Art-magazin

V. évfolyam
2007/2.



890 Ft
07002
9771785306021

Művészetek Palotája
Budapest

Élmény! Minden tekintetben.

www.mupa.hu

Programajánló

Frankofón fesztivál

Bartók Béla Nemzeti Hangversenyterem
19.30

2007. május 17.
Maurice El Médioni
Les Hurlements D'Léo

Fesztivál Színház
19.30

2007. május 25.
Ba Cissoko

Fesztivál Színház
19.30

2007. május 26.
Lo'Jo

Fesztivál Színház
19.30

2007. június 2.
Erik Marchand Quartet

Médiapartner: Klubrádió MAGYAR NARANCS Támogató: BE EUROPEAN EXPORT

Bartók Béla Nemzeti Hangversenyterem
19.30

2007. május 28.
„Hommage à Ligeti"
UMZE Kamaraegyüttes

Bartók Béla Nemzeti Hangversenyterem
19.30

2007. június 11., 12.
Laurie Anderson
Homeland

Bartók Béla Nemzeti Hangversenyterem
19.30

2007. június 28.
Karosi Bálint orgonaestje

Jegyek kaphatók a Müpa jegypénztárában (tel.: 555-3300), a Concert & Media jegyirodáiban (tel.: 455-9000), a Libri könyvesboltjaiban, valamint az ismert jegypénztárakban.
A Müpa szakmai támogatója a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem.
ISO 9001:2000

STRATÉGIAI PARTNERÜNK: metro

A restaurálás művészete

Ötven év kiemelkedő restaurálásai a Magyar Nemzeti Galériában

www.mng.hu

2007. március 27 – augusztus 20.
Budavári Palota C épület

Magyar Nemzeti Galéria 50 éves 1957-2007

A Magyar Nemzeti Galéria fenntartója: OKM

nka Nemzeti Kulturális Alap

pm pesti műsor

Hangácsi és Fia Pincészet és Szőlőbirtok Egerszalók

where Budapest

Kiállításajánló a Pannontól,
a Magyar Nemzeti Galéria főtámogatójától.

közel hozzád pannon

Kiadja az Artmagazin Kft.
1022 Budapest, Bimbó út 14.
E-mail: info@artmagazin.hu
Felelős kiadó: **Einspach Gábor**
Megjelenik kéthavonta.

Főszerkesztő:
Topor Tünde
topor@artmagazin.hu

Lapigazgató:
Lehoczki Edit
lehoczki@artmagazin.hu

Lapterv:
Varga Buda
e-communication.hu

Stratégia:
Winkler Nóra

Olvasószerkesztő:
Lukács Annabella

Fotó:
Józsa Dénes, Lugosi Lugo László, Sulyok Miklós

Az Artmagazint
a Szerencsejáték Rt. támogatja.

Lapunk szerzői:
Babucsik Anna, Cserba Júlia, Csizmadia Alexa, Dékei Kriszta, Einspach Gábor, Gereben Kata, Iványi Brigitta, Készman József, Martos Gábor, Révész Emese, Rieder Gábor, Somhegyi Zoltán, Adél Thüroff, Topor Tünde, Winkler Nóra

Nyomdai munkák:
Mester Nyomda Kft.
Technikai vezető:
Strasser Gábor

Terjesztés:
Árusítás a Lapker Zrt. országos hálózatán keresztül, Relay, Inmedio kiemelt árushelyein.

Terjesztésgondozás:
Hírvilág Press Kft, Telefon/fax: 411-0491,
e-mail: hirvilag.press@hirvilagpress.com.

Köszönjük a HUNGART támogatását.
HUNGART ©
ISSN 1785-30-60

nka
Nemzeti Kulturális Alap

Lapunkat rendszeresen szemlézi Magyarország legnagyobb médiafigyelője az
»OBSERVER«
BUDAPEST MÉDIAFIGYELŐ KFT.
1084 Budapest, Auróra u. 11.
Tel.: 303-4738, Fax: 303-4744
E-mail: marketing@observer.hu
http://www.observer.hu

A borítón: Odilon Redon: Pillangók, 1910



Wahorn András: Párnamű

5 Reflex

6 Körkérdés
Hogyan képzel el egy ideális művészeti intézményt?

12 **Topor Tünde:** Fő terveim ebben a múzeumban…
Beszélgetés Geskó Judittal

18 **Gereben Kata:** A magyar kapcsolat
Beszélgetés Molnos Péterrel

20 **Csizmadia Alexa:** Lecsúszunk vagy dumálunk?
Tudósítás a legutóbbi Tate-szimpóziumról

22 **Einspach Gábor:** Huszadik születésnap hívatlan vendégekkel – TEFAF Maastricht 2007

30 **Adél Thüroff:** „A titokzatos álmok hercege” – Odilon Redon-retrospektív Frankfurtban

36 **Rieder Gábor:** Európa keleti peremén – Balti körkép

42 Artanzix

46 **Topor Tünde:** Kempelen – avagy a szentimentalizmus…

50 **Készman József:** „Szopjá bébi, ha magyar művész vagy!” – avagy tényleg szőke nő-e Nagy Kriszta?

54 **Somhegyi Zoltán:** Ketyegő valónk – Szabó Dezső kiállításai

58 **Iványi Brigitta:** „Itt továbbra is vannak drótkerítések…” Interjú a Kis Varsóval

62 **Révész Emese:** Picasso, Greco, Köbüki meg a többiek – Kósa János festészete

66 Kiállításajánló

72 **Dékei Kriszta:** A legkedvesebb gyermek és a halálos szürkék – egy könyv és egy kiállítás

76 Gutenberg-galaxis

78 **Cserba Júlia:** Anton Prinner különös világa

81 **Martos Gábor:** Egy talált kép „megtisztítása”: Mattyasovszky-Zsolnay László: Harangvirág

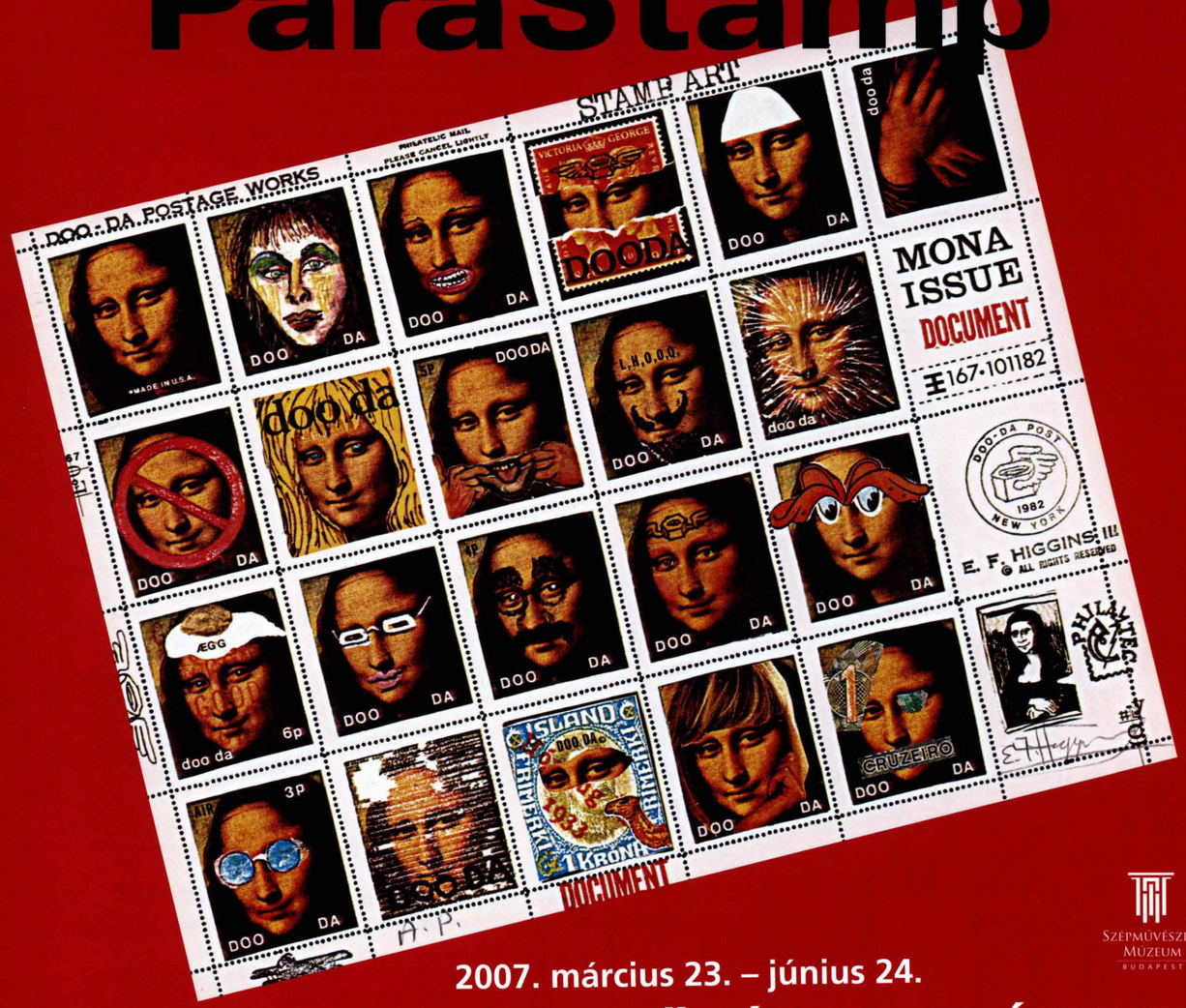
84 **Babucsik Anna:** Műkereskedő-portrék I.
Beszélgetés Nagyházi Csabával

89 **Winkler Nóra:** Párnacsata
– látogatóban Wahorn Andrásnál Mezőszemerén

www.artmagazin.hu

A művészbélyeg négy évtizede
a fluxustól az internetig

Parabélyeg
ParaStamp



Szépművészeti Múzeum
Budapest

2007. március 23. – június 24.

SZÉPMŰVÉSZETI MÚZEUM

A&WAP Artistamp Museum of Artpool
Budapest Tavaszi Fesztivál
MIGA FILM
BUDAPEST FILM
CineReal Kft.

www.szepmuveszeti.hu

reflex

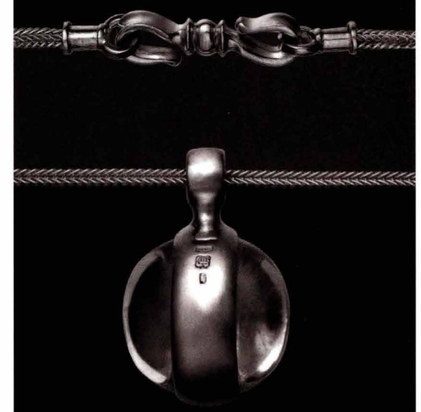
Tisztelt Szerkesztőség!

Örömmel tölt el, hogy ilyen nagy terjedelmet szenteltek műteremházból átalakított galériánk bemutatásának (Egy családregény vég nélkül – Túry Mária és Kádár György hagyatéka a budai Galéria Léniában, *Artmagazin* 2007/1. szám, 41. o.).
Azonban néhány pontatlanság, tévedés is előfordul az írásműben, melyek közül a számomra legfontosabbakra szeretnék reflektálni.
Az olvasható a cikkben, hogy bevallásom szerint reménykedem abban, hogy hamarosan elérkezik az idő, amikor az emberek befogadóképesebbekké válnak a szocreálra.
NEM!!! NEM!!! A hagyományos értelemben vett szocreálra ugyanis magam sem vagyok befogadóképes! Arról beszéltem, hogy bízom benne, hogy egyszer eljön egy olyan kor – talán majd a fiaim életében –, amikor előítéletektől és politikától mentesen, pusztán a művészi kvalitás alapján ítélik meg a műveket.
Egyébként pedig nem gondolnám, hogy „szocreál" képek lennének Kádár György konstruktivista csendéletei.
A galériában a teljes életművekről igyekszem átfogó képet adni, így természetes, hogy helyet kap az aratást ábrázoló kép és a nagy történelmi tabló reprodukciója is. Érdekes, hogy a cikk a több száz bemutatott munkából, a hetven alkotó évből, a több stíluskorszakból a szocreálnál ragad le. RG is a fent említett, 1951-es képről írott kritikákból szemezget, s nem Kádár György többtucatnyi kiállítása kapcsán született elemzésekből, pl. hogy csak egyet említsek: a műcsarnoki *Belső terek művészete* című tárlat kritikáiból.
A hagymákról: A Csarnokban ugyan csodálatos árubőség van, de Babucsik Annát hagymáért küldték le. Ő nem tudott ellenállni a csábításnak, s mégis megrakta a kosarát szóló szőlővel, lágy kenyérrel, egyébbel. Hiába. Kiszórtak a kosárból mindent, csak a hagyma kellett. – Visszatérve a cikkre: olvastam én az első, elragadtatott, jóváhagyásra megküldött írásműt, ezért döbbentett meg az átírt, végleges változat. Az első olyan valaki írása volt, aki bejárta a galériát, látta a műveket. Aki átírta, nem látta a kiállítást, viszont eleve voltak szempontjai.
A helyszínről: nekem nem műtermem a Szüleim háza, s nem is volt soha. Igaz, hogy ahol élek és dolgozom, az a szomszédban van. A ház valóban kitűnő építészeti alkotás, fő jellemzője a funkcionalizmus, minimalizmus, puritanizmus. Galériává alakításakor éppen ezért adódott, hogy eredeti állapotában hagyjunk mindent (amely koncepció a rendelkezésre álló anyagi erőforrásokkal tökéletesen egybevágott), így a felújítás során csak a legszükségesebb munkálatokat végeztük el. Egyfajta retro-érzés keríti hatalmába a látogatót az ötvenes-hatvanas évek bútorai között. A minden luxust nélkülöző házban a műterem nagy belső tere és a szép természeti környezet az, amely igazán megragadó.
A cikk ezzel szemben valamiféle pazar csillogást sejtet. A „kert mozaikkal kirakott medencéje" kapcsán az olvasó előtt az „Édes élet" képsorai jelenhetnek meg, de legalábbis egy hatalmas úszómedence. A szép kis pancsolót Túry Mária az unokájának készítette egyéves születésnapjára, továbbá a maga és az egész család örömére, gyönyörű – más munkából megmaradt – mozaikból (mélysége kb. 18 cm).
Köszönöm, hogy a Magazin megadta a lehetőséget észrevételeim közlésére.

Üdvözlettel:
Kádár Katalin

WLADIS

ÉKSZER
DESIGN



WLADIS GALÉRIA ÉS MŰTEREM
H-1055 BUDAPEST, FALK MIKSA UTCA 13.
TELEFON/FAX: (36-1) 354-0834
INFO@WLADISGALERIA.HU
WWW.WLADISGALERIA.HU

Körkérdés

Összeállította: Mihalicz Csilla

Hogyan képzel el egy ideális művészeti intézményt, illetve az Ön számára mit jelent a látogatóbarát múzeum fogalma?





A Műcsarnok büféje

Fáy Miklós

újságíró



A kérdés persze nagyon egyszerű, hiszen a forma nem számít, csak a tartalom. A Palazzo Pitti a legbénább múzeum a világon, két-három sorban vannak egymás fölött a festmények, egy teremből mindig többfelé lehet elindulni, és mégis menni kell, mert ott látható az Angol ifjú. Bizonyára csodálatos vagy rettenetes a Művészetek Palotája, de nem a székkárpitok színkavalkádját akarjuk átélni, hanem a Philharmonia Orchestra muzsikáját. A dolgot némileg bonyolítja, hogy az *Angol ifjú* időnként nem ott látható, hanem mondjuk a Szépművészeti Múzeumban, ennek ellenére aligha volt észrevehető forgalomcsökkenés a Pittiben ezalatt, és hogy valószínűleg a Philharmonia vonóshangzásának az emléke is elhalványult abban a hölgyben, aki a koncert után a Műpa szellemesen megoldott lépcsőzetén lefelé tartva orra bukott, szóval talán mégis fontos lehet a forma.



Legyen régi, maradjon benn a falakban régi hegedűk hangja, legyen megjelölve a színpadon, hogy itt állt Callas és ez a repedés a pulpituson még Gustav Mahlertől van, amikor idegrohamot kapott a *Mesterdalnokok* próbái alatt. Legyen benne a vendégkönyvben Lord Byron aláírása, vagy ne legyünk ennyire sznobok, csak érezzük, hogy emberek jöttek ide, spóroltak, készültek, hogy együtt lássák, hallják, örüljenek neki, valahogy maradjon benne a levegőben a férfiak félhangon előadott tárlatvezetése és az asszonyok sóhaja: hogy tudsz te ennyi mindent megjegyezni. Persze épp ez az, amin jó szándékkal, pénzzel vagy akaraterővel sem lehet segíteni, ha valami új, akkor új, majd együtt vénülünk.

Eszembe jutott valami. Egyszer kijöttem a Zeneakadémiáról, és egy úr azt mondta, szerinte ezek az előadók megérdemelték volna, hogy legalább egy rendes inget vegyek föl. Valamit motyogtam, hogy nem otthonról jöttem, és amikor reggel elindultam, még nem tudtam, hogy ez lesz a nap vége, meg hogy elmúltak már a hatvanas évek, amikor még lázadást vagy egyáltalán valamit jelentett az, hogy ki milyen öltözékben jelenik meg a kulturális eseményeken. Ha még tovább gyötör (amit nem tett), elmondhattam volna azt is, hogy Perényi Miklós nyilván nem csellózik jobban vagy rosszabbul attól függően, hogy hányan jönnek szmokingban és úszónadrágban az estjére, és hogy elég bonyodalmas dolog ahhoz a műalkotások befogadása, hogy megpróbáljuk megkönnyíteni a magunk dolgát legalább azzal, hogy kényelmes ruhában vagyunk. Az más kérdés, hogy kinek mi a kényelmes, és ne legyen félreértés, nemcsak a nyakkendősöknek van diktatúrája, de a rövidnadrágosoknak is: amikor a Szigeten egy forgatáson öltönyben és nyakkendőben kellett megjelennem, éppúgy hallhattam megjegyzéseket, mintha a szigeti törzsközönség hatolt volna be az Operabálra.



Ennek alapján a nem túl eredeti elvárás az egy művészeti intézménnyel szemben, hogy legyen kényelmes. Legyen természetes. Ne szépelegjen és ne szertartásoskodjon, mert a művészet nem égő csipkebokor, amelyhez csakis levetett saruval szabad járulni, de nem is kihallgatás a királynőnél, kötelező lakkcipőben, fehér nyakkendővel. Legyen jó. Legyen normális. De lehet, hogy ezt még nehezebb elérni, mint azt, hogy legyen régi.

Bokor László

pszichoanalitikus



Minden kulturális intézménynél az az elsődleges persze, hogy milyen tartalmat szolgáltat, de azért nagyon nem mindegy, hogy milyen formában, milyen külsőségek közt. Nekem például kellemesebb a Művészetek Palotájában végigülni egy koncertet, ahol ki tudom nyújtani a lábamat. Ettől még persze elmegyek a Zeneakadémiára is, ahol viszont nem, sőt levegőt sem kapok, de biztos, hogy másképp jövök ki. Ez fokozottan igaz a múzeumokra, ahová többnyire családostul megy az ember. Különösen amíg kicsik voltak a gyerekeim, létkérdés volt, hogy miután téblábóltunk pár órát, mondjuk a Nemzeti Múzeumban, le tudjunk rogyni valahová. Velük garantáltan előkerült egy idő után a pisi-kaki-kaja probléma, és egyáltalán nem volt mindegy, hogy gyorsan haza kellett-e rohanni emiatt, vagy le tudtunk telepedni egy barátságos helyen, ahol mindent el lehetett intézni, és még kicsit beszélgetni is tudtunk arról, amit láttunk. És hát nekem is jobban esik, mondhatnám, fokozza a kulturális élményt, ha ihatok a büfében egy jó kávét, a feleségem ehet egy gusztusos salátát vagy szendvicset – még ott vagyunk bent, még nem szállt el a kellemes hangulat, sőt tovább árnyalódik.

Különösen a színházi büfék kiábrándítóak: beállsz egy hosszan kígyózó sorba, mire a kezedbe kapod a méregdrága löttyöt vagy a szottyadt szendvicset, már mehetsz is vissza a nézőtérre, vagy ha időben megrohantad a büfét, akkor álldogálhatsz a császével a tömegben, még egy pulthoz sem támaszkodhatsz, jó, ha ki nem lökik a kezedből a kávét. Az árak sem mellékesek: az Operában figyeltem meg, hogy a közönség egy része kirohan a szomszédos gíroszoshoz, és visszafelé sietve majszolgat, hogy még beérjen a csengetés előtt.

A kényelemszeretet lehet, hogy emberi gyarlóság, de számolni kellene vele. Én például imádom, hogy a bécsi Albertinában vagy a New York-i Metropolitanben le lehet ülni nézelődés közben – az sem baj, ha besétálnak elém. Az viszont baj, ha közelharcot kell vívnom a látványért – mint például a Van Gogh-kiállításon a Szépművészetiben. És nemcsak a tömeg miatt – a helyzeten sokat rontott a kiállítás elrendezése. Biztos megvolt a tér strukturálásának a logikája, de a terelőlapok kifejezetten idegesítően behatárolták, hány ember férhet egy-egy kép közelébe – persze jóval több próbálkozott meg vele. Nem láttam értelmét az elsötétítésnek sem, elvégre nem moziba mentünk. Ha el akarok olvasni egy brosúrát, be kell állnom a kép elé, hogy a megvilágításából nekem is jusson. Ha az volna a kérdés, mit nem szeretek a kiállításon, még az üveglapot említhetném – megértem a biztonsági és az állagmegóvási szempontokat is, de azzal mégsem tudok megbékélni, hogy az üveg csillogása mögött kell keresgélnem a művet.

A múzeumok közt az első helyen nálam a Guggenheim van. Ott az építészeti megoldás is azt szolgálja, hogy én mint látogató jól érezzem magam: a méretek, a helyiségek – a büfétől a vécéig –, a fölfelé kinyíló spirális térszerkezet. Kicsit mintha a Millenáris egyik épülete is ennek mintájára épült volna – hazai kedvencem egyébként a Millenáris, ami isteni családi hétvégi program színhelye tud lenni. Részben attól, amit az ember az épületekben talál, és amiatt, hogy ha kilépünk, akkor parkot, csobogó vizet, füvet, sörsátrat találunk. Ezek hívságos földi dolgok, de jó kiegészítői a szellemieknek. Hiszen nem a sör a lényeges, hanem hogy az élmény után ott együtt még elüldögélhetünk. Az ilyen helynek még azt is elnézem, ha drága, mert szívesebben nyitogatom ott a pénztárcámat, ahol a kedvemet keresik.



Muhi András

producer

A múzeumi kultúra terén történt változások egyik legfőbb jele számomra, hogy a teremőr nének képviselte szigorú fegyelem sokkal kevésbé hangsúlyosan van jelen a kiállítótermekben. Örültem annak idején, hogy kinőttem azt a kort, amelyben még kiérdemelhettem a rám ripakodást, hogy tartsak távolságot és ne nyúljak ehhez-ahhoz. De nem sokáig tarthatott az örömöm, mert hamarosan a gyerekeim miatt kellett folyton szégyenkeznem és elviselni a rendreutasítást. Ma ez nincs – igaz, a gyerekeim is megnőttek, a ripakodós néniket-bácsikat pedig fölváltották az egyetemista lányok.

A filmnek és a kortárs képzőművészetnek közös a sorsa abban, hogy nem tudott a társadalmi elismertségnek azon fokára eljutni, ahol mindennapi fogyasztási cikk lehetne. Mindkettő „fesztiválműfaj" egyelőre. A hétköznapokon kongnak a mozik és a kiállítóhelyek, míg a verniszázsokon, fesztiválokon még a csillárokon is lógnak az emberek. Ezt a fesztiválhangulatot kellene valahogyan szétteríteni térben és időben, hogy normális, egyenletes ütemben részesüljünk a kultúra termékeiből. Tudniillik mindkét műfaj olyan, hogy az élvezetébe belejátszanak bizonyos szociálpszichológiai hatások. Ha bemész egy moziba vagy múzeumba, és ott épp csak lézengenek az emberek, akkor elbizonytalanodsz: jó ez, amit most készülsz megnézni? Ha nincs, aki nevessen rajtad kívül egy poénon, nem tudsz a filmmel olyan bensőséges viszonyt kialakítani, mint amikor körülötted is veszik a komikumot. A művek erőterébe beletartozik a közönség is – fölerősíti a mű hatását. Ez világosan látszik olyankor, amikor tódul a közönség egy kiállításra vagy filmre – akkor még nagyobb lesz a tódulás, mindenki úgy érzi, neki is meg kell néznie, és a művészeti hatás közösségi élménnyé is válik. Ugyanakkor nem szabad, hogy ez túlcsapjon egy bizonyos határon. Engem akkor veszített el egy kiállítás, amikor nekem oda előre be kell jelentkeznem, és nem akkor nézem meg, amikor épp ahhoz támad kedvem.



Árva szendvics a Ludwig Múzeum büféjében egy vasárnap délután



Ezek ravasz marketingfogások, de kiválthatják az ellenkező hatást is. És ha már a marketingnél tartunk: azért azt szeretem, ha nem vágnak át. Ha Caravaggio-kiállításra váltok jegyet, akkor ott ne csak egy képet lássak tőle, a többit pedig a kortársaitól. Mert ugyan – ha már ott vagyok – tudom értékelni, hogy láthatom, tényleg a legjobb művész választódik ki egy adott korban, és lesz az életműve időtállóvá. De nem tudom feledni: nem ezért a megállapításért mentem oda, hanem Caravaggióért.

Szóval a kiállítóhely legyen szakmailag korrekt, tisztességes – és legyen benne értő közönség. Hogy ezt hogyan érje el, azt nem az én dolgom megmondani.



Kiss Erzsi

egykisserzsizene

Örvendetes, hogy Magyarországon is terjed a „látogatóbarát" szemlélet. Persze szomorú ebben az üzleti kényszer: hogy meg kell harcolni minden fillérért és be kell csalogatni a közönséget – és persze ennek érdekében manapság nagyon sokat kell tenni –, de ebből mi látogatók mégis csak nyerhetünk, hiszen kellemes környezetben láthatunk csoda dolgokat.

Az érték – a szellemnek és így mindenkinek járó „táplálék", ami a múzeumok raktáraiban lapul vagy egyáltalán amit a kiállítók elénk akarnak tárni – el kell hogy jusson minél több emberhez és nem lehet a kevesek kiváltsága. Ezért is tetszik nekem ez a „kényszer", ami ráveheti őket az ötletelésre, kísérletezésre. Emiatt a kultúra piacosításának kényszere mégiscsak tetszik nekem. (Persze.) Ugyanakkor a szolgáltató intézményeknek nagy a felelősségük, hiszen miközben tömegtermékként áruba bocsátják a kultúrát, egyben értéknek is meg kell őrizniük.

Nem járok gyakran múzeumba, de amikor nemrégen eljutottam a Nemzetibe, és láthattam a magyar festészet 150 évéből rendezett válogatást, roppant jólesett.

Be kell vallanom, nagyon régen jártam arra, még a felújítása előtt. Lenyűgözött a Nemzeti átalakulása és az, hogy nem lefárasztott, hanem felfrissített a képek közti kóborlás. Ebbe nyilván belejátszott az átalakított belső terek kellemes hangulata, a nagy párnás bőrülésekkel, az irányított fényekkel. Sokkal intimebbnek találtam, mint korábban. Igen, azt hiszem, számomra ez a kulcsfogalom: az intimitás. Ez az én közegem: például egy „Mai Manónyi világ". Így vagyok a koncertjeimmel is. Értékelem és igénylem a közvetlenséget, az emberit, a hely saját ízeit, színeit. Lehetőleg egy házigazdát is, legyen az akár a jegyszedő, mint a Mai Manóban, aki mesélt Miss Arizonáról, a hajdani mulatóról, a tulajdonosok sorsáról, és ettől mindjárt élettel teli valóság lett számomra a múlt. Olyan hangulatot teremtett, amelyben jobban esett képeket nézni. Borzongató érzés volt a nagyszüleimre, dédszüleimre gondolni, akik ugyanilyen festett háttér előtt fényképezkedtek annak idején, és talán jártak e ház falai között is....



Islerek és barátaik

Mindez nem vonta el a figyelmemet a fotókról, inkább segítette az értékelésüket.

Nem kell, hogy a művészetet magasztos mázzal vonjuk be és méltóságteljes falak közé zárjuk. Például nagyon díjaznám, ha lennének kávézók, beszélgetős helyek, amelyekben létrejöhetnének találkozások emberek között, emberek és művészek, művek és különböző művészetek között. Jó volna megismerni a másikat, a „mást", a „művészt", aki nem is olyan távoli és érthetetlen, ha már megközelíthető.

Másfelől nagyon jó kezdeményezésnek tartom a művészeti alkotások „plakátosítását", a művek közszemlére tételét a közösségi terekben: például metróaluljárókban (a reklámok helyett), kávéházakban. Szerencsére a fiatal generációból sokan ma már ebben az irányban gondolkodnak. A kiállítóhelyek pedig akár ebben a bámészkodó rétegben is utánpótlást találhatnak: leendő látogatókat, akik előbb-utóbb nemcsak azt nézik meg, amibe belebotlanak, hanem azt is, amire jegyet kell váltaniuk.

Minyonok a Ludwigban



Wessely Anna

művészettörténész-szociológus



A művészeti múzeum nem jövedelmező vállalkozás, hanem a világon mindenütt adományokból létrehozott és többnyire közpénzből fenntartott intézmény. Ennélfogva nemcsak szigorú elszámolásra kötelezhető, de folyamatosan arra is kényszerül, hogy létjogosultságát a közjó szolgálatával igazolja. A nemzeti, állami vagy városi operaházak, színházak, szimfonikus zenekarok, múzeumok működését az 1960-as évektől kezdődően egyre határozottabb és ingerültebb bírálat érte, mely a társadalmi igazságosság elveire hivatkozva kétségbe vonta, hogy közpénzből kell-e támogatni az általánosan hozzáférhető, de valójában csak a műveltek kiváltságos csoportja által igényelt és ténylegesen látogatott kulturális intézményeket és szervezeteket. A kritika felrótta a művészeti intézmények áhítatos tiszteletet parancsoló és a saját világukba bezárkózó magatartását, s a múzeumokba például a tájékozódást segítő nyilakat, magyarázó szöveges táblákat, felkészült – és a kevésbé iskolázott látogatókhoz is szólni tudó – múzeumpedagógusokat és tárlatvezetőket követelt, továbbá tematikus kiállításokat, melyek jobban kapcsolódnának a látogatók élettapasztalatához és mindennapi világához.

A múzeumok igyekeztek: a kiállítások egyre inkább úgy néztek ki, mintha egy gazdagon illusztrált tankönyv hatalmasra felnagyított lapjait helyezték volna el a falakon – legalább az első teremben a látogatók becsületesen végig is olvasták a szövegeket, s egy-egy futó pillantást vetettek a tárgyakra, hogy megvannak-e, valóban róluk van-e szó. Egy pillanatig sem időzött el a szemük e tárgyak érzéki felületén, hanem mintegy keresztülnéztek rajtuk azt az ábrázoltat vagy jelentést keresve, amelyre a szöveg felhívta a figyelmüket. Egy-egy kiállítás gondos végigtanulmányozásához még így is órákra lett volna szükség – miközben a felmérésekből tudni lehetett, hogy a látogatók átlagosan – iskolai végzettségüktől függően – 25–40 percnél ritkán töltenek több időt egy múzeumban. A mindennapi tapasztalatok világával való kapcsolatteremtés jegyében egymást érték a népszerű művészetet, a nagyvárosi populáris műfajokat vagy a modern formatervezést a klasszikus műalkotások rangjára emelő kiállítások – csupa olyan ínyencség, aminek értő élvezete persze előfeltételezte a művészettörténeti jártasságot s vele együtt a képzett látást. Bár a 19. század óta minden művészeti mozgalom „Élet" és „Művészet" végzetesen növekvő távolságát panaszolta föl vagy kívánta felszámolni, igazi sikert e téren mégiscsak a múzeumok értek el – akkor, amikor megnyílt s a múzeum terében és a látogatás idejében egyre nagyobb részt hasított ki magának a múzeumi „shop" és „cafeteria" mint olyan helyszínek, amelyek nem támasztanak szokatlan követelménye-

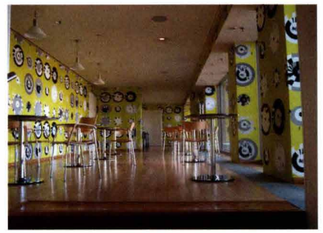
ket a belépő viselkedésével szemben, hiszen csak olyasmit várnak el tőle, amihez ért. (Van persze az „Élet" és „Művészet" közti szakadék áthidalásának egy olyan módja is, amely a köznép előtt ismeretlen, de attól még igen általános gyakorlatot jelez: rangos múzeumok adják bérbe a kiállítási termeket nagy cégek és kongresszusok állófogadásaihoz.)

Az 1980-as évekre a múzeumok többnyire baloldali politikai indíttatású bírálata elcsendesült. A kulturális „fogyasztás" sajátosságait vizsgáló szociológusok (Paul DiMaggio, Richard Peterson) arra a következtetésre jutottak, hogy a kulturális kínálatból való válogatás már nem kapcsolódik oly szorosan a látogatók életszínvonalához és műveltségéhez, mint egykor: a tipikus kultúrafogyasztó „mindenevő", aki posztmodern személyiségét barkácsolva könnyedén alkalmazkodik az újabb és újabb feltételekhez, és fesztelenül *szemezget* a legkülönbözőbb művészeti produkciókban.

Kitört a múzeumalapító és -építő láz: csodálatos épületek, meghökkentő konstrukciók csalogatják a látogatókat a múzeumi *eseményekre*. Azóta a legitimációs kényszer vált meghatározóvá: a múzeumoknak népszerűségükkel, a látogatók egyre növekvő számával kell bizonygatniuk, hogy szükség van rájuk, hogy közszolgáltatást nyújtanak, fellendítik a turizmust, az elavult vagy elszegényedett városrészeket életre keltő ingatlanfejlesztést. A múzeumokról való gondolkodás szókincse szórakoztatóipari eredetű elemmel gazdagodott: ez a „blockbuster show", az a bombasiker, amit a rafinált marketingkutatás és reklámkampány előz meg, s az eredmény nem is marad el. A drága és pazarul megrendezett kiállításról mindenki értesül, hosszú sorok kígyóznak a múzeum előtt, amely a tumultus elkerülése és a látogatói tömeg egyenletes terítése érdekében bevezeti az időre szóló belépőjegy-előrendelést. A már fáradt és önnön áldozatától meghatott látogató (nemcsak órákig állt a sorban, még a borsos árú belépőjegyre sem sajnálta a pénzt) engedelmesen csoszog a többiek után a termeken át, s ha elég nagyra nőtt vagy elég szemfüles, hogy mindig ott teremjen, ahol éppen ritkul a tömeg, még a kiállított tárgyakból is lát valamit. Ahogy nincs hollywoodi siker a megfelelő ajándéktárgyak jól időzített piacra dobása nélkül, a múzeumi bolt kínálata is a kiállításhoz simul: nemcsak katalógust lehet venni, de a kiállítás plakátját, továbbá – mivel a plakáton látható műtárgy(részlet) egyben az esemény logója – annak képével díszített pólót, bögrét, nyakkendőt, esernyőt, társasjátékot, könyvjelzőt és poháralátétet is. (A kimerítő felsorolástól eltekintek, s csak annyit jegyeznék meg, hogy a „blockbuster" eredetileg egy egész háztömb gazdaságos felrobbantására alkalmas többtonnás bombát jelent.)



A Ludwig Kávézója kívül ...


... belül

Walter Benjamin egykor azt írta, hogy jóllehet „a festészet képtelen felkínálni tárgyát a szimultán kollektív-recepció számára", a 19. század óta „sajátos körülmények következtében és bizonyos mértékig természete ellenére közvetlenül kerül szembe a tömeggel". Pedig a festmény „mindig is teljes joggal igényelt egy vagy csak néhány szemlélőt", aki figyelmét a műalkotásra összpontosítva „behatol a műbe, és elmerül benne, mint a legendás kínai festő befejezett képe megpillantásakor". Hogy a koncentrált elmélyedést – melynek „teológiai ősképe az istennel való egyedüllét tudata" – a diffúz érdeklődés váltotta fel, azért nem a képtárakat hibáztatta, hanem a tömegérdeklődésre apelláló műalkotásokat. A művészet fogalmi, esztétikai egyneműsítését leképező művészeti múzeumban – most csak a képeknél maradva – ugyanúgy helyet kap az eredetileg vallási, politikai vagy személyes használatra készült és értelmét abban elnyerő festmény, mint a kiállításra, sőt egyenesen és kizárólag múzeumba szánt alkotás. Mindegyik másféle nézői odafordulást, másféle figyelmet kíván, s a néző, ha el tud mélyedni bármelyikben, akkor „rábízhatja magát asszociációinak folyamatára". (W. Benjamin: A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korszakában. In: *Kommentár és prófécia*. Gondolat, 1969, 324–330. o.) E ponton kettéválik a múzeumok stratégiája. Az egyik a különböző gyűjteményei korához, jellegéhez igazítja bemutatásuk módját, amivel spontán létrehozza a közönség szegregációját: a múzeum büszkeségeit, valamint a 19–20. századforduló európai művészetét felvonultató, zsibongó termek mellett exkluzív magány várja mindazokat, akik a 17. századi vagy a keletázsiai gyűjteményre kíváncsiak. A másik a média- és internethasználattól függő, a gyors vágásokkal és meghökkentő effektusokkal dolgozó videoklipekhez szokott nézők észlelési beállítódásait kívánja mozgósítani, s ehhez szabja a kiállítások installációját is: a termekben egyre szaporodnak az óriáskivetítők, az érintőképernyős számítógépek s általában az interaktivitást serkentő eszközök. A látogatók otthonosság-érzését megteremtő kiállításrendezői gyakorlatnak azonban ára van: a vizuális érzékenység és figyelem egyneműsítése eltompítja vagy létrejönni sem engedi a különbözőségekre fogékony, a művek által igényelt odafordulási módot kereső nézést. A legígéretesebbnek épp ezért azok a múzeumok tűnnek, ahol a látogató olyan kortárs műveket, produkciókat is láthat, amelyeket eleve a *múzeumi* környezetre reflektálva, ezzel a találkozási móddal számolva hoztak létre. Ha egyszer sikerül kapcsolatot találnia a kortárs művészeti törekvésekkel, akkor jó eséllyel képessé válik arra is, hogy más korokból fennmaradt vagy más földrészeken készült képekhez is kialakítsa a maga *személyes* viszonyát.

KÉTHAVONTA
AZ ÚJSÁGÁRUSOKNÁL

NAPI FRISSÍTÉSSEL
AZ INTERNETEN

TELEFON/FAX: 316-3546
WWW.OCTOGON.HU

SZERKESZTŐSÉG ÉS KIADÓ:
1024 BUDAPEST,
RÓMER FLÓRIS U. 22-24.



Tranzit
Art Café

minden nap
répatorta
wifi
oolong leaf tea
eperturmix
függőágy
no smoking
art magazin
qawa kávé
8-23
kosztolányinál

Fő terveim ebben a múzeumban a 20. századi állandó kiállítással kapcsolatosak...

Geskó Judittal Topor Tünde beszélget



Nemrég zárt a Van Gogh-kiállítás, ami a Szépművészeti Múzeum történetének leglátogatottabb tárlata lett; a második helyen álló *Monet és barátai* kiállítás is a te nevedhez fűződik, most pedig a Cézanne-t tervezed... Úgy tűnik, ez a sikersorozattá összeállt többéves munka egy nagyszabású koncepció keretében zajlik, ahol a fő cél nem egyszerűen csak az, hogy minél több ember özönöljön a Szépművészetibe.

Nagyon szeretem ezeket a nagy kiállításokat rendezni, főleg az anyagot összeválogatni, hiszen ez ad módot arra, hogy e nagy művészekről személyesen alkossak képet, s arra is, hogy a válogatás során régi ismerőseimmel, szakemberekkel és gyűjteményvezetőkkel dolgozhassak. Ők azok, akik hozzájárulnak ahhoz, hogy egy új kiállításhoz biztosan megkapjunk főműveket vagy az illető mester legbelsőbb gondolatvilágáról tanúskodó olyan mestermű-veket, amelyek illenek a koncepciómba.

Mégis, fő terveim ebben a múzeumban a 20. századi állandó kiállítással kapcsolatosak. Szerencsére az új vezetés elismerte, hogy egy olyan helyen, ahol rendkívül szép az egyiptomi és nagyon erős a görög–római gyűjtemény, lennie kell egy, az egész huszadik század művészettörténetét érzékeltetni tudó kiállításnak is. De hogy a véleményem – fogalmazzunk csak bátran és világosan – megkerülhetetlenné váljon, és nem mint mondjuk húsz évvel ezelőtt, Szilágyi János György hallatlan tekintélyére támaszkodva kelljen küzdenem a 20. századi anyagnak a Szépművészeti Múzeumban való megmaradásáért, ahhoz kellett ez a két nagy kiállítás. A két kiállítás ugyanis pontosan arról beszél, hogy a régi és az új művészet között nem szabad különbséget tenni. Ezeknek a kiállításoknak a magja, a *Monet és barátai* kiállításon elhelyezett Monet-festmények vagy a Majovszky-gyűjtemény csodálatos anyagából származó több mint húsz rajz, a beszerzésük idején kortárs művek voltak.

Kortárs mű volt az a négy budapesti Van Gogh-rajz és sokszorosított grafika is, amelyek büszkeségei voltak a mostani kiállításnak. Szinte kortárs volt az a csodálatos barbizoni anyag, amely a Van Gogh-kiállítás képzeletbeli múzeum szekciójában volt látható. Ezeket a műveket egyébként többnyire Meller Simon szerzeményezte a múzeumnak.

Meller hogyan tájékozódott, honnan tudta már akkor, hogy ezeket kell megszereznie?

Valaha a Majovszky-gyűjteményről írtam a disszertációmat. Körülbelül nyolc év alatt sikerült a németországi, franciaországi, angliai és svájci archívumokba beküzdenem magam, hogy kikutassam, honnan és mennyiért vásárolt Majovszky Pál számára Meller. Aztán hogy ezek mennyiért kerültek a Szépművészeti Múzeumba, ahhoz rendelkezésre álltak a leltárkönyvek és a számlák.

De hogy honnan voltak ők akkor ennyire képben? Meller Budapesten kezdte és Berlinben folytatta tanulmányait, majd egy évig Itáliában élt 1899 és 1900 fordulóján. Érdeklődése ott fordult az antik és modern, reneszánsz és modern összefüggései felé. Római naplójában azt írta a római antik gyűjtemények megtekintésekor, hogy azért kívánja minél jobban megismerni az antik művészeten belüli periódusokat, stílusváltozásokat, hogy azokon keresztül jobban megértse a kortársakat. A tízes években, amikor minisztériumi pénzből sokszorosított grafikákat vásárolt a Szépművészeti Múzeumnak, és amikor Majovszky számára főműveket, világhírű rajzokat és akvarelleket vett, akkor ez az integráns művészettörténészi szempontrendszere már teljesen kiérlelten működött.

Van Gogh ebben az időben mennyire számított elfogadott művésznek?

Míg Rodint a michelangelói örökség, Cézanne-t a klasszikus művészet problematikájának át- és újrafogalmazójaként becsülte Meller, Van Gogh nem ebbe a problémakörbe tartozott. Az ő megismeréséhez olvasottság és nemzetközi ismeretségi háló kellett, hiszen Meier-Graefe akkor már nagyon intenzíven küzdött Van Gogh elismertetéséért. A Meier-Graefe körüli berlini botrány híre mindenhová eljutott (vö. *Artmagazin* 2006/6., Kovács Ágnes: A megőrjített Van Gogh, 44. o.), a modern művészetről alkotott véleményét Meller is osztotta, s tanácsára több magyar magángyűjtő hallgatott. Nem véletlen, hogy Kohner sárga szalonjában egyik oldalon Gauguin emblematikus műve, *A hívás* (*L'appel*) függött, másik oldalon Van Gogh *Olívaerdeje*. A gyűjtemények alakulása szempontjából mind ez idáig nem hangsúlyozták eléggé, hogy a kiegyezés után negyven évvel itt sok pénz volt. De én úgy látom, hogy még húsz év, és megint nagyon sok pénz lesz. Csodálatos volna, ha a mi gyűjtőink is – Vass Lászlóhoz hasonlóan – nemzetközi irányba fordulnának, és végre megjelenhetne a hazai aukciókon egy Anselm Kiefer-mű vagy egy Cy Twombley. Visszakanyarodva Mellerhez, ő csak egy művészetet ismert és egy művészetet szeretett. Majovszkytól is egyre komolyabb megbízásokat kapott: öszt



Rippl-Rónai József: Petrovics Elek és Meller Simon, 1910, olaj, vászon, 83,5x103,8 cm

öndíjakat, utazási lehetőségeket, jelentős összegeket a múzeum anyagának gyarapításához. Majovszky a rajzokat gyűjtötte. Amikor beérkeztek Európa legjobb galériáiból a Magyar Államvasutak ládáiban a demonstrációs anyagok, az hihetetlenül izgalmas lehetett. Már nem egyszer képzeltem el azt, milyen lehetett ott lenni, amikor kinyitnak egy ilyen ládát és kivesznek belőle több mint száz metszetet, vagy kinyitják azt a ládát, amely Párizsból, a Galerie Bernheim-Jeune-től jött, és van benne hét Bonnard-rajz, pici kis krokik. (Tavaly mondta egy kitűnő kollégám: „Te, ezek milyen szépek!" Igen. Nagyon szépek.) El tudom képzelni, hogy hányan álltak ott, akiknek fogalma sem volt arról, hogy ezek a kockás papírra készült kis Bonnard-ok mit jelentenek. Milyen fantasztikus, hogy Meller abban a biztos tudatban dönthetett, hogy ha kell, odaléphet Majovszkyhoz, vagy Korongi Lippich Elekhez is, akik megértik, hogy 1906-ban Párizsban megfordultak a dolgok. Az elkülönülő nemzeti művészet problematikája helyébe a modern európai művészettel egybecsengő nemzeti művészet problémája lépett, amelynek a francia művészet a vezető ereje.

Ha ugyanolyan helyzetben lennél, mint volt akkor Meller Simon, mit szeretnél, mik legyenek ezekben a ládákban? Kortárs, mostani mesternevekre vagyok kíváncsi.

Nagyon fontos lenne például, hogy a nagy rajzsorozatain kívül Kabakovnak legyen festménye a Szépművészeti Múzeumban. Vagy hogy a nagy posztmodern művészek közül ne csak egynek, Ernesto Tattafiorénak legyen itt képe letétképpen egy alapítványtól. Elengedhetetlen lenne az is, hogy szobrok és festmények is bekerüljenek. Fontos volna, hogy ne legyen kérdés, hogy az évek óta raktáron őrzött Chillida és Tapies szobornak helye van-e a Szépművészeti Múzeumban. Örüljünk, hogy valaki már behozta Magyarországra, és ne csak értékként legyenek itt, hanem valahogy találjuk meg azokat a szponzorokat, akik ennek a két világsztárnak a szobrait megvásárolják, mert előbb-utóbb boldogan jelentkezik majd egy spanyol múzeum, amely szívügyének tekinti, hogy ezt a két kortárs munkát a saját falain belül tudhassa, és el fogják vinni tőlünk ezeket a műveket.



Vincent van Gogh: A nueneni paplak kertje télen, 1884, barna tinta, toll, fedőfehér, 51,5x38 cm



Malle Leis: Virágok XX., 1974, színes szerigráfia, 63,8x61,3 cm

Én, aki papírmunkák kurátora voltam húsz éven keresztül, és mindig is küzdöttem azért, hogy a papírmunka egyenrangú legyen a festményekkel és az objektekkel, most azt gondolom, hogy papírgyűjteményünk egész jó, és folytatni kell a gyűjtést, de el kell kezdenünk az utóbbi három-négy évtized szobrainak, festményeinek beszerzését is. Egy Rothko, egy Sam Francis-festmény vagy bármilyen objekt, egy Sol Lewit például. Sőt még Tapies-festmények, az itteni raktárban őrzött gyönyörű szobor mellé.

Elmesélem, hogy Garas Klára engedélyével a hetvenes-nyolcvanas években átjártam Moszkvába, és a neoavantgárdot a balalajka mellé dobva hazahoztam. Így került több mint száz mű a Szépművészeti Múzeum tulajdonába: öt Rodcsenko, három Sztyepanova, Le Corbusier moszkvai fotói, Kabakovtól 61 rajz és Kabakov több mint húsz tanítványának művei. És ugyanezt kellett volna tenni az elmúlt tíz évben Latin- Amerikában vagy Kínában: oda kellett volna menni a kilencvenes években, és elhinni, hogy van a Szépművészeti Múzeumban is két-három művészettörténész, aki ki tudja csípni a kortárs művészek közül időben, századáron azokat a főműveket, melyek integrálódni fognak a saját gyűjteményeikbe.

Most ha egy ornamentika-kiállítást akarnánk rendezni a reneszánsztól napjainkig, bele tudnánk vonni grafikában Malle Leist, ezt a csodálatos balti művésznőt, de nem tudnánk beletenni egyetlenegy kínai művészt sem, mert ahogy egy hónappal ezelőtt Svájcban egy kiállítás alkalmával megérdeklődtem, 100 000 svájci franknál kezdődnek az áraik. Azoknak a művészeknek az árairól beszélek, akik tíz évvel ezelőtt még fillérekért megszerezhetők lettek volna. De ugyanez volt a helyzet a nyolcvanas-kilencvenes években a latin-amerikai művészekkel is. Most is vannak földrészek persze, amelyeket fókuszba lehetne emelni.

Egy 20. századi állandó kiállítás létrehozásakor mindent nehezebb csinálni: szponzort, adományt találni. Arról is nehéz beszélni, hogy mi egységes egésznek tekintjük a művészet történetét. Amint áll a 20. századi állandó kiállítás, abban a pillanatban minden egy kicsit hitelesebbé fog válni.

Mikor fog állni?

Én azt gondolom, hogy 2008 végén. Fel kell újítani a termeket. Az elmúlt egy év azzal telt el, hogy a 20. századi műtárgyanyagot három restaurátor kiállítható állapotba hozza.

Visszatérve a kortárs Van Goghra: Nagyon fontos, hogy ezt a nagyközönség is így lássa, ezért hangsúlyozzuk ennyiszer, hogy a Van Gogh-kiállításnak sem lenne alapja, ha a múzeum akkori munkatársai nem vesznek kortárs művet. A közönség számára ugyanis nem eléggé világos az, hogy hogyan jön létre Budapesten egy Van Gogh-kiállítás. Teljesen nyilvánvalóan irreális elvárásaik vannak azt illetően, hogy azon milyen műveket kellene szerepeltetni. Tehát nagyon fontos lenne azt is elmondani, hogy Magyarországon a Szépművészeti Múzeum belátható időn belül nem lesz abban a helyzetben, hogy az összes Van Goghot ideszállíttassa, mint teheti azt mondjuk, a New York-i Metropolitan Múzeum.

Még ők is nehezen teszik meg. Egy múzeum teheti meg könnyen, a Van Gogh Múzeum, ahol eleve ott van a törzsanyag, és amely társulni tud egy olyan másik múzeummal, ahol nagyon sok a Van Gogh, mondjuk Chicagóval, és létrejöhet egy olyan szerződés, amely szerint mindkét intézmény adja a sajátját. Ezért is nagyon fontos, hogy legyen cserealap, mint például Münchenben, ahol az egyik legszebb *Napraforgók*at őrzik. Azért van ott, mert annak idején megszerezte Hugo von Tschudi, akit avantgárd ízlése miatt üzött el Berlinből a német császár. Ha valaki ilyen emblematikus főműveket keresne egy bécsi, egy római vagy egy madridi kiállításon, azért nem találná, mert egész konkrét példákkal élve, három *Napraforgó* egyáltalán nem hagyhatja el az anyaintézményét, a negyediknek az eredetisége pedig súlyosan problematikus. Ezt a negyediket könnyen ideadták volna Budapestre, de természetesen eszembe sem jutott, hogy elkérjem. Vagy mondjuk a *Levágott fülű önarckép* nagy küzdelmek árán esetleg megszerezhető lett volna, de akkor mindenki csak erről a képről dumált volna. Akarhatta ezt Van Gogh?

Múlt héten a Van Gogh Múzeum gyűjteményi igazgatója itt járt Pesten, és elmondta nekem, hogy egy ilyen nagy kiállítás elkészítéséhez négy év is kevés, tehát ő nem is érti, hogy sikerült ennyi idő alatt megszerezni ezt az anyagot, megszervezni ezt a kiállítást két év alatt.

Igen, mindenféleképpen kellenek háttérkapcsolatok, amelyekben évek hosszú munkája fekszik. Te hogyan tettél szert ezekre?

Ebben a konkrét esetben az előzmény az, hogy Werner Hofmann révén a kilencvenes évek közepén kaptam egy ösztöndíjat Londonba, melyet részben a National Galleryben, részben a British Múzeum grafikai osztályán töltöttem. A londoni National Gallery 19. századi gyűjteményének akkori vezetője, John Leighton lett később a Van Gogh Múzeum igazgatója. Összebarátkoztunk. John Leightonnak ugyanis volt egy mestere: Juliet Wilson-Bareau,



Paul Gauguin: Tahiti jelenet, 1897–1898, monotípia, vízfestmény, merített- és selyempapír, 25x32,5 cm

a legnagyobb Goya- és Manet-kutató, aki 1983 óta nekem is informális módon a mesterem. Így aztán van némi hasonlóság John Leighton és az én gondolkodásmódomban. Úgyhogy amikor a Van Gogh Múzeum igazgatója lett, akkor már beszélgettünk arról, hogy nagyon jó lenne egyszer Van Gogh-kiállítást rendezni Budapesten. Amikor aztán Baán László főigazgató úr 2004. december 1-jén felkért erre, elutaztam Amszterdamba, és megkérdeztem Johnt, hogy lát-e lehetőséget egy ilyen terv megvalósulására. Azonnal igent mondott, összeismertetett a gyűjtemény igazgatójával, Sjraar van Heugtennel, akivel később együtt dolgoztam, és aki segített a válogatásban. Ők bemutattak a Kröller-Müller Múzeum igazgatójának, Evert van Straatennek, akivel egyébként hosszú évek óta levelezésben álltam. Ugyanis ő Theo van Doesburg legnagyobb szakértője, az életmű-katalógus szerzője. Én pedig amikor Kölnben megtaláltam egy lappangó Theo van Doesburg-temperaképet, elküldtem neki a fotókat, így az a kép is bekerült az életmű-katalógusba, és természetesen a Szépművészeti Múzeum grafikai gyűjteményébe. Tehát a személyes kapcsolat miatt a Van Gogh Múzeum húsz, az otterlói múzeum pedig tíz művet adott kölcsön. Ez már nagyon jó ajánlólevél volt azokhoz a kollégákhoz, akiktől a többi ötven művet kölcsön kellett kapnunk.

A Szépművészeti Múzeum ilyenkor mit ad cserébe?

Néhányszor ad cserét, tehát például a madridi Thyssen-Bornemissza Gyűjteménynek a főigazgató úr odaígérte a Dürer-arcképünket a *Tájkép malommal* című képért. Nagy öröm volt számomra, hogy a Régi Képtár-béli kollégák azonnal hozzájárultak ehhez a cseréhez.

Sok olyan kép van, amelyért nem adtatok cserébe semmit?

Csak kettőért adtunk: a Guggenheim múzeumnak egy jövőbeli kiállításukhoz és a madridiért.

A Musée d'Orsay-ba például Serge Lemoine-hez, a múzeum igazgatójához elkísért Molnár Vera, aki Serge Lemoine-nek sok évtizede jó barátja, és természetesen egy tárgyalásnak a hangulatát alapvetően meghatározza, ha nagyon kellemes társaságban zajlik. Így ők sem kértek cserébe semmit.

A Metropolitan Múzeumban tavaly rendeztek egy nagy Van Gogh-rajzkiállítást, és pontosan tudtam, hogy lehetetlenség rajzot is kölcsönkérni tőlük. A 19. századi rajzgyűjtemény kurátorát egyenesen megkérdeztem, hogy melyik az a rajz, amelyről el tudja képzelni, hogy utazhat: egy csodálatos hágai belső udvarsort ábrázoló rajzot adott ide, de ő választotta ki, a már összeállt anyag ismeretében.

Az *Íriszek* esetében is mindenki csodálkozott, hogy ezt a talán legfontosabb Van Gogh-művet a Metropolitan Múzeum ideadta. Ez úgy történt, hogy a Monet-kiállításról az ottani 19. századi gyűjtemény vezetője vitte vissza a Metropolitan Múzeumba Monet békalencsét ábrázoló képét, és neki hihetetlenül tetszett a Monet-kiállítás, mert látta, hogy a Szépművészeti Múzeum rajzanyaga milyen szépen integrálódott a kiállításba. Elsőként ő válaszolt a kölcsönző levelekre, mert itt volt, és ismerte a körülményeket. Most pedig ezek a körülmények, hála az ING Banknak, abszolút optimálisak voltak. Még a szigorúbb restaurátorok is, mint például a berni múzeum restaurátornője, aki a *Napraforgók*at Bernből semmilyen körülmények között nem akarta ideadni – csak az igazgató személyes döntése folytán utazhatott ide a kép –, tehát még ő is azt mondta, hogy soha, sehonnan nem kapott ilyen jó és pontos adatokat, ahogyan mi rendszeresen elküldjük a mérések eredményeit.

Milyen technikai feltételei voltak annak, hogy a műveket egyáltalán ideadják?

Komoly biztonsági csapat vizsgálta meg a körülményeket: a Monet-nál a Réunion des Musées Nationaux biztonsági emberei, a Van Goghnál pedig a Van Gogh Múzeum és az otterlói Kröller-Müller Múzeum egy-egy biztonsági embere. Hihetetlenül hálás vagyok a Van Gogh Múzeum munkatársainak, mert gyakorlatilag az ő közreműködésükkel értük el, hogy most világszínvonalú teremsorunk van. A legkorszerűbb légkondicionálással, biztonságtechnikával, nyílászárókkal és UV fény-mentes lámpákkal. Nagyon örülök, hogy az interjú keretében elmondhatom: a kiállításunk fényviszonyai a rajzokhoz igazodnak, amelyek megvilágításának nemzetközi standardja 50 lux. Vagy lemondunk a rajzokról és sokszorosított grafikákról, és nem integráljuk a kiállításba, ami elképzelhetetlen ostobaság volna, vagy el kell fogadnunk, hogy természetes fény nem hatolhat be a terembe. Akik azt gondolják, hogy az ablakra helyezett fólia megvédi a festményeket az UV sugárzástól, tévednek. Abban az esetben, ha egy savtartalmú papírt fény ér, olyan folyamat indul el, amely a zárt dobozba visszatéve is évtizedeken keresztül működik. Ezt idézi elő egy helytelen installációs pozíció.

Akkor csak az lehetne a megoldás, ha külön teremben lennének a grafikák és külön a festmények?

Igen. Ezt megpróbálták külföldön, ezen már túl van minden múzeum. Két megoldás létezik: vagy szűrt fényt hoznak létre, és akkor a terem általános fényviszonyait mérik, ami maximum 50 lux lehet. Ilyen térben én fél órán belül szédülni kezdek, mert szinte tapogatózni kell. A másik lehetőség pedig, hogy keverve van az anyag, és a festmények megkapják a maximális 200 luxot, a rajzok pedig a maximális 50-et. A mi installációnk azt is segíti, ha egymás mellett van rajz és festmény. Nem szűrődik át a fény a festményről a mellette elhelyezett rajzra. Ez az elhelyezés olyan szempontból is jó, hogy egyben is láthatók az összefüggések, ugyanakkor külön is. Egyedül lehet maradni a képpel, megőrizhető a mű saját intim szférája.

Azért meg kell jegyezni, hogy elméletben ez kitűnően működik, de olyan tömegek voltak a kiállításon, hogy gyakorlatilag az intim viszony műalkotás és szemlélő között lehetetlenné vált.

Az installáció eredetileg 500, és nem 700 főre volt tervezve… De így is ki voltunk téve a támadásoknak, hogy miért nem engedünk be több látogatót. Képzeljük el, hogy mi lett volna a mérések eredménye, ha mindennap tízezer ember lép be, mint április elsején, a zárás napján. Akkor, ajándékképpen, hajnal kettőig volt nyitva a kiállítás.

A klíma és az ablakok burkolata tehát marad. Milyen kiállítást terveztek ebbe a professzionálisan kialakított térbe legközelebb?

A legközelebbi hasonlóan nagy, önálló koncepció mentén szerveződő kiállítás 2011-ben a Cézanne-kiállítás lesz. A 19–20. századi gyűjtemény az idén októberben egy világhírű svájci magángyűjteményből mutat be válogatást. A Hermann Rupf-gyűjteményt, amely a modernitásnak egy következő fokáról beszél. Hermann Rupf Henry-Daniel Kahnweiler egyik legnagyobb vásárlópartnere volt. Gyűjteményében több George Braque-, Juan Gris-, Picasso-, Léger-, Klee-, Kandinszkij-festmény és -grafika található, ezek közül sorakoztat fel kilencvenet a kiállítás. Jövő év októberében pedig Ferdinand Hodler-kiállítást rendezünk, ez látható lesz a berni múzeumban is.

Én pedig, úgy néz ki, hogy 2009-ben a New York-i Madison Avenue-n fekvő Pierpont Morgan Libraryben mutathatom be a Majovszky-gyűjteményt. Számomra ez hihetetlen boldogság.

Mesélj még egy kicsit a személyes életutadról.

Az általános iskolában volt egy csodálatos rajztanárnőm, Nagy Ildikó, aki szerencsére most is köztünk van, Miskolcon él. A művészettörténetet szinte észrevétlenül csempészte be a műveltségünkbe. Az óráira hozott, széljegyzetekkel ellátott könyveket kézbe lehetett venni, és kérdéseket feltenni. Ez nagyszerű indítást adott.

Közvetlen családom tanárokból állt, de nagyapám szűcs volt. Azt gondolom, hogy az az ízlés, ami tőle ered, legalább annyira meghatározó. Látom, milyen sok gyűjtő kerül ki azok közül, akik anyaggal is foglalkoznak vagy iparosok, kézművesek.

A gimnáziumban hihetetlenül kulturált magyar- és spanyoltanárom volt, mindkettőjüknek nagyon sokat köszönhetek, de különösen a spanyoltanárnőmnek, aki pesti nő volt, de a hétvégéket is Miskolcon töltötte a kollégiumi szobájában. Gyakran magához hívott, ellátott könyvekkel: Vargas Llosa és Márquez regényeitől kezdve a Las Meninasra vonatkozó legfrissebb tanulmányokig. Chaunu vagy Braudel munkáiig.

Az egyetemen is spanyol–történelem szakra kerültem, ott harmadik szaknak vettem fel a művészettörténetet. Középkorosnak indultam, Marosi-tanítványnak, de a népművelés szakon Beke László tartott modern művészeti előadásokat, és akkor elcsábultam. A forrásokon alapuló művészettörténet-írás továbbra is a passzióm maradt. Történelem szakon H. Balázs Éva volt a tanárom, aki alapvetően meghatározta a gondolkodásmódomat, ahogyan a történelmet összekötötte a kultúrtörténettel és a mentalitástörténettel. De azt is elmondta, hogy mikor hord az ember miniszoknyát: húszéves korában nyugodtan érhet a szoknya a földig, de harminc után csinosabb, ha kicsit rövidebb a szoknya hossza. Nagyon melegszívűen törődött a tanítványaival.

Aztán persze itt a múzeumban teljesedett ki minden. Szinte kegyelmi helyzet, hogy itt vannak a műtárgyak. Az, hogy Gerszi Teréz és Szilágyi János György gyűjteményeik tárgyairól előttem is megszólaltak, azt is eredményezte, hogyha csak a nyomukban kullogok is, de azon a nyomvonalon próbálok én is haladni, dolgozni.



E. W. Ney: Kompozíció, 1966, színes litográfia, 96,5x65 cm



Csontváry Kosztka Tivadar: Zarándoklás a cédrusokhoz Libanonban, 1907, olaj, vászon, 198x192 cm, MNG

A magyar kapcsolat

Gereben Kata

Beszélgetés Molnos Péterrel, a *Párhuzamok és hatások. Van Gogh és a magyar festészet* című kiállítás kurátorával

Kitől származott az a gondolat, hogy a Van Gogh-kiállítás mellett bemutatásra kerüljön egy olyan kamaratárlat, mely a magyar festészet remekműveiből ad válogatást?

Geskó Judit, a kiállítás kurátora keresett meg engem az ötlettel. Most is jól emlékszem, Amszterdamból hívott fel, még 2005-ben, és megkérdezte, lenne-e kedvem együtt dolgozni vele a Van Gogh-kiállítás munkálataiban. Én furcsa módon éppen a Szépművészeti Múzeum könyvtárából léptem ki, mikor csörgött a telefon. Persze rögtön igent mondtam, s nem csupán a feladat nagyszerűsége miatt, hanem azért is, mert a *Monet és barátai* tárlat kapcsán már írtunk egy közös tanulmányt a katalógusba, és nagyon jól tudtunk együttműködni.

Ekkor már a magyar tárlat kérdése is szóba került, vagy csupán a magángyűjteményekről szóló közös tanulmányról beszéltetek?

Ha jól emlékszem, igen, de az elvi megállapodásunk után hosszú szünet következett, hiszen Juditnak ezer más problémát kellett még megoldania, nekem pedig a Magyar Nemzeti Galéria fauve-kiállítása kötötte le az energiáimat. Aztán tavaly tavasszal felgyorsultak az események.

Hogyan alakult ki a kiállítás koncepciója?

Judit azzal keresett meg, hogy írjak egy katalógustanulmányt a Van Gogh-hatás kérdéséről, s próbáljak összegyűjteni egy tárlatra való anyagot azokból a magyar festményekből, melyek bemutatásával illusztrálható is ez a probléma. Pontos helyszínt még nem tudott mondani, hiszen, ha jól tudom, sokáig bizonytalan volt a múzeumshop és a ruhatár elhelyezése is. Így kezdetben még a művek számát sem kötötte ki, csupán azt kérte, hogy lehetőség szerint a Magyar Nemzeti Galéria anyagára támaszkodjam.
Elsőként a korabeli forrásokat tanulmányoztam, művészéletrajzokat, visszaemlékezéseket, kiállításokról írt kritikákat bújtam, keresve a jól megfogható, írott hivatkozásokkal is igazolható nyomokat. Viszonylag hamar rájöttem, hogy nem csak, sőt nem elsősorban a primer hatásokra kell koncentrálnom, mert ha erre szűkítem a válogatás szempontjait, akkor egy érdekes tanulmányt talán még össze tudok hozni, de egy erős, reprezentatív kiállítást semmi esetre sem.

Szóval az a feladat, hogy be is kell mutatni a problémát, bizonyos tekintetben átírta az eredeti koncepciót?

A kezdeti lépések után leszűrhető legfontosabb tanulság az volt, hogy Van Gogh kevésbé hatott a magyar festészetre, mint Cézanne vagy Gauguin. Ha csak azokkal a művekkel és művészekkel foglalkozom, amelyek és akik esetében bizonyíthatóan kimutatható a holland mester befolyása, akkor csak egy halványabb, erőtlenebb kiállítást tudok konstruálni. Én azonban más szempontokat is figyelembe vettem. Tudtam, hogy a Van Gogh-tárlat óriási siker lesz, több százezer nézővel, nagy sajtóvisszhanggal, sok-sok külföldi látogatóval. Ráadásul a magyar mellett angol katalógus is készül hozzá. Úgy gondoltam, adott egy helyzet, amit kutya kötelességem kihasználni arra, hogy a magyar festészetet a lehető legjobb formájában mutassam be. Természetesen nem az eredeti koncepció feladásával, de olyan módosítással, ami lehetővé teszi, hogy bővebb forrásból meríthessek a válogatás folyamán. Olyan hatást akartam elérni, hogy Van Gogh festményei mellett se kelljen szégyenkeznünk.



Czimra Gyula: Cséplés, 1940 körül, olaj, vászon, 68x84 cm, MNG



Czóbel Béla: Párizsi utca, 1905, olaj, vászon, 73x100,5 cm, magántulajdon

Így került be a hatás mellett a párhuzamosság kérdése a szelektálás szempontjai közé?

Igen. Úgy dolgoztam, hogy kialakítottam magamban egy képet Van Gogh művészetéről, festészetének, alkotói módszerének, sőt emberi karakterének alapvonásairól, és ezekhez kerestem rokon műveket és alkotókat a magyar festészet történetéből. Közülük néhányan valóban kaptak inspirációt Van Goghtól, ám olyanok is voltak – mondjuk Munkácsy és Paál –, akik nyilván még a nevét sem hallották. Ám a rokonság, a párhuzamosság – elsősorban a közös vizuális források, a választott előképek vagy éppen az alapvető lelki és művészi hasonlóság miatt – attól még letagadhatatlan. Mikor megvoltak a kiválasztott alkotók, igyekeztem úgy szelektálni a műveik közül, hogy a Van Gogh által kedvelt műfajok, a tájkép, a portré és a csendélet egyenlő súllyal jelenjen meg a tárlaton, és hogy egyes képek nagyon konkrét módon utaljanak a fő teremsorban látható fontos Van Gogh-képekre. Azt szerettem volna, hogy a kevésbé edzett szemű látogatóknak is beugorjon néhány erős analógia, meglegyen nekik is az a bizonyos „aha”-élmény.

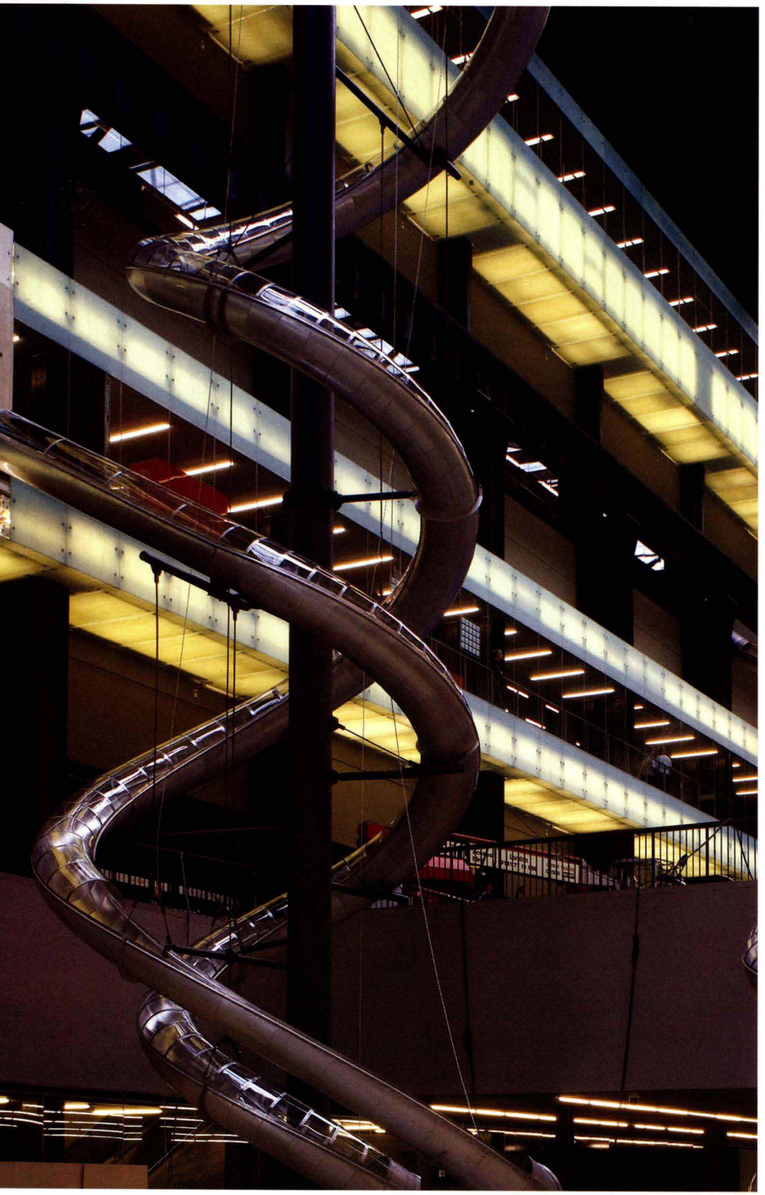
Mik a tapasztalataid, a kiállítás látogatói érzékelik ezeket a rejtett kapcsolatokat?

Van, aki igen, van, aki nem. Sokan megdöbbentek azon, mit kerestek például Munkácsy *Köpülő nője* a tárlaton, vagy éppen Barcsay *Műterembelsője*. Volt, aki azt mondta nekem: nagyon szép a tárlat, csak éppen semmi köze Van Goghhoz. Abban bízom, hogy a katalógusban olvasható tanulmányom talán segített a kérdések megválaszolásában. De a legfontosabbnak mégis azt tartom, hogy egy harmonikus, élvezhető kiállítást sikerült létrehoznunk, mely azon túl, hogy gazdag interakcióban volt a főkiállításon bemutatott Van Gogh-képekkel, bebizonyította, hogy a magyar festészet is fantasztikus értékekkel rendelkezik.

Lecsúszunk vagy dumálunk? Beszéljünk vagy csússzunk?

Csizmadia Alexa

Tudósítás a legutóbbi Tate-szimpóziumról



Carsten Höller óriáscsúszdái, © Tate photography

A londoni Tate Modern előadásainak és szimpóziumainak egy részét élő webközvetítésen követhetik az érdeklődők, ami csaknem egyenértékű az azokon való részvétellel. A közvetítések néhány héttel később a Tate honlapjának archívumába kerülnek, ahol az évek során tekintélyes anyag halmozódott fel művészettörténeti adalékokból és művészetteóriai munícióból.

A legutóbb közvetített szimpózium apropójául Carsten Höller a Tate Modern turbinatermét betöltő óriáscsúszdái, illetve ezek áprilisban esedékes leszerelése szolgált. Az előadók Guy Debord *A látvány társadalma*[1] című, 1967-ben publikált könyvének elméletét, annak érvényességét vették górcső alá, kivéve talán a Tate kurátorát, Frances Morrist, aki a turbinateremben megvalósított megaprojektek keletkezéstörténetét vázolta fel, majd bemutatta a megvalósult installációkat, melyek közül szakmai és közönségszempontból egyaránt Olafur Eliasson 2003/2004-es *Időjárás Project*je tekinthető a legsikeresebbnek.

Az efféle lehengerlően látványos alkotások dömpingje szükségessé tette a debordi *látvány* fogalmának átértékelését. Guy Debord elmélete szerint a *látvány* a fogyasztói társadalomban a társadalmi elnyomás eszköze, ha úgy tetszik, a kapitalizmus szemfényvesztése. A termelésorientált társadalmakban az élet és annak minden aspektusa látvánnyá transzformálódik, miközben az egykor jelentéssel bíró *látvány* kiüresedett reprezentációvá válik. A képzőművészet nyelvére lefordítva Ina Blom, az Oslói Egyetem professzora úgy fogalmazta ezt meg, hogy a művészetben a *látvány* a misszió helyébe lépett. Ezt illusztrálják a múzeumépítészetben megjelenő új trendek is, például a gyakran hivatkozott bilbaói Guggenheim, amely pusztán lenyűgöző építészeti megoldásainak köszönhetően vált turistacélponttá, vagy a Denver Art Museum, melyet a *Condé Nast* utazási magazin áprilisi száma a világ öt csodájának egyikeként mutatott be. A múzeumok szerepüknél fogva kollektív memóriabankként kellene hogy szolgáljanak, ám vizuális ingereket túladagoló megjelenésük éppen ellenkező irányba hat, hiszen a *látvány*-dömping egyik célja Debord szerint éppen az emlékezet megbénítása. Andrea Fraser előadásában a múzeumokra mint látványosságokra reflektált, s rámutatott, hogy a jelenség korántsem új keletű, példaként többek között a Vatikánt és a világkiállításokat említette. Úgy vélte, a vizuális stimulus fontos szerepet játszik az elit és a tömegkultúra egymás felé közelítésében, a múzeumok részéről pedig populista gesztust jelent a turbinateremben megjelenő művekhez hasonló megainstallációk megvalósítása egy új látogatóréteg megcélzása érdekében. Művészként Frasert aggodalommal tölti el, hogy ilyen léptékű művekkel és gépezettel kell versenyeznie.

Sven Lutticken szerint Debord nagy hatású könyvének megjelenése óta alapos mutáción esett át a *látvány* fogalma, a passzív néző tételezése pedig nem más, mint anakronizmus. A Tate Modernben csúszdázó múzeumlátogatók remekül illusztrálhatnák ezt, ám Lutticken inkább a nézőket is bevonó szociális érzékenység motiválta aktivista művészetre gondolt és a látványnak egy, a technikai innovációkhoz kapcsolódó új hullámára, csakúgy, mint a fogalom két szétváló értelmezésére a tömegkultúrában és az elitkultúrában.

Claire Bishop szintén az aktív nézőre/résztvevőre apellált; a néha sokkhatással operáló látványcentrikus káprázatok ellenpontjába a közönség részvételén alapuló műveket helyezte, melyek egy atomizált társadalom pszeudo-közösségéből valódi közösséget hozhatnak létre. A látvány társadalmának totalitariánus diktatúrájával a közcélokért tevékenykedő művészt és egy idealizált demokráciát állított szembe.

Összességében a vita résztvevői egyetértettek abban, hogy a *látvány* fogalma Debord meghatározása óta alapvetően megváltozott, más problémát definiált akkor és ma. Lutticken úgy véli, Debord elmélete a dialógust kiküszöbölő *látvány*ról ma már irreleváns, legalábbis ha szó szerint értelmezzük, azonban óva intett attól, hogy úgymond a fürdővízzel együtt a gyereket is kiöntsük, hiszen az alapprobléma a kultúra minden szegmensében létezik és Debord nyomvonalán elindulva felfejthető. A kiindulópont változását azonban diagnosztizálnunk kell, máskülönben a 60-as években ragadunk és könnyen mellékvágányon köthetünk ki. A fogalom megváltozott jelentésrétegei tehát annak differenciált megközelítését, periodizálásának bevezetését tennék szükségessé. Ahogy a szimpózium egyik kezdeményezője, a művészettörténész Claire Bishop fogalmazott: egy új szörny ellen nem lehet régi, elavult fegyverekkel harcolni.

A Tate webközvetítéseinek sorában április 25-én este a *Münster 07 skultur projecte* kapcsán a kortárs szobrászatról beszélgetnek majd művészek és kurátorok, május 16-án pedig Harland Miller és Jarvis Cocker vitatja meg a populáris kultúra helyzetét.

[1] *Guy Debord:* A spektákulum társadalma, *ford. Erhardt Miklós, 2006 Balassi Kiadó*



Carsten Höller: Upside Down Mushroom Room, 2000, Installation view, Synchro System, Fondazione Prada, Milan 2000, Courtesy Fondazione Prada Collection, Milan, Fotó © Attilio Maranzano

Huszadik születésnap – hívatlan vendégekkel

Einspach Gábor

TEFAF Maastricht 2007

Fotó: Pieter de Vries



Francis Bacon (1909–1992): Három tanulmány az emberi testhez, 1970, olaj, vászon, triptichon, minden rész 198x147,5 cm, Marlborough Fine Art



Pierre-August Renoir (1841–1919): Rózsák között, 1882, olaj, vászon, 99,7x81,28 cm, Acquavella Galleries

Nemcsak a dizájnban történt jelentős változás az idei maastrichti vásárban. A virágtengert felváltó modern, fekete-fehér, tükrökkel mozgalmassá tett, hullámzó falinstalláció mintha csak a kiállító műkereskedők kedélyállapotára reagált volna, akik a nemzetközi műtárgypiac prosperálása közepette nem várt konkurenciát kaptak.

A híres és tekintélyes maastrichti galerista, a vásár egyik alapítója, Robert Noortman halálát követően a Sotheby's megvásárolta a Noortman Master Paintinget 82,5 millió dollárért, és perrel fenyegette a vásár szervezőit, ha nem engedik őket kiállítani. Természetesen ezt követően a nagy vetélytárs és 2006-ban már piacvezető Christie's is akcióba lépett, és a tulajdonában levő King Street Gallery nevén adta be jelentkezését a tradíciók szerint kizárólag galeristákat, műkereskedőket beengedő vásárba. Ez nem jelentett feltétlenül anyagi sikert is számukra, a vásár vége felé a King Street Gallery még nem tudott eladásról beszámolni. Igaz, hogy sok olyan képet is kiállítottak, melyek előzőleg árverésen már sikertelenül szerepeltek. Ilyen volt Francis Bacon *Gyermeket vivő férfi* című műve, amely nyolcmillió dollárért nem kelt el 2006 májusában, s most 14 milliót kértek érte.



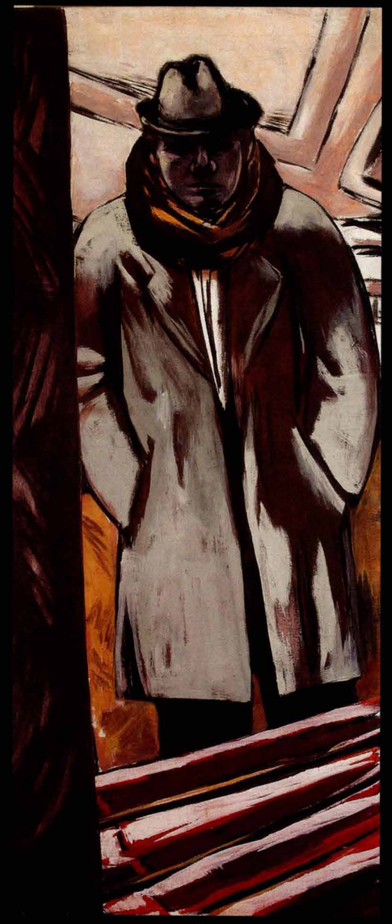
Simon Vouet (1590–1649): Szent Katalin, Róma, 1626,
olaj, vászon, 132x99 cm, Richard Green



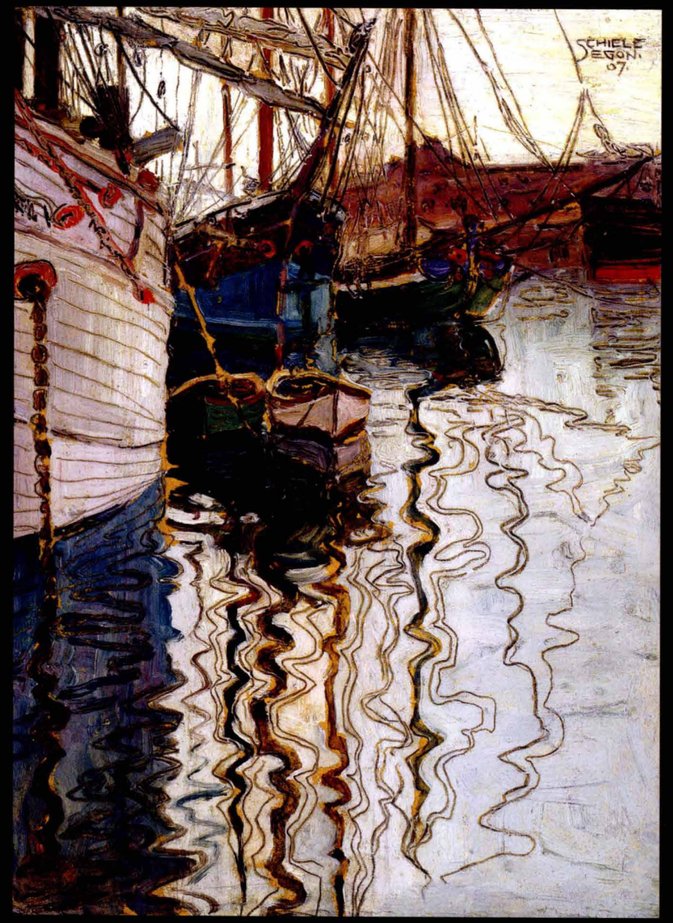
Tapir, bronz, arany és türkiz berakással, Kína,
i. e. 3–4. század, 26,5x 2,5 cm,
Littleton & Hennessy Asian Art Ltd



Louise Bourgeois (1911–): Pók, 1997, bronz,
239x244x213 cm, Hauser & Wirth



Max Beckmann (1884–1950): Önarckép kabátban, 1932,
olaj, vászon, 118,5x50,5 cm, Marlborough Fine Art



Egon Schiele (1890–1918): Trieszti kikötő, 1907,
olaj, ceruza, karton, 18x25 cm, French & Company

A tulajdonosváltozás nem jelentett nagy átalakulást a Noortmannál, ahol ebben az évben is a jelentős impresszionista képek mellett régi mestereket és modern képeket állítottak ki, sok a tavalyi standról ismerős volt, a többi is feltehetően még a galéria készletéből származott. A vásár első napjaiban már 15 képet eladtak, több mint tízmillió dollár értékben.

Az új kiállítók megosztották a műkereskedőket, sokan a hagyományosan kétpólusú műkereskedelemben a galeristák visszaszorulásától tartanak, mások örülnek az aukciósházak szereplésének a kiszélesedő vevőkör miatt. A trend egyértelműen a hagyományos határok feloldódása felé mutat, a piacvezető aukciósházak kiállításokat szerveznek, galériákat üzemeltetnek, ügyfélkapcsolataikat az eddig a kis cégekre jellemző odafigyeléssel szervezik, nemzetközi hálózatuk pedig óriás versenyelőnyt biztosít számukra.

Ebben az évben is voltak nagy távolmaradók, például az amerikai Larry Gagosian, a talán legerősebb kortárs kereskedő, aki a tavalyi sikertelenség után idén más fórumokra fókuszál.

A Maastrichtban rendezett vásárok története hosszú időre nyúlik vissza. Még a nyolcvanas évek elején is a legjelentősebb londoni galériák standján az átlagár 2000 font volt, és akadt olyan kiállító, akinek legdrágább festménye sem került többe 5500 fontnál. Ez magyar szemmel sem tűnik jelentősnek, az első Antik Enteriőr kiállításon, igaz, egy évtizeddel később, Gulácsy Lajos *Dal a rózsatőről* című festményét 28 millió forintért kínálta Nudelmann László. Volt olyan vásár, amikor a váratlan havazás miatt olyan kevés látogatót regisztráltak, hogy a kiállítók *boules*-t játszottak a folyosókon. Az első TEFAF (The European Fine Art Fair) néven futó vásárt 1988-ban rendezték, az akkori 97 kiállító standját 17 600 érdeklődő kereste fel. Azóta az összesített látogatószám elérte az egymilliót, amiből több mint 84 ezren jöttek tavaly. A zsúfoltság már az eladások rovására ment, ezért a szervezők a jegyek árának radikális emelését határozták el, így az idei belépőt a katalógussal együtt a tavalyi 40 helyett 55 euróért árulták. Ennek ellenére nem volt érezhető visszaesés, továbbra is tömegek látogatják a vásárt, sőt fizetőképes tömegek. Egyébként a vásáron kiállított tárgyak összértéke még a modern ékszerek nélkül is meghaladta az egymilliárd dollárt.

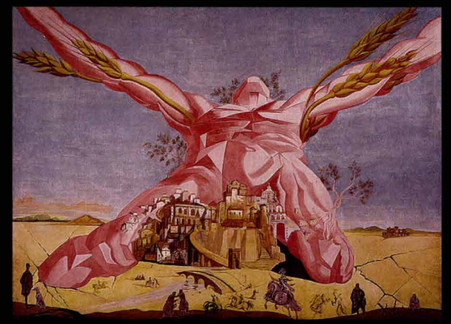
Most sem hiányoztak a több tízmillió dolláros műkincsek. Az Acquavella Gallery 45 millió dollárt kért August Renior *Rózsák között (Madame Léon Clapisson portréja)* című művéért. A képet a Las Vegas-i kaszinótulajdonos, Stephen A. Wynn vásárolta 2003-ban 23,5 millió dollárért. Hasonló mértékben szökött fel az ára Francis Bacon 1955-ben festett tanulmányának, melyért Jan Krugier tavaly még csak 20 milliót kért, idén már 45 millió dollárt.

Simon Vouet festményét a londoni Richard Green standján főhelyen mutatták be. Az Alexandriai Szent Katalint ábrázoló mű ezt megelőzően az e-bay aukciós portálon szerepelt. A képet ismeretlen 17. századi portréként határozták meg, becsértéke 2000-3000 font volt, és 163 darab licit után került Greenékhez 846 000 fontért. Maastrichtban 2,6 millióért kínálták…

Hasonlóan izgalmas ifjabb Hans Holbein az *Ifjabb Thomas Wyatt portréja* című művének műkereskedelmi előélete. A képet Christopher Gibbs műkereskedő vásárolta 1974-ben a Christie'snél ismeretlen festő műveként 2800 fontért. Hosszú kutatómunka és tanulmányok elkészítését követően tavaly júliusban Gibbs aukcióra kínálta a képet Hans Holbein eredeti műveként 2 millió és 3 millió font



Lorenzo Monaco (cca. 1370–1425): Szent Antal, 1415–1920, fatábla, 35 x 24,3 cm, Moretti



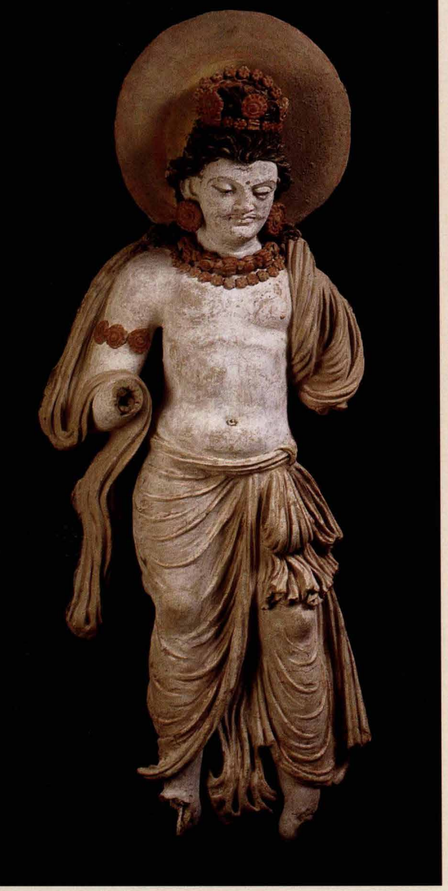
Salvador Dalí (1904–1989): A Kolosszus, 1956,
tempera, akril, vászon, 242,5x328 cm!, López de Aragón



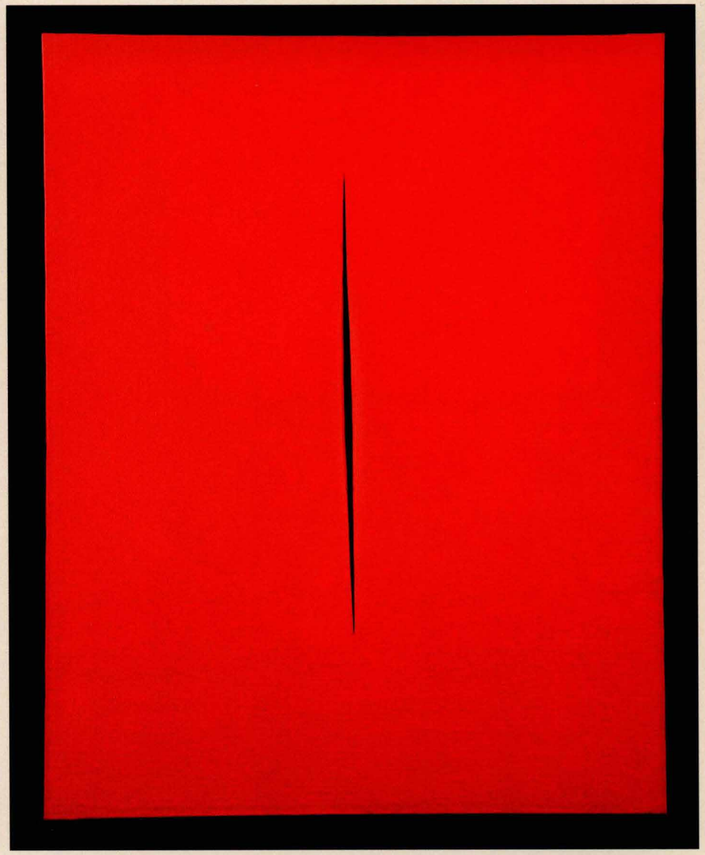
Jan Lievens (1607–1674): Fiatal lány portréja, olaj, fa, 45x38,3 cm, David Koetser Gallery



Jan Both (cca. 1618–1652): Itáliai táj, olaj, vászon, 170x140 cm, Johnny van Haeften



Álló Bodhisattva, India, Gandhara régió, 4–5. század, magassága: 140 cm, John Eskenazi



Lucio Fontana (1899–1968): Concetto Spaziale, 1968, vízfestmény, vászon, 92x73 cm, Dickinson Gallery

közötti becsértéken. Az árverés előtt kitudódott, hogy a Tate Gallery készülő Holbein-kiállításán nem szerepel a mű, mert a kiállítás kurátora és Holbein szakértője, Susan Foister kételkedik a mű eredetiségében. A festmény az aukción visszamaradt, de a kutatómunka tovább folytatódott. A londoni műkereskedő Mark Weiss az addigi restaurálások feltárásával, tudományos festékanalízissel és más módszerekkel meggyőzte a legjelentősebb német Holbein-szakértőket a kép eredetiségéről. A dolog nehezén már túl van a tulajdonos, már csak azt a gyűjtőt vagy múzeumot kell megtalálni, aki az ötmillió fontos vételárat kifizeti a képért…

A piac fejlődését érzékelteti egyébként, hogy 1996-ban a legdrágábban eladott festmény Rembrandt *Egy fiatalember portréja* című műve volt 4,8 millió dollárért, s a tavalyi év egyik legnagyobb szenzációját is Rembrandt egy szignált és datált festménye, az *Idős Szent Jakab apostol* keltette: de azért már 60 millió dollárt kértek.

A gyenge amerikai dollár persze nem volt hatástalan a piacokra, és a számos vásár és aukció miatt néhány vevőn már a fáradtság jelei mutatkoznak, ahogy erre a jelentős amerikai lapok is figyelmeztettek.

A keleti piacok folyamatosan és rohamtempóban erősödnek, nem véletlen, hogy a kortárs kínai festészet árai a milliós kategóriában mozognak, és az sem, hogy dél-koreai galéria képes aukción modern amerikai festményt rendszeresen drágábban megvásárolni, mint a már említett Gagosian. A vásár legszebb és legértékesebb keleti műtárgya egy i. e. negyedik századból származó bortartó volt, egy arannyal és türkizekkel gazdagon díszített tapír. A tárgy párdarabja Tajvanban van, múzeumi gyűjteményben. A bor a hátán tölthető be és a száján csorog ki – már az első napon kifizették érte a 12 millió dolláros vételárat.

A vásárt követően a kiállítók nagy része jelentős eladásokról és számos új vevőről számolt be. Az arányok változását és az árak összehasonlíthatatlanságát jól mutatja John Eskenazi standja. Az archaikus indiai művészetet árusító Eskenazi teljes kiállított árukészlete megvásárolható lenne a Krugier Galéria Bacon-festményéért – nem is egyszer, négyszer, ahogy egyébként Renoir *Rózsák között* című művének ára is magasabb, mint a teljes magyar aukciós piac tavalyi forgalma.

BÁV AUKCIÓSHÁZ

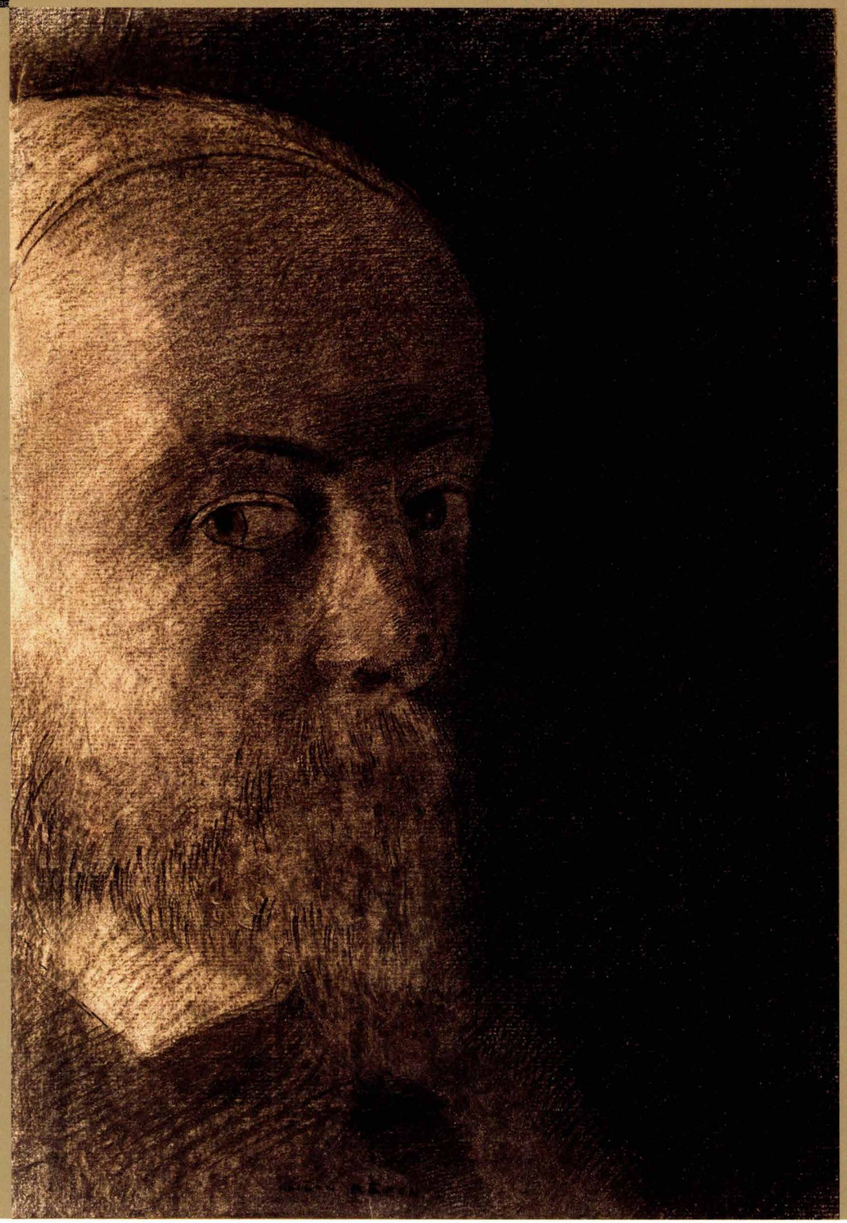
50. JUBILEUMI
MŰVÉSZETI AUKCIÓ

ÚJ HELYSZÍN:
V. BÉCSI U. 1-3.





KIÁLLÍTÁS: MÁJUS 12-20.
ÁRVERÉS: MÁJUS 22-23-24.



Önarckép, 1888 Redon hajlama, vonzódása a folytonos önvizsgálathoz, a képtémákkal való latens azonosulása különösen arcvonásait őrző képeinél meghatározó. Egy 1876-ból származó, a család New Orleansban élő barátjának írt levelében Redon részletes, önkritikus jellemzést ad külsejéről, remek fiziognómiai leírást nyújtva 1888-as szénrajzához. Korai, „csaknem klerikális tonzúra", magas, sima homlok, „nagyon kétes", a szájat elrejtő szakáll, „dicstelen és presztizsmentes" orr és „a tekintet, amit én mindig egy kissé hamisnak találtam". A Rembrandtot idéző titokzatos félhomályból előbukkanó arc tekintete áthatható, szúrós. Itt is, mint Redonnál oly gyakran nem párhuzamos, hanem széttartó a két szem. (Dario Gamboni, Odilon Redon: *Das Faß Amontillado. Der Traum eines Traumes Fischer.* 1998. 42. o.) A művész ismerős, szuggesztív vonásait véljük felfedezni több képén is, így *A gondolkodó az ablaknál* (1878), *A rab vagy A titok* (1881), *Arc rács mögött, Férfi babérkoszorúval* (1895) címűeken. Mintha a magányos gondolkodó kétségbeesett rabbá változott volna ...

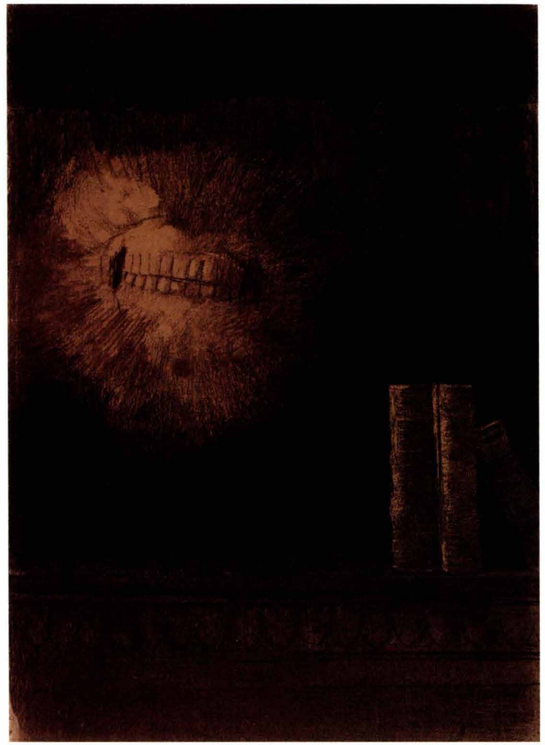
„A titokzatos álmok hercege"

Adél Thüroff

Odilon Redon (1840–1916) – retrospektív

(Schirn Kunsthalle, Frankfurt 2007. január 27. – április 29.)

Huysmans nevezte el Redont „a titokzatos álmok hercegének", ő volt a „Le Gaulois" napilap kritikusa, ő írt Redon második önálló kiállításáról 1882-ben, amit a lap „salle des Dépêches"-ében rendeztek meg. Barátok voltak.



A fogsor – Berenice fogai, 1883
A fekete szénrajzot a Ian Woodner Family Collection ajándékozta több mint száz más képpel egyetemben a Museum of Modern Artnak 2000-ben. A múzeum ma a világ egyik legjelentősebb Odilon Redon-gyűjteményével rendelkezik.
Redon műveiben számtalan analógiát találunk Poe és Baudelaire költészetéhez, valamint a szépségről alkotott meglepően egybehangzó teóriájukhoz. Poe 1835-ben írta kegyetlen groteszkjét, a *Berenice*-t, melyben az elbeszélő, Egaeus irtózatos, őrült tervet sző: egykor gyönyörű, plátói szerelmének, Berenice-nek elrabolja, nem a testét, hanem 32 igézően szép, elefántcsont-fehérségű fogát, annak halottnak vélt testéből. A szénrajz a történet esszenciáját szemlélteti Poe stiláris eszközével. A kép középpontjában, anyagszerűen sűrű feketeségben a meglepő módon kiragadott, Berenice testétől elválasztott, elidegenített, túlméretezett motívum, a fogsor mint látomás lebeg egy sugárzó, szinte átlátszó fehérségű fénykoszorúban. Ez a „fénykompozíció" jellemző Redon műveire. A fény megvilágítja a polcokon sorakozó könyvek gerincét is, utalva a történetben oly fontos szerepet játszó könyvtárszobára, ahol a két főszereplő utoljára találkozik, ahol maga az ötlet megszületik. Vizuális analógia a fogak és a könyvek között. Redon nem elbeszél, nem illusztrál. Az irodalmi inspiráció lehetőség a naturalista, mégis szuggesztív motívum segítségével a döbbent nézőt bevonni, szinte belekényszeríteni a megszállott őrületébe, a téboly ismeretlen világába.
(Oktavia Christ, Odilon Redon: *Visionen eines Künstlerpoeten.* Berlin, 1994. 67. o.)

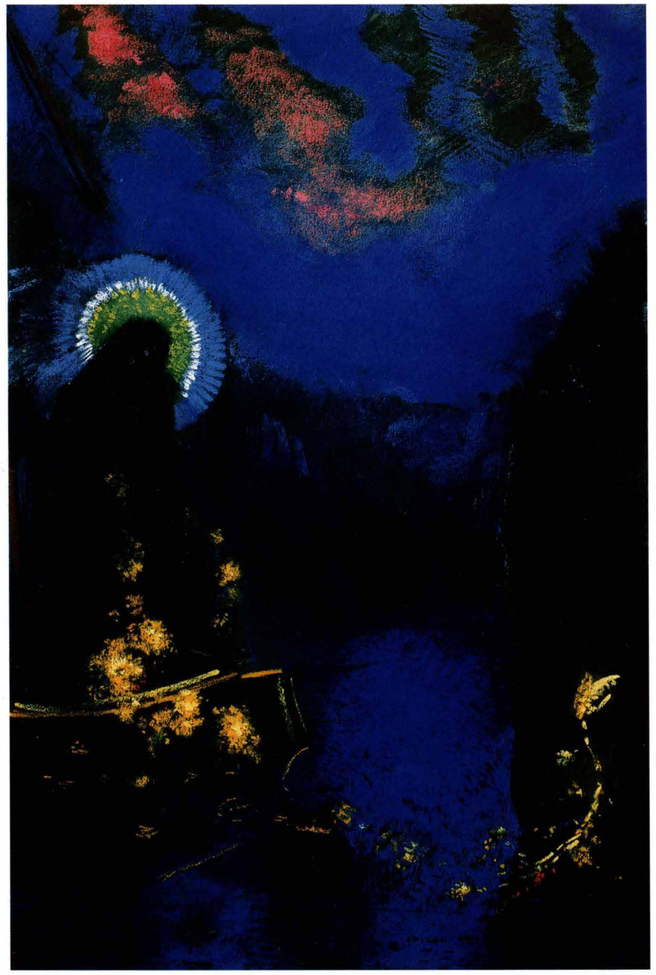


Álompolip, 1891
Egy különös mitológiai alak Flaubert *Szent Antal megkísértésé*ből visszatérő motívum Redon műveiben: Oannes, az emberfejű, de haltestű, tudást, műveltséget átadó kaldeai istenség. A végtelen mélységű, sötét, éjszakai háttérből, mint egy fantasztikus képzelet-világból előbukkanó különös, ismerős motívum és a furcsa, talányos cím, miszticizmus és tudomány. „Minden eredetiségem abban áll, hogy a valószínűtlen lényeket a valószínű törvényei szerint emberi formában életre keltsem, a látható logikáját, amennyire csak lehetséges, a láthatatlan logikájának szolgálatába állítva" – írja Redon naplójában. (Odilon Redon: *A soi-même. Notes sur la vie, l'art et les artistes.* Paris, 1922. 29. o.)

Azokban az években, amikor mindenki az impresszionistákról, a színekről beszélt, egy teljesen külön utat járó művész fekete-fehér szénrajzaival és litográfiáival egészen különös, furcsa, megdöbbentő képi világot hozott létre – többféle értelemben is a sötétséget fürkészve. Mikor Redon 1840-ben világra jött Bordeaux-ban, Paul Cézanne egyéves kisgyerek, Claude Monet két hónapos kisbaba, Renoir pedig csak egy év múlva fog megszületni.

Redon ősi bordeaux-i család sarjaként mélyen kötődött a francia kultúrához, mégis az idegenség érzése, mássága meghatározó volt egész életében. Apja évekig New Orleansban élt, kreol nőt vett feleségül, és közvetlenül második gyermeke születése előtt tért vissza Franciaországba; kis híján Redon is a senki földjén, feneketlen, végtelen mélység felett, egy óceánjárón látta meg a napvilágot, mint Baricco zongoristája. Valószínűsíthető betegsége, a 19. században stigmatizált epilepszia miatt kellett gyermekkorát családjától elszakítva, magányosan töltenie Médocban, egy félreeső, apai birtokon. A csöndes, titokzatos helyet képzelete különös figuráival népesítette be.

Nem vették fel a Francia Akadémiára, így újra visszatérhetett Bordeaux-ba, abba a városba, ahol évtizedekkel korábban, 1824–28 között Goya is alkotott, élete utolsó éveiben felfedezve és megtanulva a litográfia technikáját. 1825-ben itt mutatta be híres bikaviadal-sorozatát is. Redon itt, Goya városában kapott meghatározó indít-



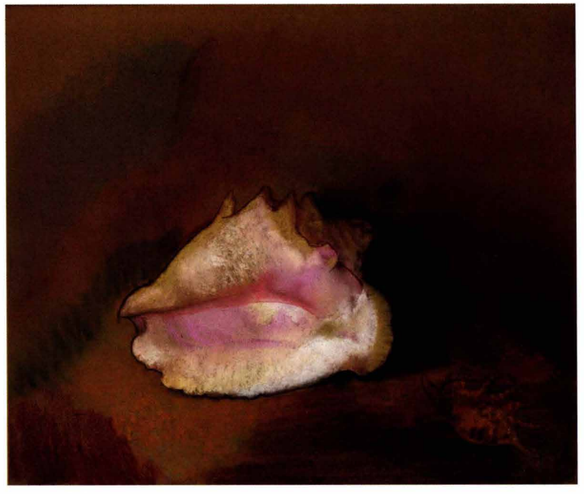
Szűz glóriával, 1897
Álom és ébrenlét egymásba mosódó állapotában követhetetlen messzeségbe vesző, a sötét éggel összefolyó, villódzó vízen egy titokzatos bárka lebeg, rajta meghatározhatatlan, különös alak fénylő glóriával. Egy jelenés a kék számtalan, gazdag, finom árnyalatával modellálva. A kék az ég és a víz színe; Redonnál mindkettő a végtelen szimbóluma. A keresztény ikonográfiában mint a tisztaság, hűség jelképe Máriához kötődik, az Istenanyát gyakran ábrázolták kék köpenyben. Tőle reméltek segítséget a hatéves Redon gyógyulásához is szülei. (*Wie im Traum*... 127. o.)
Misztikus kék és szakrális arany, Redonnál többször előforduló kombináció, itt a titokzatos Szűz sejtelmes alakjától kiinduló fénykéve, inda, virágfüzér, talán éppen Mária gyógyító szellemi erejét jelképező arany színfolt, jelezve a transzcendens tartalmat. Egy utalás, egy sugallat. Mint egy visszatérő homályos álom, mint egy körbejáró gondolat bukkannak fel újra és újra Redon motívumai. A titokzatos Szűz alakját véljük újra felfedezni Redon 1904-ben készült *Az álom* című olajképén is, ahol egy igéző, varázslatos víz alatti táj idézi az akvárium inspiráló hatását, a víz alatti világ és az álomvilág szimbiózisát.

tatást két teljesen különböző személyiségtől. Az egyik Rodolphe Bresdin (1822–1885), a fáradhatatlan, virtuóz grafikus, akitől a rézkarc és a kőnyomat technikáját oly magas szinten sajátította el, hogy Manet mellett a korszak legjelentősebb litográfusaként tartják számon. A másik Armand Clavaud (1828–1890), természettudós, botanikus, Darwin-követő. Tőle kapta azt a releváns élményt, amely művészete kiindulópontja lett: a mikroszkopikus világ felfedezésével nem csupán egy új formanyelv birtokába jutott, hanem megtapasztalta a jelenségek sokértelműségét, felfedezte, hogy a látható valóság mellett, mögött létezik egy autentikus, bár szabad szemmel láthatatlan, teljesen idegen világ.

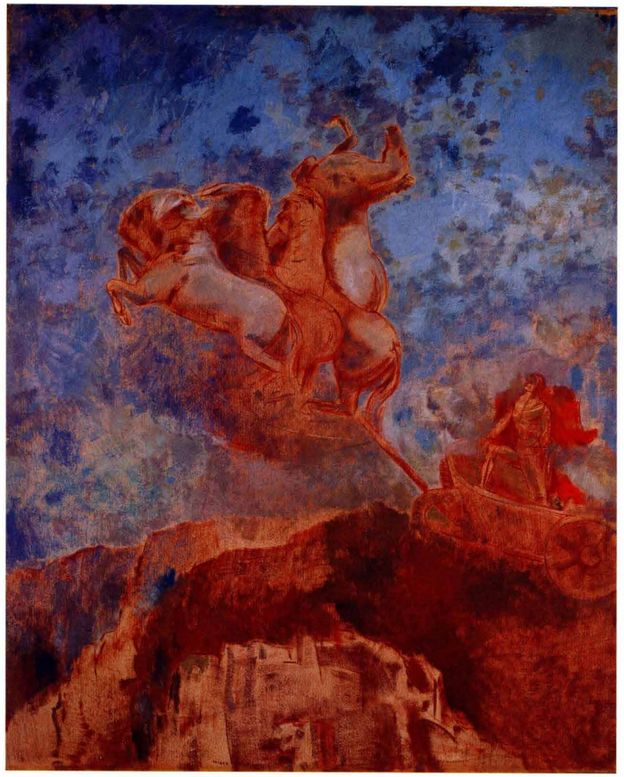
„A misztérium értelme az, hogy mindig sokértelműségben leledzünk, kettős, hármas nézőpontokban, látszólagos nézőpontokban (képek a képekben), éppen keletkező formákban és olyanokban, melyeket majd a néző lelkiállapota alakít. Minden dolog szuggesztívabb attól, hogy tüneményszerű" – írta.

Ettől a formai és szimbolikus sokértelműségtől olyan lebilincselő, magával ragadó ez a Redon-kiállítás – nem lehet előre tudni, mi vár ránk, mit fogunk valójában látni.

Közel 240 litográfia, rajz, pasztell, festmény, köztük számos magángyűjteményből kölcsönzött, a nagyközönség előtt most először bemutatott mű segítségével ad áttekintést a válogatás Odilon Redon művészetéről, mintegy ötven éven átívelve. Az első rész a fekete-fehér grafikai életművet mutatja be kezdve a szerény, de meglepően precíz természettanulmányokkal. Láthatjuk az 1881-es első önálló kiállítás szénrajzait, az ún. *Noirs*-okat, közöttük a híres *Szem-ballon*t, és kiemelten az albumokat: első litográfiai gyűjteményét, mely *Álomban* címen 1879-ben jelent meg, *A kezdetek* 1883-ból, Flaubert *Szent Antal megkísértése*hez készített munkáit (1888, 1889 és 1896), valamint 1891-ben *Álmok* címen kiadott albumát, mellyel mentorának, Clavaud-nak állított emléket annak öngyilkossága után. Botanikus barátja hívta fel figyelmét a filozófiára és kora progresszív irodalmára: 1882-ben jelent meg Edgar Poe-nak ajánlott második litográfiai sorozata, amelyre fölfigyelt Hennequin, Huysmans és Mallarmé is. Redon 1885-ben Mallarménak ajándékozta *Hommage à Goya* albumának egyik példányát, és ettől kezdve rendszeresen eljárt a szimbolista költő híres kedd estéire. Évekkel később ő lett a „festészet Mallarméja", ahogy Maurice Denis írta, és ő fogadta péntek délutánonként a fiatal festőket, Nabis-barátokat párizsi lakásán.



A kagyló, 1912



Apolló szekere, 1908
Redon egy életen keresztül csodálta Delacroix-t. Armand Clavaud-nak köszönhetően korán megismerte művészetét, és lelkesen másolta két, az 1850-es évektől Bordeaux-ban lévő képét, az *Oroszlánvadászat*ot (1855) és a *Görögország Missalonghi romjaint* (1828). A Louvre Apolló-galériájának mennyezetképéről, melyet Delacroix 1850/51-ben készített (*Apolló legyőzi Phytont, a kígyót*), Redon több másolatot is készített. A kiállításon egy sorozatot láthatunk *Apolló szekere*-feldolgozásokból, amely végül a *Fontfroide*-ban, a könyvtárszoba freskójában éri el csúcspontját.

Művészet. Kultúra és finomság

Mióta Max Hollein 2001-ben átvette a Schirn Kunsthalle irányítását, Németország talán legélettelibb kiállítási helyévé változtatta a Frankfurt belvárosában a Majnától, a dómtól, a Történeti Múzeumtól csupán néhány lépésre fekvő, hosszan elnyúló, furcsa épületet. A frankfurtiak által kedvesen csak „Schirnherr"-nek és „Kultur-König"-nek nevezett Hollein 2006 óta a Schirn mellett még a Städel, valamint a Liebighaus nagy hatalmú igazgatója is. Mindhárom múzeum nagyszerűen működik saját profillal és koncepcióval. Mi a titka? A Schirn programjaira nem az ún. „Blockbuster" nyomja rá a bélyegét, nem az óriás-maraton-kiállításokat favorizálják; új szemszögből próbálják láttatni, mintegy leporolva a művészettörténet egyes epizódjait, szélesebb publikum előtt megnyitva a múzeumot, amely hetente kétszer este tízig várja a látogatókat. Minden kiállításhoz gazdag kísérőprogram tartozik. A hagyományos tárlatvezetésen túlmenően a hozzáértő közönségnek például a Redon-kiállításhoz kapcsolódva a katalógust író szakértők, a frankfurti Goethe-Universität professzora, Klaus Herding, illetve a kiállítás kurátora, Margret Stuffmann kínál vezetést. Az idősebbeknek a hónap minden harmadik péntekén külön erre az alkalomra bevitt ülőalkalmatosságokkal teszik kényelmesebbé a műélvezetet, ami természetesen a múzeum kávézójában fejeződik be. Vagy például az érdeklődők speciális nyelvtanfolyamokon, a múzeumban bővíthetik szakkifejezésekkel francia-, illetve spanyoltudásukat. Előrelátóan, hogy a jövőben se kongjanak a kiállítótermek, a gyerekek előtt tárják legszélesebbre a Schirn kapuit: minden egyes kiállításhoz készül egy ún. „Spielbox", egy játékos tárlatvezető, valamint külön katalógus, és ahelyett hogy szúrós szemű, aggódó teremőrök loholnának a gyerekek nyomában, vasárnaponként a legkisebbekkel Max és Lisa, a múzeum két óriásbábja, a nagyobbakkal múzeumpedagógusok járják végig a kiállítást. A teljesség igénye helyett itt egy személyes élményt említenék meg. 2004-ben a *Kunst – ein Kinderspiel* kiállításon többek között megvalósították Andy Warhol gyerekeknek tervezett tárlatát, ahol a nekik készült képeket Warhol elképzelésének megfelelően a gyerekek szemmagasságában helyezték el. Azóta gyerekeimnek, akiket már évek óta kitartóan emelgetek különböző kiállításokon, a Schirn a kedvenc múzeuma. A múzeum előcsarnokában kávézó és étterem várja a látogatókat remek koktélbárral és napos terasszal, aminek hatalmas üvegfalain áramlik be a fény. A „Kunst, Kultur und Köstlichkeit" mottónak megfelelően kulináris élvezetekkel is bővülhet a kulturális élmény. Ott helyben.

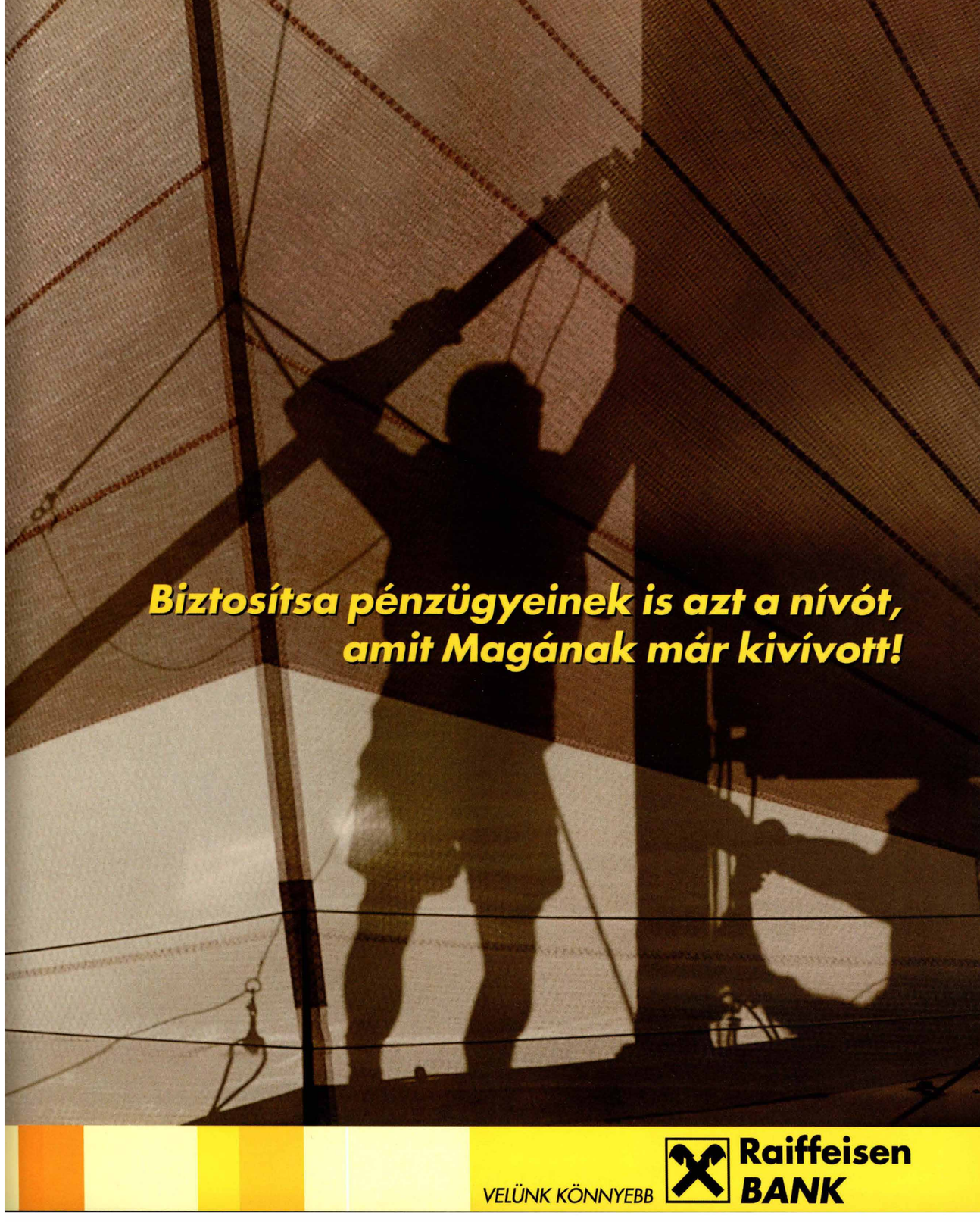


Virágcsendélet, 1909
„Redon virágcsendéleteire az egyes növények pontos, természethű ábrázolásából, valamint a festői nyelv meglepően szabad alkalmazásából fakadó igéző ellentmondás a jellemző." (*Wie im Traum…* 288. o. Margret Stuffmann) Redon a virágcsendélet műfajához egyrészt hozzátette Armand Clavaud-val való találkozása tapasztalatait is, amikor szinte botanikus pontossággal, érzékenységgel ábrázolt növényeket. Másrészt az első pillanatban feltűnik, hogy gyakran különböző évszakok sokszor szár nélküli virágait látjuk együtt, nem pedig egy valósághű csokrot, kiegészülve a botanikából ismeretlen hibrid növényi képződményekkel.

1890 fordulópontot jelentett Redon művészetében. Ekkor fedezte fel a színek világát, és a művész, aki oly hosszú ideig lemondott a színekről, finom, igéző koloristának bizonyult. Párizsban, Durand-Ruelnél állította ki *Csukott szemek* című festményét, amelynek litográfiaváltozatát a következő évben bemutatták az École des Beaux-Arts kőrajz-kiállításán. A mű nemcsak a Nabikra, különösen Maurice Denisre, de Munkácsyra is nagy hatást gyakorolt. A színek, a misztikus fény tovább fokozták Redon, „az evolucionista szimbolista" újra és újra felbukkanó, átváltozó, egymásba folyó motívumainak szimbolikus sokértelműségét. A halászcsónak titokzatos bárkává változik, egy ablak könnyűszerrel siklik át az akvárium régióiba, a sejtelmes fényű kagyló mint virágkehely oltalmazza Vénusz vagy talán Ofélia lebegő növényi testét és a *Kék profil* vagy *Aranysejt* (*La cellule d`or,* 1892) spirituális kékjében felsejlik Kandinszkij és Yves Klein.

„Köszönetet szeretnék mondani
az okok és okozatok isteni labirintusának
a változatos teremtményekért,
melyek benépesítik e különös világot,
az értelemért, mely örökösen
a labirintus térképéről álmodik..."
Jorge Luis Borges: *Újabb költemény az ajándékokról*
(Orto Poema de los Dones)

Egyébként Redon volt Alfred Hitchcock kedvenc festője...





Európa keleti peremén

Rieder Gábor

Balti körkép[1]

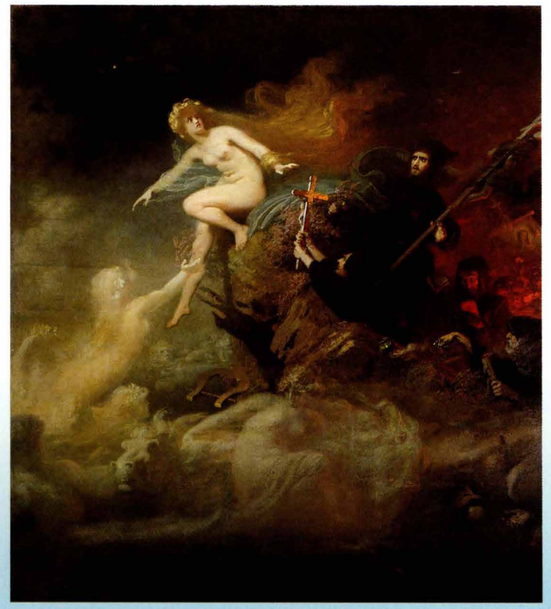
A balti államok között örökös és termékeny küzdelem zajlik az elsőbbségért minden műfajban és minden műnemben. Egységes rangsor felállítása lehetetlen, bár nehézkes következtetéseket le lehet vonni az adatbázisok végtelen számoszlopaiból. Például hogy Észtország lakossága a legkisebb (1,3 millió), Lettországhoz (2,4 millió) és Litvániához (3,6 millió) viszonyítva, miközben a GDP 2006-ban Észtországban nőtt a legdinamikusabban (11,8%), alig megelőzve Lettországot (10,2%), és kicsivel jobban Litvániát (7,4%); ugyanakkor míg az orosz kisebbség aránya a letteknél (30%) és az észteknél (25%) jóval magasabb, mint a litvánoknál (5%), addig Litvániában az orosz érdekeltségű vegyipar a húzóágazat, Lettországban a szállítmányozás, Észtország pedig jobbára skandináv szomszédaival üzletel; a finnugor nyelvet beszélő észtek hagyományosan evangélikusok, a balti nyelvcsaládba tartozó litvánok katolikusok, a szintén balti lettek között pedig sok a katolikus, a lutheránus, a pravoszláv és az újpogány is. Ebbe a mozaikba – tetszőleges kauzális összefüggésháló felrajzolásával – beilleszthető a három balti köztársaság eltérő karakterű képzőművészeti élete is. Ha sarkítani akarunk és mindenáron rangsorolni, akkor első helyre Lettországot, a másodikra Észtországot, a harmadikra pedig Litvániát helyeznénk. De ennél alighanem többet mond a részletekbe menő – bár szubjektív meglátásoktól terhes – elemző körkép.

[1] *A szerző a Magyar Ösztöndíj Bizottság jóvoltából kutatott a balti államokban 2006 őszén.*



Észtország

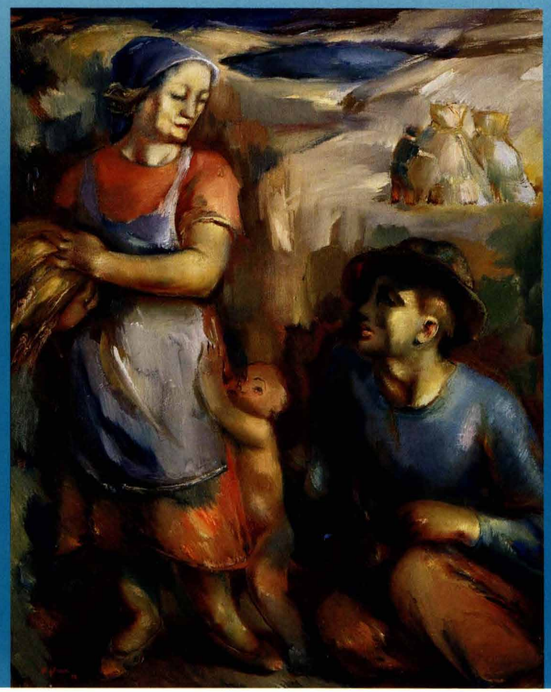
Finnugor nyelvrokonaink szemtelen nagyképűséggel építik fővárosukat. Tallinn tündérmesébe illő középkori óvárosától karnyújtásnyira parvenü felhőkarcolók ostromolják az eget. Gombatelepként nő össze az ősi városfal, a gyorsétterem és az üveg irodaház, dicsőítve a nemzetközi karvalytőke arrogáns hatalmát. Ugyanakkor (magyar mércével mérve) szemkápráztató gyorsasággal újulnak meg a klasszikus városrészek, és megszületett Észtország első ab ovo múzeumnak szánt épülete a – pesti Városligethez hasonlóan – eklektikus palotákkal körülvett *Kadriorg-park*ban. Az egykori cári rezidencia kastélyparkja Tallinn harmadik számú turistacélpontja a fellegvár és az óváros után. Ebben az előkelő és tágas környezetben kapott helyet a finn *Pekka Vapaavuori* által jegyzett, 2006-ban átadott új épület, a *KUMU* (*Kunsti Muuseum*). A fiatal észt köztársaság az 1920-as függetlenné válás óta jó pár tervpályázatot kiírt a múzeumépületre. A majd egy évszázadot késlekedő KUMU viszont minden igényt kielégít: mind az elegáns, északi organikus



Johann Köler: A szerzetesek megátkozzák Loreleit, 1887, olaj, vászon (Észt Művészeti Múzeum, Tallinn)



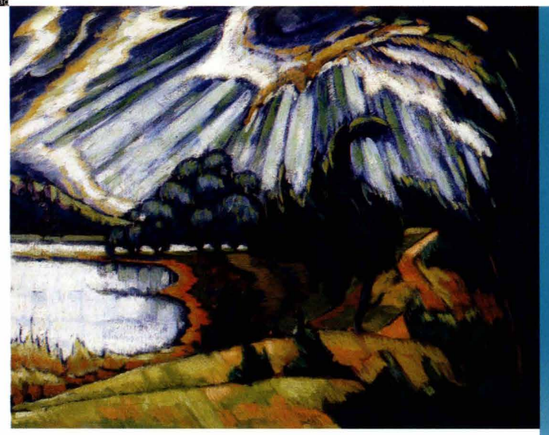
Andrus Johani: Utca Párizs külvárosában, 1937, olaj, vászon (Észt Művészeti Múzeum, Tallinn)



Kaarel Liimand: Ősz, 1934, olaj, vászon (Észt Művészeti Múzeum, Tallinn)

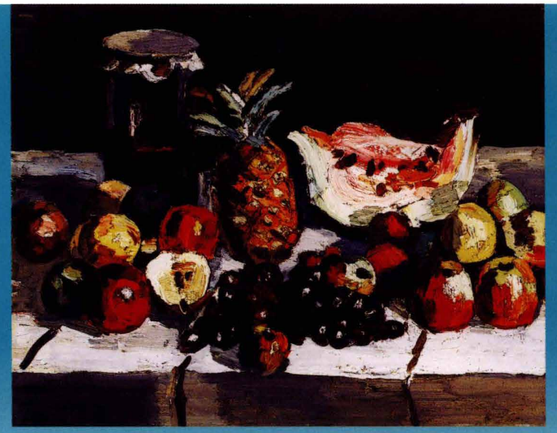
architektúráját, mind az alapos, múltfeldolgozó állandó kiállítását tekintve a kelet-európai múzeumok ideáltípusa lehetne! Kőlapokkal burkolt, barátságos, íves falai között mindent megtudunk az észt művészetről, amit érdemes. Mert ne feledjük el, hogy egy alig másfél milliós nemzet – már csak tömegénél fogva is – bajosan hozhat létre grandiózus művészetet! Különösen nem, ha Európa keleti peremén foglal helyet, ahova a nyolcszáz éves idegen elnyomás alatt közvetítő népeken keresztül szivárgott csak le az éppen aktuális nyugati divat. A friss trendekre érzéketlen balti germán uralkodóosztály körében például a 18. század végéig a rokokó volt a divat, a 19. századot pedig szinte átfogta a biedermeier – miközben az észt kultúra ki sem mozdult a falusi rönkházak árnyékából. A mérsékelt váltást a nemzeti ébredés hozta el a 19. század második felében. Ekkor lépett színre az első professzionális észt művészgeneráció, köztük is a virtuóz festő, *Johann Köler* (1826–1899). Köler 1858 és 1862 között Itáliában dolgozott, ahol tökéletesre csiszolta akadémikus tudását. Legalábbis erről tanúskodik a monumentális méretű Lorelei-festménye, ahol a riadt meztelen nimfa egy szikla tetején egyensúlyoz, a vágtató lovak képében érkező hullámok és a keresztet tartó szerzetesek között. Fantáziadús akadémizmus, sodró lendületű teatralitással párosítva.

A századforduló tájékán virágzó népies ihletésű szimbolizmust az első modern művésznemzedék követte. Legjelesebb képviselőjük, *Konrad Mägi* (1878–1925), a szecessziótól indulva a posztimpresszionizmuson és a fauvizmuson keresztül jutott el az expresszionizmusig, mindvégig megőrizve virtuóz kolorista énjét, mint a legjobb nagybányai festők. A függetlenné válás után kiszínesedett az észt művészeti szcéna, némi fáziskéséssel megjelentek az avantgárd izmusok (köztük is a legizmosabb, a kubizmus) és az összes jelentős két világháború közötti európai irányzat. De a konzervatív észtek gyomra nehezen fogadta be a radikális izmusokat



Konrad Mägi: Pühajärv-tó, 1918–1920, olaj, vászon
(Észt Művészeti Múzeum, Tallinn)

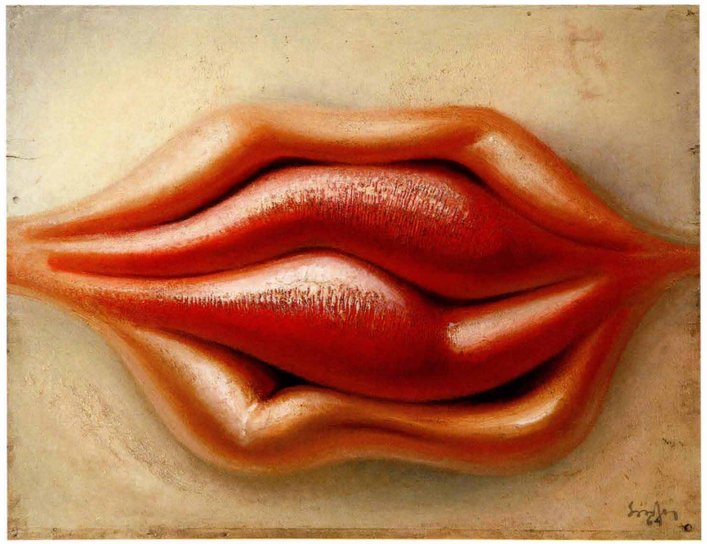
(lásd a konstruktivizmust megcélzó Észt Művészeti Csoportot!) – a Mägi által alapított, befolyásos *Pallas* művészeti iskola sokkal népszerűbbnek bizonyult. Itt végzett a korszak két legtehetségesebb realista piktora, *Andrus Johani* (1906–1941) és *Kaarel Liimand* (1906–1941) is. A klasszikus polgári és a baloldali témák között egyensúlyozó két festő Aba Novák-i eleganciával és erővel kezelte az ecsetet. Proletáros érdeklődésük miatt a későbbi szovjet rendszer megbecsült udvari művészei lehettek volna – de a háború mindkettőjük pályáját félbetörte. Így is maradtak elegen, akik a szocreál szekerét tolták, például *Evald Okas* (1915–), aki már 1944-ben megfestette a Yaroslavban állomásozó oroszbarát agitátor-festők csoportportréját. A szovjetizált művészvilágban csak a '60–70-es években jutottak ismét jelentős szerephez a nyugati irányzatok. Egymásra torlódva jelent meg a hard-edge, a hiperrealizmus és – a finn tévé áldásainak köszönhetően a Szovjetunióban egyedüliként – a pop-art. Az orosz nonkonformista művészkörhöz a Moszkvába áttelepült *Ülo Sooster* (1924–1970) jelentette a kapcsolatot, akinek erotikus fantáziáit tiltotta a hivatalos kultúrpolitika. A kilencvenes években a Soros Kortárs Művészeti Központ vonzáskörzetében kialakult egy fiatalos, új médiumokkal foglalkozó kortárs képzőművészeti közeg – hogy neveket is említsünk, például *Jaan Toomik* (1961–) és *Ene-Liis Semper* (1969–). Az új szcéna sikeresen integrálta az országot a nemzetközi biennálék világában.



Leo Svemps: Gyümölcsök, 1926, olaj, vászon (Lett Nemzeti Múzeum, Riga)
fotó: Normunds Brasliņš

Lettország

A középső balti állam fővárosa megtalálta az ideális összhangot a tőkeerős beruházók és a hagyományőrzés, az ódon belváros és az üzletnegyedek között. A lettek még a megalomán szovjet metróépítési tervet is megakadályozták a peresztrojka idején. Arányérzékük talán német elődeiktől ered, akiknek kézjegyét Riga letagadhatatlanul magán viseli. Az egykori Hanza-város ma tündököl, lüktet és parádézik, nem rejti el gazdagságát, hanem lefegyverző eleganciával viseli – mint egy gótikus hölgy a Gucci napszemüveget. Nem véletlen, hogy a három balti főváros közül egyedüliként Rigában virágzik a műkereskedelem. A sétálónegyedben lépten-nyomon antikvitás-üzletbe és kereskedelmi galériába botlunk, ahol a klasszikus lett modernek legjavát és a 19. századi orosz akadémizmus má-

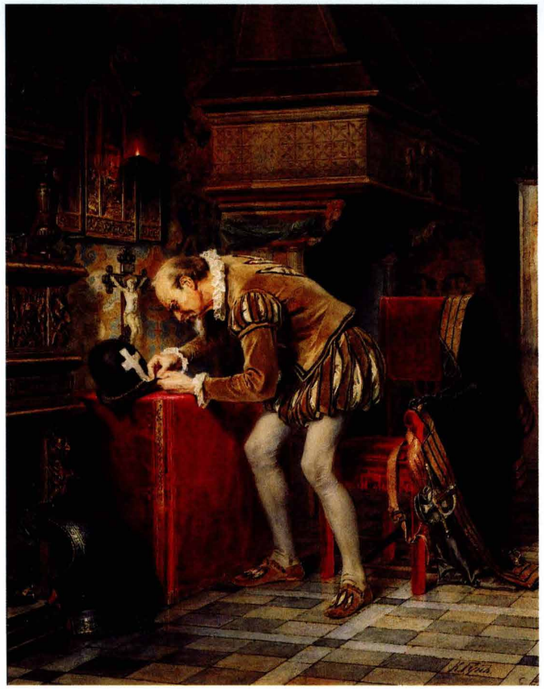


Ülo Sooster: Ajkak, 1964, vegyes technika (Észt Művészeti Múzeum, Tallinn)



sod-harmadvonalát kínálják borsos áron. A Lett Nemzeti Múzeum (Latvijas Nacionālais Mākslas Muzejs) állandó kiállítása is ugyanezt – az 1945-ben lezáruló – időszakot mutatja be. Az észtországi művészettörténettel összevetve a forgatókönyv meglepően hasonlónak tűnik! Lettországban is a balti németség helyi művészei képviselték a *grand art*ot a 19. század második feléig. A korszak végének első hazai sztárja *Kārlis Hūns* (1830–1877), az akadémikus piktor, aki Munkácsyra emlékeztető alapossággal – bár egy kicsit több cukormázzal – formálta személyes elbeszéléssé a bibliai jeleneteket. Jellemző az orosz kisebbség jelenlegi befolyására, hogy a nemzeti művészettörténet teremsorában helyet követeltek az importált vándorfestőknek, *Repin*től *Siskin*ig, miközben a 19. század végén – a nemzeti ébredés jegyében – már színre lépett az első lett művészgeneráció is. Legkiválóbb képviselőjüknek, a szentpétervári akadémián végzett *Janis Rozentāls*nak (1866–1916) diplomamunkáján a történelem során először a lett közemberek már bumfordi staffázsfigura-kellékek nélkül tűntek fel. A zsánerkép finom naturalizmusától Rozentāls hosszas önképzéssel jutott el a szecesszióig. A századforduló Riga nagy korszaka, ekkor építik fel a modern világváros jelentős részét – ami miatt az utazási irodák a fellengzős „Art Nouveau metropolis" címkével reklámozzák. A szecessziós épületek egzotikus, szimbolista faragványait, a halálfejes koponyákat és a kapuőrző szfinxeket az első valóban lett szobrászok készítették.

A fejlett nehéziparnak köszönhetően Rigában széles munkásréteg élt a 20. század elején, akikre nagy hatást gyakoroltak Marx tanai. A lett karabélyosok közül kerültek ki Lenin leghűségesebb testőrei. Hogy ez mit jelent a képzőművészetben? Erős avantgárdot. A lettek büszkék is a jelentős iskolává duzzadt kubizmusukra. De a legelhivatottabb, radikális művészek áttelepültek Szovjet-Oroszországba, az otthon maradtak pedig alkalmazkodtak a mérsékeltebb polgári elvárásokhoz. Az első világháború után megerősödött avantgárd iskola így magába olvasztotta a neoklasszicizmust és az új tárgyilagosságot is. Elég, ha megnézzük *Jēkabs Kazaks* (1895–1920) geometrikus formákból szerkesztett asszonyalakjainak nehézkes klasszicizmusát. A lett kubizmus végül teljesen összekeveredett a pénz hatalmát nyíltan ünneplő mondén art decóval. A klasszikus avantgárd szellem-



Kārlis Hūns: Szent Bertalan-éj, 1968, vízfesték, papír (Lett Nemzeti Múzeum, Riga)

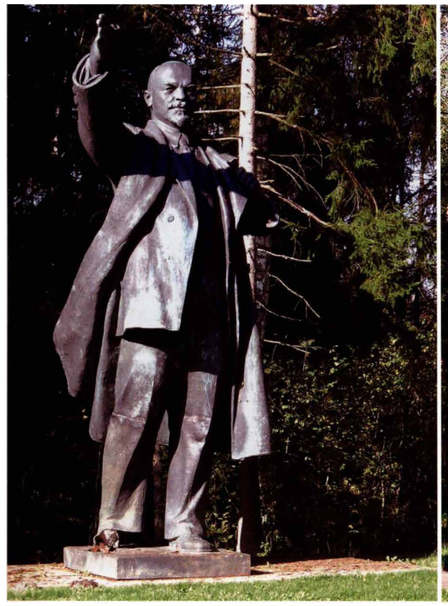


Jānis Rozentāls: Templomból kijövet (Istentisztelet után), 1894, olaj, vászon
(Lett Nemzeti Múzeum, Riga) fotó: Normunds Brasliņš

ében, 1920-ban megalakult Rigai Művészek Csoportjának egyik tagja, *Leo Svemps* (1897–1975) pedig könnyed, franciás csendéleteivel hódított – s ez a pittoreszk modernizmus sokkal jellemzőbbé vált a lett színtérre, mint a radikális kubizmus. A Vörös Hadsereggel együtt érkező szocreál véget vetett az aranykornak. A frankofón Francia Csoportba KGB-ügynökök épültek be, tartva a finom lelkű entellektüel-klub külföldi konspirációtól. Bár a hatvanas-hetvenes évek viszonylagos enyhülést hoztak, a nyugati neoavantgárd csak elszórt jelenségként bukkant fel. Például *Zenta Logina* (1908–1983) textilművésznő absztrakt expresszionista munkáin, amiket csak halála után láthatott a lelkes lett közönség. A hivatalos irányzatok képviselői a klasszikus modernség formavilágát elevenítették fel kevés eredetiséggel. Még a nyolcvanas évek új festészete is a hatalom hátszelét élvezte: az apolitikus tematikát a Kommunista Ifjúsági Liga támogatta. A rendszerváltás körül színre lépő új generációk munkái – például a neokonceptuális *Kristaps Ģelzis* (1962–) videoinstallációi vagy *Oļegs Tillbergs* (1956–) fejjel lefelé kiállított MiG 27-ese – viszont már egészen más környezetben, a Soros Alapítvány 1993-ban alapított helyi központjának vonzáskörzetében érvényesülhetett.



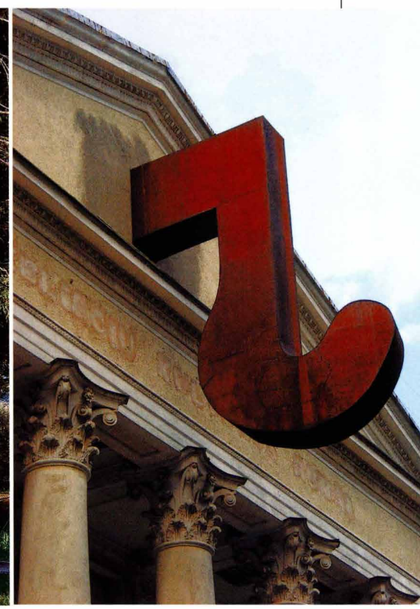
Jēkabs Kazaks: Asszonyok a tengerparton, 1920, olaj, vászon (Lett Nemzeti Múzeum, Riga)



Nyikolaj Tomszkij: Lenin, 1962, bronz (Grūtas Park)



Juozas Mikėnas: Marytė Melnikaitė, 1955, bronz, (Grūtas Park)



Mindaugas Navakas: Horog, 1994, hegesztett acél



Litvánia

Bár Litvánia a legnagyobb ország a három balti köztársaság közül és történelme során is sokkal több lehetősége adódott a független fejlődésre, jelenleg ennek képzőművészeti lenyomatából nem sokat élvezhet az utazó. A fő állami múzeumok ugyanis még hosszú évekig várják az átrendezések és a felújítások végét. A Nemzeti Művészeti Galéria (Vilniaus Paveikslų Galerija) 2009-re készül el, mikor Vilnius tölti be az európai kulturális főváros tiszjét. Így nem láthatók ma a 18. század végén alapított művészeti akadémia lengyel származású, neoklasszicista vezetőjének, *Pranciškus Smuglevičius*nak (1745–1807) a festményei vagy kortársának, az örmény ősökkel büszkélkedő *Jonas Rustemas*nak (1762–1835) romantikus látképei és biedermeier zsánerei. A historizáló művészek hosszú sora után a litvánok a századforduló táján találtak rá saját hangjukra. A korai modern mozgalom középpontjában a zeneszerzőként és festőként is jegyzett *Mikolajus Konstantinas Čiurlionis* (1875–1911) állt. A költői allegóriákkal teletűzdelt, érzékeny, szimbolista akvarelleket festő Čiurlionis a litvánok külföldön meg nem értett nemzeti géniusza, aki zenei indíttatásból már a 20. század első évtizedében absztrakt képekkel kísérletezett. A konzervatív litván képzőművészet mégis távol tartotta magát a radikális avantgárd irányzatoktól. A néhány kivétel – mint a párizsi kubista szobrász, *Jacques Lipchitz* (1891–1973) és a fluxus egyik alapító atyja, *George Mačiūnas* (1931–1978) – külföldön futott be karriert. A posztimpresszionista látványfestészet különböző regisztereit próbálgató litván piktúra a hatvanas években mert csak újítani. Ekkor lépett fel a – mind a mai napig virágzó – expresszív, figurális iskola vezető alakja, *Jonas Švažas* (1925–1976). A később hivatalos művészetnek kikiáltott expresszív irányzat helyét pedig a fiatalok progresszív generációja foglalta el a '90-es években. Az új médiumokra koncentráló nemzedék – mint a térség összes államában – a Soros Alapítvány közreműködésével vetette meg lábát a nemzetközi színtéren. Köztük is a legsikeresebb az interdiszciplináris projektekkel a 2002-es Documentára is kijutó művészpár, *Nomeda Urbonas* (1968–) és *Gediminas Urbonas* (1966–), akik a budapesti Ludwig Múzeumban is bemutatkoztak pár évvel ezelőtt.

A múzeumrenoválások miatt Litvánia legizgalmasabb képzőművészeti élményét jelenleg a Grūtas Park jelenti. A szigorúbbak a „képzőművészeti" helyére behelyettesíthetik a „kultúrtörténeti" jelzőt, ugyanis a *Grūtas Park* a kommunizmus köztéri plasztikáit bemutató tematikus szoborpark. Szocreál StalinWorld – ahogy a nemzetközi média nevezi. Egy kolhozelnökből lett agrár vállalkozó, *Viliumas Malinauskas* hozta létre a privatizáció során megszerzett saját birtokán 2001-ben. Az egymillió aláírást összegyűjtő ellenzők ugyan elérték, hogy Malinauskas legmeredekebb ötletei – például a deportáló marhavagonban érkező látogatók terve – ne valósuljanak meg, de a szoborpark mégis Litvánia egyik fő turista-attrakciója lett kommunista relikviagyűjteményével és nosztalgiaéttermével együtt. A festői fenyőerdő mélyén kanyargó betonsétányról a legvalószínűtlenebb szobrok tűnnek elő. Például a szovjet udvari szobrász, *Nyikolaj Tomszkij* ajándéka a litván népnek, az 1990-ben ünnepélyes keretek között ledöntött vilniusi Lenin-szobor vagy a legszorgosabb litván szobrász, *Konstantinas Bogdanas* (1926–) tucatnyi hivatalos emlékműve. A hangszórókból mozgalmi énekek szólnak, de a monumentális köztéri munkák pátosza úgy mállik szét a páfrányok és mohák ölelésében, mint az indiai templomok kőtömbjei a szubtrópusi dzsungel mélyén. A Grūtas Park ironikus idézőjelek közé teszi a szocreált. A balti államokban ehhez nem kell sok bátorság, hiszen a gyarmati sorba taszított kicsiny köztársaságokban a szocialista realizmus mindvégig a gyűlölt elnyomók importművészete maradt. Amit a kortárs művészek harciasan meg-megtámadnak, mint a neves litván posztkonceptuális szobrász, *Mindaugas Navakas* (1952–), aki gigászi vaskampót szerelt a vasutasok sztálinista kultúrházának klasszicizáló homlokzatára. Igaz, összességében a balti népek nem sokat törődnek a szocreállal, türelmetlen utálattal sodorják félre vagy jól felfogott üzleti érzékkel odavetik az egzotikumra éhező nyugati turistáknak. Szemüket inkább a jövőre szegezik – és tehetik, mert hosszú történelmük legrózsásabb korszakát élik. A kérdés így nem az, hogy mi legyen a szovjet örökséggel, hanem hogy egy vagy két év múlva csatlakozzanak-e az euróövezethez.

Jonas Švažas: Kikötő, 1972, olaj, vászon

Válogatott irodalom:

Personal Time. Art of Estonia, Latvia and Lithuania 1945–1995. Latvia. Ed. Anda Rottenberg. Warsaw: The Zachęta Gallery of Contemporary Art, 1996. (kat.); Krista Kodres: How to Write Art History: the Estonian Experience. In: *Acta Historiae Artium Balticae* 2006/1.; *Art Lives in Kumu*. Ed. Anu Allas – Sirje Helme – Renita Raudsepp. Tallinn, 2006. (kat.); *100 Contemporary Lithuanian Artists*. Ed. Raminta Jurenaitė. Vilnius: R. Paknio leydikla, 2001.

Hasznos linkek:

www.lnnm.lv
www.ekm.ee
www.ldm.lt
www.grutoparkas.lt

A pekingi olimpia logója és kabalái



Bei Jing Huan Ying Ni!

A kínai főváros tetszetős szorgalommal készül a 2008-ban esedékes nyári olimpiai játékokra. Az állam a lenyűgöző stadionberuházások mellett jó előre legyártatta az esemény jelképeit is. A hivatalos logót, a *Táncoló Peking*et Guo Chunning vezetésével álmodta meg egy buzgó grafikuskollektíva. A vörös alapon kirajzolódó sematizált alak a keleti hagyományok és a modern dizájn egyenlő arányú keveredéséből született. A modellt a klasszikus kínai pecsétfaragványok jelentették, amit a modern dizájnerek a jövőnek szóló utalásokkal (úgymint nyitottság, győzelem, barátság stb.) töltöttek meg. A pálcikafigura egyszerre utal az elsőként célba érkező sportoló diadalittas örömtáncára és a Pekinget jelölő Jing-írásjelre, miközben a hátteret a hivatalos kommunista vörös tölti ki. A barátságos arcát mutató ázsiai birodalom gondolt a gyerekekre is. Legalábbis erről tanúskodnak a japán Hello Kitty kiscicára hajazó olimpiai kabalafigurák. Az ötfős csoport szimbolikája komoly ikonográfiai ismereteket követel. A nagy testvér, az olimpiai láng, a tüzet, a piros karikát és a sportszenvedélyt jelképezi, a kék színű halfigura a gazdagság áldásait, az erdőből előmerészkedő fekete panda a boldogságot, a zöld fecske a jó szerencsét, a sárgában pompázó tibeti antilop pedig az egészséget. A bábuk neveiből az Isten hozott Pekingben! (Bei Jing Huan Ying Ni!) üdvözlőfelirat olvasható össze. A gyermekek számára is fogyasztható kabalákat a „kínai Picasso", Han Meilin felügyeletével tervezte meg egy külön erre a célra felállított művésztestület.

Szemközt a Lóvakaróval

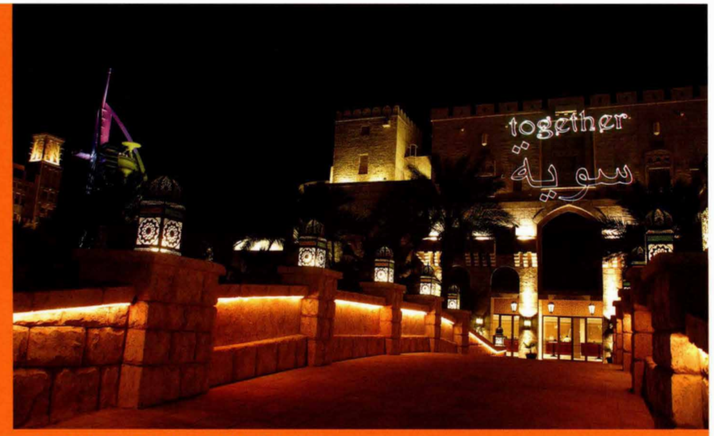
A művészettörténészek kódfejtő detektívmunkáját néha nem várt siker koronázza. Bár a műtárgyak sosem tesznek beismerő vallomást, a rejtélyek olykor – legalábbis úgy tűnik – megoldódnak. A holland aranykor egyik legtöbbre becsült festőjének, Jan Steennek *A delfti polgármester és leánya* címen ismert képe már régóta gondot okoz a specialistáknak. A Steen munkássága idején szóba jövő delfti polgármestereknek ugyanis nem volt tizenéves leánya. Ki lehet akkor a jól táplált, kalapos, holland polgárember azon a festményen, amit a Rijksmuseum három évvel ezelőtt horribilis áron, 8,1 millió fontért vásárolt meg egy walesi gróftól? Az amszterdami egyetem professzorai új megfejtéssel álltak elő, amit a múzeum is teljes mellszélességében támogat. A friss kutatások szerint a kapu előtti kispadon trónoló figura Adolf Croeser, delfti gabonakereskedő, aki nyersanyaggal látta el a festés mellett sörfőzdét is üzemeltető Jan Steent. Croeser a művész *Lóvakaró*hoz címzett italboltjával szemközt, az Oude Deft csatorna túlpartján lakott, tizenéves lányával, Catharinával együtt. A festő itt örökítette meg a kereskedőt és egyetlen gyermekét, háttérben egy szeretetotthon tornyával, amit Croeser jelentős adománnyal támogatott. A kolduló páros szintén a kereskedő filantróp hajlamát hivatott hangsúlyozni. De mi van a levélen? A sorok elmosódtak, egy C vagy G kezdőbetű és Delft neve olvasható csak ki. Minden titokra nem derült fény, de a címet már biztosan módosíthatjuk: *Adolf és Catharina Croeser az Oude Deft mellett ülve, amelyet korábban A delfti polgármester és leánya címen ismertünk.*

Gulf Art Fair

Az Arab-félsziget dúsgazdag adóparadicsomai a kultúra menedzselésére adták a fejüket. A kőolajból felfuttatott pénzügyi központ, Dubai 2007 márciusában megrendezte a Közel-Kelet első komoly kortárs képzőművészeti vásárát. A DIFC Gulf Art Fair a világ legdrágább luxusszállodái mellett, a Madinat Arenában és a Fort-szigeten kapott helyet, a kormány turisztikai osztályának támogatásával. A borsos helyárak ellenére a világ negyven vezető műkereskedője látogatott el az arab seregszemlére. A felhozatal meglepően frissnek és vegyesnek bizonyult, jól megfért egymással a teheráni Parviz Tanavoli semmi-szobra, a nyolcvanas évek New York-i graffitiművészének, Keith Haringnek a festménye, valamint a Goából érkezett tengerpart-installátor, Subodh Kerkar helyspecifikus alkotása. A Fort-sziget felett a brit Beth Derbyshire Together-fényfelirata hirdette az együvé tartozást, miközben a vásárt a hely szellemének megfelelő korlátozások jellemezték. Az iszlám törvényekre tekintettel a galériák nem hozhattak aktokat ábrázoló alkotásokat. Az izraeli útlevéllel rendelkező kiállítókat pedig – az arab bojkott miatt – eltanácsolták a rendezvényről.



Jan Steen: A delfti polgármester és leánya, 1655, 82,5x68,5 cm, Rijksmuseum, Amszterdam



Beth Derbyshire: Together, 2007, lézerinstalláció

Vihar a lagúnákban

A Guggenheim-alapítvány nem fér a bőrében. Nemcsak az Arab Emirátusokban tervezett kultúrszigetbe invesztál egy új múzeumot, hanem a jó öreg Velencébe is. A globális múzeumipar éllovasának tekintete ezúttal a dózsék városának egyik kiaknázatlan épületére, a Punta della Doganára esett. A Canal Grande torkolatánál álló – a Dorsoduro-kerület földnyelvét lezáró – árkádos épület korábban vámházként szolgált. Zömök tornyának csúcsán egy aranyglóbuszon egyensúlyozó Fortuna-szobor hirdeti a szerencse forgandóságát. A velencei kereskedelemnek be is alkonyodott, de a turizmus új vért pumpált a halott városrészekbe. Itt az ideje, hogy az elhanyagolt Dogana is feltámadjon! A Guggenheim-alapítvány mögött álló bank elnöke, Alberto Rigotti nemrég nagylélegzetvételű tervekről számolt be a sajtónak. A Vámház mellett az Arsenalét és a lagúna túlpartján álló Marghera ipari kikötőt alakítanák át kortárs képzőművészeti központtá. Saját terveik szerint. François Pinault műgyűjteményének igazgatója viszont haragosan kikelt a Guggenheim udvariatlan szavai ellen, jelezve, hogy a polgármester a francia csúcsbefektetőnek ígérte már a Doganát. A Vámház sorsa tehát Fortuna kegyére van bízva ismét, de akár a múzeummonstrum, akár a Palazzo Grassit futtató Pinault kerül ki győztesen a csatából, a Doganából előbb vagy utóbb kortárs művészeti központ válik.



Vámház (Punta della Dogana), Velence

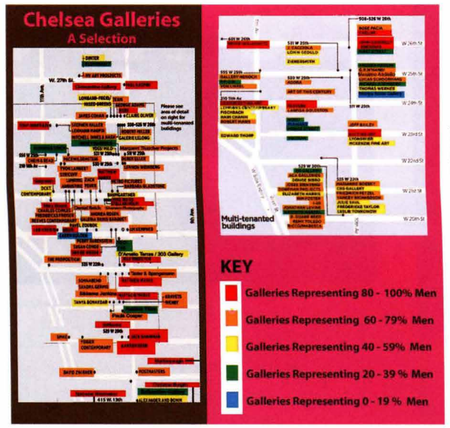


Az 1990-ben kiállított Seuso-kincs

Kibővült a Seuso-kincs?

A negyedik század derekán élt egy germán származású római előkelő Pannóniában. A Sevsónak nevezett férfi a Balaton közelében megrendezett esküvőjén csodálatos ezüst asztali készletet kapott nászajándékul kedvesétől. Később a páratlan értékű késő antik ezüstkészletet – valószínűleg barbár betörés elől menekülve – Polgárdi közelében egy rézüstben elásta. Legalábbis a magyar régészek kutatásai szerint. A Seuso-kincs néven elhíresült lelet előtörténete ugyanis meglehetősen homályos. A 14 darabból álló kollekciót lord Northampton vásárolta meg a nyolcvanas években. A brit gróf 1990-ben New Yorkban próbálta értékesíteni az anyagot a Sotheby's aukciósházon keresztül. Az árverező azonban – az igénylőként fellépő Libanon, Magyarország és Jugoszlávia követelésére – elállt az értékesítéstől. 1993-ban a New York-i legfelsőbb bíróság – a hamisnak bizonyult libanoni kiviteli engedélytől függetlenül – az igénylő országok kérelmét elutasította, elégséges bizonyíték hiányában. Pedig a szálak hazánkba vezetnek, még ha az illegális kincsvadászat és a meggyilkolt tanúk össze is kuszálták a nyomokat. A szorult anyagi helyzetbe került brit gróf 2006 őszén újra bemutatta 14 darabos kollekcióját, zárt ajtók mögött, a londoni Bonhaus aukciósházban. De a bizonytalan és véres proveniencia ismét akadályokat gördített az értékesítés útjába.

A *The Art Newspaper* pedig újabb információkkal borzolta a kedélyeket. A szerkesztőség által megtekintett dokumentumok szerint a félillegális műpiac a 14 ismert tételen kívül további 5 ezüstedényt, 37 ivópoharat és 187 ezüstkanalat kínált fel annak idején Northamptonnak! Tovább növekszik a Seuso-kincs?



Brainstormers térképe a Chelsea galériáiról (2006)

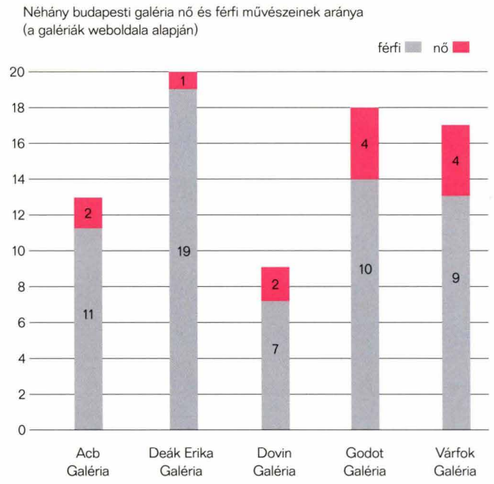
Hímnem-nőnem

Az év elején az *Artnews* és a *Frieze* magazin is külön számot szentelt a feminizmusnak, miközben az Egyesült Államokban sorra nyíltak a kortárs nőművészek kiállításai. A feminista művészet ismét központi témává vált. A Los Angeles-i MOCA az 1965 és 1980 közötti feminista képzőművészek forradalmát mutatja be, míg a Brooklyn Museum a *Globális feminizmus* címke alatt gyűjtötte össze a világ vezető női alkotóit. A feminista művészettörténet úttörője, Linda Nochlin szerint sokat javult a nőművészek helyzete a hetvenes évek óta: „Úgy vélem – jegyzi meg a februári *Artnews* hasábjain –, sokat fejlődtünk. Tudom, hogy nem divatos beismerni, de én csak megállapítok egy tényt. Szerintem a női művészek pozíciója ma jobb, mint 30 vagy 35 évvel ezelőtt. A legjobb művészek között minden műfajban akad néhány nő. De a gyűjtőkkel, múzeumokkal és kurátorokkal – akik nem igazán ébredtek még rá erre – nehéz észrevetetni a sok jó női művészt. Vannak gyűjtők és kurátorok, akik megszokásból, lustaságból vagy akár nőgyűlöletből egyszerűen nem törődnek a nőkkel."

A Brainstormers nevű amerikai művészcsoport rendszeresen szondázza a Chelsea galériáit, elemezve a férfi és a női kiállítók arányát. Az utcai performance-okról és internetes akciókról elhíresült, gender-témában utazó művészcsoport 2006-ban tette közzé listáját a vezető New York-i galériákban tapasztalható ivararánytól. Az erőteljes férfidominancia még mindig távol áll a művészeti akadémiákon tapasztalt női túlsúlytól, bár már érzékelhető az elmozdulás a klasszikus New York-i iskola macho-központú szemléletétől. A Chelsea galériáiban 2006 márciusában 63 kiállító férfira 21 nő jutott. De mi a helyzet itthon? Öt vezető budapesti kortárs galéria istállóját összehasonlítva az arány némiképp rosszabbnak tűnik. A weboldalak alapján összeszámlált állandó művészek közül (beleszámítva a művészcsoportok tagjait is) az arány 64:13 az erősebbik nem javára. Azaz a női művészek száma nem éri el a 17 százalékot sem. Az viszont elgondolkodtató tény, hogy az említett öt galériát felerészt vezeti férfi, felerészt nő.

Új romantikusok és az emo

Az idei nyár a kortárs művészet szünet nélküli ünnepének ígérkezik: tízévente esik csak egybe az összes európai képzőművészeti főattrakció. Idén a harmincnyolcadjára megrendezett nagyvásár, az Art Basel mellett lesz Velencei Biennále (52.), kasseli Documenta (12.), sőt még münsteri szobor-projekt (7.) is. A szakértők előrejelzési lázban égnek, van, aki a feminizmus diadalát jósolja, van, aki a romantikáét. A bécsi *Texte zur Kunst* márciusi számát a romantika uralja, ami a szerkesztők szerint ismét meghódította a képzőművészetet. A szikár posztkonceptuális nyelvezetbe visszakerült az érzékenység, a művészzseni fogalma és a rég elfeledett melankólia. Bár ez utóbbit – a 20. század medikai szemléletmódja miatt – ma már betegségként kezelik depresszió címszó alatt, nem kell tartani a fehér köpenyes pszichiáterek kirajzásától. A mai romantika hátterében inkább a tömegkultúra új divathulláma, az emo áll. Az emo az ezredforduló után viharos gyorsasággal vált rétegzenéből fősodorrá. Az amerikai hard-core zenekarok – a kilencvenes években már elvirágzott – dallamosabb, érzelmesebb [emocionális] alosztályából egyszer csak globális divatiskola lett. Tizenévesek tucatjai igazodnak az új image-hez: kifestett szem, szuicid tekintet, arcba fésült haj, női farmer, szegecselt bőröv és retro-pólók. Az emo-kölykök depressziós kamaszként nem találják helyüket a társadalomban, csöndes lázadóként verseket írnak, azonos neműekkel csókolóznak és el-elmerengenek az öngyilkosság gondolatán. Arcukon világfájdalom és meg nem értettség. Aztán elszáll a serdülőkori spleen és jön egy új divathullám. Hogy ez a népszerű trenddé váló kisiskolás stílus mennyire hatja majd át a kortárs képzőművészetet – az majd elválik.









KEMPELEN

– avagy a szentimentalizmus mint búvópatak kanyarog a Török uralta felszín alatt

Topor Tünde



Kempelen Farkas sakkautomatájának modellje, 2003, 40 x32x28 cm
Volker Huber magángyűjteménye

Már éppen azon voltam, hogy – a trendeknek megfelelően (vö. 44. oldal) – statisztikát készítsek a Kempelen-kiállításon szereplő művészek nemi megoszlásáról, szomorúan kimutatva azt, hogy a nők maximum csak „bábuként", vagy rosszabb esetben, mint Mária Terézia: törökös dresszben egy metszeten, vannak jelen a Mélyi József és Kálmán Rita által válogatott anyagban, amikor… inkább harmadszor is elmentem megnézni.

Ekkorra már untam nagyon a Törököt, mert minden híradás róla szólt, és noha tényleg volt abban valami mágikus, amikor életre kelt, megmozdult és sakkozott a megnyitón, ez a varázslat azóta már szertefoszlott, éppúgy, mint az eredeti gép rekonstruált változatának ruhája. Hátulról szegény Török már csak egy szánalmas rongycsomó, és nem sokat segít nagy perceinek felidézésében az a kis képernyős monitor sem, amin a megnyitón felvett sakkjátszmát ismétlik. Talán egy hatalmas kivetítőn jobban tudná érzékelni a látogató, mi bűvölte el fél Európát (sőt Amerikát is) évtizedekig a Kempelen által megalkotott sakkautomatában. A kiállítás rendezése nagyon szikár, némi színpadiasság hiányzik a tárgyak installálásából, annál is inkább, mert a megidézett korszak szinte fő műfaja volt a színház, a szabadkőműves rítusok színpadiasságáról nem is beszélve. Azért persze a figyelmes látogató megkaphatja a színházi élményt is a kiállítás egyik legjobban sikerült megoldása révén: Kempelen *A varázskönyv* című „szomorújátékának" részletét, amiben a Thyrsis (igazán eltalált férfikarakter) és Cloe (reálisan láttatott női) között kibontakozó szerelmi konfliktus elevenedik meg árnyjátékként Bánki Gergő és Lang Annamária által, Ecsedy Márton rendezésében. (Az eredetileg német nyelven íródott szöveget Márton László fordította, úgyhogy ilyen mondatok hagyják el Thyrsis ajkát: „Én nem vagyok hűtlen, én… kénytelen vagyok!", vagy amikor Cloe, akit a remélt gazdagság igézetében éppen eltaszít magától, elköszön tőle, akkor ez a kérdés szakad ki belőle: „Vagyis te most valósággal elmégy???"

Az ilyen mondatokból sikerült azt a meglepő tanulságot levonni, hogy Kempelen nem egyszerűen a Habsburg-adminisztráció csúcshivatalnoka volt, aki intézte Bánság betelepítését, a Pázmány Péter Tudományegyetem Nagyszombatról Pestre költöztetését, felügyelte a sóbányákat, megoldotta városok (Pozsony, Buda) vízellátási nehézségeit, vagy nem csak zseniális feltaláló volt, akinek nevéhez a méltán elhíresült sakkautomatán kívül egy beszélőgép megalkotása, saját gőzgép-változat kidolgozása vagy például Mária Terézia keresztlánya, a híres énekes, ámde vak Paradis kisasszony számára a vakírás kikísérletezése fűződik, hanem korának – ami a szentimentalizmus kora – igazán érző szívű gyermeke is, akit a közjó mellett még az asszonyok (főleg persze a császárnő) szórakoztatásának vágya is vezérelt.

Van egy nagyon titokzatos tárgy a kiállításon, egy kis diadalkocsi-automata (aranyból? – sajnos a katalógusból az ilyesmik nem derülnek ki), ami egy oroszlánok vontatta baldachinos fogat, Judit ül rajta egyik kezében karddal, a másikban Holofernész fejét lóbálja, miközben kocsisnője hajtja az oroszlánokat. A baldachin tetején az osztrák császári korona, a kocsi két oldalán domborított díszítés hadi jelvényekkel. Valószínűleg a Habsburg Birodalmat uraló Mária Terézia valamelyik hadi sikere hívta elő ezt az erős bibliai nőalakot, de az biztos, hogy volt valami rettegés a kor férfiaiban a démonizált nőiségtől – gondoljunk csak az Éj királynőjére és arra, mennyivel inkább szeretett volna minden főhős egy Pamina-szerű



Egy lap Kiss József Stammbuchjából. 1769 után, az Országos Széchényi Könyvtár gyűjteményéből.



Diadalkocsi: Judit Holofernész fejével, Ausztria, 18. század második fele

engedelmes kislányt, aki még úgy is a tűzbe megy a szerelméért, ha az nem szól hozzá. Igaz, közben azért nem túl tolakodóan szomorkodik, meg ellenáll az állatias szexualitást megjelenítő Monostratosnak.

De vissza az Iparművészeti Múzeum kis remekéhez, amit direkt a kiállításra restauráltak és hoztak újra működőképes állapotba – erről kisfilmeket is láthatunk, ha belenézünk abba a nagyon ötletes bokszba, amiben a diadalkocsit elhelyezték a kiállítás rendezői. Ha elfeledkezünk Holofernész régóta oszlásban lévő fejéről (ami valószínűleg korabeli kenyérbélből van), azok a kis szerkezetek juthatnak eszünkbe, amelyek már az 1600-as évek végén feltűnnek a francia tündérmesékben, különösen Madame d'Aulnoy *Kék madár* című történetében, ahol a szomorú, elhagyott királykisasszony hasonló, egyébként tündér-keresztanyjától kapott találmányokkal veszi le a lábáról vetélytársát. De ha a Hamupipőke-történet tökhintójára gondolunk, annak is valami elmés szerkezet lehetett az előképe.

Ilyen elmés szerkezetekből a kiállításon sincs hiány: a kortársak művei közül a legnépszerűbb Simon Penny *Petit Mal* című interaktív robotja, aki szabályosan jön az ember után, mint egy hatszemű kisliba, ráadásul virágos műanyag ruhácskában. De nagyon szórakoztató a *Smalltalk* című, szintén interaktív komputerinstalláció is, Szegedy-Maszák Zoltán, Fernezelyi Márton, Langh Róbert és Richard Aczel munkája, amin két számítógépprogram beszélget, a látogató „moderálásával". A két fő klasszikus persze Pauer Gyula *Matt, hommage à Kempelen Farkas* című mobil szobra, amin vonaglik a Fekete Királybábu, és Jovánovics György *Liza Wiathruck – Holos Graphos* sorozata, illetve a külön a kiállításra készített *Sötét király árnyék nélkül* című munka és Erdély Miklós szövege az 1976-os Jovánovics-műhöz kapcsolódva. A sakk-játék, illetve a sakkautomata lényegét metaforikusan megragadó művek egészen más dimenziókba emelik az eredetileg csak technikai trouvaille-nak számító gépezetet.

Amiben, most már tudjuk, eredetileg egy jól sakkozó ember ült, aki bonyolult mechanikai áttételeken keresztül tudta követni ellenfele lépéseit, illetve rávenni „superegóját", a Törököt, hogy meglépje az általa kigondoltakat.

Ezt a helyzetet magunk is kipróbálhatjuk egy másik elmés szerkezet segítségével, amikor is egy sínen guruló kis zsámolyon begurulunk egy sakktábla alá, majd sakkozunk a számítógéppel egy érintőképernyő segítségével.

A statisztikakészítésről lemondtam, végül persze találtam egy nőt is a kiállítók között, Katrin von Maltzahnt, akitől egy 39 darabos akvarell-sorozatot láthatunk *Útmutató a magyar nyelv hangjainak megközelítően helyes kiejtéséhez* címmel. Mindenesetre ő is erősítette azt az érzékeny és ironikus vonalat, amit az egész kiállítás képvisel, amellett, hogy elsőre úgy tűnt, csak a szertárban fogunk bolyongani.

Kempelen – Ember a gépben
Médiaművészeti és történeti kiállítás
Műcsarnok, Budapest
2007. március 24 – május 28.
www.kempelen.hu



Simon Penny: Petit Mal, 1989–2005, interaktív robot

Andreas Fogarasi
Kultur
und Freizeit
(Kultúra
és szabadidő)

52. Velencei
Nemzetközi
Képzőművészeti
Biennále, 2007

Magyar Pavilon
Giardini di Castello,
Velence

2007. június 10 –
november 21.

nemzeti biztos: Dr. Petrányi Zsolt
kurátor: Timár Katalin

megtekinthető hétfő kivételével
minden nap: 10–18 óráig

www.biennale07.hu
www.labiennale.org
infó: biennaleoffice@mucsarnok.hu

nka
Nemzeti Kulturális Alap

OKM Oktatási és Kulturális Minisztérium

MŰCSARNOK
kunsthalle | budapest

la Biennale di Venezia
52. Esposizione Internazionale d'Arte
Partecipazioni nazionali

Az el nem készült lemez borítója, 2007, print, vászon, 70x100 cm



„Szopjá bébi, ha magyar művész vagy!”

– Erőlködésmentes művészet

Készman József

Avagy tényleg szőke nő-e Nagy Kriszta?

A WAX Kultúrgyárban megrendezett *Eddig* című, Nagy Kriszta *eddig* készült munkáit felvonultató kiállítás régóta időszerű volt. Olyan alkotói aktivitás darabjai az ex-MEO-ban bemutatott művek, amely minimum megosztja a hazai szakmai közeget. Kriszta-Tyereskova szinte minden megnyilvánulása szélsőséges reakciókra sarkallja a laikust és szakmabelit. Mint legutóbbi emlékezetes szereplése a tavaly őszi politikai események csúcspontján, amikor képet jelentetett meg magáról letolt bugyival, amint éppen odacsinál a Parlament árkádjai alá. Kriszti (ejtsd: x-T) tökéletesen, egyben radikálisan ragadta meg a lényeget, hogy tudniillik az egész vita és küzdelem célt tévesztett, mert nem ott van a fókusz, ahol sejteni véltük: a népképviselet intézményének falain(ál) fejti ki, hogy a képviselők szarnak azokra, akiknek szavazatai a falakon belülre juttatták őket.

Lehet tehát Krisztát szeretni, gyűlölni vagy tudomást sem venni róla, de mindenképpen komoly helye van a kortárs magyar képzőművészet körkörösen fodrozódó vizében. Nem könnyű értelmezni műveit, és nem könnyű megérteni mint személyiséget. Számos, amúgy máshonnan, máshogyan ismert diskurzus (nőművészet, identitás, public art) problémaköreit érinti munkáiban.

Művészetének üzemanyaga az örökös elégedetlenség és oppozíció. Kriszta álláspontja, hogy a világ nem úgy van jól, ahogy van; minden a feje tetejére állt és a hülyék irányítanak. Ebből két dolog következhet: az örökös hadakozás, hogy a világ elveszett (ez egyben egyenes út a gyomorfekélyhez), vagy nincs mese, meg kell váltani a világot. „Egyedül van és röhög a falkán.” Bonyolult lány, aki annyira egyedül érzi magát, hogy minduntalan világgá kell kürtölnie magányát. Fokozza világbavetettség-érzését a minduntalan visszatérő meg nem értettség (lásd *Magyarország*). Szomorúan tapasztalja, hogy a művészeti teljesítmény önmagában már nem vált ki érdeklődést, ezért megpróbál a világgal annak nyelvén beszélni. Mondandóját a kultusz-marketingre alapozza, nem rest magához ölelni a botrányértéket, ami éppúgy vágykielégítés, mint az álom – egy meseszép (új) világ álomképe, ahol nincsenek bunkók, meg politikusok, mindenki higiénikus és biciklivel közlekedik a városban. A felrázást, az elgondolkodtatást, az esztétikai megváltást nem valamiféle „mozgalom” élén, valamely szubkultúra katakombáiban, a szellem magaslatain vagy az értelem mélységeiben, hanem a megbotránkoztatásban és mindennapiságban leli meg. Monologikus művek helyett tömegkommunikációt, avantgárd helyett gyakran banalitást hirdet. Valósággal szomjúhozza a nyilvánosságot, figyelmet követel magának. Ügyesen operál a közönség elvárásaival és reakcióival: biztosra megy, már a mű születésekor beletervezi a tuti hatást, amit elsődleges inger szintjén kivált munkáival. Nagy Kriszta alkotásaiban a néző elvárásrendszerét inszcenálja, ahol a mű nem más, mint ready-madenek tekintett közönség: szemléli és vizsgáztatja, hogy a közönség hogyan szemléli az ő világszemléleti javaslatait, az emberekről és a belőlük álló világról vallott nézeteit.

Mint magányos városi személyiség, másik nagy paranoiája az idő. A saját időbuborékjában mozgó egzisztencia a legritkább esetben tud csatlakozni a külső időhöz. Általában késésben van, nincs ideje semmire, és az időt mint valami külső entitást éli meg, amihez alkalmazkodni illik. A konfliktusból származik a *Trend*-sorozat, Kriszta alkotói hitvallásának az időfaktorról, korszerűségről és trendekről gondolt legszebb összegzése.

A lehetséges előképekről, párhuzamokról és hasonlóságokról most ne essék szó. Annál is inkább, mivel Kriszti legadekvátabb ikercsillaga nem képzőművészeti, hanem a könnyűzene felől jön: **Madonna!** Ő az, aki igazi bulvár popművészként a Krisztus-analógiát felvetette, majd színes bőrűként ábrázolva (*Like a Pryer*), illetve újabban saját magával azonosítva tovább árnyalta. Ugyanúgy jelentős ívet rajzol ki pályája korai szakaszától (emlékezzünk csak a *Papa Don't Preach*re) az utóbbi évek kifinomultabb zenei világáig, ahogyan Kriszta főiskolás képei is csak kezdetlegesen mutatják azokat a problémákat, amiket később egy-egy műben vagy sorozatban tematizál. Kezdetben még nem nagyon tudja, mit kezdjen magával, az elsajátítható művészeti hagyományrendszerrel, és mint egy hangosan gondolkodó kvázi-személyiség naplószerűen kiírja magából a szavakat. Aztán sokak számára óriásplakátos munkájával vált nagykorúvá.





Kortárs háziasszony vagyok! 1998, print, fotópapír, 30x30 cm



Szopjá bébi!, 2002, print, laminált papír, 280x120 cm



200.000 Ft, 1997, print, fotópapír, védőfólia, pvc, 6 db 70x100 cm

Bizonyos szempontból persze érthető a választás: Kriszta nem egyszerűen egy szakmához, hanem minden emberszabású főemlőshöz akar szólni, ezért példái nem lehetnek szakmaiak. Mintáinak univerzálisnak, erősnek és mindenki által ismertnek kell lenniük, az emberi élet nagy alakzataival és sorseseményeivel egybevágónak. Ezért játszik a halállal (*Minta halál*, 2001), a szerelemmel (*Egy fiktív szerelem titkos naplója*, 2003), mint valami brazil szappanopera forgatókönyvírója: a mű szemlélése közben néhány percbe sűrítve megjelenik mindaz, amivel normálisan egy egész élet alatt sem találkozunk, legfeljebb a tévében hallottunk róla.

Mi a baj a munkáival? Alapvetően talán az, hogy Nagy Kriszta olyan próféta, aki gyakran maga sem látja át próféciái hatását, azok utóéletét, összetettségét.

Nagyjából kétfajta értékrend mentén polarizálódnak az álláspontok művészete kapcsán: az egyik markáns törésvonal a szcientista névvel fémjelezhető művészetkritikusokból, esztétákból, a művészeti véleményformálókból álló tábor, akik a művészi eszközhasználat tudatosságát, a reflektáltságot, a különböző aktuális diskurzusokhoz való kapcsolódást kérik számon a művészen. A másik nagy csoport a Kriszta munkáinak tulajdonított revelatív, konvulzív erőt tartja legfőbb erősségének. Valamiképpen mindkét nézet egyesül a művészi aktivitás centrumában, Kriszta hisztérikusan (túl)hangsúlyozott egójában. Ne becsüljük le ezt a fontos faktort; nem pszichologizálásról van itt szó, hanem művészete üzemanyagáról, ezért is áll közelebb az ösztönös művészetcsináláshoz – végeredménye viszont legalább akkora nyereség: abszolút erőlködésmentes művészet!

Kriszta furcsa kettős játékot játszik. Miközben elutasítja, hogy vonalas nőművész volna, mégiscsak elmondja, hogy magát „férfinak álcázva" jutott csak be a főiskolára, mert a hazai művészképzés akadémiáján a társadalmi elvárások nem tolerálták démoni kisugárzását (értsd: szuperminis-tyereskovás megjelenését). Úgy találta, egy férfitársadalomban csak mimikrivel érvényesülhet, ezért magára vette a sztereotip hétköznapi buta picsa Barbie-álarcát. Innen a jól ismert álnaiva-karakter, ami képes arra, hogy elementáris tenyérbemászó-érzést váltson ki abból, akivel beszél. Látszólagos domina-femina, aki gyakran az obszcenitásig szókimondó. Félő, hogy a megrázó, felkavaró mű szexualitásánál, szélsőségeinél fogva éri el, fejti ki hatását.

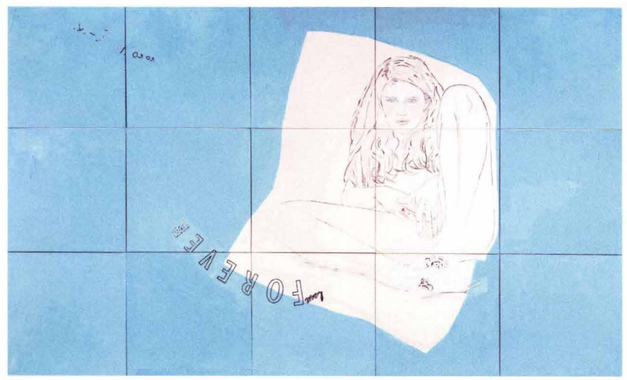
A kiállítást mint kiállítást nézve nehezen fedezhető fel (a) koncepció, a rendezési elv – azzal együtt, hogy a központi, fogadó nagyteremben a *'celebek'* fogadják a látogatókat, azok a munkák, amelyek „belekerülnek a művészettörténeti könyvekbe" – mondja róluk Nagy Kriszta. A *Trend*, a *Szopjá bébi* vagy a nagy masztizós képek általánosabb jelentést hordozva pontos helyzetképei a hazai művészeti színtér sajátosságainak, illetve Kriszta azokról vallott nézeteinek.



A WAX legfelső szintjén kaptak helyet a kiad(hat)atlan dalszövegekből készült sorozat képei. A sorozat a hitelesség és az imaginárius határán egyensúlyoz: hihető-e a magakellető, vágyfokozó-vágykielégítő pozitúrákban lefényképezett prosti monológja? A „Kösz faszfej, hogy kiszophatlak…" és más szövegekről van szó. Normál pornómagazinban az ilyen képeket az olyasfajta szövegek kísérik, mint: „Kúrd szét a pinám!" vagy „Leszopnálak, ha te is akarod!" Szókimondó, odamondó stílusa éppen a férfias viselkedése miatt kasztráló hatású nőtípust testesíti meg. Nem világos, mit és hogyan kritizál bennük a művész. A szerepjátékra késztetett, látszólag készséggel kisajátítható lény saját eszközeivel igyekszik semlegesíteni a használat célja és módja miatt érzett traumát? Attitűdje leginkább egy értelmiségi Emmanuelle-hez fogható, aki kalandozik kicsit egy mindannyiunk számára ismertnek gondolt terepen. A szövegek erősek, jók, csak éppen egyetlen igazi kurva sem mondana ilyeneket, legfeljebb ha Cathrine Millet-nek hívnák. Ezért aztán van bennük némi affektáltság és irodalmiasság. Az is észrevehető a képeken (a kiállításon látható egyéb képeken és ezeken is), hogy Kriszta saját (máskor meztelen) igazi testét vállalja fel bennük. Már nem ad okot találgatásra, hogy vajon kinek a cicije szerepel, és melyik lehet az igazi a *200.000* című munkán, illetve nem helyzetekbe, előképekbe és szerepekbe (*Kortárs festőművész vagyok, Maya*) merevedve jeleníti meg saját testét, képét.

A kiállítást összenézve tűnik szembe, hogy mintegy tizenöt év művészi aktivitása mekkora oeuvre létrejöttét eredményezte, és mennyi értelmező szöveg született a munkák kapcsán. A finiszázsra beígért katalógus a cikk készültéig nem volt látható, így csak remélni lehet a komoly reputációt jelentő kiadvány realizálódását. Nem tudni igazán, generációkon átívelő beszédkészség, apró következetlenség vagy nagyon is tudatos marketingfogás, hogy a kiadvány bemutatására a művésznő Hegyi Lórándot (?!) kérte fel. Alapvetően érthető és szimpatikus, csak olyan, mintha a lázadó kamaszlány megkérné a papáját, hogy beszéljen végre a neki tetsző fiúval. Mi meg csak állunk, hogy akkor most mi van?! – még ha tudjuk is, hogy ez a gesztus kicsit performance is. Egyben valószínűsíthető, hogy tevékenységének egyik legfőbb értéke éppen ellentmondásosságában rejlik, hogy nem (tud) teoretikusan monolit pozíciókat megjeleníteni, hanem nagyon is kompozit, összerakott, mégis kompakt karaktert képvisel műveivel.

Ügyes akciók, látványos jelenetek szolgálják a kultuszt mint marketinget: a (majdan) hátrahagyott Nagy Kriszta-művek megsemmisítéséről szóló végrendelet, az Árpa Attila ismertségének aurájára való rácuppanás a megnyitók teátrális elemei. Jól látható ugyanakkor, hogy akkor van elemében, amikor a képek mellett a zenéhez, az előadó-művészethez nyúlhat: a termeket megtölti a Geszti-féle *Magyarország* agitprop dal átirata, amelyben Kriszta manifeszt módon juttatja kifejezésre mellőzöttség- és meg nem értettség-érzését, a teljesítmény és tehetség el nem ismertségét, mindazt, ami folyamatos protestálása alapja. Személyisége privát vonásai, életvezetési szokásai máskülönben kevéssé jelennek meg direkt módon munkáiban. Felejtsük el a pszichologizálást; ahogyan kommunikál velünk, abból tudható, hogy nem csak egy patológiás személyiség jellemrajzával van dolgunk. Bűnei (ha vannak), túldimenzionált felelősségtudata, hisztérikus egója így válnak erénnyé az alkotói gyakorlat mindennapi rutinjában.





Narcissus tükre, 2001, akril, vászon, flitter, 450x750 cm



Csipkekrisztike



Time Bomb VIII/II, 2006, 120x180cm, C print, ed5

Ketyegő valónk

Somhegyi Zoltán

Szabó Dezső kiállítása a Dorottya és a Vintage Galériában

Szabó Dezső egyik képén egy hatalmas, az egész képteret betöltő vértócsát látunk. Ha a mű absztrakt kép lenne, ahol például a színek és formák viszonyát kellene elemeznem, *nehezebb* helyzetben lennék, hiszen a folt tömeghangsúlya annyira jól eltalált a képen, hogy nem sok mindent kellene-lehetne hozzámondani. A tócsa bal széle, a már megalvadt, sötétebb tónusú folt éppen hogy érinti a kép szélét, majd finom színátmenetekkel kiterjed a képmező felénél is túlra, jobb oldalon pedig hol egyre inkább elfogy, hol pedig még az alvadás előtt keveredett össze a törmelékkel.

Ez a kép azonban nem önmagában áll. Esélyünk sincs rá tehát, hogy ráerőltessünk egy másik magyarázatot, mint amit elsőrendűen akar közölni, miután a többi kép mellette látható, és kontextualizálja az egyébként a kiállítások címében is megjelenő fogalmat: *Time Bomb*. Az időzített bomba eredményét, rombolási tevékenységét járja tehát körül az új sorozat, ezért tűnnek fel a képeken vérrel és üvegtörmelékkel telített autóbelsők, kigyulladt vagy már olvadásig égett gépkocsik, maffiafilmekből ismerős látványelemként automata fegyverrel egyenletesen kilyuggatott karosszériák. A legelementárisabb hatású azonban mégiscsak az a kép, ahol – a vértócsa „minimalizmusához", azaz a tárgy szempontjából minimumra redukált kifejezési eszköz felhasználásához hasonlóan – az egész képteret egyetlen szénné égett ember tölti be. Elsőre alig vehető ki, hogy ki, illetve a *Time Bomb* működése után csak *„mi"* van a képen, nemcsak az eldeformálódott test miatt, hanem mert a fotón színvilágában már alig különül el a test a törmeléktől. Ezzel pedig Szabó Dezső a legsúlyosabb ítéletet fogalmazza meg a terror alkalmazóival szemben: hiszen bemutatja, hogy az időzített bomba használói voltaképpen nem elégszenek meg azzal, hogy elpusztítják az embert, hanem még halálában is elembertelenítik. Olyan állapotba hoznak egy volt élőt, mely már alig megkülönböztethető az őt körülvevő, *eleve* is élettelen törmeléktől.

Az eddig elmondottak alapján azonban nem feltétlenül tűnne ki, hogy Szabó Dezső elsősorban nem fotósként, hanem képzőművészként fordul a témához. Képeiről ugyanis alaposabb szemlélet során – no meg persze a kiállítás alkalmából megjelent elegáns, retrospektív jelleggel korábbi munkákat is bemutató könyvből – kiderül, hogy teljességgel megkonstruáltak. Azaz, inkább utókonstruáltak, utólagosan újra-megalkotottak. A kiállításokon ugyan nem jelennek meg, de a könyvben láthatók egyrészt olyan képek, melyek híres közszolgálati, hír- és dokumentum-tévécsatornák műsoraiból mutatnak egy-egy katasztrófaképet, illetve Szabó Dezső saját rajzvázlatait, melyek segítségével megtervezi a lefotózandó maketteket. A makettek pedig a végleges felvétel után készült nagyításon – a kiállított képeken – a fentebb már említett hatást keltik, azaz olykor már megtévesztésig hasonlóak.

Ugyanakkor nem áll meg ennél. Szabó Dezső műveinek szemléletekor a fő kérdés nem az, hogy mennyire sikerült a makett-fotót reális, helyszíni felvételnek beállítani, hiszen a művésznek nem a néző megtévesztése a célja. Sőt, a művek valójában várják a lelepleződést, hogy utána rávezessenek egy sokkal fontosabb kérdésre: vajon a megkonstruált makett-katasztrófa szörnyűbb vagy elviselhetőbb lesz-e, mint a „közvetlenül", a média révén érzékelt előképe? Azáltal, hogy tudjuk, hogy ez csak a művész alkotótevékenysége révén sikerült épp ilyenre, vajon átértékelődik-e bennünk a média által közvetített valós katasztrófák megítélése? Sőt még akár a művészet egy ma már minden bizonnyal teljes mértékben lejárt funkcióját felemlegetve – vajon tanulunk-e belőle valamit?

Valószínűleg nem jobban, mint másból. Ez viszont nem az alkotó hibája. Sőt, Szabó Dezső éppen arra a veszélyre hívja fel a figyelmet, hogy a közhelyszerűen ismételt tétel az átmediatizált világról aktuálisabb, mint valaha. Mindennapunkat és remélhetőleg békés otthonunkat is át- meg átszövik a híradásokból ismert szörnyű képsorok, melyek vizuálisan is állandóan újratermelik a katasztrófákat. Így tulajdonképpen három valóságot jelenít meg, melyek közül az egyik magában foglalja a másik kettőt: a művészeti valóban a valós való a mediatizált valóval egyesül. Konkrétabban megfogalmazva Szabó Dezső fotóin a ténylegesen megtörtént katasztrófa képét annak nagyipari mértékben termelt vizuális és médiadokumentációihoz kapcsolódó kontextussal együtt mutatja be, így valójában egyszerre fogalmazza meg véleményét mindkettőről.

Korábbi művein inkább természeti csapások vagy legalábbis nem szándékos, ember okozta tragédiák jelentek meg. Forgószelek, földrengések vagy balesetek, légi katasztrófák helyszínelő szakemberei, esetleg távoli vidékeket életük kockáztatásával felfedező kutatók, vagy a kutatásért életükkel fizető felfedezők holttestének hazaszállítói. A terrorizmushoz hasonló, tudatos, szándékos, módszeres és kitervelt rombolás most először tűnik fel munkáin. Ahogy korábbi művein igyekezett sok területet és sok sorscsapás-fajtát bemutatni, ettől az általánosság-igénytől most sem tért el. Művein ezért nemigen tudjuk konkretizálni az eseményeket – a *Time Bomb*-sorozat elkészítési idejének hosszúságát (legalább egy év) figyelembe véve pedig végképp helytelen lenne összefüggésbe hozni az utóbbi idők budapesti zavargásaival. A közel-keleti vagy szeptember 11-iekkel már

Time Bomb VIII/VIII (a+b), 2006, 120x180cm each, C print, ed5







Time Bomb VIII/V, 2006,120x180cm, C print, ed5



Time Bomb VIII/III, 2006, 120x180cm, C print, ed5



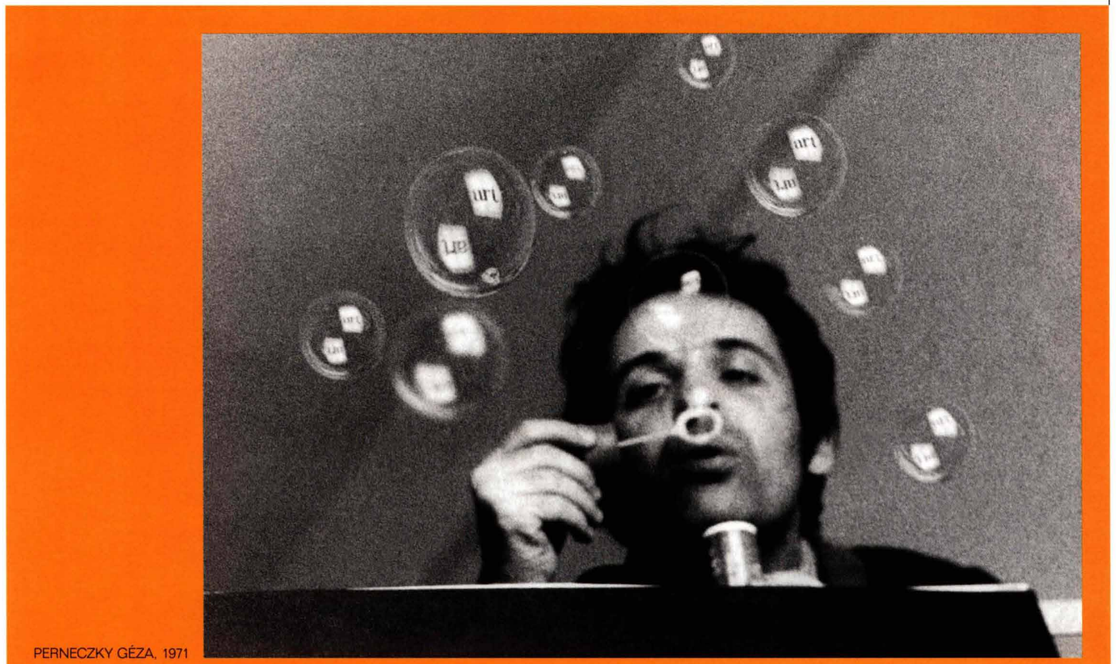
Time Bomb VIII/VII, 2006, 120x180cm, C print, ed5



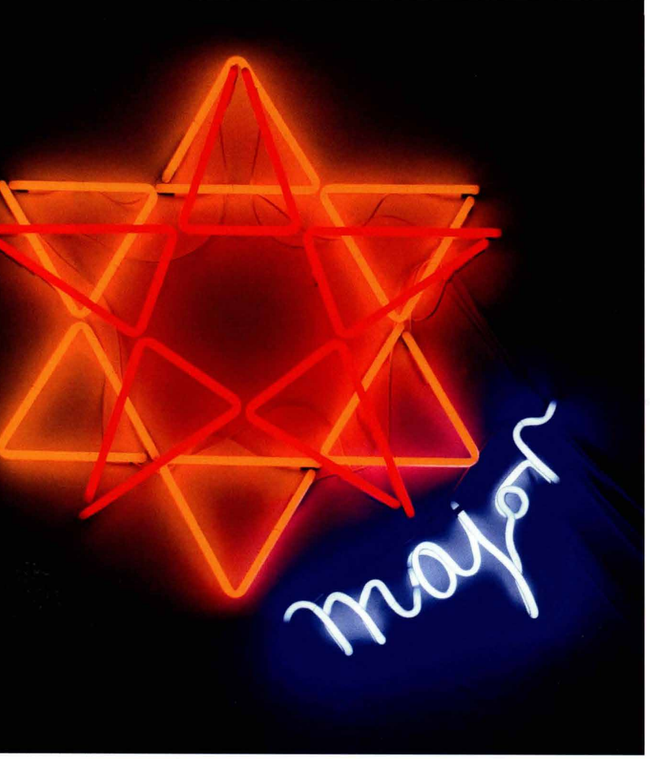


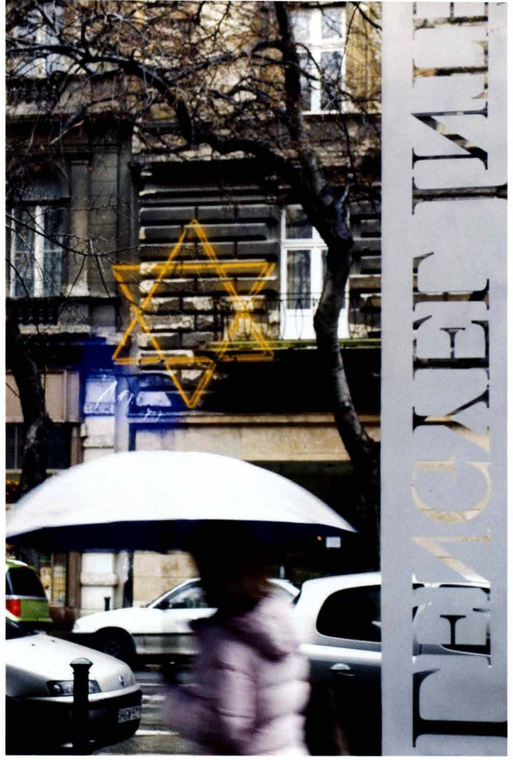
Time Bomb VIII/I (a+b), 2006,120x180cm each, C print, ed5

inkább, de még ennyire sem akar konkrét lenni. Kevés olyan nyomot hagy mely országra, területre utalna, például az autók rendszáma kivehetetlen, az anyósülés vérrel áztatott újságjának nyelve olvashatatlan, az épületek pedig – természetesen – romba dőltek. Ha nagyon erőltetnénk, úgy tűnne, hogy valamennyire a kocsik típusából lehetne következtetni a helyszínre: például az úgynevezett „terrorista Volkswagenből" vagy a Közel-Keleten egy időben divatos fehér Mercedesből, ám akkor mit kezdjünk az elegáns és inkább *mai*(nak tűnő) sportkocsival, melyet beállítása alapján gépfegyverrel úgy lőttek szét, ahogy azt leginkább a harmincas évek Chicagóját bemutató filmekből ismerhetjük. Ezek nem alkotói vagy tervezési hibák, hanem éppen olyan általánosságra törekvő megfontolások, melyek segítségével univerzalizálni akarja a képekben megformált jelenséget. Távol áll az aktuálpolitikai reflexióktól, a szörnyűségek majdnem-elkerülhetetlenül állandó jelenlétére hívja fel a figyelmet. Permanens helyzetről van szó, egy mindig igaz jelenségről – sajnos. Milyen furcsa, általában nem szoktuk sajnálni, ha egy mű időtlen igazságokat fogalmaz meg, azaz ha az általa megjelenített tartalmak atemporálisan valósak. Ez esetben mégis sajnálkozunk. És csak reménykedhetünk, hogy Szabó Dezső képei kicsit javítanak a helyzeten.







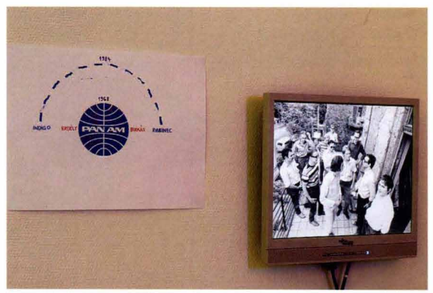


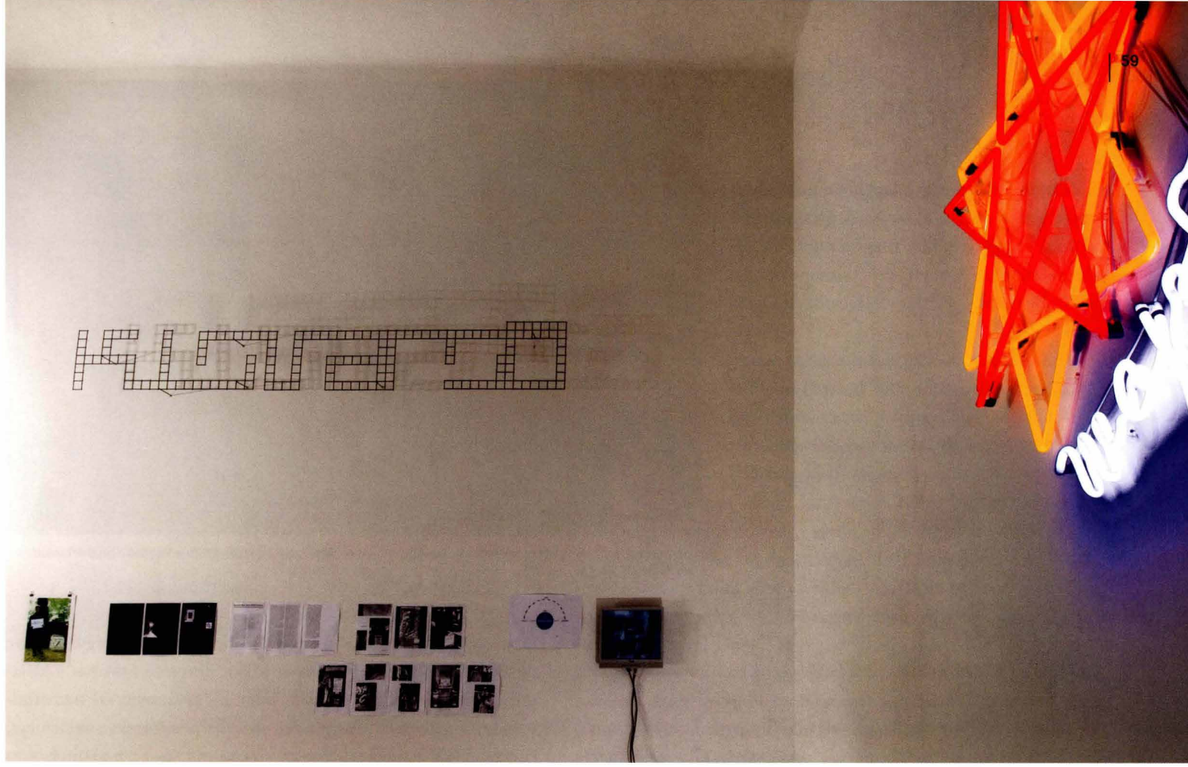
Kis Varsó: Feláldozható legénység/ Crew Expendable című kiállítása a Platán Galériában (részlet). Fotó: Georgios Makkas.

„Itt továbbra is vannak drótkerítések, de mindenki úgy tesz, mintha nem lennének”

Iványi Brigitta interjúja a Kis Varsóval

Tizenegy évvel ezelőtt, 1996-ban állított ki először a Kis Varsó a Lengyel Kultúra Házában. Gálik András és Havas Bálint közös művészeti munkája az elmúlt évtized során intézményesült, amennyiben következetesen a kortárs művészet fundamentumait vizsgáló dialógusoknak ad – szellemi értelemben – helyet. A Platán Galériában 2007. március 22-től május 11-ig *Crew Expendable/Fogyóeszköz* címmel új munkát mutatnak be az utópiakritikát és modellalkotást központba helyező, többéves munkafolyamat részeként.





Kis Varsó: Feláldozható legénység / Crew Expendable című kiállítása a Platán Galériában (részlet). Fotó: Georgios Makkas.

Iványi Brigitta: A kiállítás idézetek és appropriációk (kisajátítás) összekapcsolásával mutatja be, milyen a Kis Varsó kollektív munkamódszere és művészettörténeti, történelmi pozíciója. Mit hangsúlyoz a cím?

Gálik András: *Crew expendable,* azaz feláldozható legénység – az *Alien* című sorozat gyakran használt terminusa arra az elszigetelt csapat emberre, akiknek egy idegen bolygón kell megküzdeniük az ellenséges lényekkel és akiknek veszteségi rátáját bekalkulálták a küldetésbe. A magyar cím ennek irodalmi fordítása: *fogyóeszköz.*

Havas Bálint: A szociálpszichológiai helyzet érdekel bennünket. Van egy közösségi szituáció, egy törékeny állapot, ami kihat a szereplők egymás közti viszonyára is. Ez érdekes kérdés számunkra: hosszú ideje dolgozunk együtt, és mostanában gyakran megkérdőjelezik, mennyire tartható fenn egy ilyen együttműködés. Az a nehéz, amikor megtapasztalod, hogy ez hatással van a belső viszonyokra is.

A kérdést ebben a filmben nagyon erősen és közérthetően tematizálták, úgyhogy a munkánk metaforájaként tudtuk használni.

I. B.: A látogató számára ez a metafora talán rejtve marad, nem?

H. B.: Nem annyira rejtett. A tudományos-fantasztikus film műfaja valójában a hidegháború narratíváiban gyökerezik. Egy tulajdonképpen vallásos társadalmi helyzetben, amelynek etikai filozófiáját meghatározza a félelem az ismeretlentől. Egy alkalmazott (személy) kiszolgáltatott helyzetére adott individuális és kollektív válaszok, viselkedésminták a politikai térben a navigáció, mi több, a kommunikáció technikai eszközeivé válnak.

I. B.: Szinte mindegyik kiállított munkátok felidéz valakit a régmúltból, olyan, mintha egy koordináta-rendszert építenétek belőlük a Kis Varsó pozicionálásához. Kiállított munkáitok közül az egyik egy slide-show: kiket ábrázol és hogyan készült?

H. B.: Ez az egyik új munkánk. Azt a fotósorozatot használtuk fel, amit 1969-ben Baranyai András készített Lakner László Kmetty utcai műtermének teraszán, hogy az Iparterv-katalógushoz legyen csoportkép. A sorozat bizonyos képkockáit különféle kiadványokból ismerhettük már. Nem pusztán egy csoportképről van szó (vagy akár több csoportképről), hanem a csoportkép, mint egyfajta élőkép létrehozásának eseményszerűségéről, illetve annak filmszerű dokumentálásáról.

I. B.: A kiállítás leglátványosabb része Major János sírfeliratgyűjteménye és Major egyik sírmotívum-átrajzolása, amit ti egy pulzáló neon remake-ben mutattok be, amelyben egy Dávid-csillag és egy vörös csillag fénye váltakozik.[1] Emellett kevéssé domináns az iparterves slide-show és a magyar képzőművészeti szcéna Panam-logóba illesztett térképe, amely az 1960-as és 80-as évek művészeti networkjét igyekszik rekonstruálni. A csoportos együttműködés modelljeinek vizsgálata tehát csak egy része a kiállított anyagnak.

H. B.: Biztosan van egy ilyen szimbolikus jelentés-szintje, de ez nem foglalkoztatott annyira. A mi szempontunkból sokkal érdekesebb az egészben az, hogy hogyan jutott el ehhez a motívum-

szintézishez Major, milyen eszköztárat, milyen megközelítési módot használt. A mi számunkra ennek végiggondolása, megismerése, újraalkalmazása, rendszerszerű működtetése és a mi saját helyzetünkre/kérdéseinkre vonatkoztatása a lényeges.

A legfontosabb, amit Major munkájában tetten értünk, az a művészi hozzáállás, amely alapvetően kutatásra épül: éveken át járta a temetőket, felvételeket készített, és ebből próbált jelentéshordozó konzekvenciákhoz jutni. Érdekesnek tartjuk ezt megismételni, újrajátszani.



Kis Varsó: Crew Expendable (részlet)
Fotó:Baranyai András, 1969



Major János sírkő-fotója a kiállítás dokumentációs anyagából.

I. B.: Ezek szerint nektek fontosabb maga a módszer, mint az újrajátszás tárgya, annál, hogy milyen tartalmat találtok Major János műveiben?

H. B.: A tartalom majdnem véletlenszerű eredménye mindennek. A munkánk fő szempontja az, hogy hogyan tudsz eljutni a konklúzióig, és ahová eljutsz, az már majdhogynem szükségszerű. Olyan ez, mint amikor egy sportolót megkérdezel az eredményről, a sportolónak viszont inkább arról van elképzelése, hogyan tud jó összjátékot kialakítani.

G.A.: Ez az egész sztori 2005-ben kezdődött, amikor a Szentjóby-rekonstrukciót csináltuk,[2] és megpróbáltuk ezt folytatni a többiekkel, pl. a Jovánoviccsal, sikertelenül. Jovánoviccsal korábban a szobrászat miatt kerültünk kapcsolatba, később azonban érdekesebb kérdésnek tűnt maga az út, amit az Ipartervtől az akadémiai mesterségig megtett.

H. B.: Valami megismétlése, újrahasználata nagyon konstruktív lehet. Bár általában kétféleképpen értelmezik: szemtelenkedés, irónia, negatív reakció vagy pont fordítva, egy apologetikus gesztus (tehát mindenképpen valamilyen ítéletalkotás), holott egyik sem. Minket az érdekel, hogy a magunk szempontjából hogyan tudjuk azt a distinkciót megteremteni, ahol ezek már nem kérdések, hogyan tudunk eljutni ahhoz, ami ebből ma funkcionál. Ezeknek a munkáknak ez az aktualitása.

Mi arra vagyunk kíváncsiak, hogy mi működik vagy nem működik egy ilyen kommunikációban vagy kapcsolatban. Általánosítással nem lehet közelebb jutni ennek a kapcsolatrendszernek a megértéséhez. Ezek a munkák, módszerek az egésznek az alesetei, valaminek, ami közben egy összefüggő rendszer.

Van egy nagyobb távlatú projektünk, amibe beletartozik a Szentjóbyval való együttműködésünk eredményeként született performance-rekonstrukció, interjú Lakner Lászlóval és egy több éve tartó kommunikációs folyamat Major Jánossal. De az is a kutatómunkánk egyik eredménye, hogy pl. Jovánoviccsal nem tudtunk rekonstruálni semmit. Mi munkamódszereket, relációkat, karaktereket, megközelítéseket vizsgálunk, és ez a kiállítás arra törekszik, hogy ebből valamit megragadjon, felmutasson, olyan léptékben, hogy az értelmezhető legyen.

G.A.: A kiállítás olyan, mint egy pillanatfelvétel ebben az évekig tartó kommunikációs folyamatban.

H. B.: Mi ezen keresztül kommunikálunk, ezt tudjuk működtetni, alkalmazni dolgokra. Nem az a lényeg, hogy ezek idős emberek és nagy köztünk a korkülönbség, hanem úgy is el lehet képzelni, hogy elfelejted az időt meg az életkorokat, és csak azt nézed, hogy bizonyos emberek bizonyos attitűdökkel viszonyítási pontot jelenthetnek egy gondolatmenet során. Amikor Koppenhágában dolgoztunk, azzal szembesültünk, hogy Major János, akit meginvitáltunk, hogy jöjjön Koppenhágába rekonstruálni egy korábbi munkáját, visszautasította a meghívást. Az a stratégiája, hogy a világ anélkül is megismerhető, hogy az ember kitenné otthonról a lábát. Nehéz elválasztani a pszichikai helyzetét és a művészi pozícióját. Ezeket vizsgáljuk.

I. B.: Miért nem mutatjátok be Majornak azt a munkáját, ami épp erről szól, hogy a világ megismerhető anélkül, hogy kitennénk a lábunkat otthonról?

H. B.: Mert nem a munkásságát akartuk bemutatni. Csak azt az egy aspektust, ami számunkra érdekes. Abban hiszünk, az a kiállítás hipotézise, hogy ez pozitív energiákat tud megmozgatni mind a két oldalon, még akkor is, hogyha az együttműködés sokszor nehéz. A lényeg, hogy alapvetően szellemi alapra helyezett párbeszédek keletkeznek.

[2] *A Kis Varsó műtermében, a* Tableau Vivant (Élőkép) *sorozat első darabjaként került bemutatásra Szentjóby 1972-es Kizárás-gyakorlata 2005 februárjában. A sorozat egy adott történelmi időpillanathoz kötődő performance-okat, akciókat kívánt rekonstruálni, kizárólag azokkal a művészekkel, akik ezeket korábban létrehozták. Így nemcsak egy adott kor megidézése, hanem új, megváltozott kontextusának vizsgálata vált lehetségessé, melyek eddig pusztán reprodukcióról, illetve szájhagyomány által voltak hozzáférhetők.*



Kis Varsó: Rekonstrukció (Szentjóby Tamás: kizárás-gyakorlat, 1972) Fotó: Kis Varsó, 2005

I. B.: Mi derül ki az általatok megkeresett konceptuális művészek reakcióiból? Nyitottak arra, hogy folyamatosság legyen a generációk között? Vagy ettől elzárkóznak és azt gondolják, hogy amit konceptuális művészetként ők képviseltek valamikor, az már egy lezárt korszak?

H. B.: A Szentjóby talán a legkevésbé, de a többiekre általánosan igaz, hogy többnyire az utóbbi alaphelyzetben voltak, amikor a beszélgetés elkezdődött. A mi paradigmánk eléggé más. Nehéz ezt a két hozzáállást közelíteni egymáshoz.

G.A.: Amivel találkoztunk, az egy negyven évvel ezelőttről öröklődött szorongás, félelem, amely a mai napig tartja magát. Velünk szemben is érezhető ez a távolságtartás, gyanakvás. Nem tudom, hogy nekik mit lehet mondani és mit nem, hogy milyen relációk vannak, mit akarnak. Ez a fogaskerék beakadt. Nagyon.

H. B.: Ez lényeges tanulság.

G.A.: Sokféle félelem van. Az ő félelmüknek egészen más a definíciója, mint amiben én szocializálódtam. Ez hatalmas különbség a mi generációnk és az övék között.

I. B.: Sikerül-e áttérnetek egy olyan modellre, ahol a diskurzust nem az ő félelmük határozza meg?

H. B.: Ott jön létre, hogy megpróbáljuk a számunkra lehetséges eszközöket alkalmazni és óhatatlanul feltűnnek a különbségek.

G.A.: Ha visszaemlékszem arra, amikor két évvel ezelőtt a rekonstrukciós terveinkről beszéltünk, naivak voltunk, mert úgy gondoltuk – a Nefertiti-büszt és a Szántó-Kovács János-szobor után –, hogy ez lesz az a közeg, amiben igazán könnyen, ellenállás nélkül tudunk kapcsolatokat teremteni, kommunikálni, hisz ez több generáció érdeke. A kísérletünk ilyen értelemben kudarcot vallott, kivéve talán a Szentjóby-rekonstrukciót. Biztos, hogy ez a „nem" nem csak nekünk szól, hanem számunkra megfejthetetlen gyanakvásoknak, ismert lokális relációknak is az eredménye.

H. B.: Így mi most a Platánban ennek a kommunikációs folyamatnak egy blokkját mutatjuk be, ez jól tükrözi azt, amin dolgozunk. A kérdésed számomra is megoldandó probléma. A zártság sokkal keményebb, mint ahogy meg tudjuk fogalmazni.

I. B.: Én is így érzékelem a mostani művészeti közegben nehezen fejlődik ki a konstruktív szándékú, higgadt és nyílt diskurzus egy közös probléma megoldása érdekében.

H. B.: A kommunikáció természetének mélyére, egyediségéig kell lemenni ahhoz, hogy jobban megértsük, hogyan működik.

G.A.: Itt továbbra is vannak drótkerítések, de mindenki úgy tesz, mintha nem lennének.

Sok oka van annak, hogy nehéz lefolytatni egy-egy párbeszédet. Ők múltként kezelik a korábbi munkáikat, művészettörténeti tényként adaptálják, de számunkra részleteiben továbbra is ismeretlen. A javaslatunk arról szólt, hogy a módszer megismerhető lenne most, hogyha a ma élő művészek erről még beszélnének. De ezt nem lehet elérni.

I. B.: Mit szólt ahhoz Beke László, hogy Major János sírkő-fotóiról szóló elemzése szerepel a kiállításon?

H. B.: Major hívta fel a figyelmünket rá, mivel úgy érzi, hogy ez a cikk volt a temetőkutatások megfelelő interpretációja. Ennek ellenére a cikkben egy árva szóval sem hangzik el az, amit Major János lényegesnek tart, hogy ez erősen politikai tartalmú kutatás volt: azokat a síremlékeket vizsgálta, amelyekben komoly pénz volt, és azt kereste, milyen jelentéseket termelt ki az a réteg, akinek volt pénze ilyeneket emeltetni.

I. B.: Mi a véleményetek a korszak művészettörténeti feldolgozásáról? Major szemiotikai kutatásaival kapcsolatban Beke László elemzését közlitek. Ezzel a diskurzus részévé teszitek a művészeti intézményrendszer egészét: a műkritikust, kurátort, szaklapot. A korabeli szakmai megítélés relativizálódik ebben a kontextusban.

G.A.: Mi tényként vettük tudomásul, hogy Beke – bár személye és tevékenysége enyhén szólva (!) eltérő megítélés alá esik – része ennek a generációnak. Ez tény. Ezért is alkalmazzuk a cikkét.

H. B.: Érdekes lenne egy ilyen irányú vizsgálódás. Biztos, hogy a korabeli intézményi és elméleti szereplők szcénája legalább olyan érdekes, mint a művészet szcénája. Kár, hogy erről a szcénáról sokkal kevesebbet tudunk, mint a művészetiről. A Trafó-beli kiállításunk is sok visszatetszést és ellenérzést váltott ki azzal, hogy kísérletképpen felrajzoltunk egy ilyen térképet.

I. B.: Érdemes megvizsgálni, mennyire relatív, hogy a 60-as, 70-es évek alkotói közül kiket emelt ki és miért a korabeli művészeti intézményrendszer, illetve műkritika.

H. B.: Ennek a recepciója nagyon nagy mértékben változik; a Képzőművészeti Főiskola 1989-es változásaival kapcsolatos projektünkben azzal is foglalkozunk majd, hogy ez a színtér hogyan strukturálódott, milyen hierarchiák léteztek benne.



Hackerek, 2002, olaj, vászon, 150x100 cm

Picasso, Greco, Köbüki meg a többiek

Révész Emese

Kósa János festészete

Teljességgel történelmietlen, ám annál izgatóbb kérdés, hogy vajon Picassót magával ragadná-e a *Mátrix* képi világa, átformálná-e festészetét Lara Croft agresszív szépsége, a Roxfort virtuális valósága avagy a japán mangák hatásvadász képkockái. Efféle történelmietlen (ám annál izgatóbb) kérdéseknek csak a művészet, különösképp pedig az ezredforduló festészetének világában van létjogosultsága. A harmadik évezred piktorai szívesen öltik magukra az időutazók gúnyáját, és hónuk alatt a Galaxis-útikalauzzal bátran fejest ugranak az időkapu fortyogó mágneses terébe. Ebből a nézőpontból Kósa János inkább hajaz az ötödik elemet védelmező csillagközi héroszra, mint Pablo mesterre. Éppolyan biztonsággal navigál az eltérő stíluskorszakok idősíkjai között, mint amilyen otthonosan mozog a múzeumok gondosan hibernált műremekeket őrző tereiben. Az értelmezés nyűgével birkózó művészettörténész itt megnyugodva hátradőlhet, tanulmányaiból ismert stílusok, ikonográfiai toposzok népesítik be Kósa vásznait. Festészetének élettere a história, beszédmódja az ezredforduló számára oly ismerős historizálás. Ahogy az egy képzett tudós festőhöz illik, művei szomjazzák a szöveges magyarázatot, mozgósítva egy tanult bölcsész veretes irodalmi és filozófiai kelléktárat.

Kósa művészete radikálisan antiavantgárd. Legelőbb is az, mivel kizárólag festészetben gondolkodik, nem is akármilyenben: amolyan régimódi terpentinszagú, lazúros-firniszes olaj-vászon piktúrában. Másodjára az, mert dacol a nagy elődök olyan forradalmi vívmányaival, mint az eredetiség vagy képi autonómia. Festészete ezzel szemben mívesen kidolgozott, szenzuális gyönyörkeltésre alkalmas, történeti idézetekben bővelkedő jelenség. Hogy mégis mitől nem végzetesen retrográd, realista vagy konzervatív? Mivel mindvégig megőrzi a konceptualizmusból örökölt önreflektív érzékenységét, mindenkor tudatában van szerepjátszásának és soha nem téveszti szem elől eredeti célját, ami nem egyéb, mint folytonos gondolkodás a festészetről magáról.



A festészet halála, 2000, olaj, vászon, 200x150 cm

Mi sem bizonyult megfelelőbb közegnek e bölcselkedésre, mint az ezredvégen a pop-art nyomán újjáélesztett „kisajátítás művészete" (*appropriation art*). Kósa a kilencvenes években a hazai közegben is szélsebesen teret hódító plágium vagy epigon-művészet jeles képviselőjeként tűnt fel. A historizáló (értsd: posztmodern) piktúra mellett Picasso *La Vita* című művének 1991-ben festett pontos másolatával tette le voksát. Akciósorozata a modernizmus pápája után az avantgárd olyan kamikaze-harcosait sem hagyta érintetlenül, mint Marcel Duchamp és Joseph Beuys. Kósa Duchamp–Beuys-parafrázisai az avantgárd önmegsemmisítő heroizmusát vették górcső alá, és a szentségtörő kísérlet minden kétséget kizárólag bebizonyította, hogy az ezredvégen az avantgárd halott, nem több már, mint a történelmi stílustár szabadon felölthető kellékeinek egyike.

Ezt követően Kósa végleg a festészet felé fordult, hisz joggal tűnhetett úgy, a kétdimenziós, manuálisan előidézett, mesterséges valóság éppen elég talányt hordoz ahhoz, hogy korunk enigmája legyen. Oly sok nemzedéktársához hasonlóan mindez Kósa számára is nehéz vállalásnak bizonyult, hiszen a tradíció elvesztése, a mesterségbeli tudás elsorvadása miatt úgy eredt ő is nyomába az olajfestés klasszikus technikájának, mint elődei az aranycsinálás titkának. Akadémikus őseihez hasonlóan a másolást ő is olyan hasznos eszköznek tekintette, amely nem nélkülözhető a tanulás, a tradíció elsajátításának folyamatában. (A Képzőművészeti Egyetem gyakorló tanáraként ma már ő is azok közé tartozik, akikre a legifjabb festőnemzedék képzése hárul.) 1993-ban festett műve, *A festészet halála* a Pietà nagy múltú ikonográfiai kerettémáját ültette át Picasso kék korszakának képi világába. Ugyanez a motívum a mágikus erejű 2000-es esztendőben már a komputerek világának virtuális terében támadt fel újra. A festészet mindkét képen olyan haldokló ifjú formáját öltötte magára, amely szépségét éppen elnyújtott haldoklásából nyeri, amelynek ragyogását a végtelen téren



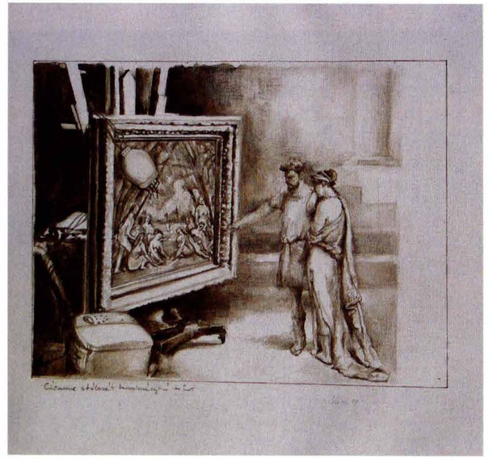
Tervezők, 2001, olaj, vászon, 50x60 cm



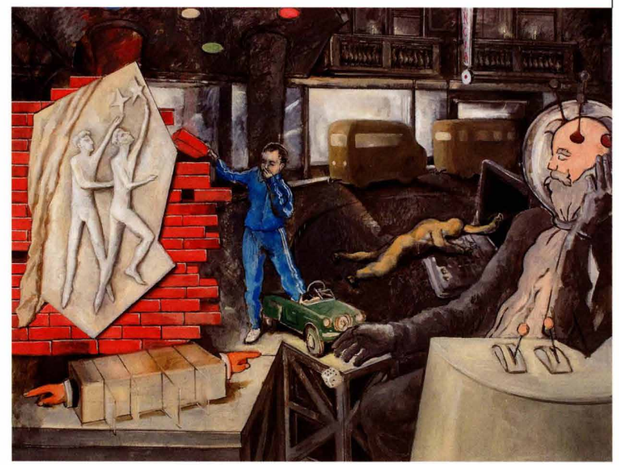
A design misztikuma, 2000, olaj, vászon, 180x180 cm

és időn átívelő, újra és újra visszajátszott szüntelen elmúlás táplálja. Ám még mielőtt e mélabús melódiák végleg maguk alá gyűrnék a nézőt, Kósa saját szépségkultuszának papi ornátusa mögül kikacsintva egy csipetnyi szarkazmust hint a képegész tükörterébe: Picasso festményén a jelzés „Kósa 1904", Árkádia pedig nem egyéb pixelek keltette illúziónál.

Kósa festészete – korunk világpolgárához hasonlatosan – nem tagadja sóvárgását a letűnt Aranykor, Árkádia békéje és teljessége után. A festészetet éppen olyan eszköznek tekinti, amivel a játékos kedvű néző részese lehet egy mesés „hoppanálásnak". Az 1996-ban festett *Hackerek,* az ezredforduló magyar újfestészetének egyik emblematikus műve átgondolt képfilozófiai mondandóját gondosan kivitelezett látványba csomagolja. Az idősíkok összecsúszása egy olyan borzongató negatív utópia képeit vetíti előre, amelyben a túlélők egy Vermeer szobájában álló számítógépen keresik a kivezető utat az időcsapdából. Csapatuk a festmény újabb és újabb verzióin egyszer Picasso, másszor Velázquez képterében eszmélnek fel. Bolyongásuk éppúgy nem kecsegtet a megnyugvás ígéretével, ahogy a festészet sem nyerheti vissza rég eljátszott előjogait. Picasso, Duchamp vagy Beuys tevékenysége visszavonhatatlanul szétzilálta a festészet egykor volt bukolikus teljességét. Szépsége újraidézhető ugyan, ám jelenléte már csupán illúzió marad, ahogy a festőművész alakja is pusztán a szerepjátékok egyike.



Cézanne stílusát tanulmányozó robot 2004, olaj, vászon,. 40x40 cm



Köbüki, 2006

Mikor Kósa János ecsetje nyomán ismét virágba borul Árkádia vidéke, a káprázatot szüntelenül megzavarja valami: Bacchus kompániája egy kőzetmintát gyűjtő robotba botlik, a gótikus remetét egy élelmiszervegyész faggatja, a borostyánnal futtatott romok egy jövőbeli világégés monumentumai. A kétely és szkepszis melankóliája láthatatlan hálót sző Árkádia vidékére, Claude Lorrain vagy Camille Corot poétikus szépségű tájai menthetetlenül az ironizáló idézőjel csapdájába esett foglyok. Kósa nem győz inteni minket, hogy a kép csupán kép, szerepünk sosem léphet túl a megfigyelőén. A szemlélő pedig sosem juthat a legbelső titok nyitjára (a Da Vinci-kód nem felfedhető), ahogy a remekműveket tanulmányozó robot sem jut soha az enigma nyomára, még ha milliméterről milliméterre feltérképezi is Michelangelo *Utolsó ítélet*ét.

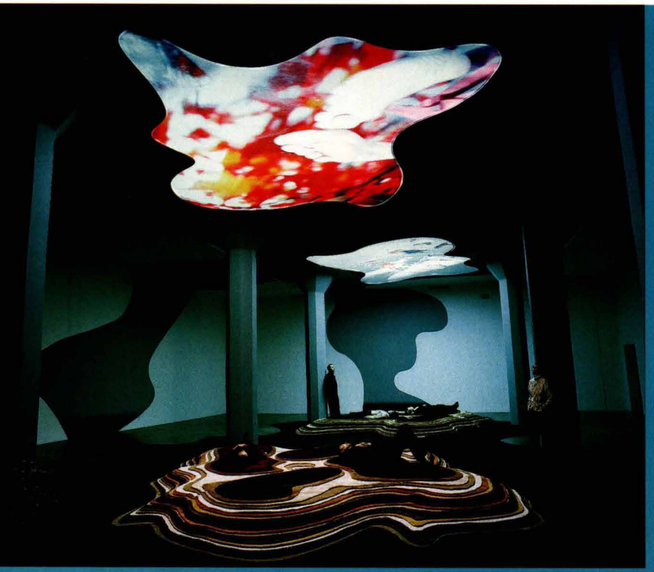
Művészettörténeti kalandozásának utolsó állomásaként Kósa Zichy Mihállyal kezdett párbeszédet. A 19. század végén az akadémikus művészet napja delelőjén állt, Zichy pedig egy bukásra ítélt korszak egyik utolsó képviselőjeként vergődött művészi szabadság és anyagi jólét válaszútján. Napjaink alkotóját nemcsak ez a morális dilemma, hanem Zichy virtuóz rajzkészsége, zseniális képalkotói fantáziája is rabul ejti. Kósa tehát egyszerre reflektál az akadémizmusra, a technikai virtuozitásra, az illusztratív kép fogalmára, mikor Zichy Madách-illusztrációira készít szubjektív átiratokat. Az eredeti sorozat szereplői, színterei újból egy nagy ívű műtörténeti utazás, képfilozófiai elmélkedés apropóivá lesznek. Főhőse immár a festőművész maga, aki olykor cefrét festő alkimista, máskor gyermekkori vágyképeivel viaskodó férfi, Cézanne titkát kutató „pictor doctus" avagy a bitófa árnyékában munkálkodó elszánt modernista.

Újabb munkáin a műtörténeti panoptikum viaszbábjait a személyes történelem emléktárgyai váltják fel. Hódolva napjaink mindent elsöprő retro-feelingjének e műveken a festő történeti tudatosságának helyébe a privát történelem lép. Kósa emlékezése felvállaltan csapongó, asszociatív, festői stílusa pedig ehhez igazodva heterogén, a megidézett tárgy vagy emlékkép vizuális jellegéhez idomuló. E művek képterét úgy szabdalja fel az emlékek parttalan áramlása, az emlékezés szubjektív önkénye, ahogy a naplóíró mondatai zárják magukba a személyes tudat falán szilánkosra tört jelent. Kósa irónia és szentimentalizmus jól adagolt elegyével kelti életre a Kádár-kor tárgyi világát: a Sport-büfé villogó neoncsöves reklámját, a szocreál modernizmus Feneketlen-tónál álló utópisztikus buszmegállóját és a high-techet pótló orsós magnót, a legópótló Jáva-építőt, a sci-fi pótló Köbükit, a Disney-pótló papírdobozos diafilmeket és a Superman fájó hiányát kitöltő Korcsmáros-féle Fülig Jimmy alakját. Az egész langymeleg silányságának színterét pedig jól jelképezi egy házilag barkácsolt terepasztal vagy a Ki nevet a végén játéktáblája mint a Kádár-kori virtuális valóság megtestesítője, mint egykor közös játszóterünk emlékképe. Mi meg csak ülünk, mint „Rozi a moziban" – a fapadosban –, és boldogan ismerjük fel Picasso, Greco, Köbüki meg a többiek árnyképeit.

Kósa János-kiállítás nyílik a székesfehérvári Szent István Király Múzeumban. A kiállítás megnyitója: 2007. május 26. 11.30 óra



Utómunkálatok, 2007, olaj, vászon, 200x130 cm



Pipilotti Rist: Gravitáció, légy a barátom! 2007, audio-videó installáció, a művész és a Hauser & Wirth Zürich engedélyével

Gravitáció, légy a barátom!

A stockholmi Magasin3 kiállítócsarnokában mutatkozik be a svájci videoművészet fenegyereke, a „tiszteletbeli tini", Pipilotti Rist. Rist a nyolcvanas évek közepén tűnt fel a kortárs képzőművészeti színtéren. Rövid, hol felgyorsuló, hol lelassuló videóján önfeledt tinédzserként ugrabugrált egy játékos dallamra, csücsörítve vörös ajkaival, kivillantva melleit. Munkáira kezdetben a feminista kritika figyelt fel, de az erotikát, testiséget és bugyutaságot vegyítő munkái hamar meghódították a műértő közönséget. Rist magabiztosan kezeli korosztálya fő médiumát, a videót, de a fogyasztásközpontú klipek világát kozmikus érzéskomplexumokkal tölti meg. A svéd Konsthall régebbi munkái mellett két új videoinstallációját is bemutatja, köztük az álomszerű fantáziákat és szingazdag képkavalkádot felvonultató *Gravitáció, légy a barátom!* című alkotást.

Magasin 3 Stockholm Konsthall
2007. február 10. – 2007. június 17.



Andrzej Wróblewski: Kivégzés, 1949 (Krakkói Nemzeti Múzeum)

Andrzej Wróblewski

Éppen ötven évvel ezelőtt, 1957-ben egy tragikus tátrai hegymászóbalesetben vesztette életét a második világháború utáni lengyel festészet legígéretesebb tehetsége, Andrzej Wróblewski. A varsói Nemzeti Múzeum jubileumi kiállítással emlékezik meg a nagyformátumú, harmincévesen elhunyt művészről. Wróblewski vilniusi menekültként '45 után a krakkói szépművészeti akadémián tanult. Szembefordult az akkortájt divatos, de már meglehetősen felhígult lengyel posztimpresszionizmussal, az ún. kolorizmussal. A negyvenes évek végén megfestette a golyótól megtántorodó és fej nélküli elítélteket felvonultató *Kivégzések*-sorozatot. Brutálisan elnagyolt, figurális szürrealizmusa kezdetben megfelelt a hivatalos művészetpolitikának, de a sztálinista szocreál szemében már elfogadhatatlannak bizonyult. A formalizmussal megbélyegzett kommunista Wróblewski mégis tovább festette a kékre vált, halott anyákhoz bújó gyereket és a széles szélvédőn kibámuló buszsofőröket, megteremtve ezzel a szocreál iskola legkülönösebb, legsokkolóbb és legeredetibb lengyel variánsát. Miközben otthon mondrianos absztrakt akvarelleket festegetett.

Muzeum Narodowego Warszawie, Varsó
2007. március 9. – 2007. május 6.

Société Anonyme



Mit tegyünk? (Chto delat?) (Szentpétervár–Moszkva) előadása

Man Ray – hiányos nyelvtudásától vezérelve – a *Société Anonyme* francia folyóirat címét *név nélküli társadalom*nak fordította. Bár a szókapcsolat valójában a *cégjegyzékbe bejegyzett* vállalatot jelöli, Duchamp termékenynek találta a nyelvi játékot. Így lett a Man Ray, Marcel Duchamp és Katherine Dreier által 1920-ban alapított New York-i iroda neve Société Anonyme. A társaság előadások, kiállítások, koncertek és kiadványok segítségével népszerűsítette a modern (sokszor absztrakt) művészetet az Egyesült Államokban. A párizsi Le Plateau kurátorai ugyanezzel a szójátékkal illették kiállításukat, vállalva a húszas években működő iroda mottóját is: „Művészet. Nem személyek." Az Ile-de-France-i kortárs képzőművészeti gyűjtemény (Frac) kiállításán ugyanis művészcsoportok, alkotó kollektívák, képzőművészeti szervezetek vesznek részt. Bár a művészeknek van neve, a hangsúly a közös ötletelésre, a diáktalálkozóra, az előadásokra, a spontán akciókra és a projektek megvitatására esik. A rendhagyó tárlatra a világ különböző pontjairól érkeztek a művészkollektívák, köztük az orosz Mit tegyünk? (Chto delat?), a zágrábi WHW (Mit? Hogyan? Kinek?) és a berlini b_books.

Le Plateau / Frac Ile-de-France, Párizs
2007. március 14. – 2007. május 13.

Tükör és maszk



Egon Schiele: Önarckép kínai lámpás virággal, 1912, olaj, fa (Leopold Museum, Bécs)

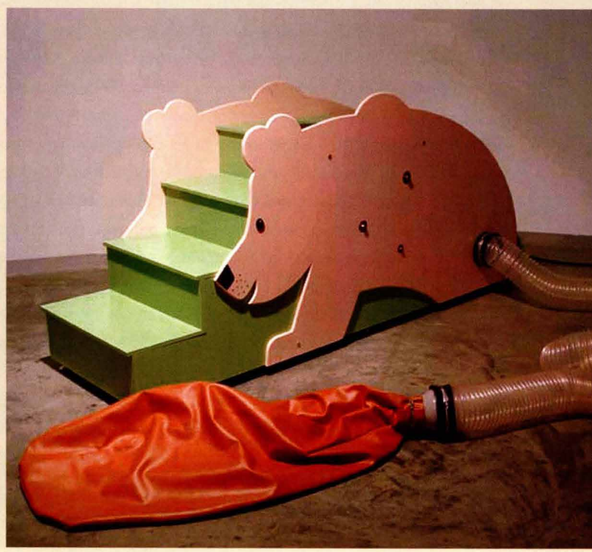
Mikor Picasso megfestette Gertrude Stein portréját, többen megütköztek torzító látásmódján. Egy korabeli történet szerint a mecénásnő egyszer a festményen szereplő frizurával jelent meg a társaságban – ebben a pillanatban az avantgárd teremtő képzelőereje legyőzte a valóságmajmoló mimézist. Picasso legnagyobb megelégedésére. A madridi Thyssen-Bornemisza Múzeum portrékiállítása ezt a szimbolikus történetet folytatja. A *Tükör és maszk – Arcképfestés Picasso korában* című tárlat a 19. század végétől 1990-ig vezeti végig a modernista arcmás történetét. Felsorakoznak a 20. század nagyágyúi, a klasszikus avantgárdtól a figurális modernekig. Modigliani nyújtott nyakú, archaikus maszkszerű asszonyfejére Juan Gris kubista síkokba tördelt dohányzói felelnek, Frida Kahlo bozontos szemöldökű, szimbolista önarcképe Francis Bacon kaucsukbábúként olvadozó kék figurái és David Hockney precíz dandy-realizmussal megfestett nagyvárosi alakjai mellett múlatja az időt, miközben Andy Warhol, a pop-art mágusa, szája elé emeli az ujját: csitt, a portréfestés nem halt meg! Sőt!

Museo Thyssen-Bornemisza és Fundación Caja Madrid, Madrid
2007. február 6. – 2007. május 20.

Lúzerek Paradicsoma

A patinás Palazzo Malipiergót nemzeti pavilonként bérlő Észtország ismét Marko Mäetammot küldi a Velencei Biennáléra. Az 1965-ös születésű művész képviselte már egyszer hazáját, négy évvel ezelőtt, műteremtársával együtt. A mostani egyéni kiállítás kurátora a Berlinben és Helsinkiben tevékenykedő Mika Hannula. Mäetamm a '90-es években jelent meg az észt művészeti színtéren blaszfemikus, humoros és önironikus munkáival. Tablószerű grafikáin a magyarázó ábrák, a piktogramok, a matricák és a rajzfilmek képi nyelve köszön vissza. Morbid kíváncsisággal kutatja a bibliai spiritualizmus és a biológia kötődéseit, nem riadva vissza a szentségtörő következtetésektől sem. Ha nem a teremtés kémiáját faggatja, akkor saját önképét elemzi, groteszk természetességgel. Egyik képregényszerű tablóján Isten és az Ördög beszélget a művész jellemző tulajdonságairól, jóképűségéről, intelligenciájáról és emberfeletti tökélyéről. A Velencei Biennáléra készített munkájában a videó, a szobrászat és a festészet keveredik össze egy nagy installációban. Mäetamm ezúttal is a személyes létezés intim mélységeibe száll alá, a manipuláció mestereként erőszakolva ki a boldogságot a látogatóból.

Palazzo Malipiergo, 52. Velencei Biennále
2007. június 10. – 2007. november 21.



Marko Mäetamm installációja, 2007

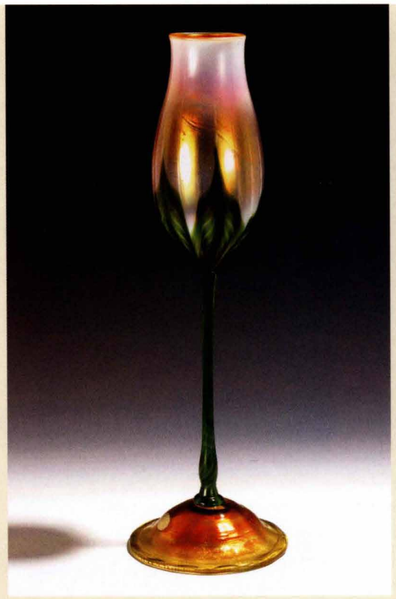
Anetta Mona Chisa és Lucia Tkacova:
Magángyűjtemény (Private Collection), 2005–2006



Másfajta gyűjtemények

A gyűjtemény egyike a klasszikus művészet kapcsán legtöbbször felmerülő fogalmaknak, és tudni véljük, mit jelent: bizonyos koncepció mentén összeválogatott műalkotások összességét. Olykor viszont úgy tűnik – legalábbis a műgyűjtők szeretik ezt a képet sugározni –, hogy maga a kollekció is műalkotás. A gyűjtemény az értékképzés szempontjain, a megértés utáni vágyon vagy a kiterjesztett személyiség láthatóvá tételén túl, tükrözi az adott időszak gazdasági és társadalmi viszonyait is. Vagyis kordokumentum.
A Trafó új kiállítása közép-, dél- és észak-európai kortárs művészek gyűjteményeivel, illetve a művészek *által* bemutatott gyűjteményekkel foglalkozik. A svéd Annika Eriksson a nem-művészeti tárgyak megszállottjait veszi leltárba, a szerb Vladimir Peric Talent gyerekkora Walt Disney-figuráit állítja csatasorba, a bolgár Ivan Moudov kiállított művekből elcsent darabokból állít össze házioltárt, a Csehországban működő Anetta Mona Chisa és Lucia Tkacova pedig – a keleti epigonizmus hangsúlyozására – egyenesen a nyugati galériákba jár lopni. Ezek a speciális kollekciók nem anyagi értékük vagy ritkaságuk miatt érdemelnek figyelmet, hanem mert kirajzolják a művész munkamódszerét, érzékenységét vagy kötődéseit, miközben kritikusan nézik a közelmúlt és a jelen értékválságát.

Trafó Galéria
2007. március 13. – 2007. április 22.



Tiffany-díszüveg, 1898. Iparművészeti Múzeum, fotó: Kolozs Ágnes

Álom luxuskivitelben

Az Iparművészeti Múzeum nemzetközi viszonylatban is kiemelkedő szecessziós üvegkollekciójával káprázтatja el a Budapesti Tavaszi Fesztivál közönségét. A múzeum korai éveiben komoly hangsúlyt fektetett a nemzetközi vásárokon díjazott kortárs alkotók gyűjtésére. A törekvésnek meg is lett az eredménye – például a színvonalas szecessziósüveg-anyag.
A tárlaton a századfordulós üvegművészet két halhatatlan mestere, az amerikai Louis Comfort Tiffany és a francia Emile Gallé (illetve az ő nevükkel fémjelzett professzionális gyárak) művei tekinthetők meg. A Tiffany névről sokaknak a luxus és az elegancia jut az eszébe, és nem véletlenül: a híres ékszerész áruháza jól ismert az *Álom luxuskivitelben (Breakfast at Tiffany's)* című 1961-es filmből is. Mégis, a Tiffany szó hallatán a hazai közönség először a tucatjával utángyártott, színes, mozaikszerű, üvegernyős lámpákra gondol – ezek helyett most formatervezett tálak, vázák és más varázslatos, színpompás és opálos üvegtárgyak kerülnek a vitrinbe. Kecses formák, elegáns motívumok, nagypolgári luxus, mesterségbeli bravúrok: díszedények a Tiffany-közhelyen túlról!

Iparművészeti Múzeum
2007. március 21. – 2007. június 30.

artPORTAL
KORTÁRS MŰVÉSZETI PORTÁL



...és akkor megjöttek az inkák

A mai Peru területén a kegyetlen Pizarro és spanyol zsoldosai egy politikailag magas szinten szervezett, központosított birodalmat találtak, ami földrajzilag és etnikailag is változatos képet mutatott.
A napistenként tisztelt inka uralkodó és az arisztokrácia által kézben tartott Tahuantinsuyo, a „Négy Világtáj birodalma" különféle kultúrák évszázados művészeti örökségét, rítusait és vallási képzeteit ötvözte egybe. A Szépművészeti Múzeum tematikus kiállítása a tárgyi emlékek segítségével végigvezeti a látogatókat az „anyakultúrának" tartott Chavíntól az Inka Birodalom virágzó művészetének kibontakozásáig. A 200 műtárgyat felsorakoztató tárlat bemutatja az egyes kultúrák jellegzetességeit, művészeti-esztétikai világképének alakulását, a stílusjegyek fejlődését és az általuk alkalmazott technikai megoldásokat. Művészeti-régészeti vegyesfelvágott a spanyol hódítás előtti Peruból.

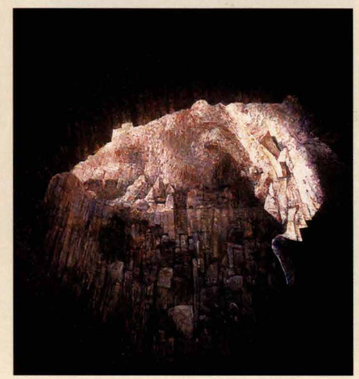
Szépművészeti Múzeum
2007. május 17. – 2007. szeptember 9.

Kamikaze

A Fiatal Képzőművészek Stúdiója minden évben egy nagy tematikus kiállításon mutatja be a legfiatalabb képzőművész-nemzedék törekvéseit és alkotásait. A 2007-es *Kamikaze* című tárlat a jelenlegi kultúrpolitikával és különböző típusú művészeti stratégiákkal foglalkozik. A kiállítás és eseménysorozat célja a különböző művészeti ágakban tevékenykedő fiatal művészek által kitalált, működtetett, „alulról" megszervezett intézmények és az egyéni, nem hagyományos alkotói módszerek közül néhány új projekt bemutatása. A programsorozat aktualitását a kortárs művészet befogadó közegének áthangolódása adja, amire a kultúrpolitika nem válaszolt eddig. A fejjel előre zuhanó kamikaze-művészek félköltői kérdéseket kiáltanak a szélbe: Hova készül a mű? Kinek készül a mű? Miből készül a mű? Minek készül a mű? A Kamikaze szellemi vihart szeretne kavarni, hiszen a szó japánul az „Isteni gondviselés viharát" jelenti. A kérdéseket talán elnyeli a bürokrácia gépezetének nehézkes szuszogása, a bársonyszékek hangfogó plüsshuzata. Talán értő közegre lelnek majd a szélesebb közönség és a kultúrpolitika köreiben is.
A Stúdió Galéria a cél érdekében bevonja a programba a Kortárs Építészeti Központot (KÉK) és az IMPEX-et is. Lesz beszélgetés a gerillakultúráról, képzőművészeti fanzine és kiállítások (például) a Szájjal és aggyal festők világszövetségétől.

Stúdió Galéria, KÉK, IMPEX
2007. március 20. – 2007. május 5.



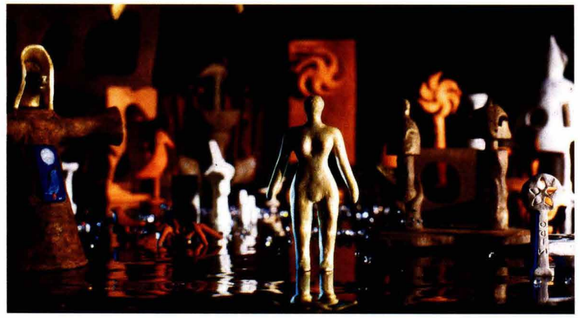


Kőnig Frigyes: A rom II.

Kőhalom és várálom

Vannak festők, akik csak illusztrátorok. Illusztrálnak valamit, belső rezzenéseiket, divatos filozófusok tanait, biennálés közhelyeket. És van Kőnig Frigyes, aki mikor ecsetet vagy ceruzát ragad, nem illusztrál, nem átcsorgatja fején a külső impulzusokat, hanem átszűri a szürkeállományon, megforgatja, összegzi, katalogizálja és értelmezi. Kőnig Frigyessel kapcsolatban Leonardo da Vincit emlegetni vagy leírni a *pictor doctus* kifejezést nem ditirambikus túlzás. Legújabb kiállításának főszereplői a magára hagyott architektúrák. Vannak köztük olyanok, amelyek mintha régi épületek, középkori várak húsukat vesztett csontvázai vagy omladozó belső testüregei lennének. Mások, a modern háború elhagyott bunkerei és erődítményei nem falazatokból állnak, hanem formába öntött, lekerekített betontömbökként jelennek meg – mintha csigák és tengeri lények üres páncéljai lennének. Kőnig a várak nagy szaktudora. Külön művészkötetet is kiadott róluk, mint hajdan a romantikus utazók. Építmény-dokumentumaiban meg is őriz valamit a szentimentális vándor nagyszerű impresszióiból és a „Hass, alkoss, gyarapíts" szellemiségéből.

Raiffeisen Galéria
2007. március 19. – 2007. május 6.



Január Herceg érkezése

Lét-határtalanság annak a kiállításnak a címe, ami a Berlinben élő és alkotó képzőművész-zenész Baksa Soós János összművészetét mutatja be a székesfehérvári Szent István Király Múzeumban. Baksa Soós az alternatív Kex együttes emblematikus figurájaként vált ismertté a Kádár-kor derekán, jelenleg Január Herceg néven alkot Németországban és az Egyesült Államokban. A zenész, költő, korlátokat nem ismerő képzőművész szobrokat, apró tájegyütteseket, akvarelleket, festményeket állít ki. Figuráiból és kis szobraiból egy mamutméretű színpadinstallációt rendez be Székesfehérváron, fény- és hangeffektusokkal fokozva a látványt. Az avantgárdot már a nyolcvanas években elhantoló Magyarországon különleges élmény lesz az elmúlt 35 év során következetesen épített művészuniverzum bemutatója. Írjuk a falra fehér krétával: Underground not dead! Nem halt meg, csak átalakult. Baksa Soós alkotói világa abból az archaikus és tradicionális kultúrából építkezik, ami nyelvektől, civilizációktól függetlenül minden befogadó számára azonnal megérthető. Ősi tudásanyagot hoz a felszínre a kortárs képzőművészeti nyelv eszközrendszerével. Január képes gyönyörködni és gyönyörködtetni, képes a kis részletekben is meglátni és megmutatni a lét lényegét, egyszerre tárva fel a múltat, a jelent és a jövőt. Underground sámán, örök életű Gesamtkunstwerk. A tárlatot stílszerűen a szuperintendáns, St.Auby Tamás nyitja meg május 18-án 19 órakor.

Szent István Király Múzeum, Csók Képtár, Székesfehérvár
2007. május 18. – 2007. augusztus 12.



Emlékező macskakövek

Radnóti Miklós – verses beszámolója szerint – iskolába menet mindig rálépett egy járdaszegély-kőre, hogy ne feleljen aznap. Ki gépen száll fölé, az az egyszemélyes babonával megjelölt követ nem láthatja. A neves kölni szobrász, Gunter Demnig macskakő-emlékművei kirántják az egyszerű városlakót a pilótapozícióból és a földre irányítják tekintetét. Pontosabban a múltba! A szobrász betonból kiöntött kockákat helyez el az 1943–1945 között elhurcolt roma és zsidó származású német állampolgárok egykori otthona előtt. Az úttestbe mélyített kőkubusokon egy kis réztábla emlékeztet a ház egykori lakójára, feljegyezve az áldozat nevét, születési idejét, az elhurcolás dátumát és a halál helyszínét. Demnig tíz év alatt már több mint 900 emlékeztető macskakövet helyezett el Németország-szerte. A Stolpersteine-nek (nyers fordításban botlatóköveknek vagy buktatóköveknek) nevezett különleges emlékmű-hálózat most átlépi a német határt és a Bipolar segítségével megjelenik hazánkban is. Az első magyarországi kő letételére április 27-én kerül sor a fővárosban, amikor a projektet bemutató kiállítás is megnyílik a 2B Galéria termeiben. Demnig a következő hónapokban több vidéki helyszínen is ott hagyja „ujjlenyomatát": a holokauszt áldozataira emlékeztető buktatóköveket.

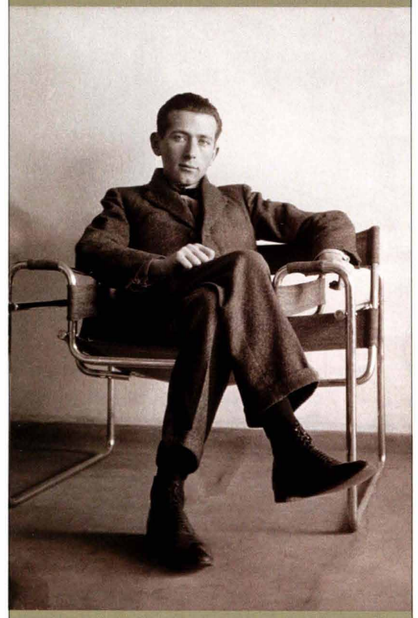


Remake

A Velencei Biennálé Pályázat kapcsán vált ismertté Nemes Csaba *Remake* című projektje, amelyben a 2006 őszén a budapesti utcákon történteket idézi fel egy-egy emblematikus kép segítségével. Az *Elindul a tank...* vagy a *Túró Rudi* című animációkkal konkrét, politikai vonatkozású eseményekre utal, ám fikción alapul, s nap mint nap lezajló események sűrítményének tekinthető *Combino song* című munkája, amely a legszélesebb nyilvánosságot érintő, s ugyancsak nyilvános térben zajló hétköznapi történéseket fogalmaz meg dinamikus és kritikus módon. A bemutatott munkák Magyarósi Évával, Kupcsik Adriánnal, a film positive-val, Németh Jucival, Kovács Gergellyel, Závada Péterrel, Menyhárt Leóval együttműködésben készültek.

Knoll Galéria, Budapest, Liszt Ferenc tér 10.
2007. április 20. – május 31.

lumú
LUDWIG MÚZEUM
Kortárs Művészeti Múzeum
Museum of Contemporary Art
1095 Budapest, Komor Marcell u. 1.
Nyitva: kedd–vasárnap: 10–20 h
Minden hónap utolsó szombatján: 10–22 h
Hétfőn zárva
Open: Tuesday–Sunday: 10 am–8 pm
On the last Saturday of every month: 10 am–10 pm
Closed on Mondays
MARCEL BREUER

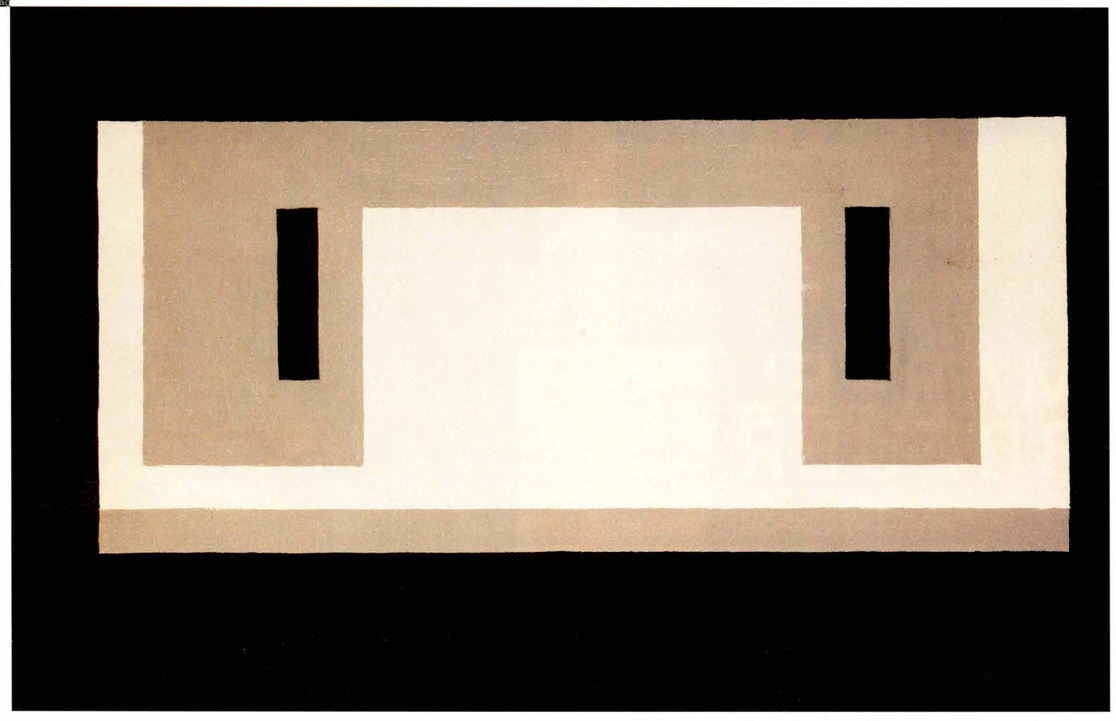


Dizájn és építészet
Design and Architecture
A Vitra Design Museum kiállítása, Weil am Rhein, Németország
An exhibition by Vitra Design Museum, Weil am Rhein, Germany
2007. május 4 – szeptember 2.
4 May – 2 September, 2007

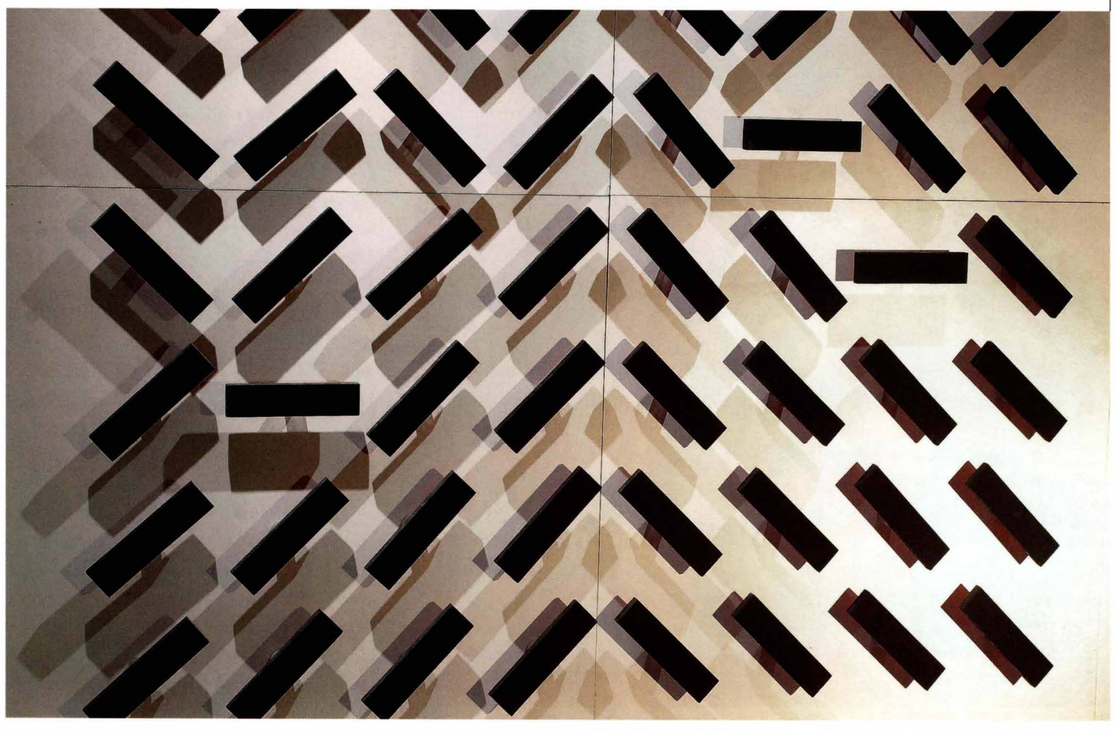
CoolBrands MAGYARORSZÁG
piknik
www.radiocafe.hu



kétórás kulturális kalauz
minden szombaton
13-15 óráig
radiocafé 98.6
van barátod.
szód ● budapest ● cegléd ● dunaújváros ● érd ● esztergom ● gödöllő ● hatvan



Josef Albers: Vilgosszürke fal, 1958, farostlemez, olaj, 60,5x81,5 cm



GáyorTibor: Variabilitás, részlet, 1972, fa, fluoreszkáló festék, színes fény, 180x180cm

A legkedvesebb gyermek és a halálos szürkék

– egy könyv és egy kiállítás –

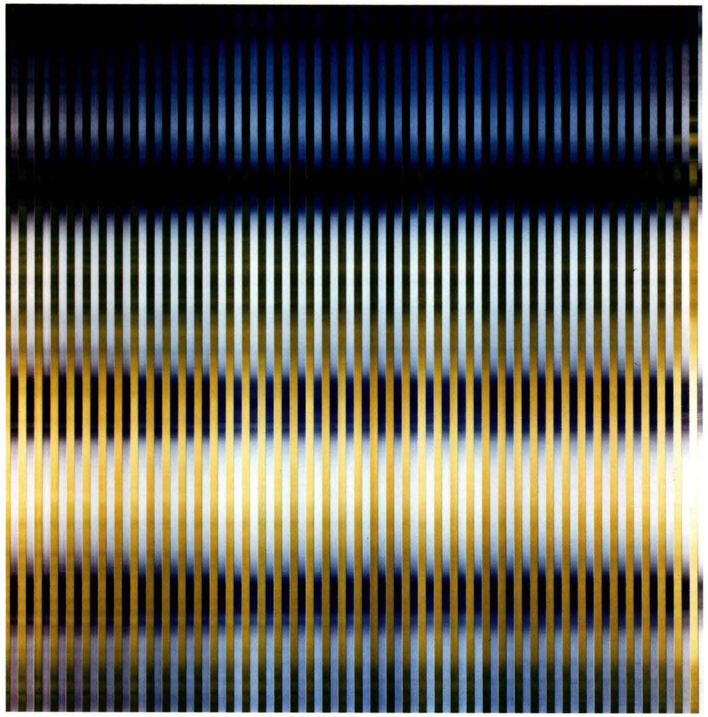
Dékei Kriszta

Mindig is idegenkedtem a színelméletektől, hidegnek és unalmasnak tűntek. Szép-szép Munsell színfája, Ostwald duplakúpja, Birren racionális színköre, és érdekes történeti adalék, hogy Schopenhauer javító célzattal belepiszkált Goethe háromszögébe, abba az univerzális összefoglalásba, ahol a három alapszín mellé felsorakozik a három szekunder és tercier szín. Hiába tekintette Goethe a színtanát a „legkedvesebb gyermekének", ha leginkább úgy éreztem, hogy megfoghatatlan, légből kapott szabályok előtt kell lerónom a tiszteletemet.

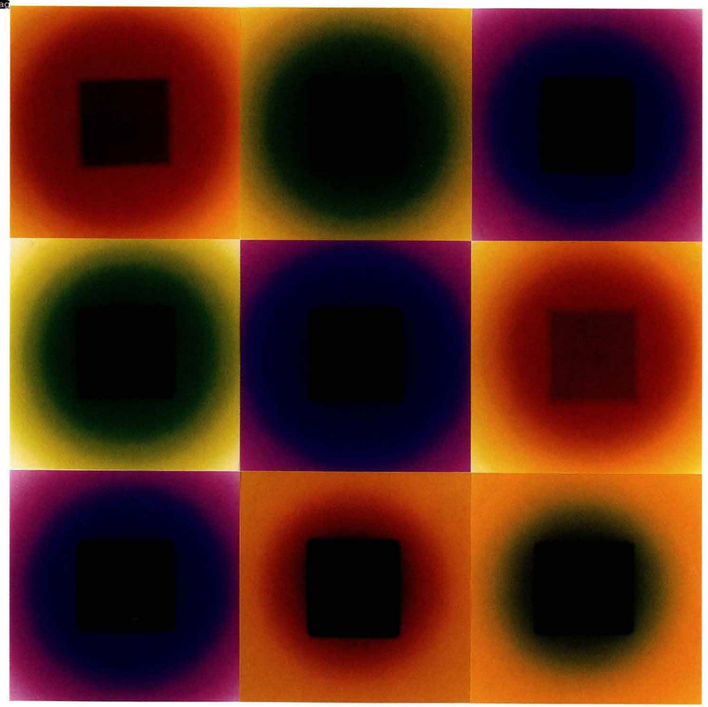
Josef Albers is azt vallotta, hogy a szigorú rendszerek gúzsba kötik a képzeletet, hogy csak a gyakorlat az, ami értelmet adhat az elméletnek. Miután a Bauhaus bezárását követően az USA-ba emigrált, kezdetben a Lake Eden-i Black Mountainban, majd több amerikai egyetemen tartott színkurzusokat. 1963-ban megjelent (és 2006-ban magyarra is lefordított) könyve, a *Színek kölcsönhatása* e színszemináriumok jegyzeteit tartalmazza. Nem igazán tankönyv, inkább kézikönyv és feladatgyűjtemény, amely a „próbáld ki és hibázz" módszerén alapul. A tanár is csak egyike a kísérletezőknek, a kreativitás lényege a felismerés és a feltalálás. Színkutatásai azon a felismerésen alapulnak, hogy a szín – ellentétben állandó fizikai tulajdonságaival (azaz a megfelelő hullámhosszal) – sosem érzékelhető önmagában, csakis más színek kölcsönhatásában létezik. Miként ugyanazt a langyos vizet melegnek érezzük, ha hideg vízből mártjuk bele kezünket, és hidegnek, ha melegből, ugyanúgy jön létre az egymás mellett megjelenő színek kapcsolatából az optikai illúzió. Színemlékezetünk gyatra, színekkel kapcsolatos szókincsünk minimális, sőt egyes színek megítélésében is szubjektív elemek (kedvtelés, utálat) dominálnak. A csoportokkal végzett kísérletei során arra is rájött, hogy egyes színárnyalatok (például a legvörösebb vörös) megítélésében sincs konszenzus, csakis a tónusértékek (a fényintenzitás) esetében. Hogy melyik szín világosabb vagy sötétebb, az egyszerű kísérlettel (utókép-effektus létrehozásával) is eldönthető. Albers csoportjai különböző színű papírcsíkokat használtak kiindulópontként, hogy megkeressék például, mikor látszik egy szín kettőnek, mitől jön létre a színcsalódás és az átlátszóság illúziója, vagy hogy miként képesek a színek térillúziót kelteni. A Vasarely Múzeum *Eleven szín / Living Color* című kiállításán is láthatók a könyv kreatív feladatai, az egyes problémákra adott érdekes megoldások, de olyan hasznos ismeretekkel is gazdagabbak lehetünk, hogy mi a Bezold-hatás vagy a Weber–Fechner-törvény. A legnagyobb erénye a könyvnek pedig az a felismerés, hogy a színek játékos megismeréséhez csupán nyitott szemre van szükségünk.

Bár a Nyílt Struktúrák Művészeti Egyesület által szervezett kiállításon 24 művész munkái szerepelnek, a továbbiakban azokról a művekről esik szó, melyek valamilyen módon kapcsolódnak Albers könyvéhez.

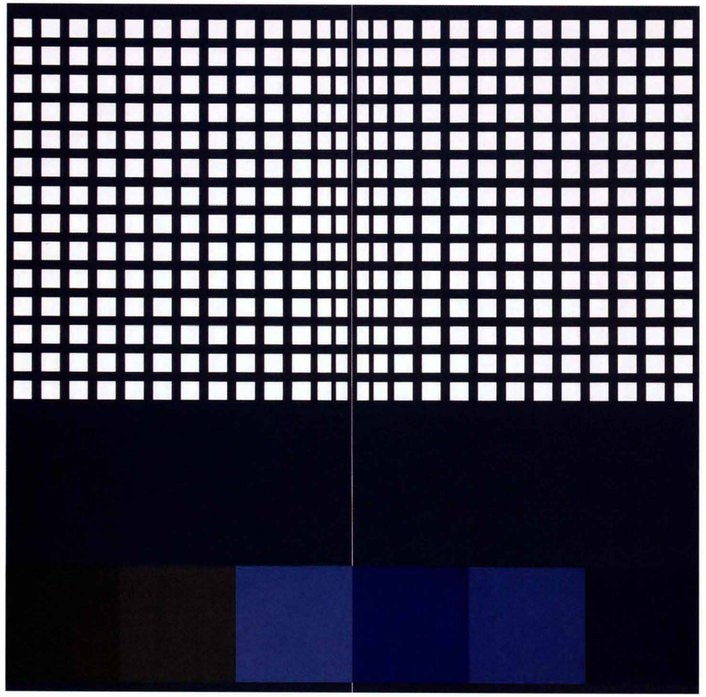
A szín elsősorban fény, adott hullámhosszú spektrumainak összegzése (az additív színkeverés) „fehér" fényt eredményez. A szín e tulajdonságát pedig leginkább az ún. fényfestmények használják fel különböző módokon. Gáyor Tibor *Variabilitás* című művén (1972) a



Karl Martin Holzhäuser: Fényfestészet, 2001, színes fény, PE-kolorpapír, 120x120 cm



Eperjesi Ágnes: A kör négyszögesítése, mellékdenzitás I–IX., 2006, luminogram sorozat / 9x30x30 cm



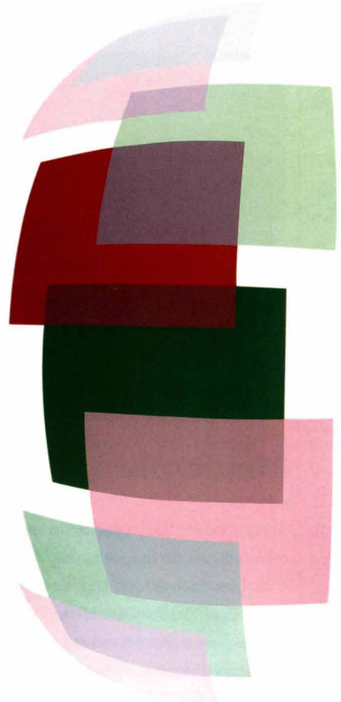
Konok Tamás: Az eltűntek emlékére, 2004, akril, vászon, 150x150 cm

vetített fény és a téglalap alakú, forgatható formák, illetve a formák hátoldalára felvitt, fluoreszkáló festék hármasából alakul ki az a mindig változó (változtatható) fény- és árnyékkép, amely a fehér alapfelület és az elemi formák közötti imaginárius térben létezik.

Karl Martin Holzhäuser művei sötétben készülnek fényérzékeny papírra, s fényfestészetének eredménye egy olyan vibráló szerkezet, amelyben a függőleges csíkok ritmusa és a világos és sötét részek hullámzása dominál. Míg itt a hiba legfeljebb a kézi kivitelezés során jöhet létre, addig Eperjesi Ágnes egy olyan előhívási hibára alapozza a művét, amely gyakran a megtervezett kép tökéletességének rovására megy. A mellékdenzitás a színes fotópapír egy jellegzetes színképző fogyatékossága, amely során bizonyos, egymáshoz közel eső, de más színt eredményező hullámhosszak is elnyelődnek. Sorozatában (*A kör négyszögesítése*, 2006) ezeket a hibákat szándékoltan idézi elő, variálva a különböző átmeneteket. Ha a fényképet elektronikus adattá változtatjuk, akkor a kép vörös, zöld és kék pixelek keveredéséből áll össze. Inge Dick fényképe a kék égről a zoomolás hatására raszterképekre esik szét, mígnem az utolsó állapotban eljut ahhoz az egyetlen pixelhez, amely hasonlóan monokróm lesz, mint az legelső.

A színeket másodsorban az anyagokban található festékanyagok (pigmentek) fényáteresztő vagy fényelnyelő tulajdonsága határozza meg. Ezeknek a reflektált, visszavert színeknek a keveredése (a szubtraktív színkeveredés) fényvesztést okoz – ezt a festékes paletta színeinek összeelegyítésével magunk is tapasztalhatjuk.

A színek térképző lehetősége több művészt is foglalkoztat. Bak Imre életművének nagy része e probléma köré fókuszálódik, és festményein az a feszültség a lényeges, amelyet a színes geometrikus formák egymáshoz és a vászon síkjához viszonyított térillúziói állítanak elő, addig Tót Endre *Zöld képe* (1969) csak egyszeri, kissé feladatízű felmondása a szegélykontraszt (azaz a keretcsíknál létrejövő, változó térillúzió) jelenségének. Konok Tamás viszont igen erős jelentéssel ruházza fel a szubtrakció (amikor a háttér elnyeli a saját színértékével megegyező színeket) és az utókép jelenségét (*Az eltűntek emlékére*, 2004).



Maurer Dóra: Overlappings 36., 2006, fa, vászon, akril, 243x112 cm

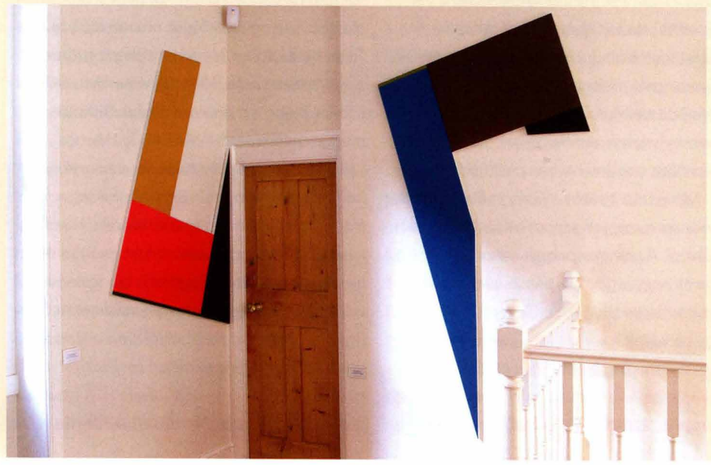
Maurer Dóra két komplementer szín és kiegészítő színeik ellentétes transzparenciáját, illetve a görbült, térhatású struktúra egymásra csúszását (*Overlapping*, 2006), végső soron a szín megelevenítését valósítja meg. De a szín sosem halhat meg, hiszen ott él még a festékmaradékokból kikevert, különböző *Halálos szürkék* (Tom Philips) között is!

Eleven szín / Living Color.
Nyílt Struktúrák Művészeti Egyesület / OSAS.
Vasarely Múzeum, Budapest, 2007. január 26-tól április 30-ig

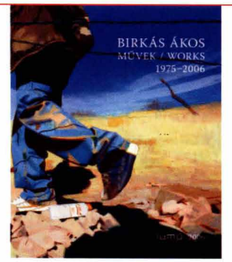
Josef Albers: Színek kölcsönhatása.
A látás didaktikájának alapjai.
Fordította: Maurer Dóra. Magyar Képzőművészeti Egyetem – Arktisz, 2006, 172 oldal, 3900 Ft

In situ

A Londoni Magyar Kultúra Házában rendezik meg Jovánovics Tamás kiállítását, amelyre egy kifejezetten helyspecifikus installációt készít és legújabb festményeiből is láthatunk válogatást. Akár térbe nyúló installációról, akár festményről van szó, munkái elsősorban a festészet és az építészet közötti viszonyt feszegetik; nem önmagukban való képek, hanem a fallal, a térrel együtt működő alkotások. A 2006 szeptembere óta Londonban élő fiatal művész nemrég nyert el egy pályázatot egy főiskolai campus épületének dekorálására. Ezt a tervét is a festői és a kvázi-építészeti elemek vegyítése jellemzi. Emellett Jovánovics Tamás idén a londoni Slade School of Fine Arton vesz részt posztdoktori programban. PhD- (művészeti megfelelője: DLA) diplomáit 2000 és 2004 között a Magyar Képzőművészeti Egyetemen és párhuzamosan a franciaországi Université de Provence képzőművészeti szakán szerezte meg. 2002 óta számos kiállításon vett részt Budapesten, Berlinben, Brüsszelben, Bécsben, Moszkvában és Rómában. További információk és fotók a www.contemporary.hu oldalon találhatók.



Hungarian Cultural Centre
10 Maiden Lane,
Covent Garden, London WC2E 7NA
Tel.:+44(0)207 257 2031
Fax.:+44(0)207 240 4847
e-mail: adel@hungary.org.uk
www.hungary.org.uk



Igazolt zsánerképek

Birkás Ákos hatalmas, embernagyságú, ovális fejeinek biztos helye volt a magyar művészettörténetben. A tarka színekben fürdő, rendszerint több táblából összeilleszteett művek már a nyolcvanas években kiharcolták komoly szakmai és piaci pozíciójukat. Majd jött a meglepetés. 1999 körül Birkás, mit sem törődve a posztavantgárd segédcsapatok konzervativizmusával, átváltott a fotórealizmusra. Előbb naturalista portrékat festett, majd a mediális valóságból ismert életképeket. Nyugdíjas nénik a konyhában, arab tüntetők a felvonuláson, ázsiai figurák egy metrókocsiban – televíziós zsánerek. A szakma által nehezen megemésztett váltást dokumentálta a Ludwig Múzeum összefoglaló (fél-)retrospektív kiállítása. A februárban bezárt tárlathoz alapos, kétnyelvű katalógus készült. Szipőcs Krisztina precíz tanulmánya a konceptualizmusra fűzi fel Birkás életművét, hogy megszabadítsa a trendkövetés és a realizmus vérvádjától. Kielemzi az avantgárd művészhez méltó fogalmi indíttatást a '70-es évekbeli konceptuális fotómunkákból (logikus), az új szenzibilitáshoz köthető, tomboló expresszivitásból (kicsit nehézkesebb) és a most futó, virtuóz, „technorealista" média-zsánerekből (talán erőltetett). Pedig Sasvári Edit interjújából az is kiderül, hogy Birkás még magában sem tisztázta le a váltás okát. De az biztos, nem homogén életmű-várat épít, hanem egész mélyről jövő, ösztönös indíttatás alapján járja kacskaringós életútját.

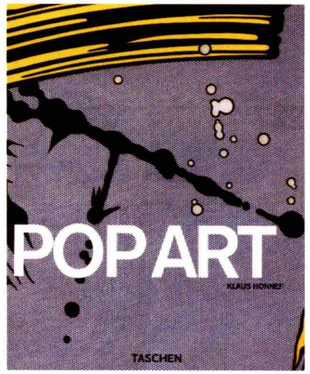
Birkás Ákos Művek / Works 1975–2006. Werke 1975–2006. Szerk. Szipőcs Krisztina. Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest, 2006, 168 oldal, 4800 Ft



Historizmus

Mi post-moderne korunk mind különösb s különösb szorgalommal fordul a régmúlt idők elfeledett szépművészete felé, de mindezidáig úgy tűnhetett, ennek essentiális sűrítményével, a historizmussal, műtörténetünk felkent papjai nem sokat törődtek. Hiszen pár színes, míves képes-album s kiállítási katalógus nem pótolhat a tudományos alaposságú, a köz figyelmére is számot tartó opus fájó hiányáért. Most kiváló tollú ifjú szerzőnőnk, Révész Emese jóvoltából sikerült végre megtisztogatni a historizmus szépművészetét a rásalakosodó Avant-garde és Marx-ista interpretatioktól. S ez felettébb jót tett neki, hiszen léleknemesítő eredeti kontextusából nem kiragadva találkozni a régmúlt időkkel. Mikor még a csúcsíves stíl német módinak számított, a Herendi-gyár az angol királynőnek készített porcelánétkészletet, a Kossuth-szakállas hazafik honismereti albumokban gyönyörködtek, a festőfejedelmek pedig díszmagyarban pózoltak a fényíró masinája előtt. Révész Emese megbízható ciceronének bizonyul, sorra idézi meg a 19. század művészeinek históriáját, társadalomtörténeti kirándulásokkal egyetemben. Cégérpingáló piktorok, hazafias műegyletek, tudós püspökök, felvilágosult politikusok, udvari művészek, academiai professorok és romantikus naplementében olvadozó romvárak. Művészeti história a Reform-kortól a Millenniumig, a magyar szépművészet felnőtté válásáról. A grande epoque, mikor elődeink a nemzeti nagyságon merengve nemzeti nagyságot teremtettek. Hála a Corvina kiadónak, hogy „stílusok – korszakok" kiskönyvtárába felvette a magyar historizmus kötetét is!

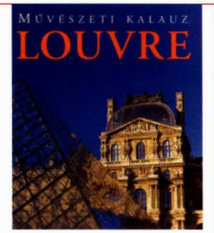
Révész Emese: A magyar historizmus, Corvina, 2005, 160 oldal, 3990 Ft



Mindörökre pop art!

Amíg a fogyasztói társadalom rendületlen csak virágzik és virágzik, addig a pop artnak is meglesz a maga jól megbecsült helye a művészettörténetben. Nem a kritikai él miatt – amit a pop art művészek igencsak óvatosan adagoltak –, hanem a második világháború után felpezsdülő pazar vizuális köz-kultúra profizmusa miatt. Ami még ma is szedi áldozatait: a retró szerelmeseit. Richard Hamilton 1956-ban megállt az újjáéledő brit lakáskultúra előtt, az izmos férfiakt kezébe egy méretes Lollypop nyalókát helyezett, és megkérdezte: Ez teszi a mai otthonokat annyira mássá és vonzóvá? (A kép az irányzat egyik ikonjává vállt.) Az óceán túlpartjáról jött Roy Lichtenstein válasza: a pop art egyedüli érdeme, hogy az iparhoz kapcsolja a festészetet, ami hamarosan az egész világot uralma alá hajtja. Talán igaza volt a *New York Times* szőrös szívű kritikusának, Hilton Kramernek, aki szerint a pop art „nem különböztethető meg a reklámipartól", bár Andy Warhol csillagászati áron elkelt leveses konzervjei nem ezt sugallják. A Taschen mini-albuma, a veterán német fotótörténész, Klaus Honnef ágas-bogas esszéjével és több mint harminc kulcsfontosságú kép elemzésével vezet minket végig a pop art történetén. (Igaz, a szerző, ki tudja, miért, a Lollypop nyalókát teniszütőnek látja.)

Klaus Honnef: Pop art. Taschen–Vince, Budapest, 2005, 96 oldal, 2275 Ft



Louvre-kalauz

Csúcsfogyasztóknak. Megszállottaknak. Akiknek a Tökéletes nem elég, hanem Minden kell. A Taschen által piacra dobott Louvre-kalauz a művészettörténet nagy léptékben gondolkodó szerelmeseinek készült. Akárcsak maga a Musée National du Grand Louvre, a múzeumvilág 60 ezer négyzetméteren elterülő, 2000 alkalmazottat foglalkoztató koronázatlan királya. Ami annak idején – uralkodói rezidenciaként – büszkén viselte a Valoise-ok és Bourbonok koronáját, míg a Napkirály el nem költözött a közeli Versailles-ba. A hatalmas épületkomplexum ennek köszönhette fennmaradását, hiszen a pipogya XVI. Lajos 1793-ban, mielőtt feleségével együtt a vérpadon végezte volna, múzeumként nyitotta meg a széles közönség előtt. És bár első igazgatója, Hubert Robert megfestette romos állapotban is, az újdonsült közgyűjtemény ennél szerencsésebbnek bizonyult. A háborúkból (lásd Napóleon hódításai!) egyre gazdagabban és gazdagabban került ki. Ennek köszönhető, hogy a végtelen teremsorokon sétáló látogatók a teljes nyugati képzőművészetet végigkövethetik, az ókori kezdetektől 1848-ig. Ha minden más múzeum meg is semmisülne, a Louvre őrizné a „teljes" művészettörténetet: Mona Lisa, Szamothrakéi Niké, Milói Vénusz, Michelangelo rabszolga-szobrai, Tiziano Koncertje, Jan van Eyck Rolin kancellárja, Rubens Medici-ciklusa stb. A Taschen testes kalauza egyszerre kimerítő lexikon, lebilincselő művészettörténet és izgalmas útikönyv. A Louvre kölcsönügyletei miatt felháborodóknak (*Artmagazin* 2007/1. 9. o.) pedig egy adatot ajánlunk a figyelmébe: az állandó kiállításon a teljes gyűjteménynek csak az 5 százaléka látható!

Gabriele Bartz – Eberhard König: Louvre. Taschen–Vince, 2005, 626 oldal, 5995 Ft

Szocreál és modern építészet



A Magyar Építészeti Múzeum áldozatos munkával tárja fel és dokumentálja a politikai hendikep miatt meglehetősen mostohán kezelt szocreál építészet történetét. 2000 óta a műemlékvédelem is mozgolódik, sorra nyilvánítják védetté a korszak emblematikus alkotásait. Az Építészeti Múzeum új kiadványában műemléki dokumentációk láttak napvilágot, könnyen fogyasztható köntösben. Célkeresztben az 1945–1959 közötti szocreál és modern építészet. Ugyanis a kettő jócskán összekeveredett. Sőt hazánkban a burjánzóan eklektikus, vérbő sztálinista szocreál építészet meg se vetette a lábát – nincs szimbolikus fővárosi architektúra, amiről mindenki tudná, hogy ez, kérem szépen, szocreál. (Mint például Varsóban a kultúrpalota felhőkarcolója.) A korszak teoretikus iszapbirkózással telt el, a nagy tekintélyű őskommunista építészek (elsősorban Major Máté) foggal-körömmel ragaszkodtak a Bauhaus és Le Corbusier elveihez, miközben a kultúrpolitika a bronzkandelábert és a márványtimpanont erőltette. A vérre menő vitát a modern alapú, félszocreál építmények (mint a repülőtér vagy a MÉMOSZ-székház) szegélyezték. Mire beérett a politikai nyomás gyümölcse (lásd a hűvösvölgyi Szinkronműterem), az ortodox szocreál már le is került a napirendről. Beköszöntött a szocialistára formált nemzetközi modernizmus kora. Az új kiadvány történeti tanulmányokkal, műelemzésekkel, forrásértékű fotókkal és korabeli idézetekkel járja körül a kényes és izgalmas témát.

Modern és szocreál. Építészet és tervezés Magyarországon 1945–1959. Szerk. Fehérvári Zoltán – Hajdú Virág – Prakfalvi Endre. Magyar Építészeti Múzeum, Bp., 2006, 196 oldal, 2500 Ft



Azt látod, amit látsz!

1963-tól kezdve a New York-i galériákban megsokasodtak a letisztult formanyelven beszélő, háromdimenziós alkotások. Falnak támasztott neoncső, megmunkálatlan fagerenda, egymás mellé helyezett fémdobozok és némán álló plexikockák. Az öntelt absztrakt expresszionizmus és a zabolátlan pop-art mellett szót kért magának a hűvösfejű minimalizmus is! A rideg és ipari hangulatot sugárzó szoborszerű tárgyak elutasítottak bármiféle metafizikus utalásrendszert vagy szimbolikát. Üresen és szenvtelenül álltak. „Azt látod, amit látsz" – mutatott rá a lényegre Frank Stella. Nincs körmönfont rejtély, fecsegő felszín, valóságvonatkozás. Bár ma már úgy érezzük, a minimalizmus valamire mégiscsak utal: a '60-as évek perfekcionista ipari szemléletére. Ez pedig annyira divatos a mai dizájn világában, hogy egy műértőnek nem hiányozhat a polcáról a Taschen izmussorozatának Minimalizmus-kötete sem! Daniel Marzona bevezető tanulmányát elolvasva azt is megtudhatjuk, hogy az irányzatot már a nagy hatású műkritikus, Clement Greenberg is dizájnstílusként sajnálta le. A gondos műelemzésekkel tarkított rövid könyvet végigolvasva mi már nem eshetünk a gőgös művészetelmélet-cézár hibájába.

Daniel Marzona: Minimal Art. Taschen–Vince, Köln–Budapest, 2006, 96 oldal, 2275 Ft

Anton Prinner különös világa

Cserba Júlia



Anton Prinner, Peterdi Gábor, Kolozsvári Zsigmond, Párizs, 1936, Joan Peterdi archívuma

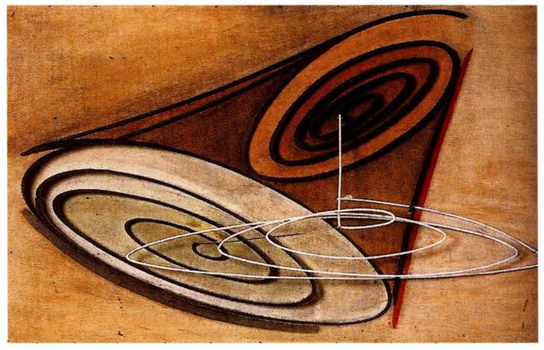


Prinner és Picasso, é. n., Graciela Birkas archívuma, Párizs

Ellentmondások sokasága nehezíti, hogy Anton Prinnerről valós képet alkossunk, mivel tudatos félrevezetéssel épített védőfalat maga köré. Sok barát vette körül, egy bizonyos ponton túl azonban megközelíthetetlen, kiismerhetetlen volt. Ha igaz történetbe fogott, azt kitalált mesével folytatta. Választékosan fogalmazott leveleket írt magyarul és franciául, eközben rézkarcait nemegyszer a legsúlyosabb helyesírási hibákkal teletűzdelt, primitív stílusban írt kis szövegekkel „gazdagította". Azt állította, hogy sohasem vesz könyvet a kezébe, de hosszú verseket szavalt fejből. Gyakran idézett klasszikusokat, ugyanakkor Goethéről azt „terjesztette", hogy magyar. Társasága állandó mulattatója volt, miközben a földi és az azon túli világ kérdéseivel foglalkozó, elmélyült gondolatok foglalkoztatták és lelki fájdalmak gyötörték. Ahogy ő fogalmazott: *„Bolondnak látszani, ez a Bölcsek titka"*. Férfiöltözéke, pipája, akarattal elmélyített hangja mögé nemcsak valódi nemét rejtette, hanem sok minden mást is. Igazi arcát csak szobraiban mutatta meg, és a figyelmes néző könnyen észreveheti, hogy a méltóságát megőrző *Koldus*ban, a férfierőt szelíd nőiességgel kombináló *Bikaasszony*ban (*Femme-taureau*, 1937), a misztikus *Totem*-ben (1946), de szinte valamennyi szobrában saját magáról vall.

1927 legvégén, 25 évesen hagyta el Magyarországot, ahova egy 1930-as futó látogatást kivéve soha többé nem tért vissza. Távozása azonban csak látszólag jelentett végleges szakítást, Párizsban nem a gyökereitől akart szabadulni, hanem a korlátaitól. Minden bizonnyal ennek érdekében változtatott nemet is. Annából Anton lett, és bár kicsi volt és törékeny, környezetével, új ismerőseivel sikerült elhitetnie, hogy férfi.

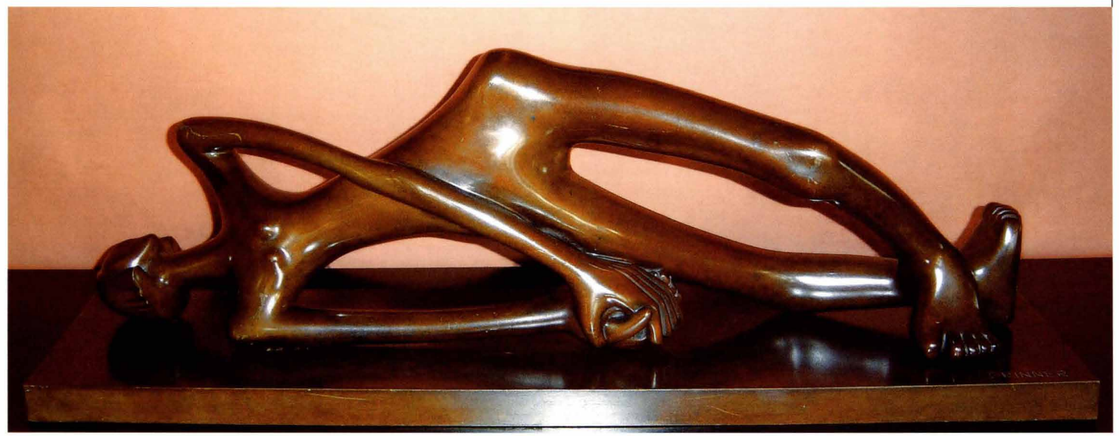
Anton Prinner 1927 végén vagy 1928 legelején érkezett Párizsba, üres zsebbel, de mégis sok értékes útravalóval, amit egyrészt családjától, másrészt a főiskolától kapott. Gyerekkorát, ahogy Prinner önéletrajzában leírja, a legnagyobb szabadságban töltötte. Négy nyelven tudó *„extravagáns"*[1] édesapja könyvszakértő volt. Zongoraművész édesanyja, egy *„különös, anyagtalan absztrakció"*[2], négy gyereket hozott a világra. A három fiú közül István zeneszerző, Vilmos festő és remete, Zoltán filozófus lett. Az 1902 szilveszterén született Anna a szeretetteljes, kissé hóbortos családi fészekből 1920-ban, éppen az intézmény szellemi megújulásának kezdetén került a budapesti Képzőművészeti Főiskolára. Tanárainak egyike, Vaszary János (1867–1939) előadásaival, útmutatásaival a huszadik század első felének modern francia festészetére irányította hallgatói figyelmét. Nagyrészt ennek köszönhetően festőnövendékei, köztük Prinner is, szerettek volna mielőbb Párizsba, a művészetek fővárosába jutni. Prinner vágya annál is erősebb volt, mivel barátja, Szenes Árpád már 1925-től ott élt. Vaszary mellett még egy tanár, Rudnay Gyula volt az, akinek Prinner sokat köszönhetett. Míg Vaszary a művészi szabadság, addig Rudnay az erkölcsi tartás, a humanizmus és az igényes munka fontosságát tudatosította növendékeiben.



Plasztikus csigavonalak, 1935, relief és fém festett fára, 51x81x3,5 cm, Caroline és Georges Jollès, Párizs

[1] *Anton Prinner gépírásos önéletrajza, Párizs, é. n., 1965 után*

[2] *Uo.*



Fekvő nő, 1939, bronz (post. hum.), 80 cm, magántul., Budapest

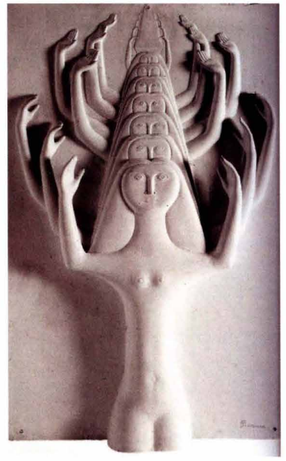
Budapesten még nem gondolt arra, hogy szobrász lesz, festőnek készült. Tizenhét éves volt, amikor első képét, a *Vak leányká*t megfestette, amit azután *„a legelső művészi látásmód reminiszcenciája"*[3]-ként 1944-ben kőbe faragott. Sajnos korai alkotásaiból nem sok maradt fenn, mint ahogy az említett képről is csak önéletrajzi írásából tudunk, de amint azt a húszas évek első felében született *Táj derengő fényekkel* is tanúsítja, amelyen bár érdekes módon már a misztikum jelei is megmutatkoznak, ekkoriban még a magyar piktúra hagyományaiból táplálkozó képeket készített.

Párizs, ahol Szenes Árpáddal együtt a Grande-Chaumière Akadémiát és a múzeumokat látogatta rendszeresen, gyökeres változást hozott művészetében. 1932-ben az absztrakció felé fordulva, konstruktív munkákat kezdett készíteni. Fába vésett domborműveivel, „szoborképeivel", rézből készült kompozícióival komoly elismerést vívott ki. Újságcikkek jelentek meg róla, fontos tárlatokra kapott meghívást, de 1937-ben, hátat fordítva a sikernek és a kor irányadó tendenciáinak, szakított a konstruktivizmussal, és művésztársai meglepetésére, a galériák bosszúságára, visszatért a figuratív ábrázoláshoz. Ekkoriban készítette el a *Bikaasszony* (*Femme-taureau*) és *Kettős alak* (*Double personnage*) című szobrait.

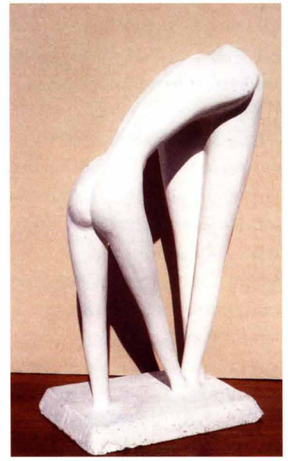
De lépjünk vissza egy kicsit az időben. 1932-ben Párizsba érkezett a festőnek készülő, tizenhét éves Peterdi Gábor, aki fiatal kora ellenére már egy Ernst Múzeum-i kiállítást is maga mögött tudhatott.



Copfos nő, 1939, bronz (post. hum.), 200 cm, Jean-Claude Binoche



Temetési tánc, gipszrelief, 1948 után, 83x55 cm, magántul., Párizs



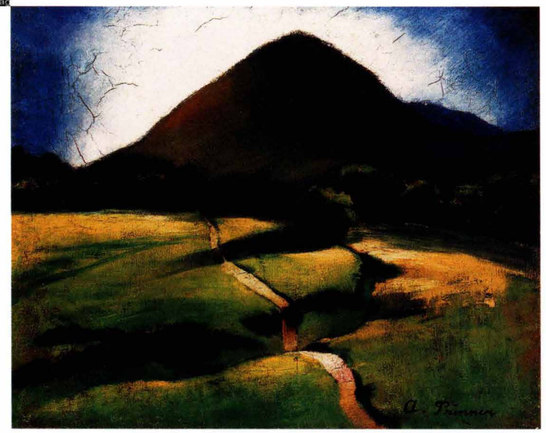
Kettős alak, gipsz, 60x21x30 cm, 1937, coll. GYLP

Prinner és Peterdi elválaszthatatlan barátok lettek. *„Az óriás Peterdit és a kis Prinnert ismerik a Montparnasse-on, és dehogyis merné valaki Mafut*[4] *sértő megjegyzéssel illetni. Meggyűlne a baja Monsieur „Gros"-val*[5]. Együtt látogatták a Closerie des Lilas-t, a Dôme-ot és a negyed többi, művészek által kedvelt kávéházát, és együtt tanultak Stanley William Hayter műhelyében, az Atelier 17-ben. Itt sajátították el mindketten mesteri fokon a grafikai sokszorosító eljárásokat, legfőképpen a rézmetszés különféle technikáját, amint azt Prinner Biblia-sorozatának vagy az egyiptomi *Holtak Könyvé*nek (*Livre des Morts des anciens Egyptiens*) lapjai, Peterdi 1938-as, ma már szinte fellelhetetlen rézmetszetei is tanúsítják.

[3] *Uo.*

[4] *Prinnert magyar barátai azért nevezték Mafunak, mert ahogy Várnai Zseni írta, „fütyült mindenre, kivéve a művészetet. Mindenre, ami ezenkívül létezett, azt mondta: Je m'en fous!"*

[5] *Várnai Zseni et Peterdi Mária:* Mint viharban a falevél. *Szerző kiadása, Budapest, 1944.*

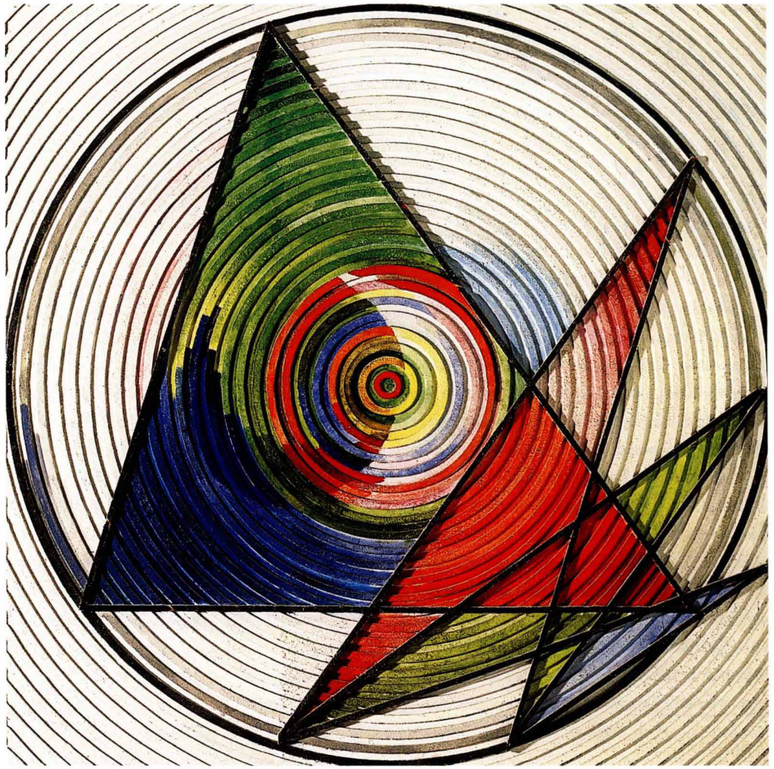


Táj derengő fényekkel, 1920-as évek első fele, olaj, vászon, 68x55 cm, magántulajdon

karcalbuma, a *Fekete bika* (*Black Bull*) vagy 1959-ben megjelentetett könyve, a *Printmaking: Methodes Old and New* tanúsítja. Öt évvel Peterdi után húga, Mária is megérkezett Párizsba, hogy ott folytassa tanulmányait. Egyiptológus akart lenni, a Sorbonne hallgatója lett. Ettől kezdve Prinner és Peterdi Mária közös lakásban éltek. Prinner a vele együtt élő Peterdi Mária tanulmányain keresztül közelebbi kapcsolatba került az érdeklődését már addig is foglalkoztató régi egyiptomi kultúrával, megismerkedett annak minden szépségével, titkával, és belefoglalta munkáiba.

Peterdi Gábor és Szenes Árpád mellett a magyarok közül Prinner igen közeli barátságban volt Kolozsvári Zsigmond festőművésszel, akkori feleségével, a szintén művész Val Auréliával és a riporterfotózás úttörőjével, Robert Capával. Utóbbi nemegyszer használta Prinner és Peterdi Mária fürdőszobáját fotólaborként, hogy ott hívja elő a spanyol polgárháborúban készített felvételeit. A közeledő háború a barátok közül többeket Európa elhagyására késztetett, így Peterdi Gábort is, aki végleg az Egyesült Államokban telepedett le.

Prinnert a háború után egyre intenzívebben foglalkoztatták az ezoterikus tudományok, és ez munkásságát is alapvetően meghatározta. 1950-ben Vallauris-ba, barátja, Picasso közelébe, a megújuló kerámiaművészet otthonába költözött, és tizenöt éven keresztül a Tapis Vert műhelynek dolgozott. Miközben sorra készítette zavarba ejtően szokatlan, ezoterikus töltetű kerámiáit, olyan hatalmas méretű szobrokat faragott ki fából, mint a *Nagy szék Asszony, Om Mani Padme Hum* vagy a négy és fél méter magas *Ember*.

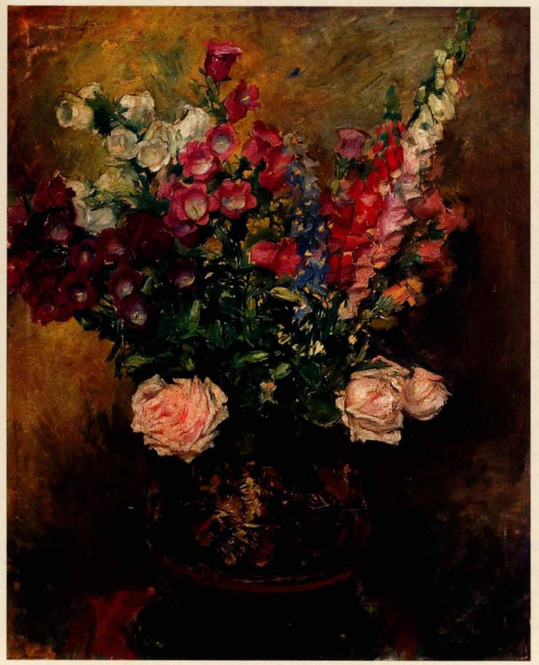


Körkörös kompozíció, 1933, fa, festett relief, 101x101 cm, magántulajdon

1965-ben visszatért Párizsba, a Montparnasse negyedbe. Törzshelyén, a La Coupole-ban estéről estére összegyűltek asztalánál a magyarok és nem magyarok, hogy a régiek számára már ismert, az újakat viszont elbűvölő elbeszéléseit hallgassák. Pernety utcai műterme csak festésre volt alkalmas, elsősorban emiatt teljesen felhagyott a szobrászattal, de egyébként is egyre kevesebbet alkotott.

Az Ernst Múzeum kettős kiállítása két, Magyarországon szinte alig ismert magyar művész földrajzi és gondolati világukban egymástól távol eső, ugyanakkor számos közös ponton találkozó munkásságába nyújt betekintést. Peterdi Gábor mind tartalmi, mind technikai szempontból remekbe készült grafikái és Anton Prinner meghökkentő, kategorizálhatatlan szobrai, kerámiái, rajzai, metszetei és festményei mellett izgalmas részét képezik a kiállításnak az őket ábrázoló, Denise Colomb, Walter Limot, Émile Savitry, André Villers és más kiváló fotósok által készített felvételek.

Ernst Múzeum, 2007. április 11. – május 23.
1065 Budapest, Nagymező u. 8.
www.ernstmuzeum.hu



Harangvirág (1926), olaj, vászon, 90x72 cm, j.j.l.: Mattyasovszky, magántulajdon



Csendélet virágokkal és barackokkal, 1920 körül, olaj, vászon, 56x46 cm, magántulajdon

Egy talált kép „megtisztítása”

Martos Gábor

Mattyasovszky-Zsolnay László: Harangvirág

„Mattyasovszky Zsolnay Lászlót java férfikorában ragadta el a halál. Művészetének nyugodalmas fejlődési menete elérkezett a finom leszűrtség szintjére, a sors azonban nem engedte a folytatást. Hirtelen és váratlan halála nemcsak művésztársait döbbentette meg, hanem azt a választékos társadalmi kört is, amelynek megbecsült tagja volt. Tisztelték férfias komolyságát, az átlagot messze felülmúló kultúráját, egyenes jellemét, halkszavú, finom modorát. Ezek a vonások megvannak művészetében is” – ezekkel a szavakkal kezdődik a *Magyar Művészet* című folyóirat 1935. évi 9. számában egy megemlékező írás[1], s akire a név nélküli szerző (talán maga a felelős szerkesztő, Oltványi-Ártinger Imre?[2]) emlékezik, az bár mára a nagyközönség előtt talán már elfeledett, ám akkor igencsak közismert szereplője volt a magyar képzőművészeti életnek.

Olyannyira az, hogy alig egy évvel a halála után, 1936 márciusában – egy Ernst Múzeum-beli emlékkiállítással egy időben – már meg is jelenik róla az első jelentős tanulmánykötet[3]: a kor egyik legjelentősebb művészeti írója, Petrovics Elek művészettörténész (Mattyasovszky-Zsolnay halálakor a Szépművészeti Múzeum főigazgatója) írja a szöveget, s csaknem száz – egészen pontosan 98 fekete-fehér, ám „a festő java termését kitűnő sokszorosításban bemutató”[4] – reprodukcióból bontakozik ki az életmű keresztmetszete.

Ebben a kötetben az 52. számú illusztráció egy *Harangvirág* című kép; a Petrovics által 1926-ra datált, a könyvben méretei megadása nélkül szereplő festmény a képlista szerint „Schwarz Szidónia tul.”[-ajdona]. A kompozíció egy, a kép alján sötétbe vesző asztalkán (?) álló, nagy, öblös, virágmintás vázában lévő virágcsokrot

[1] *In memoriam Mattyasovszky Zsolnay László.* Magyar Művészet, *1935/9. 287. o.*

[2] *A műkritikus-műgyűjtő Oltványiról Balázs Sándor írja, hogy „érdeklődése középpontjában a Gresham-kör művészei, a Szinyei Merse Pál Társaság tagjai, a KUT, az École de Paris művészei, Derkovits Gyula, Mattyasovszky-Zsolnay László, Ferenczy Noémi, Iványi-Grünwald Béla, Vilt Tibor, Vidovszky Béla álltak – www.artportal.hu/lexikon/mugyujtok/oltvanyi_imre; utolsó megtekintés: 2006. október 29.*

[3] *Petrovics Elek:* Mattyasovszky-Zsolnay László (1885–1935). *Budapest, Korvin-nyomda, 1936.*

[4] *Oltványi-Ártinger Imre: Mattyasovszky-Zsolnay Lászlóról.* Magyar Művészet, *1936/6. 161. o.*

ábrázol; ma már, az eredeti festmény színei ismeretében az is látható, hogy a váza pereme fölötti néhány világos rózsaszínű, kinyílt, illetve bimbós rózsa közül tarka, sötétebb és világosabb lila, rózsaszín, kék és fehér harangvirágágak tűnnek elő a felfelé egyre jobban kivilágosodó zöldesszürke háttér előtt.

A Petrovics-könyvet lapozgatva a képpel kapcsolatban még néhány érdekesség feltűnhet. Az egyik az, hogy a festőnek ugyanezen a címen van még egy, 1914-ben, Párizsban festett műve is (a könyvben a 15. számú reprodukció); ráadásul a két festménynek még a kompozíciója is szinte azonos: a kép közepén, valamilyen asztalon álló vázában, centrálisan elrendezve látható a dús virágcsokor. Ugyancsak szembeötlő, hogy a kötetben szereplő 98 alkotásból – aktok, portrék, tájképek mellett – nem kevesebb, mint 16 darab virágcsendélet szerepel (*Kerti csokor*; *Digitálisz*; *Tulipán*; *Császárkorona, szívvirág, kulacs*; *Virágok kosárban* stb.), s ezek között is több a fenti kettőhöz erősen hasonló beállítású. Az ilyen centrális-szimmetrikus csendéletek mellett Mattyasovszky-Zsolnay másik kedvelt virágkompozíciója szemlátomást az asztalra, papírban letett, fekvő csokor, de láthatóan szívesen fest a virágok mellé kalitkában lévő madarakat is (*Virág és papagáj*). Sőt a virágmotívum egy önportréján is megjelenik: *Önarckép rózsával* című, 1930-ban készített festményén azonban érdekes módon nem a képen ábrázolt „reális térben", mondjuk a figura mellett egy asztalon, vázában, netán a festő kezében tűnik fel a növény, hanem az egyetlen szál rózsa mintegy „lebeg" a félprofilban megfestett arc előtt.

„Már hatéves korában kezd rajzolgatni és virágokat festeni" – írja a művészről Petrovics[5], s ez a mondat jelzi, hogy a festőnek alighanem meglehetősen korán megszületett a virágokhoz mint témához fűződő vonzódása. Ami pedig a virágok megörökítését, vagyis magát a rajzolást-festést illeti, annak gyökerei minden bizonnyal a családban keresendők: a már hatévesen virágokat festegető kisfiú nagyapja ugyanis nem más, mint a magyar szecessziós kerámiaművészet egyik megteremtője, a pécsi keménycserép-gyár megalapítója, Zsolnay Vilmos. A sokoldalú művész-iparosnak három gyermeke volt, Teréz, Júlia és Miklós (mindhárman jelentős szerepet játszottak a gyár történetében), akik közül az első – aki, akárcsak testvérei, maga is tervezett tárgyakat, illetve dekorációkat a gyár részére – 1881-ben ment feleségül mátyásfalvi Mattyasovszky Jakab bányamérnök-geológushoz. Öt gyermekük közül az 1885-ben született László a negyedik volt, s alighanem benne öröklődtek leginkább – és mint Petrovics utal rá, törtek már korán felszínre – felmenői művészi hajlamai. Ezek kiteljesítésére a fiatalember előbb hat évet tölt Münchenben különböző festőiskolákban, majd 1903-tól a művészet fővárosában, Párizsban képezi magát tovább. 1913-ban itt is állít ki először: három képe szerepel a Salon d'Automne az évi tárlatán.

Aztán hazatér és bekapcsolódik a családi vállalkozásba. Ám miközben Pécsen figurákat, vázákat tervez a gyár részére, sőt egy ideig ő lesz a cég művészeti vezetője is, majd 1928-ban ő alapítja

[5] *Petrovics Elek: i. m., 4. o.*



Gömbváza, hármas női aktfigurával, 1911, magassága 54 cm, Janus Pannonius Múzeum, Pécs

meg a máig működő Zsolnay Múzeumot, a festészettel sem hagy fel, s rendszeresen ki is állítja műveit: 1916-ban, 1921-ben és 1927-ben önálló tárlata van az Ernst Múzeumban, 1930-ban Pécsen rendez kiállítást képeiből és porcelánjaiból, s szerepel a képeivel Londonban, Brüsszelben és Velencében is. De több csoportos bemutatkozáson is ott vannak a munkái: 1924 februárjában az Ernst Múzeumban például Basch Andorral, Batthyány Gyulával, Pólya Ivánnal és Rudnay Gyulával, 1927 januárjában ugyanott Hatvany Ferenccel, Iványi-Grünwald Bélával, Márk Lajossal, Simkovics Jenővel és Kisfaludi Stróbl Zsigmonddal szerepel együtt.

„Mattyasovszky-Zsolnay László új név, új ember, állítólag Párizsban tanult – írja 1916-os első hazai bemutatkozó kiállítása kapcsán a *Nyugat* kritikusa[6], ám rögtön így folytatja: – Képei csak a felületes szemlélő számára mutatnak francia hatásokat. (…) Tudása, ízlése szerint sokra hivatott művész, aki némelyik képében mint befejezett, kész egyéniség mutatkozik, aki fölényesen fölébe kerekedik az adott problémáknak (…) Minden tárgyban, minden motívumban új és eddig meg nem oldott feladatot lát, amelyhez szűz érintetlenséggel közeledik. Egy-egy megoldás tanulságait nem hasznosítja az újabb problémák felvetődése alkalmával; erejét bőséggel ontja, tanul, dolgozik, viaskodik. Fanyar színharmóniái messzire sugárzó múlt ízét, zamatát árasztják magukból, kompozícióinak felépítésében komoly erő, hivatottság, férfias önmérséklés biztató jeleit látjuk. (…)"

Nos, mint a későbbi sikerekből láthatjuk, a már 1916-ban is „biztató jelek" hamar kiteljesedtek. „A csendélet-, táj- és akt-képek (…) kezdetben sötétebb, majd mindinkább világosodó akkordokat szólaltatnak meg és egyéniségére is jellemző, hogy kerülte a fény és árnyék kínálta ellentéteket: nem a meglepőt, hanem a nyugodt harmóniát kereste – írja róla a már idézett megemlékező írás[7] szerzője közvetlenül a festő halála után, egy évvel később pedig Oltványi-Ártinger Imre így foglalja össze véleményét a művészről és művészetéről: „Nyugodtan mondhatjuk, hogy alig van festőnk, akinek munkássága ennyire őszinte átérzéssel és nem utánérzéssel tanúskodnék a francia impresszionizmus legnemesebb eredményeiről. (…) Ez a festészet nem forrongó és nem tartogat kiszámíthatatlan meglepetéseket, de nem is különböző irányokból összeválogatott elemek ügyes tornajátéka. Az impresszionista elvek és az ékítményes hajlamok nem stílus-kettősség formájában ütköznek ki a képeken, mert az érzés múlhatatlan tisztasága, az ízlés finomultsága s a szerkesztés módjának benső feltételei olyan eredményt létesítenek, amelynek egyéni bélyege nyilvánvaló. (…) Nagy szenvedély sohasem feszíti vásznait. A természet közvetlen megérzéséből, a vele való közösködésből nyugalom fakad, a megjelenítés biztos nyugalma. (…) A színek gazdagsága csendéleteiben a legnagyobb. Vonalainak hullámzását általában zökkenés nélküli folyamatosság jellemzi, nincs benn erőszakos kitérés, amely csak a részletekhez vonzaná a szemet. Festési módja sima, gondos, előkelő."[8]

[6] *Bálint Aladár: Kosztolányi-Kann Gyula és Mattyasovszky-Zsolnay László képei.* Nyugat, *1916/4.*

[7] *In memoriam. Id. hely.*

[8] *Oltványi-Ártinger Imre: i. m., 166. o.*

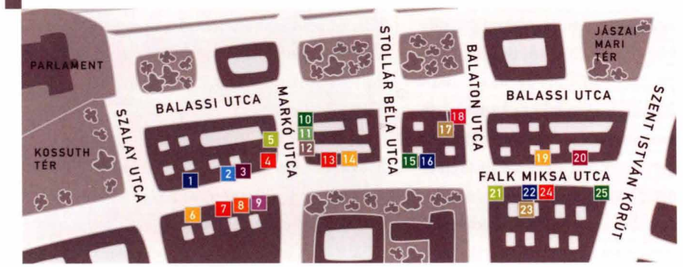
Ami pedig a kép történetét illeti: az 1936-ban Petrovics által összeállított képlista szerint még Schwarz Szidónia tulajdonát képező festmény néhány év múlva, de Budapest ostroma alatt már biztosan Mestitz Lajos – ahogyan az 1945. márciusi népösszeírási íven olvasható: „önálló gabona és érték tőzsdés" – budapesti lakásának a falán függött (sok más kép mellett együtt azzal a három üvegablak-tervvel, amelyek a Magyar Nemzeti Galéria 1998-as nagy Rippl-Rónai-kiállításának katalógusa szerint Mestitz Lajos örökségéből kerültek a tárlatra, s amelyek ugyanezen katalógus szerint egy 1928-as kiállításon még ugyancsak „Schwarcz Szidi" tulajdonaként szerepeltek[9]). Mestitz Lajos azonban 1947-ben elhagyta az országot, s festményei egy részét is magával vitte, ám a nagyméretű Mattyasovszky-Zsolnay-csendélet itthon maradt. A tulajdonos, majd felesége halála után – közvetlen leszármazottjuk nem lévén – a kép magyarországi rokonaikhoz került, s innen bukkant most, hetven évvel első „megjelenése" után ismét napvilágra.

[9] *Lásd: Rippl-Rónai József gyűjteményes kiállítása. Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, 1998. 486. o. Mestitz Lajosról és gyűjteményéről bővebben lásd: Martos Gábor: Maradékelvű csodák. Fejezetek egy budapesti műgyűjtő „kismester" kollekciójának történetéből.* Artmagazin, *2005/2. 57–61. o.*

4 MŰGYŰJTŐK ÉJSZAKÁJA

FALK MIKSA UTCA · MARKÓ UTCA · BALATON UTCA · BALASSI UTCA

Tisztelettel meghívjuk a negyedik alkalommal megrendezésre kerülő Műgyűjtők Éjszakájára 2007. május 24-én csütörtökön, 17–24 óráig.



14 Anni Domini
11 Antik Style and Art Studio – Bemutatóterem
13 Artcore Antik & Design
12 Art Deco Galéria
3 Café Picard
7 Csák Máté Építész Galéria
4 Erdész & Makláry Fine Arts Gallery
15 Európa Galéria
18 Ferenczi Interior
23 HAAS Galéria és Kiállítóterem
1 HAAS Modern Művészeti Galéria
25 Kieselbach Galéria és Aukciósház
9 Körmendi Galéria
22 Magyar-Francia Galéria
17 Memoart Galéria
20 MissionArt Galéria
24 Montparnasse
8 Múzsa Galéria
21 Nagyházi Galéria és Aukciósház
6 Násfa Antik Galéria
19 Nemes Galéria
2 Pintér Antik
5 Pintér Sonja Kortárs Galéria
16 Rocaille Kagyló Antikvitás
10 SILVERHOUSE Antikvitás

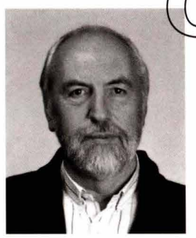
A magyarországi műkereskedelem történetének jelentős fejezetei még feldolgozatlanok, bár Sinkó Katalin vagy Dörnyei Zoltán tanulmányai fontos korszakokat ölelnek fel. Az Artmagazin előző számaiban többször foglalkoztunk a témával, a Magyar Királyi Zálogház, a Tamás Galéria stb. működéséről számos új kutatási adat jelent meg lapunkban.

Új sorozatunk első részében Nagyházi Csaba (1944) műkereskedő, műgyűjtő, a Műtárgy és Régiségkereskedők Országos Szövetségének elnöke a hőskorról, a nyolcvanas évek műkereskedelméről beszél. Nagyházi 1984, a Járőr utcai garázsgaléria megnyitása óta a magyarországi műkereskedelem egyik meghatározó alakja, az aukciós piac fontos szereplője.

Beszélgetés

Nagyházi Csabával,

a Nagyházi Galéria tulajdonosával



Babucsik Anna



Miskakancsó, Katona János tiszafüredi butellája, 1842, magasság 29,5 cm

Az 1960-as évektől kezdődően kerültem a műkereskedelembe, annak kapcsán, hogy édesapám is műgyűjtéssel, numizmatikával foglalkozott. Ez akkoriban privilegizált terület volt. Egyesületet hoztak létre, és működött az, hogy magánforgalomban is cseréltek, adtak-vettek pénzeket. Lényegileg én ennek oldalágán kapcsolódtam be a műtárgy-kereskedelembe, bár valójában akkoriban ezt nem lehetett annak nevezni, hiszen a törvények és a szabályok olyanok voltak, hogy ha valaki egy forint hasznot is húzott egy műtárgy eladásából, az már üzérkedésnek számított. A műtárgy-kereskedelemmel kizárólagosan csak a BÁV foglalkozhatott, tehát állami monopólium volt. Emlékeim szerint a BÁV-nak akkor volt Budapesten három üzlete, csak ő tarthatott árveréseket, egy-kettőt évente. Lényegében a BÁV beadói és vásárlói voltak azok, akikből a mai műkereskedők lettek, köztük jómagam is. Úgy kezdődött, hogy a Bizományi ismerkedési hely is volt. Értékesíteni is csak szigorú szabályok mellett lehetett, évi húsz-harmincezer forint körüli mennyiség beadása volt lehetséges. Eleve három példányban készültek papírok. Úgy tűnik, hogy ez a korszak ismétlődik meg most az APEH vonatkozásában: minden aukciós beadót havonta be kell jelentenünk anyja nevével, adószámával stb. Teljesen nonszensz.

Mesélne még egy kicsit a gyerekkoráról? Édesapjának volt-e valamilyen gyűjteménye? Milyen indíttatást kapott otthonról a műgyűjtéshez?

Apám 1901-es születésű. Elmondása szerint 1911-ben tette félre az első pénzérmét, de 1919–1920-ban kezdett el komolyabban gyűjteni. Aktív életet élt, élsportoló kerékpárversenyző volt. Szeretett hegedülni, volt egy cigányzenekara, melyben egyedüli magyarként játszott. Bennünket is tanított természetesen. Ismert ember lévén – első osztályú országúti kerékpárversenyző volt, az 1936-os berlini olimpiára, majd később Nápolyba biciklivel ment, szinte

naponta írtak róla az újságok – már a két világháború között is könnyen juthatott pénzekhez. Debrecenben, ahol laktunk, két éremszekrénye volt. A ház berendezése egyébként egyrészt anyám hozományaként került hozzánk, ezek polgári bútorok voltak. Másrészt apámnak volt néhány értékes darabja: könyvszekrénye, éremszekrénye, vitrinje, mind nagyon szépek.
Bejáratos volt a debreceni értelmiségi körökbe, hozzánk is gyakran jöttek látogatók, így csereberéltek. Lassanként kialakult benne a műtárgyak általános szeretete. Én például otthon, apám saját gyűjteményében láttam először Doppelglasst, dupla falú üvegpoharat, mely ma is gyűjtői kuriózum. Üvegtárgyakon kívül ezüstöt is gyűjtött, a konyhaszekrény tetején pedig miskakancsók sora állt, amely ma olyan unikum, hogy a negyven év alatt mindössze eggyel találkoztam, melyet a barátaim szereztek nekem a 60. születésnapomra. Még mielőtt észbe kaptam volna, sajnos, ezek az edények eltűntek. Debrecenben mindig is élénk érdeklődés volt részben a numizmatikai tárgyak iránt, részben pedig léteztek mindent gyűjtő körök. Kicsit mindenki érdeklődőnek számított. Ott nem volt meg az a lehetőség, ami Pesten, hogy az emberek a BÁV-lerakatban körülnézzenek, hanem csak az éremgyűjtők egyesületén keresztül ismerhették meg egymást, és tudtak új tárgyakhoz jutni, cserélgetni. Ilyen módon kerültek el tőlünk a miskakancsók, butellák is.
Nagyon szép pisztolyai, fegyverei, japán kardjai voltak. Ezek mindenképpen nívós részeit képezték a gyűjteményének. Mindig is volt egy vitrinje, amelyben pedig csak honfoglalás kori és római



Nagyházi János az egyiptomi, Ptolemaiosz-kori szarkofággal Nyíl utcai lakásában



Dupla falú üvegpohár, Csehország 18. század, magasság 6,5 cm

tárgyakat tartott. Ennek a közepén egy avar kori koponya állt. A környéken előkerült egy mamutlábszárcsont, azt is megszerezte. Kölcsönösen jó kapcsolatban volt a debreceni Déry Múzeummal, de ugyanúgy a budapesti Mezőgazdasági Múzeummal és a Nemzeti Múzeum éremtárával is összeköttetésben állt.

A háborút „túlélte" édesapja gyűjteménye?

Igen, hála istennek, mert jól elrejtett mindent. A háború után, a láda felfeszítésénél sérült meg egyetlen pohár, de azt is helyre lehetett hozni. Az éremgyűjtemény nagy előnye a festményekkel szemben, hogy sokkal könnyebben el lehetett tüntetni: a legértékesebb darabokat, az Árpád-házi és tallérgyűjteményét egy vízhatlanná tett acélhengerben ásta el, és csak a Rákosi-rendszer után szedte újra elő. Később megválasztották a munkástanács elnökévé, emiatt két évig nem kapott munkát, és kénytelen volt szép lassan eladogatni a műkincseket, hogy eltarthassa a családot.

Ön mikor kezdett érdeklődni a műgyűjtés iránt?

Körülbelül tízévesek lehettünk a nővéremmel, amikor a jó feleletért egy forintot kaptunk. Aztán az összegyűjtött pénzből vásároltunk érméket apámtól, amiket külön fiókban tartottunk. De hát ez gyerekes fellángolás volt, az lett a vége, hogy megkértük apámat, váltsa meg a gyűjteményt.
Én hatalmas vehemenciával vetettem magam az elektromosság iránt fellángoló szenvedélyembe: rádiókat, televíziókat szereltem. Apám az asztal egyik felén érmészkedett, én meg a másikon forrasztgattam. Ekkor sokszor mondogatta nekem, fél tőle, hogy nem fogjuk megbecsülni eléggé azt a gyűjteményt, melyet hosszas munkával létrehozott.



Boroskanna, Kr. u. 2–3. század, bronz és trébelt vörösréz lemez, magassága 44 cm

Melyik az a konkrét emléke, hogy első saját vételű tárgyát a kezében tartja?

Mindig is volt egy kötelező tisztelettudásból ellátott funkcióm: amikor járkáltam fel Pestre az egyetemre, egy-két sportszatyornyi „árut" értékesítenem kellett. Körbejártam három bizományit, és a végére üres lett a szatyor. Ez még mindig nem különösebben keltette fel az érdeklődésemet. Később történt az, amit talán lehet a kezdetnek nevezni: szerelői munkám révén mindig szert tettem egy kis mellékes jövedelemre, akkoriban jobban kerestem, mint az átlag. Huszon-egynéhány éves lehettem, amikor apám beszállítója becsöngetett. A „nepperek" ha nem kapták meg azonnal a pénzt, nem tudtak visszamenni a terepre és tovább vásárolni, úgyhogy saját pénzemből azonnal ki kellett fizetnem az árut. Nem féltem, hogy becsapnak, mert ezeknek az embereknek a megélhetése múlott a jó hírnéven, nem engedhették meg maguknak, hogy átverjék az ügyfelet, hisz azután senki nem vásárolt volna tőlük. Ennél az első, saját vásárlásnál fordult meg először komolyan a fejemben, hogy ezek az apámnak vásárolt áruk akár az enyémek is lehetnének, és értékesíthetném őket Pesten.

Úgyhogy lassan saját jogon is bekapcsolódtam a debreceni gyűjtői körbe, rendszeresen jártam fel Pestre, megismerkedtem az itteni gyűjtőkkel. Megtanultam, mit, hol és ki gyűjt, és a tárgyaimat hol lehet értékesíteni.

Az első lakásomat, egy társasházrészt úgy tudtuk megvenni Budapesten, hogy apám az Éremgyűjtők Egyesületénél árverést rendezett anyagának egy részéből, amelyből óriási összeg, 80 000 forint körüli pénz jött be. Akkoriban ennyiért meg lehetett venni egy társasházrészt, tehát jelentős segítséget kaptam tőle. Később a Bizományinál árverezték el gyűjteményének másik, értékes részét. Ezek nekem nagy lökést adtak, mert anyagilag nem ott kellett kezdenem, ahol sok kortársamnak.

Hogyan jutottak ekkoriban műtárgyakhoz az előbb említett „nepperek"?

A hatvanas években lehetett, hogy a *Nők Lapja* lehozott egy cikket avatatlan szemmel nézve fantasztikus zsámbéki lámpagyűjteményről. Ekkor eszméltek sokan, hogy amit a padláson őrizgetnek, az nemcsak lom, hanem ha megtisztítják, a lakásuk dísze lehet. És ekkoriban tűntek fel itthon a holland kereskedők, akik elkezdték begyűjteni főleg a függő petróleumlámpákat és a talpas lámpákat. Erre kialakult Magyarországon egy réteg, elsősorban a cigányság körében, akik kis teherautóval, hangosbemondóval járták a falvakat, és szó szerint letakarították a padlásokat. A gyűjtésnek ez már egy profibb módja volt, és meg kell hagyni, nagyon alapos munkát végeztek, válogatás nélkül. A hatvanas években már csak nagy szerencsével lehetett találni olyan padlásokat, melyek érintetlenek voltak. Előtte Rákosi söpörte ki a terményt, aztán ők a régiségeket.

Egy értékes hagyatékhoz valóban egy tévéképcsőért jutott hozzá?

Igen, egy tokaji család nem tudta kifizetni a tévészerelést, és mivel ismerték apámat, nekem adtak néhány műtárgyat, mondván, hogy annyit biztosan kapok érte, amennyibe nekem az új képcső került.

Társammal együtt ugyanis a környék legkeresettebb tévészerelőivé váltunk, megoldottunk olyan hibákat is, amiket mások nem tudtak. Óriási előny volt, hogy bejuthattunk lakásokba, vagy éppen felmehettem a padlásra „megnézni az antennát". Eleinte rangon aluli dolognak tűnt megkérdezni, mennyiért adnák el nekem a szobában függő kakukkos órát, de aztán amikor már nem szerelőként dolgoztam, éltem a lehetőségekkel.

Erdélyben is gyűjtött?

Amikor kiváltottam az első használtcikk-kereskedői engedélyemet, oda jártunk gyűjteni. Erdély rendkívül gazdag volt minden vonatkozásban. A művészet szereti a pénz közelségét, hisz ott van kereslete, és ez vonatkozik a népművészettől a Bethlen-kor reneszánsz művészetének tárgyaiig. Fantasztikus ötvösmunkák, szőnyegek keletkeztek ott vagy kerültek oda. Amikor a magyar falvakat már „kifosztották" a gyűjtők, akkor kezdtünk Erdélybe járni, ahol minden anyaföldit örömmel fogadtak, és szinte mindenüket eladták, mondván „jó helyre kerül". Kialakult egyfajta cserekereskedelem, mert természetesen lehetett nálunk annyi pénz, amennyit akartunk, hanem felvettük a „rendeléseket": vittünk kávét, gyógyszert, ki mit akart. Eleinte nevettek rajtunk és bogarasnak tartottak minket, hogy minek kellenek nekünk a csorba cserepek, ahelyett hogy tetra-bugyit és pálinkát vinnénk, később már ők is rájöttek a dolgok értékére. Budapesten aztán találkoztam azokkal a „nagy öregekkel", akik Pestről kiindulva a Dunántúl, az Alföld, Nógrád gyűjtői voltak. Köztük volt Göbölyös Gyula, Gajdos László, Hemző Ilona, Nyékes Mihály, Kovács Tamás, Szabó Tamás, Saphier Dezső, Román Panni. Őket megismerve magasabb szintjét tanultam meg a műkereskedelemnek. Addigi kizárólagos néprajzi érdeklődésemet szélesebb körre tágítottam, elkezdtem szőnyegekkel, bútorokkal is foglalkozni.

Felesége is hasonló érdeklődésű?

Ő ebben nőtt fel: édesapja ügyvéd volt, édesanyja szintén jómódú bírócsaládból származott. Lényegében művészi tárgyak között élt. A nyolcvanas években, amikor már lehetett vállalkozni, ő bátorított a mérnöki pálya elhagyására és a műkereskedés beindítására, ami 1984-ben aztán meg is történt.



VIENNAFAIR

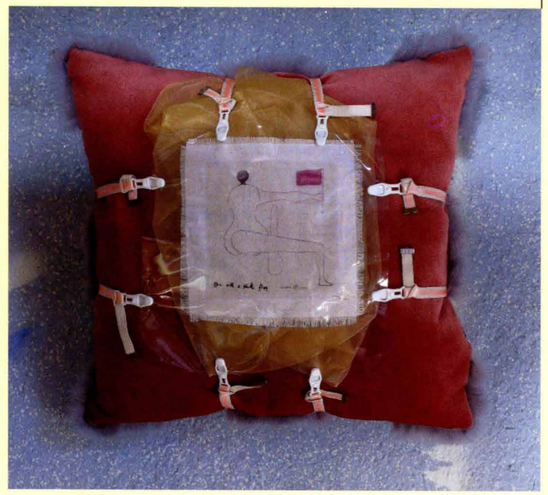
THE INTERNATIONAL CONTEMPORARY ART FAIR
FOCUSED ON CEE

26 - 29 APRIL 2007
MESSEZENTRUMWIENNEU
MESSEPLATZ 1, 1020 VIENNA/AUSTRIA

OPENING HOURS:
THU, FRI 12.00 - 19.00, SAT 11.00 - 19.00, SUN 11.00 - 18.00
WWW.VIENNAFAIR.AT

Organised by
Reed Exhibitions
Messe Wien



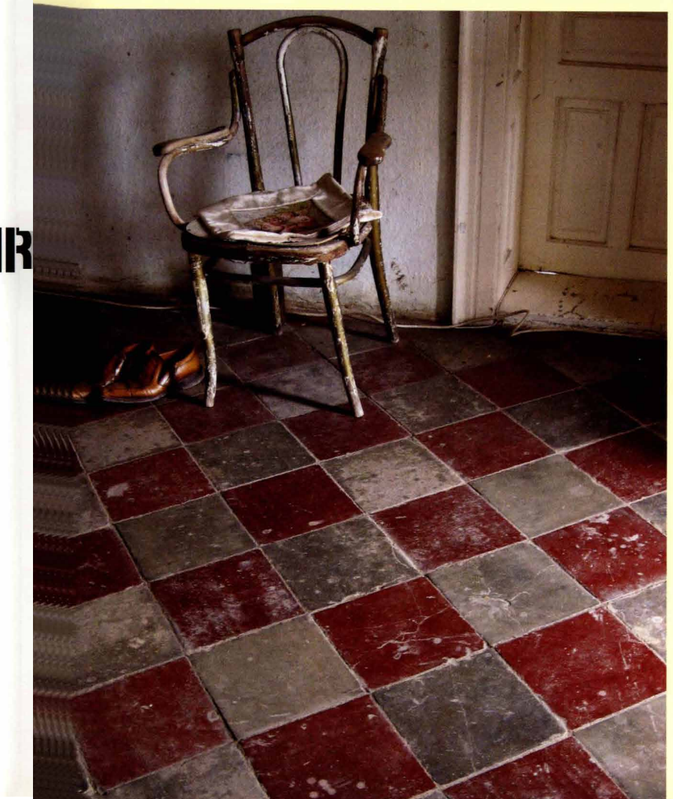


Párnacsata

Wahorn Andrással Mezőszemerén



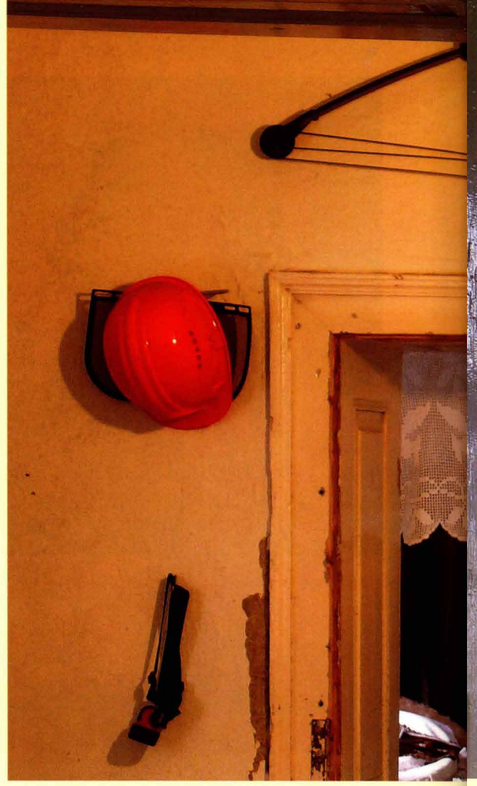
Nóra jelenti



Bokalengetős mackónadrágban áll a fiú, nézi, ahogy ég a faluszéli tarló. Mellette még ketten, az egyik lány, ő is bámulja a lángokat. Őket nem zavarnám meg, noha az volt Wahorn instrukciója, hogy csak kiabáljuk oda a nevét bárkinek Mezőszemerén, majd az elmondja, hol lakik a Fábry sofőrje.

Hát egy parasztházban, de nem olyanban, amiben egy pesti meglátná a romantikát, amit majd olasz minimálbútorral hangsúlyoz, hanem egy rendes falusi parasztházban. Bicikli a kertben, virágágyások mellett út a házba. Itt lakik a Wahorn András, aki azt mondja körbemutatva a ház mögötti földjén, hogy itt olyan energiák sűrűsödnek, mint sehol Közép-Európában. Mert az autópálya csak pár száz méterre megy a földjétől, és az közvetíti az energiát Kelet és Nyugat között, ő pedig ezen az ütőéren tartja rajta a kezét. Meg hogy ásás közben letisztulnak a dolgok, marad a lényeg. Mondjuk, az egyik lényeg nála eddig se volt fedve, alva a viselkedés, civilizált normák, jólfésültség lepedői alatt. Ahogy sommázza; meg kell a férfinak találnia a helyét, erre kell törekedjék, erre kell lényegi energiákat fordítson, úgyis minden egyébnek ez teremt majd alapot, a férfi legjobb helye pedig a nőben van. A létezés tiszta nagy pillanataiban persze sokszoros erővel íródik ki elénk a FONTOS. Úgy láttam, neki ott Mezőszemerén ez most egy nagy, öles, erős betűkkel kiírt mondat.









A ház – lévén paraszтház – egymásból nyíló szobák sora, egyik végén az utca, másikon a szántóföld. A hálóban mindenfelé anyagok, ripszek, flitterek, műszőrmék, keményített terítők, fémes felsők, göbös műszálfonalból szőtt takaró, csipkék, színes pamutok. Egy budapesti üzletasszony adta a rávalót – befektetésként. És hát hihetetlen dolgokat lehet a helyi secondhandekben találni, említi a mester, nagy örömmel turkálgatva a rétegek közt. Újabban ugyanis leginkább párnákat csinál. Az ágyon és körötte a falon már az elkészülteket látni. Hédike Füzesabonyból varr, a mester megtervez, kiválogatja az anyagokat, nézi, passzintja egymáshoz, keres a közepibe motívumot, vagy fest oda egy képecskét, választ mellé szőrmecsíkot, vagy egy egész melltartót, és így.

Nincs nagy hangsúly a helyiségek renoválásán. Itt például, az ágyas szobában megmaradt az eredeti hengerelt falfestés. Mai szemmel szép, aki viszont az 50-es évek óta nézte minden áldott nap, nyilván letapétázná. A ház legutolsó szobájában az egerek elleni harc megy, illetve inkább állóháború, amit megnyerni nem lehet, csak átmenetileg. A konyha praktikus, lényegre fókuszáló, van sparhelt, polc és egy nagyobb pult. Vizespalackban vörösbor, kolbász, kenyér és saját termesztésű hagyma, meg azért a Tescóból retek. Nincs nagy fakszni, mondom, semmiben. Csak egy kivétel van a házban, ami miatt gyorsan híre ment, át a többi faluba is, hogy a Wahorn szereti a nőket. Nagyon. Szereti kényeztetni őket. Ezért van a kicsi és vakolatlan fürdőszobában, ahol van ugyan egy csap, de zuhany még nincs, a zsinóron lelógó villanykörte alatt, na, azért van itt egy: bidé.

Egyébként meg figyeli hogyan nőnek a cserepekben az elültetett virágok, papírt gyűjt a fűtéshez, fából gyalul archaikusan egyszerű szobrokat, kimegy a kertbe, behoz aranyesőt.



Sajnálta, hogy megyünk, s csak átlátogattunk Egerszalókról, gyönyörű wellness szállodánkból. Hova rohanunk, kérdezte, mikor olyan jó itt. Fürdőzni, szaunába, úszni, mondtuk. Ugyan. Nála igazi wellnessünk lehetne, itt is van meleg víz. Sőt, az igazi energiák itt áramolnak.

Wahorn András *Párnák* című kiállítása
a K.A.S. Galériában
2007. május 3. – június 2.
1056 Budapest, Váci utca 36.
Tel./fax: 318-2084 • E-mail: kasgaleria@freemail.hu

Kedves Olvasóink!

Elindítjuk a

kulturális intézmények büféi

fedőnevű kommandóakciót.
Kérjük fényképezzenek, ha bármi figyelemreméltót fedeznek fel színházi, koncerttermi, vagy múzeumi büfépultokon. Fotóikat a következő címre kérjük:
Artmagazin kft.
1022 Budapest, Bimbó út 14.,
illetve **info@artmagazin.hu**
A leleplező erejű dokumentumok beküldői művészeti könyvet, vagy Artmagazin-előfizetést kapnak ajándékba.
Le a többnapos, előrecsomagolt somlói galuskával, a száradt tojásos szendviccsel és társaikkal!

A szerk.



A
www.artmagazin.hu
weboldalunkon
extra tartalom,
rendszeres frissítéssel...

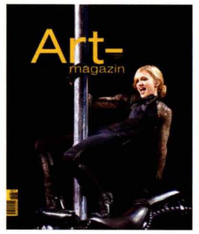
MŰVÉSZETET AJÁNDÉKBA!

Fizessen elő barátainak, szeretteinek, önmagának egy évre az Artmagazinra, és mi megajándékozzuk egyik 2006-os lapszámunkkal!

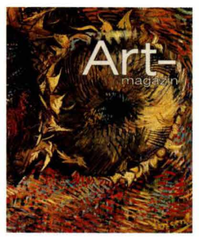
Éves előfizetés: 4800 Ft (6 lapszám)

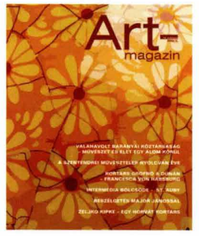
Keresse aktuális számunkat a kiemelt újságosoknál!













Az Artmagazin legfrissebb és korábbi példányai megrendelhetők a szerkesztőség címén és kaphatóak a jobb könyvesboltokban, képzőművészeti galériákban és aukciósházakban.

Az alábbiakban biztosan:

acb Galéria 1068 Bp., Király utca 76.
Erdész és Makláry Fine Arts
1055 Bp., Falk Miksa u. 10.
Ernst Múzeum 1064 Bp., Nagymező utca 8.
Godot Galéria 1075 Bp., Madách út 8.
Írók Boltja 1061 Bp., Andrássy út 45.
K.A.S. Galéria 1052 Bp., Váci utca 36.
Kieselbach Galéria és Aukciósház
1055 Bp., Szent István körút 5.
Kogart Shop 1062 Bp., Andrássy út 112.
MissionArt Galéria 1055 Bp., Falk Miksa utca 30.
Moró Antik 1055 Bp., Falk Miksa utca 13.
Műcsarnok Könyvesbolt
1146 Bp., Dózsa György út 37.
Virág Judit Galéria és Aukciósház
1055 Bp., Falk Miksa utca 30.
Művészetek Palotája – Vince Könyvesbolt
1095 Bp., Komor Marcell utca 1.
Nagyházi Galéria és Aukciósház
1055 Bp., Balaton utca 8.
Nemes Galéria 1055 Bp., Falk Miksa utca 28.
Octogonart Galéria
1012 Bp., Várfok u. 7-9.
Palmetta Design 2000 Szentendre,
Bogdányi utca 14.
Szépművészeti Múzeum Shop
1146 Bp., Dózsa György út 41.
Vintage Galéria 1053 Bp., Magyar utca 26.

A LÍRA ÉS LANT Rt. könyvesboltjaiban, például
Broadway Művészeti Könyv- és Ajándékbolt
1065 Budapest, Nagymező u. 43.
Rózsavölgyi és Társa Zeneműbolt
1052 Budapest, Szervita tér 5.

Fókusz Könyváruházak
1072 Budapest, Rákóczi út 14.
4026 Debrecen, Hunyadi u. 8–10.
3530 Miskolc, Széchenyi u. 7.
7621 Pécs, Jókai u. 25.
6720 Szeged, Tisza L. krt. 34.

Líra

Könyvesboltok
Líra Könyvesbolt
1056 Budapest, Váci u. 63.
Gellért Könyvesbolt
1114 Budapest, Bartók B. út 15.
Mike és Társa Könyvesbolt és Antikvárium
1053 Budapest, Múzeum krt. 13.

AVIVA Életbiztosító Zrt.

A jövőbiztosító.



€uroguard

- Euróban jegyzett, hosszú távú befektetés
- Egyedülálló portfóliók
- Mérsékelt árfolyamkockázat az euró bevezetésekor
- Adó- és illetékmentes szolgáltatás
- Adókedvezmény, biztosítási védelem

Giants Európai Portfólió

A legnagyobb, legtapasztaltabb és legelismertebb nevű alapkezelők részvényalapjainak hozamát élvezheti.

Generation Gold Portfólió

A Földön valaha élt 65 évesnél idősebb emberek 65%-a ma él. Az idős generációk sokáig élnek, gazdasági súlyuk folyamatosan nő.

Az Aviva sem tőke-, sem hozamgaranciát nem vállal az Euroguard portfóliókra, emellett kizárja, hogy e tájékoztató alapján bármilyen követelést teljesítsen, arra csak a szerződési feltételek és a szerződéskori hatályos jogszabályok figyelembevételével kerülhet sor.

Gartmore
ROTHSCHILD
FRANKLIN TEMPLETON INVESTMENTS
Goldman Sachs
Fidelity INVESTMENTS
Morgan Stanley
JPMorgan Asset Management

További információért kérjük, látogasson el honlapunkra: www.aviva.hu,
forduljon személyes tanácsadójához, vagy hívja Telefonos Ügyfélszolgálatunkat a 06 40 444 445 telefonszámon.

ünneplés



SZERENCSEJÁTÉK ZRT.