

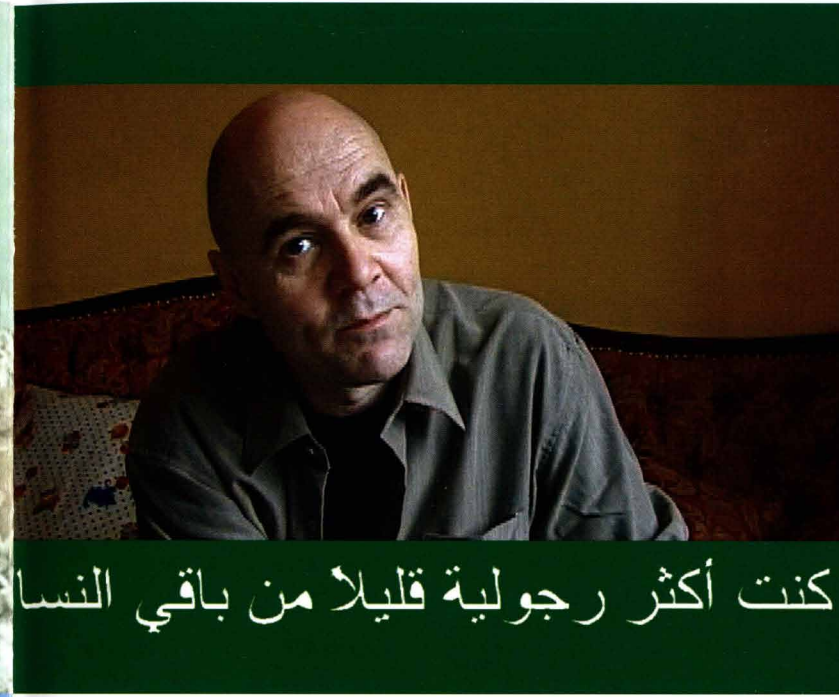
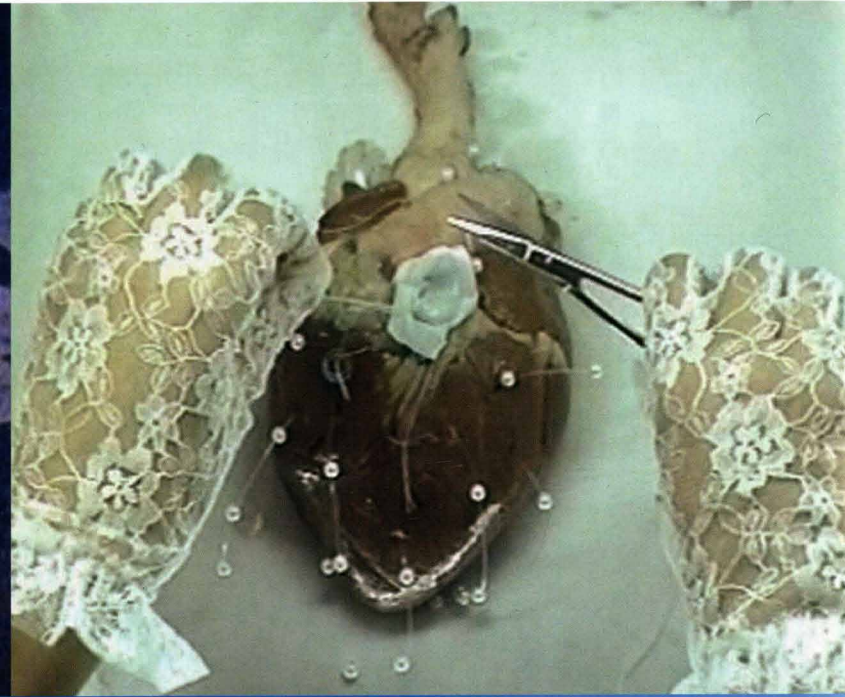
artmagazin

III. évfolyam 2. szám · 2005. március-április



maurer néray sugár wölfli peck bak
HALÁSZ BEREZ DÉKEI ROCKENBAUER STIMA SZÁNTÓ
dubuffet bernát márffy darger courbet
FODOR MOLNOS TOPOR EINSPACH WINKLER BARKI





كنت أكثر رجولية قليلا من باقي النساء



TARTALOM

artmagazin

Kiadja az Artmagazin Kft.
1023 Budapest, Zsigmond tér 10.
Fax: 345-2211
E-mail: info@artmagazin.hu
Megjelenik kéthavonta

Felelős kiadó
EINSPACH GÁBOR
einspach@artmagazin.hu

Főszerkesztő
TOPOR TÜNDE
topor@artmagazin.hu

Lapigazgató
WINKLER NÓRA
winkler@artmagazin.hu

Lapterv
CZEIZEL BALÁZS
Olvasószerkesztő
BORUS JUDIT

Fotó
FODOR JÁNOS
ROSTA JÓZSEF
SULYOK MIKLÓS

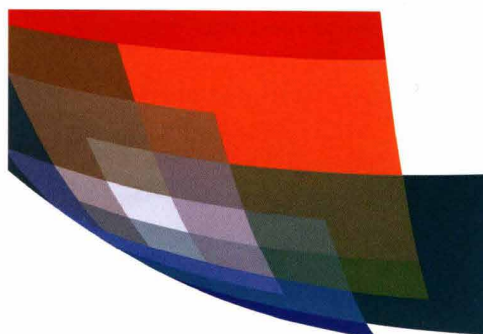
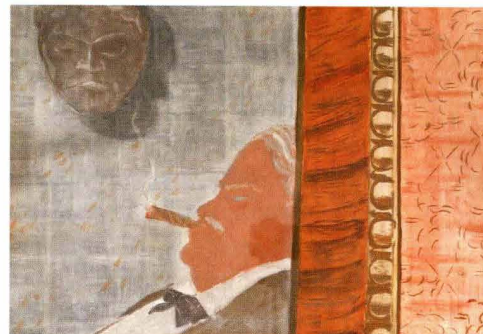
Az Artmagazint
a Szerencsejáték Rt. támogatja

Lapunk szerzői
BERECZ ÁGNES
BOTOS JÁNOS
DÉKEI KRISZTA
ERDŐSI ANIKÓ
EINSPACH GÁBOR
ÉBLI GÁBOR
FODOR JÁNOS
HALÁSZ PÉTER
HERNÁDI MIKLÓS
HORVÁTH TIBOR
JUHÁSZ SÁNDOR
MARTOS GÁBOR
MOLNOS PÉTER
ROCKENBAUER ZOLTÁN
STIMA KLÁRA
SZÁNTÓ ANDRÁS
TOPOR TÜNDE
WINKLER NÓRA

A borítón a düsseldorfi Dubuffet és az Art brut című kiállításról Josef Wittlich Erzsébet királynő és Fülöp herceg című műve látható (tempera, karton, 90 x 62 cm, Galerie Zimmer Düsseldorf)

A belső borítón filmkockák a Some Stories című bécsi kiállításról (lásd 27. oldal)

Nyomdai előkészítés
Arktisz Stúdió
Nyomdai munkák
Mester Nyomda Kft.
Felelős vezető Strasser Gábor
Köszönjük a Hungart támogatását
HUNGART ©
ISSN 1785-30-60



- 4 Hátha ideköltöznek a galériák...
Néray Katalinnal Topor tünde beszélgetett
- 8 Körkérdés
Mi az ön véleménye a közelmúltban megnyílt Ludwig Múzeumról?
- 12 Előzetes a következő számból
Interjú Hegyi Lóránddal
- 14 Szántó András: A vadiúj MoMA
- 18 Molnos Péter: Gondolatok a magyar műgyűjtés közelmúltjáról
- 27 Fodor János: Közelítés
- 29 Winkler Nóra: „akkor sikeres egy kiállítás,
ha megmarad az emberek fejében” viennaFair 2005
- 32 Stima Klára: Bernát András
- 36 Ajánlók
- 38 Einspach Gábor: TEFAF 2005
- 40 Mravik László: Két magyar vonatkozású remekmű
- 45 Berecz Ágnes: Mozgóképek festészetről és másról – George Peck
- 47 Juhász Sándor: Litográfia
A technika és a művészi litográfia kezdetei
- 50 Rockenbauer Zoltán: Wanted
Az eltűnt Márffykn nyomában...
- 53 Erdősi Anikó: A képzelőerő balesetet okoz – Sugár Gyula
- 55 A vadiúj MoMA (folytatás)
- 57 Martos Gábor: Maradékkelvű csodák
- 63 Einspach Gábor: Dubuffet és az art brut
- 67 Halász Péter: Henry Darger (1892-1973)
- 70 Tanárok a Képzőművészeti Egyetemen III.
Dékei Kriszta: Maurer Dóra
- 75 Könyvajánló
- 76 Horváth Tibor-Fodor János: A Bak Imre-gyűjtemény
- 81 Botos János: Királyi zálogház a 20. század elején

BEKÖSZÖNTŐ artmagazin

A területet körbeölelő, az esztétikai egységért felelős, kékre mázolt palánkkerítés mögött – állítólag ősszel újrafestik – végre megnyílt Budapest régi-új kortárs művészeti múzeuma. A koncepciót és a nyitókiállítást firtató körkérdésünkre tanulságos válaszok érkeztek. Sajnos, több megkevert múzeumi szakember a konfliktusok vállalása helyett inkább elhárította a felkérést, pedig markáns vélemények nélkül nehéz tisztán látni, továbblépni. Közben csendben kimúlt a MEO, az utóbbi évek egyik nagyszerű magánkezdeményezése, újra csak bebizonyítva, hogy rendszeres, megfelelő állami támogatás nélkül a kortárs művészeti intézmények csak vergődnek. Ennek ellenére egyre több magyar kortárs galéria rendszeres szereplője az európai vásároknak, rendszerint erejüket meghaladó anyagi áldozatot hozva.

Nem szorulnak támogatásra viszont a nemzetközi műtárgypiac krémjét alkotó, a maastrichti TEFAF-on minden év márciusában összegyűlő magángalériák. A kis holland város a nemzetközi műkereskedelem

legfontosabb helyszíne, bokréta a kálapján, zárandokhely, ahová a zárandokok magánrepülőkön érkeznek, és dollármilliókért vásárolt festményekkel, műtárgyakkal távoznak. Még az amerikai dollár tartós mélyrepülése sem tudta megakadályozni, hogy ne újra a 2001 szeptembere előtti lendülettel dübörögjön a piac; pazar műtárgy kínálat és jelentős vásárlóerő találkozott ebben az évben is. Az eladásokról szóló sajtóhírek alapján újra beigazolódott az a mondás, amely szerint minden magángyűjteményben található remekmű előbb vagy utóbb közgyűjteménybe kerül – sajnos, nem Magyarországra.

Van a 20. századnak egy nagyon jelentős, a modern művészet szempontjából meghatározó fejezete – amelyet a szakirodalom *art brut* gyűjtőnévvel illet –, az elmebetegek, a társadalom perifériájára szorultak, a börtönlakók, az outsiders művésze. Lapunkban először publikál a modern színház meghatározó személyisége, Halász Péter, aki régóta foglalkozik a témával. *Terrorizált és terrorista gyerekek* című előadását márciusban tartotta a Képzőművészeti Egyetemen. Henry Dargernek, az utóbbi tíz évben a legnagyobb hatást gyakorolt amerikai képzőművésznek *A gyermekek háborúja* című, több száz festménnyel illusztrált regényét mutatta be.

Hátha ideköltöznek a galériák...

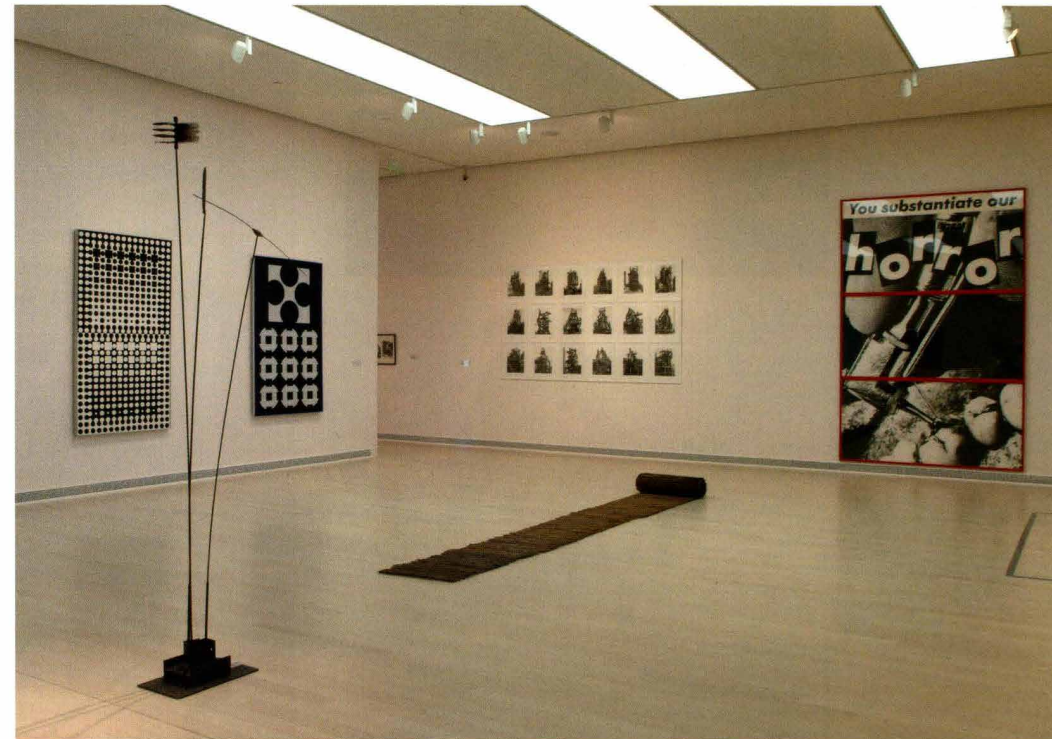
NÉRAY KATALINNAL
TOPOR TÜNDE
beszélgetett

Nemrég nyílt meg az új épület: előtte rengeteg találgatásra adott alkalmat, hogy milyen művek, milyen koncepció alapján kerülnek kiállításra az új terekben. Noha az állandó kiállítás idővel nyilván változni fog, a kezdő csapat kiemelt figyelmet kap, annál is inkább, mert ebből lehet következtetéseket levonni arra nézve, mit vállal fel, mit kanonizál a Ludwig a kortárs művészetből. Milyen a kiállítás szakmán belüli visszhangja? Mennyire sikerült megfelelni a sokféle elvárásnak?

NÉRAY KATALIN: Nagyon pozitívan voltam meglepve, még a kritikusan hozzáállók is beismerték, hogy csak jót tudnak mondani.

Te mennyire vagy elégedett? Ha nem így alakulnak az előzmények, és kezdetől fogva bevonnak a tervezésbe, most mi lenne másképp?

Végül is sokat javított a helyzeten, hogy az építkezés utolsó szakaszában a terek belső kialakításába már be tudunk kapcsolódni. Azzal, hogy az Arcadom Gergely Lászlót és Zobor Attilát kérte fel a belsőépítészeti munkákra, ve-



hogy a kiállítótérek a művek megfelelő, minimalista háttéréül szolgáljanak. A legnagyobb átalakítás, amelyhez ragszkodtam, az volt, hogy szüntessünk meg minden olyan gépészeti megoldást, ami a padlót használja fel, tehát a megfelelő hőmérsékletű (20–21°C) és páratartalmú (50%) levegőt ne a padlóba épített rácsokon keresztül fűjják a térbe, hanem használjuk erre a célra az elválasztó falakat. Az volt az ellenérv, hogy a Beyelerben* is rács van a padlóban, de nekem ott sem tetszik. Ráadásul számos munka, installációk, nagy szobrok elhelyezését lehetetlenné tette volna. Egyébként lassan már minden külföldi kiállításon a befogadó terek kialakítását nézem csak...

Természetesen van néhány prózai ok, amely problémát okoz, például, hogy az a kevés iroda, amely kialakításra került, az is kicsi és kényelmetlen: gyakorlatilag a szükséges mennyiség harmadával rendelkezünk. A raktárakkal nincs baj, jó, és elég nagy a teherliftünk

is, ami alapfeltétel ilyen mennyiségű és méretű műtárgy mozgatásakor. A kamionok viszont nem tudnak betoladni a zsilipajtók mögé, mert nem elég hosszú a tér, illetve hibás a rámpamagasság. Ez a költözéskor elég sok problémát okozott, hiszen esett az eső, a hó, fűjt a szél... tehát ezt még korrigálni kell.

Milyenek a kiállítótérek, mennyire inspiráltak az anyag újfajta bemutatására? Egyáltalán mi volt a koncepció, amelynek alapján berendezték a három emeletet?

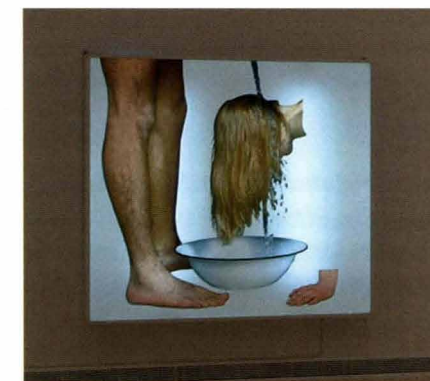
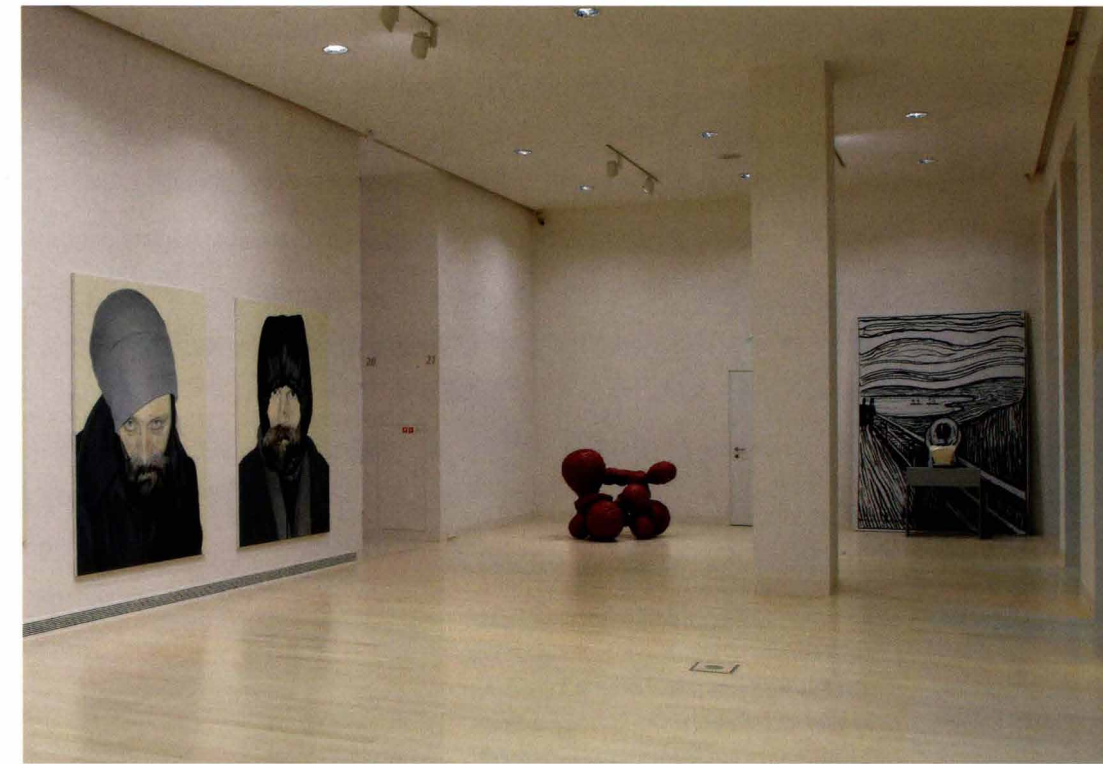
Egyfelől ki akartuk tenni a gyűjtemény leghíresebb darabjait, és mindazokat a műveket, amelyek segítségével az 1960 utáni korszak művészetét nemzetközi kontextusba helyezve tudjuk bemutatni. A harmadik emeleten kialakítottunk egy „posztkommunista” blokkot: ennek fő szervezőeleme az, hogy az egyes művek hogyan reflektálnak a magunk mögött hagyott időszakra, illetve továbbélő beidegződéseire. A második emeleten az újabb szerzemé-

BARBARA KRUGER
Igazolod a rettegésünket című fotómontázsa mellett
HILLA&BERND BECKER
fotósorozata
Az oldalsó falon
VICTOR VASARELY
két műve:
a *Tauri-R*
1966–1976 között,
a *Procionneg*
1957-ben készült.
Az előtérben
a görög származású
TAKIS
Jel című szobra
1955-ből, míg
a földön Daniel
Dezeuze 1968-as
Vízszintes hengere.

nyek kaptak helyet, vagy az olyan művek, amelyek letétben vannak nálunk. Az egész kiállítás rendezője azonban összhangban van a múzeum filozófiájával, illetve az eddig követett gyakorlatunkkal: vagyis annak kifejezése, hogy miben különbözünk a nyugat-európaiaktól, vagy éppen a többi Ludwigtól, és mi az, ami minket a régió többi művészeivel és az európai művekkel is összeköt.

A MEO rövid tündöklése és lassú agóniája után megint egyedül maradt a Ludwig azzal a kötelezettséggel, hogy a mai magyar művészetet reprezentálja. Mennyire tudtok ennek megfelelni?

Mi ennek nem örülünk. Sem annak, hogy ezek a kezdeményezések, mint amilyen az A. P. A., vagy a MEO nem tudtak talpon maradni, sem annak, ha olyan elvárásokkal szembesülünk, amelyeket nem tudunk teljes mértékben felvállalni. De továbbra is fontosnak tartjuk a nemzetközi kiállításokat, vagy azt a sorozatunkat, amelynek az egyes állomásai voltak Drozdik Orshi, Jovánovics György, Keserü Ilona, legutóbb Lakner László nagy életmű-kiállításai. A következő szereplő Birkás Ákos lesz majd 2006-ban. A Strabag-díjazottak évenkénti bemutatásával a legfrissebb festészeti irányok is megjelennek a Ludwig falain, de elkezdjük gyűjteni az új mé-



diumokat: Forgács Péter munkáját Német Hajnal, Komoróczy Tamás, Jaan Toomik, Bódy Gábor és mások művei követték a gyűjteményben. De megvásároltuk például azt a korábban már bemutatott videót, amelyet a holland anorexiás ikerpár (L. A. Raeven) itt készített magyar balettnövendékekkel a tökéletes méretekéről, vagy Hámos Gusztáv és Katja Praschke videóval kombinált fotósorozatát, az *Elcsérelt testeket*. Ezek az állandó kiállításon is szerepelnek: három tér az, amelyben az újabb, mediális munkák kaptak helyet.

Tényleg, melyek a Ludwig szerzeményezési szempontjai? Igyekeztek megszerezni az adott időben keletkezett legjobb új munkákat, vagy léteznek egy névsor, hogy kiktől vásároltok rendszeresen, lekövetve az egyes életművek alakulását?

Mindig olyan műveket igyekszünk vásárolni, amelyek már szerepeltek valamilyen nemzetközi megmértetésen, illetve nemzetközi kontextusba helyezhetők. Igyekszünk megszerezni a gyűjteményben már szereplő művészek fontos újabb munkáit is, de van egyfajta versenyfutás az idővel, hiszen visszafelé is kellett haladni, megszerezni olyan kulcsdarabokat, amelyek még hozzáférhetők voltak, mondjuk az Iparterv-kiállítások korából. Látható a nyitó kiállításon egy korai Bak Imre, egy 68-as Frey Krisztián, Erdély Miklós fotogramma, Lakner László Beuysra reflektáló műve, amelyet sikerült egy Beuys mellé állítani, ugyanezen az emeleten Keserü Ilona két képe, vagy Gulyás Gyula hordozható utcaköve. De nagyon szeretem a Jozef Szajna művet a Picassóknál, amely mindig arra inspirál, hogy próbáljuk meg a régióból is megszerezni a még hozzáférhető darabokat. Egyébként a kiállítási koncepció Szípcsis Krisztináé, a rendezést végül megosztottuk, a harmadik emeletet én, a másodikikat ő fejezte be, az időszakos kiállításon pedig Tímár Katalin dolgozott.

Az időszakos kiállítás A modernség talánya címet viseli, és a hangsúlyt ugyanarra a korszakra teszi, amikor a Ludwig-gyűjtemény is megalapozódott, vagyis 1955–58-tól tekinti át a nemzetközi modernizmust.

TONY CRAGG
Formálódik, jobbra fordul, balra fordul című, 2004/4 számunk címlapján szereplő műve nemrég került a Knoll Galéria kiállítására, illetve letétként a Ludwig Múzeum állandó kiállítására. Mellette a falon EL-HASSAN RÓZA *Anasztázia* című 1998-as munkája, illetve az előtérben FEHÉR LÁSZLÓ hajléktalanokat ábrázoló sorozata, az *Arcok a kötérről I–IV*.

MARTA DESKUR
Hajmosás című 1999-es light-boxa

A Ludwig Múzeum büféjében



lük együttműködve sikerült megtalálni az optimális megoldásokat. Például igyekeztünk a sokféle anyag használatát megszüntetni, és az adottságokhoz – például a tíz méterenként jelenlévő tartóoszlopokhoz – úgy alkalmazkodni,

* Svájc egyik legegészségesebb magánmúzeuma

JÓVÁNOVICS Igen, ezáltal kapcsolódik az eredeti
GYÖRGY Ludwig-korszakhoz, és a válogatást ismerve már, méltó kezdésnek tűnt.
Ostgiebel

Mióta készítettétek elő?

MAURER DÓRA Már három éve felmerült egy olyan
ötlet, hogy Zágrábbal és a szlovákokkal
közösen fogadhatnánk egy olyan modern anyagot a Pompidou Központ gyűjteményéből, amelynél fontos szempont lenne, hogy komoly művek utazzanak, ne csak a resztl. Meg is kezdődött az egyeztetés, de aztán valahogy csönd lett a dolog körül, és az egész ötlet elhalasztódott. A horvátok azonban nem álltak le, megrendezték a kiállítást. Gyakorlatilag a véletlen műve, és nagyon kapóra jött, hogy ez a kiállítás Zágrábban pont akkor zárt, amikor az új épületet végül is meg kellett nyitnunk.

LARRY RIVERS Szeretem
a fekete Olympiát
című 1970-es
tárgygyűjtése
mellett a falon Allan
Mac Collum gipszből
készült képpótlékai

Biztos nagyon unod már a kérdést, de mi lehet az oka annak, hogy a magyar művészet – különös tekintettel most a kortársra – ennyire alulrepre-

A LUMU éjjel



zentált a fontos nemzetközi eseményeken, válogatásokban? Persze, van néhány ellenpélda, de mindent összevetve, szánalmas a helyzet.

Ezen én harminc éve töröm a fejem, de nem tudom a megoldást. Biztos voltak és vannak politikai okai is, de ha magunkban akarjuk keresni a hibát, akkor az biztos, hogy nincs elég elkötelezett menedzser. A Magyar Nemzeti Galériában a mai napig nincs a progresszív művészet méltóképpen bemutatva, nincs elég könyv: magyarul sem születik elég számú és alapos elemző munka, melyek azután lefordíthatók lennének az irántunk érdeklődő külföldiek számára, a külföldi közgyűjteményekben sincs elég magyar anyag...

Milyen a kapcsolat a magángalériákkal? Végül is ez rajtuk is múlik, és a Ludwig sokat tud ebben segíteni...

Számtalan dolgot vásároltunk galériákon keresztül, pontosan azért, hogy erősítsük a hazai pozícióikat. Jó kapcsolatot ápolunk például a Knoll, a Várfok, a Deák Erika, a Dovin, újabb az acb Galériával, elnézést, ha valakit kihagytam volna. Lehetne még erősíteni a

programok összehangolását, de erre is volt már példa. Kíváncsian nézem, hátha költöznek majd a környékre galériák, és fellendül a Soroksári út a kulturális kombináttól. A már régen üzemen kívül álló Vágóhíd területére is lehetne kiállításokat, művészeti programokat szervezni. Egyébként pedig Amerikában is évtizedekbe telt, mire sikk lett a műgyűjtés.

Amerikával összehasonlítva, ahol igazán erős a gyűjtők, pártoló tagok, adományozók megbecsülése (természetesen ott adókedvezmények is ösztönzik az együttműködést), milyen a magyar gyakorlat, milyen a ti gyakorlatok?

Javuló tendenciát mutat. Egy éve alakult a Ludwig Múzeum Baráti Köre, több taggal az üzleti élet és a kommunikáció fontos szereplőiből, olyanokból, akik valamennyire érzékenyek ebben az irányban. Szakmai programokat szervezünk a számukra, kedvezményes áron bérelhetik a Művészetek Palotájának terreit, belépőkártyát kapnak, kedvezményt a könyvesboltban stb. Szeretnénk ezeket tovább fejleszteni, például

IN MEMORIAM
MEO

2001 szeptemberében nyílt meg az eredetileg 4M-nek tervezett (Modern Magyar Művészeti Múzeum), végül azonban MEO névre keresztelt kortárs művészeti gyűjtemény és kiállítóter, Újpesten, közel a Duna-parthoz. Az alapítók Kováts Lajos és Winkler Márton – akiket ezért lovaggá ütöttek – egy régi börtényi épületet alakították át, és bővítettek ki az új funkcióknak megfelelően, Bényei István (Inarchi) tervei alapján. Az intézmény szakmai vezetője Bencsik Barnabás lett. Működése alatt a legnagyobb figyelmet kiváltó esemény az Andres Serrano, majd a Peter Greenaway műveiből rendezett kiállítás volt, de említést érdemel az ő előkészítésében, de már távozása után megvalósult Bettina Rheims, valamint a Nobuyoshi Araki-kiállítás is. A magyar művészek közül szerepelt a MEO-ban Bak Imre, Német Hajnal, Keserü Ilona, Si-la-gi, Lakner Antal, Nyáry István – a névsor nem teljes. Emlékeztetések voltak, és sok vitát generáltak a MEO válogatás-kiállításai, mint például a rossz áthallásokkal megterhelt című *Új mechanizmus, Krém vagy a Boldog? Budapest*. Az intézmény finanszírozási gondoljait miatt Lakner Antal tavaly novemberben zárult kiállítását óta a MEO mint kulturális események helyszíne gyakorlatilag megszűnt működni, bár ezt hivatalosan még senki sem jelentette be. 2002-ben még egy, az épületet méltató, cikk ezt írja: „Az állami keretek közt majdan felépülő Modern Magyar Művészeti Múzeum (eredetileg a MEO számára kitalált név – a szerk.) a MEO-nak bizonyosan konkurenciája lesz. Egyelőre ez az első és még egyetlen.” Nos, konkurencia az nem lett, hiszen a magánkezdeményezésből létrejött kortárs művészeti intézmény mára elhalt, a 4M-ként végül elhíresült létesítmény pedig meg sem született. Helyette új helyre költözött a Ludwig-Kortárs Művészeti Múzeum, amelynek helyére költözik majd talán a Magyar Nemzeti Galéria 1945 utáni művészetünket bemutató anyaga, amelynek helyére gondolom a régebbi anyagból kerülnek át újabb darabok. Már megint a klasszikus modernnek járnak jól! T. T.



közös utazásokat szervezni, amelyek keretében olyan helyekre is be lehetne jutni, ahová egyébként nem.

Voltak olyan tervek is régebben, hogy az épület tetején fantasztikus panorámával rendelkező elegáns étterem létesül, ezzel is a múzeumba csábítva az üzleti élet fontos szereplőit: barátkozzának ezáltal is a modern művészettel. Ehelyett egy nagyon vidámra festett kis büfé működik a földszinten, kellemes terrasszal, viszont a húsz évvel ezelőtti iskolai büfék választékát mutató kínálat. Megdöbbenő volt szembenézni itt egy igazi old-fashioned puncstortával.

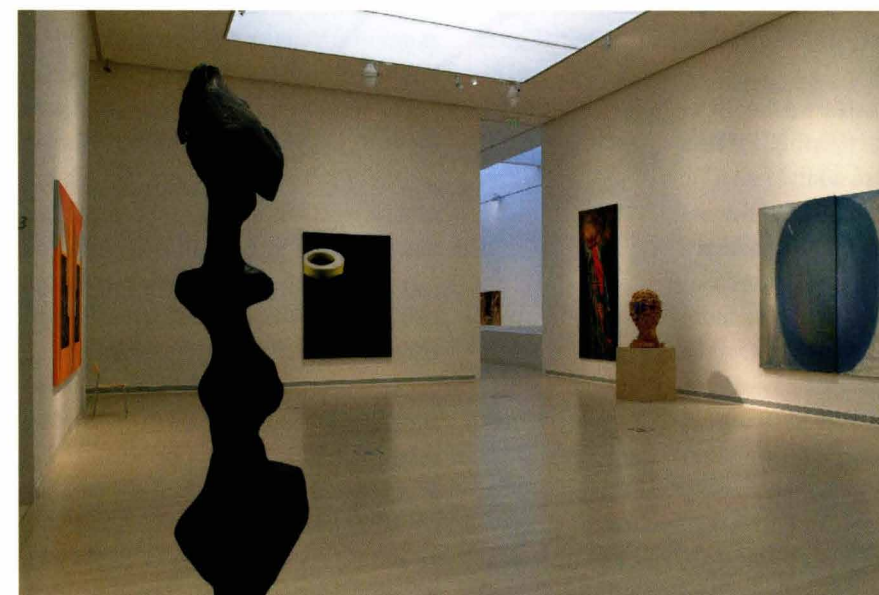
Az üzemeltetés nem a mi hatáskörünkbe tartozik, a szisztémáját nem is látom át egészen, de érezhetően kilógunk a történetből, mert az egész komplexumon belül a hangversenyterem szá-

mít a fő attrakciónak. Ettől függetlenül szeretnénk elérni, hogy a múzeum látogatói ne csak hervadt torták és előrecsomagolt somlói galuskák közül választhassanak, hanem legyenek mondjuk saláták a büfék kínálatában.

Annak viszont örülök, hogy van könyvtárunk, amelyet most a közönség előtt is meg tudunk nyitni, van két interaktív sarok – beüzemelésre várva –, ahol a látogatók tájékozódhatnak majd a gyűjteményről, és a többi Ludwig-múzeum anyagába is beléphetnek. Nagyon fontosnak tartom a múzeumpedagógiai programunkat, és azt, hogy a könyvtár mellett létesült egy külön gyerekfoglalkoztató helyiség is, ahol minden korosztály megtalálja az őt érdeklő programot, és ezek mindegyike kapcsolódik valahogy a múzeum egy-egy műtárgyához. ✨

„Ha nem lesz elég érdekes, színes, kortárs, és helyétől függetlenül központi, el fog halni – mondta az építész. A bejáratú doboz éppen ezért fontos elem. Látványelemként vonzza a közönséget, különösen, mivel az épület este is működik.”

A MEO éjjel



Az előtérben
SOÓS TAMÁS
La grande bacchanale
noir 1991 szobra,
vele szemben
BIRKÁS ÁKOS
1988-as *Fej 48* című
festménye,
GEORG BASELITZ
G-fej című faszobra,
a háttérben
KELEMEN KÁROLY
és FEHÉR LÁSZLÓ
egy-egy képe

K Ö R K É R D É S

Mi az ön véleménye a közelmúltban megnyílt Ludwig Múzeumról,
a kiállítóhelyről és a nyitókiállításokról?



FITZ PÉTER
művészettörténész

A Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum új épülete és benne az új kiállítások története messze vezet vissza az időben. Érzéseim minimum kettősek az egész történettel kapcsolatban: remek, hogy létrejött az új épület, benne a kortárs múzeummal és elborzasztó, tragikus, ahogy és amennyiért megvalósult.

Egyszerűen nevenséges, ahogy a penetráns, késő Kádár-kori ízlésű (lásd Prima Primissima-díj), újjagzad, elsőgenerációs magyar burzsoá-eltárs valóságos zsaroló technikával rávette az akkori parvenü polgári politikát egy monumentális művelődési ház építésére. Az építés körülményei teljesen maffia-technikára vallottak, ahogy a cél kijelölése nélkül, majd teljes titkolózás mentén alakult ki az épület tartalmi koncepciója-konceptiótlansága, ahogy az építészeti kialakítás megkerült minden társadalmi, szakmai kontrollt azon az ürügyön, hogy a magántőke saját pénzén azt csinál, amit akar, és a közpénz csak utólag kerül kifizetésre. Sikert a PPP (Privat–Public–Partnership) finanszírozási technikát az első adandó alkalommal jól lejártni, s olyan szerződésekkel körülbástyázni, hogy a köz számára rendkívül előnytelen megállapodásokból három további miniszter sem tudott kikeveredni, és az épület valós értékének legalább háromszorosába került.

Ezek után végül is egy rossz szavunk nem lehet az épületre, mert a nem valós és folyamatosan módosuló programmal nehéz tervezni, illetve a magánmegrendelő állandó és durva beavatkozásai nyomán ideális vagy optimális forma

nem születhetett. A nem a Dunára néző, hanem a rémes posztszocreál Nemzeti Színház hátsó fertályára fordított „palota” külsőleg a volt NDK-Berlin Köztársaság-palotájára emlékeztet, a különbség csak a közben elmúlt néhány évtized. A külső esztétikai mélypontja kétségkívül a tortadíszekre emlékeztető neonok a külső kőburkolaton.

Belülről a három – illetve mára már kettő és fél, mert a Hagyományok Háza helyett részben a Nemzeti Táncszínház lépett be – össze nem illő intézmény rendkívül sok holt teret eredményezett, formailag igencsak heterogén előadásban tobzódik minden részem, zöld kő, süppedő vörös szőnyeg, kék szék, zöld szék, faburkolat-orgia, miközben a belső sokkal felülmúlja az épületkülsőt. A hangversenyterem akusztikájáról már minden dicshimnusz elhangzott, ezt ítéljük meg a zenészek. Az építészeti kritika évekre kapott tárgyalnivalót, a díszítőszobrásként fellépő Jovánovics György akusztikai paneljei a hangversenyteremben szerfelett túlszínezettek, az orgona alatti aranysáv pedig kifejezett merénylet az ízlés ellen.

A múzeumbéjártat minden monumentális nélkülöz, rendkívül nehezen meghatározható, hol kezdődik a múzeum, s hol végződik a ruhatar, budoár, büfé, előcsarnok, kishajó, nagyhajó, oszloperdő, cikkcakk infopult, az irdatlan lépcsőház, lépcsőforduló mind a hasznos terek rovására fogyasztják a négyzetmétert.

Építészetileg mégis a múzeumrész tűnik a legjobbnak, mert sikerült a tereket a puritanitás és célszerűség keretei között tartani. Azt, hogy a múzeum-fertály valójában milyen, úgy majd az ötödik-hatodik nagy kiállítás után lehet ténylegesen megítélni. Az első impressziók jók, a nem túlbonyolított kiállítótér, a szép, homogén fapadló, a vendégfalak rendszere jól áttekinthető,

bejárható termeket eredményeztek. A világítás használhatóságát majd a gyakorlat dönti el, első pillantásra úgy tűnik, hogy az ideálisnál több a holtter, a világíthatatlan terület, mint amennyi egy ilyen korszerű intézménynél előfordulhatna. A kiszolgálótér – raktárak, irodák, műhelyek – száma, területe rendkívül kicsiny, ez az alapprogram kijavíthatatlan hibája. Ugyancsak a gyakorlat fogja eldönteni, hogy a közös felhasználású terek, előadók, foglalkoztatók, rendezvényszobák rendszere hogyan fog működni, előzetesen súlyos kételyeim vannak a próbaterekmént és konferencia-helyszíneként egyaránt használható helyszínek gyakorlatát illetően. Az egész kultúrház-komplexumot kiszolgáló szupergondnokság-intendatúra részére pompás irodasor készült utólag, a múzeumoldal tetejére helyezve, szép budapesti panorámával ellátva, a múzeumbiztonsági alapkövetelményeket semmibe véve.

A LUMÚ első kiállításait olyan rohanást kellett elkészíteni, hogy normális körülmények között ilyen szakemberek nem vállalnak. Ilyen rövid idő alatt még ismert, begyakorlott terekben sem szokásos kiállításokat létrehozni. Itt készen lett az állandó, és az időszakos kiállítás. Az impresszióim vegyesek: egyrészt nagyon remek dolog, hogy a Kortárs Művészeti Múzeum – Ludwig Múzeum gyűjteményei kiszabadultak a várbeli, vörös márvány padlójú, volt Munkásmozgalmi-Királyi palota épületből, levegőt és teret kaptak. Összefüggések és kapcsolatok váltak jól láthatóvá, vizuálisan értelmessé. Van egy terem, amelynek falán egy Kelemen Károly két Baselitz- és egy Birkás Ákos-kép kapott helyet, szemközt Soós Tamás két munkájával, ahogy és amint ott vannak, egészen lenyűgöző. Másrészt, ebben a nagyszabású térben egyszerre kiderül a múzeum gyűjteményi szegénysége,

mind a magyar, mind pedig az egyetemes művészet kollektívát tekintve. Az már csak a sors különös fintora, hogy az időszakos kiállítás a párizsi Pompidouból szintén inkább az NB II-ből érkezett. A részletes elemzés lehet, hogy igazságosabb képet mutatna az első kiállításokról, de most csak az első benyomások rögzítésére nyílt lehetőség.

Mindenesetre jó, hogy van ez a múzeumépület, jobb, mint az előző, de az ideálistól sajnos messzebb esik, mint elvárható lett volna. A valóság: röhejes kanbulis avatónnepség, kulcsátadásával, szalagvagdosásaival, politikusok téblábjával, Vitray Tamással.



BELLÁK GÁBOR
művészettörténész

Sajnos, mi, magyarok azért vagyunk olyan lestrapáltak, mert nincs elég lehetőségünk, hogy változtassunk életünkön. Szellemi, lelki és anyagi értelemben is alig vannak tartalékaink, így aztán sokszor maradunk, akkor is, ha menni kéne. Már egy kiadás utazásra is csak keveseknek adatik lehetőség, a minőségi költözés pedig vagy teljes eladósodással jár, vagy marad az álmok birodalmában.

Pedig a költözés fiatalít. Ahogy Ludwig, vagy most már Lumu, sőt Lumú (esetleg lumú?) példája mutatja. Majd másfél évtizedet éltem együtt, mint szomszéd, a Ludwig Múzeum kiállításával. Annyira megszoktam már az egyes műveket, hogy fel sem tűnt, ha olykor egy-két évre bevonták őket. De most újra látva az anyagot, itt a Művészetek Palotájában (a Műpában, vagy mupában – az internet az oka ennek a helyesírási káoszoknak), az az érzésem, hogy jobban látom őket, mint azelőtt. Szébbnek és érdekesebbnek találok az egész kollektívát, mint régen, a várbeli imperiál-posztszocreál architektúrában. És ennek a változásnak az oka az épület maga. Ez az új múzeum szép helyen fekszik, az épület elegáns, a kiállítótér tágasak, az innen feltáru-

ló lenyűgöző Budapest-panoráma – akár nappal, akár este – a művek szemléletéhez is felbecsülhetetlen inspirációt képes nyújtani. Egy-két információs tábla persze elkelve még, hiszen nem magától értetődő, hogy a kávézó melletti hatalmas fehér lépcsőház hová is vezet. Ezzel együtt a múzeum szép és ígéretes, s ezt mi sem bizonyítja jobban, mint az, hogy ebben a múzeumban az emberek is újak. Más arcok, többféle réteg képviselői bukkannak itt fel, olyan típusok, amilyenekkel nem igazán szoktunk múzeumban találkozni. Talán egy új kulturális zárandókhely lesz itt kialakulóban, ahová mindenki úgy érzi, kötelessége eljönnie? Isten éltesse a Ludwigot, mert képes lehet arra, hogy új közönséget formáljon és a múzeumlátogatás új kultúráját teremtesse meg Magyarországon.



ERŐS NIKOLETT
www.exindex.hu
szerkesztő

Válaszomat nem a kérdés eltérítésének vagy megkerülésének szánom, hanem olyan szempontok felvetésének, amelyek általánosabb módon kapcsolódnak a Ludwig Múzeum kiállításpolitikájához, illetve ahhoz a szerephez, melyet a múzeum az új helyszínen magának kijelölni látszik. Mindez nem jelent radikális változást, csak a részben eddig is észrevehető tendenciák mutatkoznak meg élesebb fényben.

A nyitókiállításaként bemutatott válogatás a párizsi Centre Pompidou gyűjteményéből határozott állítása annak, hogy a múzeum a kanonizált értékek felmutatója; nem vitaindító, helyzetremtő, aktivitást kezdeményező tér. Olyan fontos műveket mutat be, amilyeneket sehol máshol Magyarországon, de talán még a régióban sem láthatunk, s teszi mindezt egy korrekt, visszafogottan érdekes kiállítás keretében, szép, hűvösen professzionális térben. A kiállítás a modernizmus egyik olvasata, ahogyan azt a korszakot bemutató, ismeretterjesztő képes albumokban is látni.

Miért is gondoltuk úgy, hogy most majd talán egy egyéni szempontú kiállítást láthatunk a Ludwig Múzeumban, amikor az ilyesmi túl nagy veszélyeket hordoz, de legalábbis bizonytalan kimenetelű, ráadásul két legitim lehetőség is kínálkozik az elkerülésére: utazó kiállítás meghívása vagy egy elismert gyűjtemény bemutatása.

Amíg ezek a szempontok az eddiginél sokkal alkalmasabb otthonra találtak a múzeumban, addig mások, a kísérletezésnek teret engedők – remélhetőleg csak ideiglenesen – kizártak. Pedig a térszűrés itt nem a fizika kérdése, vagy nem szabadott volna hagyni, hogy azzá váljon. Nehéz nem az új koncepcióba illeszkedőnek látni, ahogyan a Ludwig Múzeum eddigi legdinamikusabb, önálló, produkciós helyként működő projekt roomja elveszett a költözés során. A projekt room – a pozíciójából is adódó költözések okán lassabban reagáló intézményen belül – önálló kontextusokat, alternatív megjelenési és cselekvési lehetőségeket teremtett, nem utolsósorban pedig más közönségréteget vont be, és okosan használta a múzeumtól kölcsönzött tekintélyt a figyelem irányítására.

Mindemellett azt sem szabad figyelmen kívül hagyni, hogy egy egész szakma rossz lelkiismerete és frusztrációi telepedtek most rá a Ludwig Múzeum körüli kérdésekre, számon kérve mindazt, amit ennek kapcsán tartunk megfogalmazhatónak, de ami egyben túl is van azon, hogy egyetlen – legyen bár kivételes helyzetű – intézmény kompetenciájába tartozzon.



KIESELBACH
TAMÁS
művészettörténész–
műkereskedő

Mindig azt gondoltam, hogy az a legfontosabb, hogy legyen egy színvonalas kortárs művészeti múzeum Budapesten. Rögton az után, hogy felépült a 20. századi magyar művészetet bemutató múzeum. Mert ez a helyes sorrend. Így az első segíthetné az utána következőt, míg fordítva nem.

Jó pár évvel ezelőtt, mikor felvetődött az új kulturális komplexum építésének ötlete, arra gondoltam: csak olyan múzeum létrehozásának lenne értelme, mely radikálisan új dimenziót, egy teljesen új korszakot nyit, mely az itthon megszokottól gyökeresen eltérő körülmények között mutatja be a magyar festészetet. Azt reméltem, hogy a sikeres külföldi példák tapasztalatait figyelembe véve létrejön egy világszínvonalú múzeum. A terveket majd biztosan nemzetközi hírű sztárpépítész készíti el, s nem azért, mert ez a trend, hanem mert köztudott, hogy az épület felé irányuló figyelem a benne megjelenő műalkotásokra is rávetül. És a magyar művészetnek nagyon nagy szüksége van erre. Az új intézmény nem rendelkezik majd saját gyűjteménnyel, s nem is hitegeti magát azzal, hogy a klasszikus magyar festmények területén valamirevaló kollekciónak össze tud állítani. Egyszerűen azért, mert ez lehetetlen. A legjobb művek bemutatásában kell gondolkodni, ezért csak kölcsönzött anyag kiállítása jöhet szóba, a Magyar Nemzeti Galériából, vidéki múzeumokból és magángyűjteményekből válogatva. Hazai és külföldi kurátorok, saját ötleteik alapján készítik elő a projekteket, 3-4 éves munkával, úgy, hogy minden pillanatban 4-5 kiállítás fut az épületben. A magyar mellett egy nemzetközi sztárkiállítás, mely a nézőket becsalogatja, és 2-3 kamaratárlat. A 20. századi magyar fotóművészetnek folyamatos jelenlétet biztosítanak, s nem csupán kiváló kvalitásai miatt, hanem azért is, mert már meglévő elismertsége segíthet a magyar festészet ügyének is. Ráadásnak Budapest legjobb éttermét és kávéházát telepítik majd be az épületbe, jelzésként annak, hogy ide jó bemenni, kellemes itt tartózkodni. Mert tudják: amilyen a kávéház, olyan a múzeum. S mindezeket túl természetesen igényesen kialakított múzeumshopot is létrehozunk. Egy szóval: a közönség felé fordulva az egész ország ügyévé emelik a magyar festészetet. Egyszerű recept, semmi ördögösség: a világon már szinte mindenhol működik.

S mindezzel ellentétben mi valósult meg? Létrejött egy múzeum, mely a mai magyar viszonyok között kiemelkedő

technikai lehetőségekkel rendelkezik. Ez jó. Felállt egy tisztességes, szakmailag korrekt nyitókiállítás, mely nem éri el a nagyközönség ingerküszöbét. Nem nyit új korszakot. Egyszerűen azért, mert nem elég érdekes. Szép, de nem izgalmas, jó, de nem NAGYON JÓ. Mert e kettő között óriási a különbség. S ez nem szerencse, vagy a csillagok misztikus együttállásának a következménye: igenis pontosan tudható, hogy miből lesz reveláló siker. Az időszakos kiállítások mellett a várból már jól ismert művek töltik meg a múzeum nagy részét. Ez pedig nem alkalmas arra, hogy folyamatosan tömegeket vonzzon. Nem való ide – távol a városközponttól – egy állandó kortársművészeti kiállítás. Ide nem beugranak a látogatók, hanem csak folyamatos mozgással, új és újabb kínálattal lehet kicsalogatni a közönséget. Nem a szakmának, nem csak a szakmának kell múzeumot építeni. Ma már itthon is tudható, hogy egy feladatát jól végző múzeum több százszoros látogatottságot érhet el egyetlen kiállításával, s ezzel teljesen más dimenzióba helyezhető a magyar művészetről való közgondolkodás. Ezt az esélyt nem látom az új Ludwig Múzeumban. Miután végigjártam a kiállítást, megálltam az épület előtt és próbáltam elképzelni a hosszú, kanyargó sorokat, a friss, pezsgő hangulatot. Nem sikerült, s ez szomorúsággal tölt el. De mivel mindenben keresem a jót, a jövőben is sokszor eljövök, ha nem másért, majd a szomszédba zenét hallgatni.



PÁLDI LÍVIA
független kurátor

Magyarországon a kortárs művészeti szcénán belül is csupán egy nagyon szűk réteg követi nyomon, igyekszik (és képes) hasznosítani a nemzetközi kortárs művészeti struktúrában lezajlott (és zajló) változásokat, illetve tanulságaikat. Amíg a nemzetközi szcénában a referenciapontok pluralizmusa az intézményi szerep, a kurátor, a művészeti

produkció és a befogadóval kialakított viszony állandó rekontextualizálását, és ezzel egy folyamatosan bővülő diskurzust ösztönöz, addig Magyarországon még mindig csak kialakulóban van egy olyan struktúra, amely képes lehet egyáltalán kapcsolódási pontokat keresni ezzel a sokpólusú rendszerrel.

Ha csak az elmúlt tíz évet tekintjük, Magyarországon hiányzik a többéves munkafolyamatban és következetesen felépített, végigvitt és reflektált programban való intézményi működés. Mindezek, illetve a hiányuk nem csupán az aktuális kiállítások hazai és nemzetközi diskurzusban betölthető pozícióját határozza meg, de egy másik fontos tényezőt is: a néző-befogadóval, a közönséggel való kommunikáció minőségét is.

Az elavult intézményi struktúra megújítására és a vizibilitásra, a kortárs művészet láttatására tett kísérletek belső konfliktusát csak erősíti a hosszú távú szakmai koncepcióval, megfelelő tájékozottsággal nem rendelkező, de reprezentatív látványosságra törő (kultur)politika, amely a 19. század múzeumi elképzelését kísérli meg ötvözni piaci érdekekkel, a politikai reprezentáció és a témaparkosítás igényével.

Ugyanakkor nem csupán költségvetési kérdés az, hogy egy kiállítási intézmény premiereket vállal – új produkciók létrejöttét segíti elő – vagy csupán utánjátszó-befogadó; reflektál a változásokra és hajlandó szerepének és megváltozott helyzetének, gyűjtési politikájának újragondolására, struktúrájának reformjára, vagy inkább „sodródik”, így pozicionálva magát a helyi és a nemzetközi kontextusban.



KOVÁTS LAJOS
a MEO alapítója

Nagy lelkesedéssel írok a lapnak bármikor, mégis azt hiszem, ebből most inkább kimaradnék. Nem láttam a kiállítást, az épületet Bálint Péter, az Arcadom Rt. vezérigazgatója volt oly kedves,

és még a költözködés előtt megmutatta. Azon kívül, hogy végre európai kiállítóterek állnak a múzeum rendelkezésére, nem sok mindent tudnék mondani. A MEO-ban kialakult szomorú helyzet ellenére szeretném folytatni azt munkát, amelyet 2001-ben Újpesten elkezdtem. Minden bizonnyal más helyszínen, de töretlen lelkesedéssel. Egy romokban heverő intézmény vezetője ne kritizálja a „kollégákat”, még ha ez visszafelé nem igaz, akkor sem. Ezért úgy érzem, ha jót nem tudok mondani, jobb, ha hallgatok.



GÁLIK ZOLTÁN
művészettörténész

A Művészetek Palotája inkább erőd jellegű, mintsem palotára emlékeztet. Az épület gigantikus, nem emberléptékű, ugyanakkor belül enyhül ez a benyomás. Az érkezőket fogadó személyzet barátságos, segítőkész. A Ludwig Múzeum jól áttekinthető, és bár nagy az alapterülete, a kiállítások bejárása nem okoz fáradságot. A kiállítások jól megrendezettek, alkalmazkodnak az adott térhez, amelyen belül építészeti okok miatt a kreatív rendezést inkább az állandó kiállítás helyszíne teszi lehetővé.

Zavaró, hogy néhány mű mellett nem egy, hanem négy tábla van, amelyek közül kettő magyar és angol nyelven fel szólít, hogy ne érintsük meg az alkotásokat. Elsőként ezeket vesszük észre, mert nagyobb betűvel íródtak, pedig bizonyos művek aktív közreműködést igényelnek a nézőktől. A *Modernség talánya* cím lehetővé teszi, hogy a világszínvonalú műegyüttessel való, élményszámba menő találkozás mögött ne keressünk szigorú tematikát. Felhívja a figyelmet a kortárs művészetnek arra az alapvető jellegzetességére, hogy az alkotások többsége az átlagnéző, sőt legtöbbször a szakma számára is olyan rejtély, amelynek a megközelítése magyarázat nélkül nem oldható meg.

Viszont tapasztalható, hogy segítséggel létrejöhet az „aha!” élmény.

Összességében fontosnak tartom, hogy a Ludwig Múzeum új helyen van, mert itt a terek önmagukban is fontos részét képezik a látvány élményének. A külföldi látogató otthon érzi magát azáltal, hogy a legkorszerűbb körülmények között olyan alkotásokat láthat, amelyek nem idegenek attól, amit a saját, esetleg gazdaságilag, kulturálisan fejlettebb országában, városában láthat.

Innen, a Szombathelyi Képtárból, némi rezignációval állapítom meg, hogy most minden a fővárosban összpontosul, ott nyílnak szenzációs tárlatok, elmentében például Ausztriával, ahol Bécsben is, Linzben is, Grazban és Salzburgban is megvalósulhatnak egyenlő szintű és rangú nemzetközi figyelmet kiváltó kiállítások.



BENCSIK BARNABÁS
független kurátor

2000 nyarán röppent fel a hír a sajtóban, hogy Demján Sándor, a multimilliárdos ingatlanvállalkozó a Westend bevásárlóközpont átadása után, újabb hatalmas ingatlanberuházást tervez a Lágymányosi-hídnál, az épülő Nemzeti Színház mellett.

Ami a hírben a szakma számára a legmeglepőbb volt az az, hogy a konferenciaturizmus világméretű üzletébe bekapcsolni tervezett, több ezer személyes, hiperszuper konferenciaközponttal együtt, a világ minden részéről ideseregülő konferenciavendégek kulturális igényeinek kiszolgálására kulturális intézményeket is építenek, többek közt egy múzeumot, amelyben a modern magyar művészetet fogják bemutatni. A művészettörténészek és muzeológusok nem akartak hinni a fülüknek. Lehetséges lenne, hogy száz év után újra múzeum épüljön Budapesten és ráadásul kizárólag a képzőművészetnek szentelve? A szakma fellelkesült, mindenki a részleteket szeretne volna megtudni: mi lesz

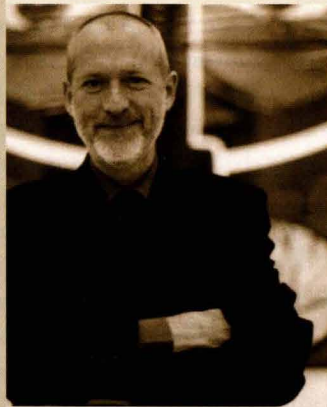
a gyűjtemény alapja, milyen koncepció és gyűjteményezési politika szerint fog az új múzeum működni, állami vagy magángyűjtemény lesz-e, kik a tagjai annak a szakmai teamnek, amelyek az új intézmény koncepcióját kidolgozza és az építéssel együttgondolkodva, megtervezi az épületet? Stb. stb... Hosszan lehetne még sorolni a normális körülmények között, magától értetődő természetességgel felmerülő szakmai kérdéseket, amelyekre azonban válasz sehonnan nem érkezett. Bár a kulturális miniszter a kezdetektől elkötelezetten nyilatkozott a még körvonalazatlan tervekről, a részletekről a minisztérium sem tudott érdemi információval szolgálni, az ingatlanberuházó pedig hallgatott. A szakma kíváncsisága és az információhiány miatti türelmetlensége azonban egyre fokozódott. Ősszel végül a C3-ban sor került egy nyilvános beszélgetésre, amelyen közönség számára világossá vált, hogy a művészettörténész szakmának le kell számolnia az illúzióival: nem a tervezett vállalkozás jelentőségét megillető, nyitott, átlátható és demokratikus diskurzus során, szakmai érvek és kultúrpolitikai megfontolások konszenzusos eredményeként fog megszületni az új múzeum, hanem a szakmai viták és a nyilvánosság teljes kizárásával, a gazdasági érdekek mentén, a színpalak mögötti egyezkedések alkujában. És az elmúlt négy év valóban így telt el, miközben felépült a hetvenes évek partházépítését idéző irtatlan épületkolosszus, és az új intézmény megalapítása helyett végül is a Ludwig költözött le a Várból az üresen álló terekbe. Mindezt csak azért érdemes felidézni, mert a történet folytatódik, hisz a logikusan felmerülő kérdést – hogy mi lesz a Ludwig hült helyén? – a nyilvánosság előtt még fel sem tették, nemhogy érdemi és konstruktív vita indult volna róla az összes érintett bevonásával. Pedig a kérdés több mint égető, különösen most, amikor bebizonyosodott, hogy a több százszoros látogatói tömegeket vonzó kiállítások megrendezésére, a közönség megfelelő kiszolgálására a jelenlegi épületek nem igazán alkalmasak. Lehet, hogy a megoldás kulcsa a Várban, a vörös márvány lépcsőház lábtörlője alatt van?



BAK IMRE
festőművész

Az épület megítéléséhez tudni kell, hogy a tervező végig abszurd feltételek között dolgozott. Folyamatosan változtak az elképzelések a funkciókról, a mostani tulajdonos (a beruházó Trigránit) határozott szakmai, esztétikai elképzelésekkel rendelkezett míg a majdani tulajdonos (az államot képviselő minisztérium) érdekérvényesítő munkája bizonytalan volt (az alapkérdést kivéve, hogy a Ludwig Múzeum költőzön), tisztázatlanok voltak a kompetenciák szakmai kérdésekben stb, stb. Kire is kellett hallgatnia Zoboki Gábornak? Már az is csoda, hogy a ház egyáltalán áll. Így azt sem tudom igazán a tervező szemére vetni, hogy a múzeum bejáratát nem lehet megtalálni. (Itt is többszöri áttervezés történt.) Most a bejárat az első emeleti hatalmas rendezvényterem mögötti folyosóról nyílik. Kizárt dolog, hogy ha valaki nem tudja, hogy az épületben múzeum is van, a főbejáraton belépve erre rátalálna. Az építés szemmel láthatóan az egyetlen biztos pontra koncentrált, a koncertteremre. Monumentális, lendületes belső tere talán még feszesebb lett volna, ha Jovánovics György reliefjeit fehérén hagyja. A színház, az előcsarnokok látványosak, az én ízlésem szerint túldíszítettek. Nekem igazam a múzeum belső terei tetszenek. Tiszta funkcionalitásúak, nem nélkülözik az építészeti látványosságokat sem, de ezt úgy teszik, hogy nem zavarják a műtárgyak működését. A múzeum terei „európai” terek. A világban bárhol ha jártunk kortárs múzeumokban, mindig irigykedve szemléltük ezeket: most nekünk is van ilyen.

A gyűjtemény első válogatása, sokszínűsége számos tanulsággal szolgálhat közönségnek, de művészettörténeteseknek, művészeknek is. Nálunk a művészeti életben mindig egy igazság létezik, az is szembeállítva az összes többivel. A kortárs művészetről nyújtott gyűjteményi kép által a különböző eszközöket használó művészek és különböző generációk együttesen mutatják meg a jelenkori művészet gazdagságát, és ez talán képes lesz nyitottságra és toleranciára nevelni. Érzékletesen mutatja be a gyűjtemény, hogy a kortárs magyar művészet – a hazai modern tradíciókhoz való viszony mellett – viszonyba kell kerüljön az egyetemes kortárs művészettel is. Csak az összehasonlításokból, amelyekre olyan kevés lehetőségünk nyílik, tudunk ugyanis megfelelő támpontokhoz jutni az értékek meghatározásához. Egy kialakuló értékrend eredményezhetné talán, hogy kevesebb legyen a helyét nem találó frusztrált művész, bizonytalan, tanácstalan művészet iránt érdeklődő és kevesebb a kortárs művészettel bizalmatlan gyűjtő. A múzeum felső két szintjének állandó anyaga hosszú távon biztosítani tudja, hogy lesz végre egy hely Budapesten, ahol a jelenkori művészetről – az időnkénti átrendezésekkel – folyamatosan gazdagodó módon a hazai és a külföldi idelátogatók bármikor információkat szerezhessenek. Az alsó szint időszaki kiállításai a gyűjtemény benyomásait a magyar és a nemzetközi művészet további bemutatásával egészíthetik ki, gazdagíthatják, mint ahogy ezt teszi a mostani, Párizsból érkezett válogatás is. A Pompidou Központból érkezett anyag – a sok szempontból hasonló értékrendje miatt – igazolhatja azt is, hogy a budapesti Ludwig Gyűjtemény hiteles, és színvonalas képet mutat a hatvanas évek utáni nemzetközi fejleményekről, tehát a magyar művészet számára is megfelelő viszonyítási rendszert jelent. ❖



PAN (Palazzo delle Arti di Napoli) néven új kortárs művészeti intézmény nyílt Nápolyban, amelynek művészeti vezetésére Hegyi Lórándot kérte fel a város. Lapunk ennek előzményeiről, megvalósult és még csak tervezett kiállításairól, az azokat meghatározó koncepciókról kérdezte őt. Az interjú teljes terjedelmében következő számunkban lesz olvasható.

ELŐZETES A KÖVETKEZŐ SZÁMBÓL

„...Rendeteged dolgoztam már korábban is részint Olaszországban, részint olasz művészekkel Bécsben. Az első könyvem, *Az új szenzibilitás* címlapján olasz mű van (Giulio Paolini egy műve), és két nagy fejezet szól az olasz művészetről, az arte poverától egészen az akkori kortársakig. Később pedig Bécsben csináltam nagy kiállításokat olyan nevekkel, mint Lucio Fontana, Michelangelo Pistoletto, vagy Alighiero Boetti, és azonkívül nagyon sok fiatalal. De dolgoztam Olaszországban is, kiállításokat rendeztem Rómában. 1993-ban Valenciában, a valenciai biennále kurátoraként egy nagy közép-európai kiállítást szerveztem, ahol szintén voltak olasz művészek, de eleve az, hogy a biennalén belül dolgoztam, nagyon sokat számított. Közvetlenül utána rendeztem egy Herman Nitsch-kiállítást Rómában a Palazzo delle Esposizione-ban, amely az első nagy Nitsch-kiállítás volt Olaszországban. Milánóban Gino Di Maggioval dolgoztam, három kiállítást csináltunk együtt a kilencvenes években. A *Flash Art*-ban, a *Giornale dell'Arte*-ben publikáltam, tehát nagyon benne voltam a dolgok sűrűjében. Ehhez jött még az, hogy nagyon jó kapcsolatban voltam az azóta már meghalt híres nápolyi galeristával, Lucio Amelióval, aki az első nagy nemzetközi galériát nyitotta Nápolyban, és elsőként hívta meg Joseph Beuyst, Andy Warholt Olaszországba. Twomblynak, Baselitznek, tehát nagy nemzetközi neveknek volt a galeristája. Én 1991 óta dolgoztam vele, kiállításokat csináltam, meghívtam a művészeit, ő meghívott Nápolyba – szóval ez egy nagyon intenzív kapcsolat volt. Tehát, ha egy nápolyi polgármester egy jó múlttal rendelkező, külföldi szakembert keresett, akkor én voltam az egyik, aki szóba jött.”



AVIVA

Kiút az élet
pénzügyi
útvesztőiből

Mindannyian tévedhetünk
olyan pénzügyi labirintusba,
amelyből csak kiváló pénzügyi
szakemberekkel találjuk meg
a kivezető utat.

www.aviva.co.hu



Pénzügyi
tervezés

ludwíg

LUDWIG MÚZEUM
Museum of Contemporary Art

info@ludwigmuseum.hu

www.ludwigmuseum.hu

A vadiúj

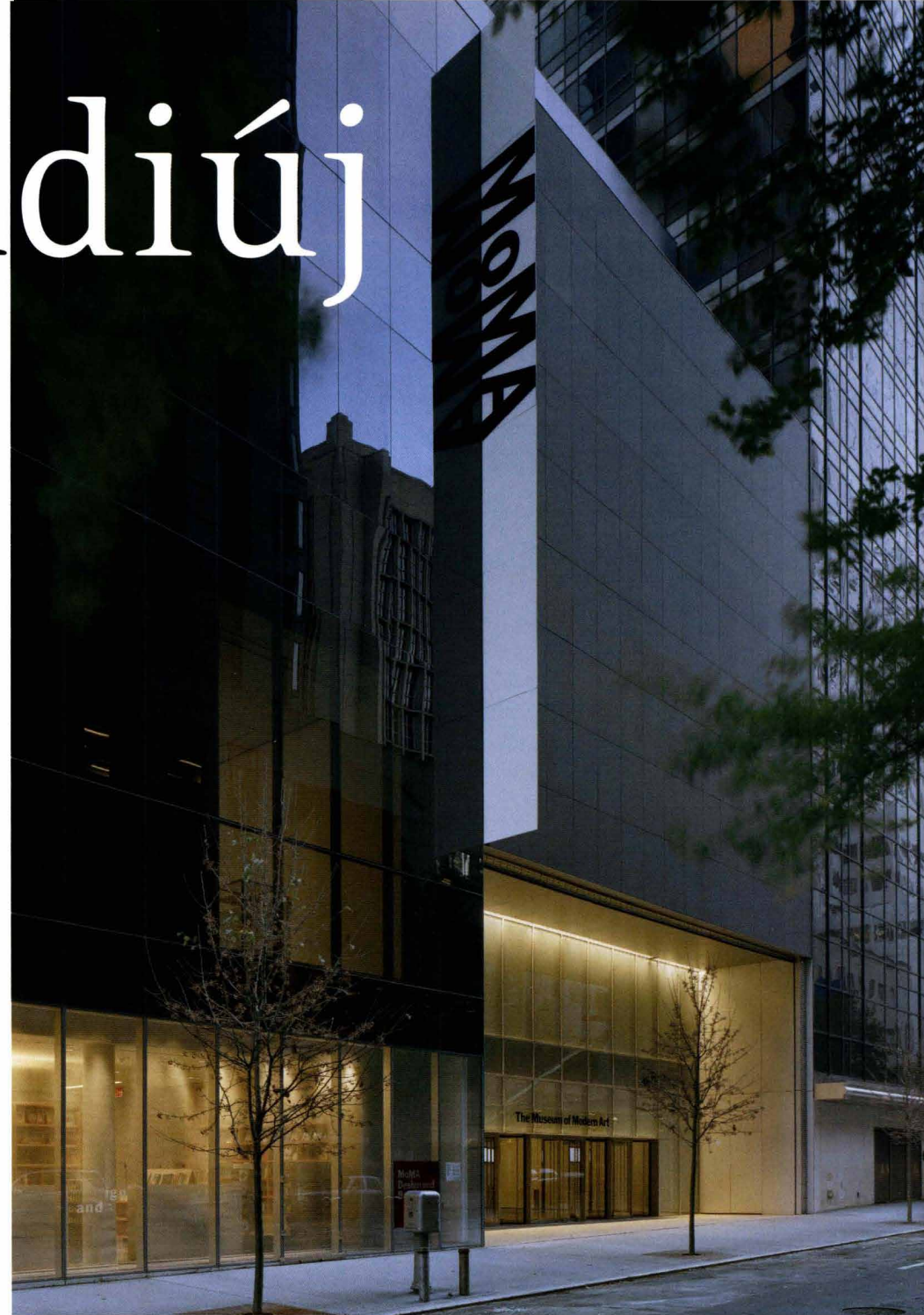
SZÁNTÓ ANDRÁS

Fordította Winkler Nóra

Az újra nyitott Museum of Modern Art eszelős méretű és örülten drága. Kasszasiker, húszdolláros belépőjeggel. Felszippantva a renoválásra szánt 858 millió dolláros keretet, majd további 100 milliót az új beszerzésekre, a közel városrésznyi komplexum extravagáns és megjelenésében félelmetes. Emlékműve annak, mit lehet társadalmi kapcsolatokkal és virtuóz pénzügyi tészel a világ leggazdagabb városában elérni. A design, az aprólékosan kiválógatott padlóburkolatoktól a kávézó utolsó dán kisvillájáig, néha már-már fontoskodónak hat (nagyító nélkül lehetetlen az új és a régi logó közt bármi különbséget felfedezni). De ne feledjük: noha a kortárs, nem nyugati művészek jóval nagyobb hangsúlyt kaptak most, mint a múzeum előző korszakában, ez még mindig a jó öreg MoMA, makacsul hű a 20. századi modernizmushoz, különösen francia értelmezéséhez.

A vadiúj MoMA:
Tervezte Yoshio
Taniguchi
© 2004
Timothy Hursley.

Sejteni lehetett, a sajtó és a koktélpártik serege szorgalmasan hasogatták a szórszálakat: az új MoMA túlságosan



grandiózus. Hogy fullasztóan szűkös, amennyiben a 20. század művészetét teljességében akarja bemutatni. Hogy felhígult a világ vezető kortárs gyűjteményének eredeti küldetése. Hogy e küldetést nem tudja kellő merészséggel újrafogalmazni.

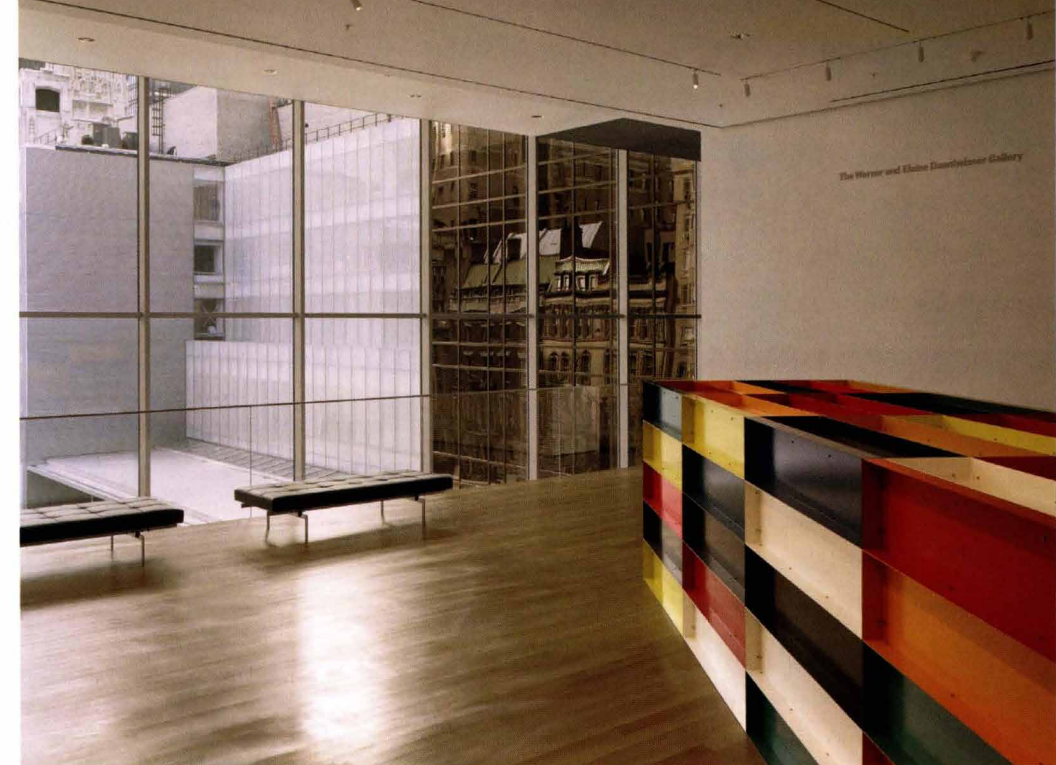
Persze, van ezekben igazság, de összességében, elmennek a lényeg mellett. A tény az, hogy a MoMA legfrissebb átépítése sikeresnek tűnik. (Az előző átalakítás húsz éve volt.) A szkeptikusok és az elmúlás felett kesergők lehet, hogy ezt nem szívesen hallják, de a kibővített múzeum az építészeti és in-

tézményi fantázia győzelme. Pompás, mégis szerény, friss, de otthonos, városias, de megközelíthető. Amikor komplett manhattani városrészek válnak külvárosok előretolt állásaivá (a MoMA megnyitását követően megérkezett az első Home Depot), nekünk, az itt élőknek nagy megkönnyebbülés, hogy a múzeum egyfajta összetéveszthetetlen newyorkisággal bír.

Ez kiderül abból is, hogy az épület körül 2004. november 20-a, a múzeum 75. születésnapja óta, hosszú sorok kígyóznak. A New York-iak szokatlan szenvedéllyel sereglenek legújabb emlék-

acell embrió
: DESIGN-T

művük köré. A városnak, amely 9/11 óta elvesztette a guszpusát, az újranyitás egyszerre civil és pszichikai mérföldkő is. A művészeti világ mércéjével mérve értetlen az ünneplés. Újjászületést, megfiatalodást jelent, a legjobb értelemben. Yoshio Taniguchi rettentő méretű és jelentőségű építményt alkotott, egyszerűen emberi léptékűt és azonnal megszerethetőt. Különösen az figyelemre méltó, ahogy Philip Goodwin, Edward Durrell Stone, Philip Johnson vagy Cesar Pelli korábbi terveit úgy tudta összehangolni, hogy logikus menetű, koherens épület született. Csodálói gyakran használják a „meleg”, „zenszerű” vagy „oázis” kifejezéseket. John Updike a *New Yorker*-ben megjelent kedvező kritikájában az épület „makulátlan, tiszta vonalú, tágas és tartózkodó” (más kritikusok szerint hideg és arctalan, közelről meg fukar). De maga a múzeum olyan hévvel és élet-



igenléssel vette birtokába új otthonát, amilyennel az olimpiai atléta próbálhatja fel új futócipőjét.

Emlékszik még bárki is a régi MoMARA? Az emlékek gyorsan kopnak, és három év hosszú idő. A korrektség mondatja; az új sokban egyezik a régivel, kezdve a páratlan gyűjteménnyel, amely ma 150 000 tételt jelent. Nem voltak annyira szűkek, komorak, sem annyira nyomasztóan lineárisak a régi termek, ahogy a mai kommentárok lefestik. Bizonyos elemekre kedvesen emlékeznek, ilyen a Monet vízililiomainak kialakított terem vagy az éttermi teraszról a szoborkert látványa. De még ezekkel együtt is, a fejlődést nem lehet nem észrevenni. Szinte megüt, ahogy az ember belép a lobbyba, amely egy elképesztő, a kertre néző üvegfalig kanyarog, ível a katedráliszerű átriumon és az üveg tetőn keresztül, fel egészen, a tiszta égig. Hol egykoron sötétség volt, gyűljék ott fény most.

Az új MoMA az elmúlt évtizedek múzeum designkísérleteinek – jó pár bukásnak – nehezen szerzett tanulságait szűri le. A „Bilbao-hatás” körülötte örület, és a meglátni-és-meghalni típusú építészeti kézzjegyek iránti rajongás csillapodóban van. A MoMA felújítását irányító csapat tisztában volt azzal, hogy az épület rikító pompája könnyen túlkiabálhatja a benne látható műveket. Friss szellemben tehát az ellenkező irányba indultak.

Egy tiszta és könnyed ízlésű építész felkérése ma már logikusnak tűnik, noha akkoriban a MoMA rendesen kapott azért, hogy merészség helyett első lát-

DONALD JUDD
Cím nélkül, 1989

Az Abby Aldrich
Rockefeller
Szoborkert



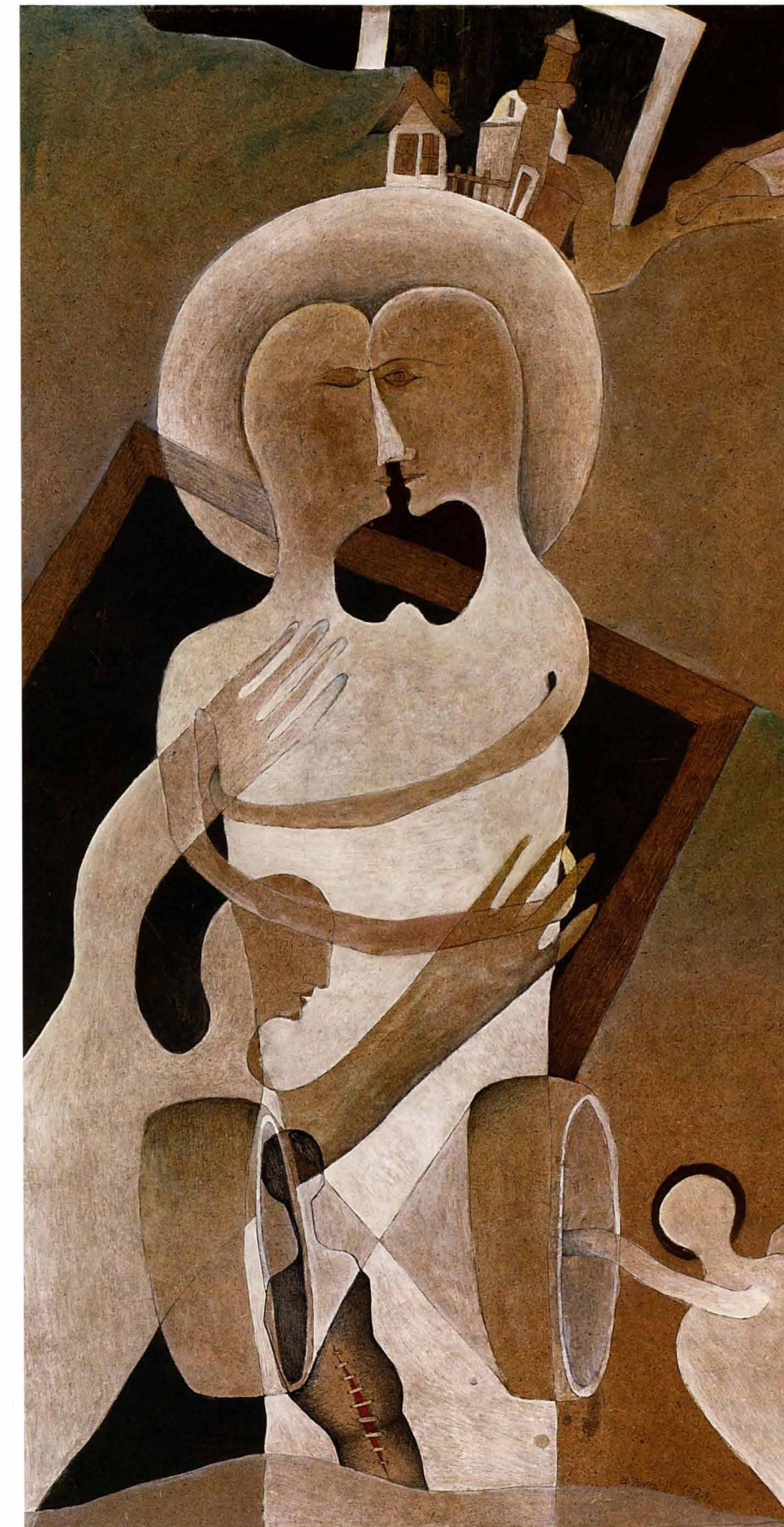


területe megkétszereződött, 58 000 négyzetméter. Leginkább a közösségi terek növekedtek, az átrium, illetve a második és hatodik emeleti óriási termek. A konkrét kiállítási tér mindössze harmadával nőtt, 7800 négyzetméterről 11 600-ra. A kiállítási kapacitás is osztályonként változó mértékben nőtt. A hagyomány felett örökösök majd azt panaszolják, hogy a modern térnyerése az állandó festmény- és szoborgyűjtemény rovására történt. Akárhogyan is, tágas a tér és a pillanatnyi felállítás sem az örökkévalóságnak szól. Épp a rugalmasság az épület egyik fő erőssége.

Amit Glenn Lowry az egyes osztályok porózusságának nevez, nem igazán érvényesül az új elrendezésben. A múzeum inkább önálló egységek sora, melyeket

Folytatás az 51. oldalon

GaD



ef Zámbo István: Szentendrei ikon

HENRI MATISSE
Tánc
szatra kissé unalmasnak tűnő építész választott. Taniguchi azzal az ígérettel érkezett, hogy ha megfelelő pénzügyi háttérrel rendelkezik, eltünteti az épületet.

Az ostyaszzerű szerkezet mintha kétségbe vonná a gravitációt. Bent, a „lebegő” falak (melyek a légkondicionált levegőt a talaj és a mennyezet apró nyílásain áramoltatják), illetve a visszafogott anyaghasználat (szürke márvány, zöld pala, fehér tölgy, alumínium, rozsdamentes acél és homokfúvott üveg) révén, az építészet szinte nincs is jelen. A gyűjtemény frissebbnek és pezsgőbbnek hat, mintha valaki leporolta volna.

Minden trükk be van vetve, hogy a múzeumba járó ne fáradjon el, vagy ne érezze, hogy a rengeteg teremdoboz foglyul ejtette. Van hely pihenésre és reagálásra, evésre és vásárlásra, gondolkodásra és játszásra. Természetes fény kúszik be meglepően távoli szegletekbe. Könnyű eligazodni. Tervszerűen elhelyezett ablakok vezetnek a szemet, át falakon és szinteken, hogy a tájékozódás és a várossal való kapcsolat fennmaradjon. Semmi sincs a véletlenre bízva. Henri Matisse és Willem de Kooning képei között egy keretbe, földtől a plafonig futó sötétített ablak hozza be a felhőkarcolókat és a lent pulzáló forgalmat – hisz, ne feledjük, a modernizmus a metropolisz szülötte, s New York a csúcsműve.

Az átépítés befejeztével a múzeum behemótként nyújtózik két föld alatti és hat föld feletti emelet magasan. A terem sorok emeletenként legyezőszerűen

nyílnak az átriumból, ez adja a látogatók kiindulási pontját. A múzeum alap-



1062 Budapest, Andrassy út 13. • Telefon: 235-0258 • Nyitva: K-CS: 14–19, P-Szo: 14–20

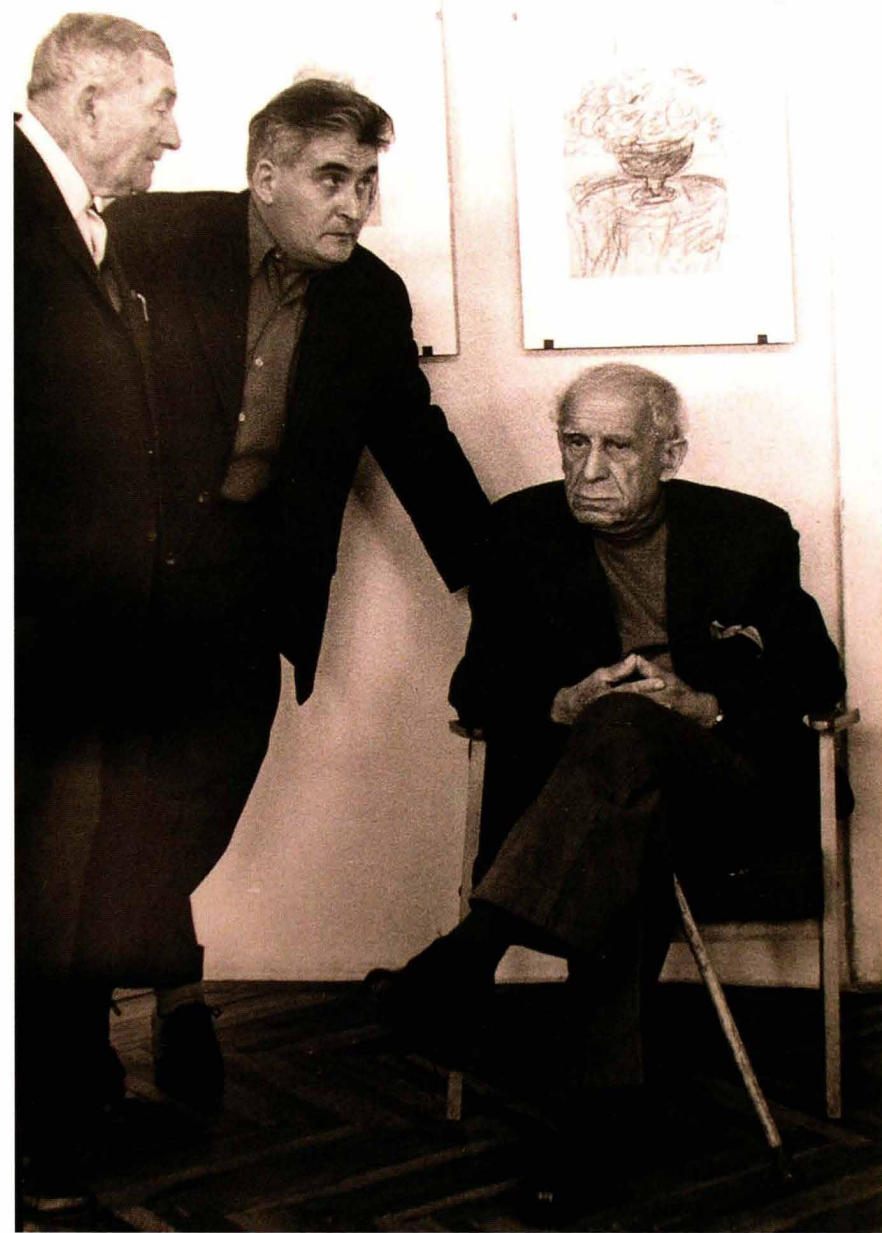
Gondolatok a magyar műgyűjtés közelmúltjáról

Dévényi Iván születésének 75. évfordulójára

MOLNOS PÉTER

„Minden jó festmény valójában önarckép.” Dévényi Iván frappáns megjegyzése egy apró átalakítás után is megállja a helyét: minden jó gyűjtemény valójában önarckép. Olyan önarckép, amelyben létrehozójának karakterjegyei mellett a példaképek, a barátok és a versenytársak arcvonásai is felvilágnak, s melyre a személyes életút és a történelmi sors rajzol mély barázdákat. Mesél ízlésről, műveltségről, szerencséről, felidéz emberi kapcsolatokat, és ha alázattal és érdeklődéssel közelítünk hozzá, messze vezető történetek forrásává válik. A Dévényi-gyűjtemény különösképpen alkalmas arra, hogy létrejöttének, fejlődésének bemutatásával, s a benne lévő művek felidézésével ne csupán Dévényi Iván személyét, de gyűjtőtársainak, elődeinek és nagy „riválisainak” emlékét is felelevenítsük. Művészek és gyűjtők sorsát, jelentős gyűjtemények és fontos kiállítások történetét.

Érdeemes lenne egyszer komolyan elgondolkodni azon, melyek voltak a 20. század legjelentősebb, legnagyobb hatású művészeti kiállításai Magyarországon. Nyilván ki-ki ízlése, értékítélete alapján választana, de gyaníthatóan meglepő összhangot tapasztalnánk négy-öt kiemelkedő tárlat esetében. Belénk nevelt művészettörténeti elfogultságaink miatt valószínűleg a „progresszív” jelzővel ékesített irányzatok seregszemléi mellett döntenénk, így biztosan előkelő helyet foglalna el az 1907-es Nemzeti Szalon-beli tavaszi tárlat, Gauguin több mint hatvan műve mellett a francia impresszionizmus és posztimpresszionizmus legjobbjaival, vagy az 1913-ban megrendezett, többek között Kandinszkij, Kokoschka, Carlo Carrà műveit felvonultató futurista és expresszionista kiállítás. A hazai, nem „ho-



zott anyagból” válogatók közül feltehetően a Nyolcak tárlatai nyernének, ha a szempont itt is a megbotránkoztatást a siker elé helyező „fejlődéselvű” szemlélet lenne, mert különben nyilván az olyan óriási tömegeket megmozgató tárlatok vinnék el a pálmát, mint a Múcsarnok 1921-es Benczúr és tanítványai, vagy az 1925-ös reprezentatív Akt-kiál-

lítása. Minden bizonnyal számos szavazatot kapna három nagy, rengeteg műtárgyat bemutató magángyűjteményi tárlat is. A 20. század legnagyobb értékeket felvonultató magyarországi kiállítás az 1919-es, köztulajdonba vett műtárgyak seregszemléje volt, több mint hatszáz festménnyel és grafikával, sok szoborral. Effajta „esemény” sem az-

DÉVÉNYI IVÁN, KOLOZSVÁRY ERNŐ ÉS RÁCZ ISTVÁN GYŰJTEMÉNYE

előtt, sem azután, s bizton állíthatóan a jövőben sem lesz. Már csak azért sem, mert a régi mesterek és a modern külföldi művészet tekintetében a hazai magángyűjteményi állomány 1945 utánra jelentősen és pótolhatatlanul megfogyatkozott. A másik tárlat, ha nem is minőségben, de mennyiségben és hatását tekintve felveszi a versenyt az előzővel. A budapesti Orvosszövetség által, 1902-ben megrendezett magángyűjteményi kiállítás szintén több száz művet mutatott be, s egyben a magyar gyűjtéstörténet egy új korszakának kezdetét jelentette, amikor már ezen a téren is a nagypolgárság vette át azt a szerepet, melyet egykor az arisztokrácia játszott.

Gyökeresen más történelmi szituációban, nyolcvan év múlva született meg az a kiállítás, melynek jelentősége méltán hasonlítható az előbb említettekéhez. A Magyar Nemzeti Galéria 1981-es,

Válogatás magyar magángyűjteményekből című tárlatáról van szó, melyet a téma két kiváló kutatója, Mravik László és Sinkó Katalin válogatott és rendezett meg. A 322 alkotást tartalmazó műtárgyjegyzék utolsó negyven tételénél a tulajdonosok három „meghatározása” ismétlődik: budapesti, győri és esztergomi magángyűjteményben. A kódokat persze nem nehéz megfejteni, már csak azért



sem, mert Sinkó Katalin az 1945 után létrejött kollektívok kapcsán csupán három gyűjtőt említ név szerint: Dévényi Ivánt (1929–1977), Kolozsváry Ernőt (1934–1999) és Ráczt Istvánt (1922). Egy jogász, minisztériumi tisztviselő és két középiskolai tanár. Földbirtokosok, bankárok és gyárosok után három kispénzű, ám ambiciózus műgyűjtő, akik – részben a speciális történelmi szituációnak is „köszönhetően” – elhivatottsággal és szenvedéllyel ellensúlyozták a szűkös anyagiakat. Mravik Lászlót és Sinkó Katalint dicséri, hogy nem csupán a II. világháború utáni magyar festészet legértékesebb irányzatait és alkotóit gyűjtötték össze, hanem jól érzékeltették az egyes gyűjtemények legfontosabb hangsúlyait is. A győri Kolozsváry-kollektívából a legszebb Kornissokat, Anna Margitokat, Ország Liliket és Keserő Ilonákat, a budapesti Ráczt-gyűjteményből az azóta kicsit



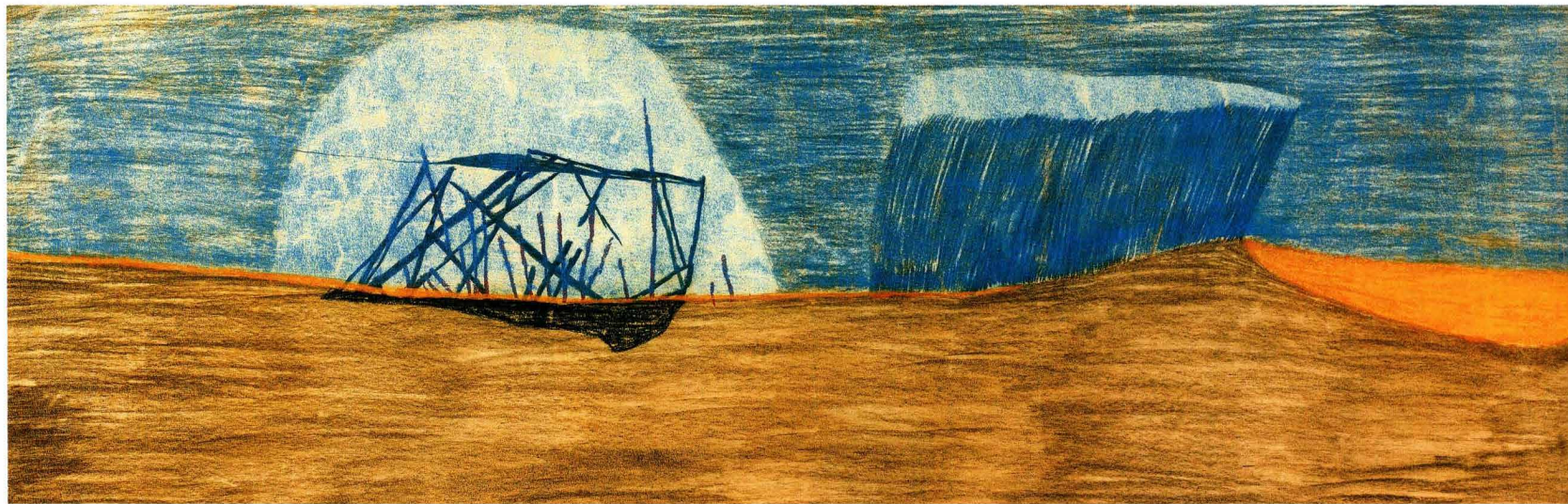
megfogyatkozott, de szellemiségében ma is rendkívüli erővel ható Vajda- és Bálint-főműveket, míg az esztergomi Dévényi-gyűjteményből három Barcsayt és három Kondor-képet emeltek a kiállítás anyagába.

Az elemzés és az értékelés előtt tisztáznunk kell, hogy a gyűjtemények melyik fejlődési időszakára összpontosítsunk, hiszen egy magánkollektív az esetek többségében folyamatosan változik, miközben a művek száma és a válogatás súlypontjai is módosulnak. A Dévényi-gyűjtemény esetében ez a kérdés nem igényel különösebb vizsgálódást, hiszen a műtárgyegyüttes fejlesztése – Dévényi korai halála miatt – a gyűjtemény virágkorában fejeződött be, így tehát a hagyatéka egy hirtelen mozdulatlanságba dermedt, végleges állapotot őriz. A kollektív másik jellegzetessége – s ez már Dévényi Iván emberi habitusából is következik –, hogy amikor válogatása eljutott egy leszűrtebb stádiumhoz, a gyűjtő majd minden szeretett tárgyához ragaszkodott, s csak kivételes esetben vált meg tőlük. A gyűjteményben található művekről az 1977-es győri, az 1983-as esztergomi és az 1993-ban, a budapesti Kassák Múzeumban rendezett kiállítások adnak számot.

Kolozsváry Ernő és VIII. Henrik, KOVÁCS FERENC szobra

Dévényi Iván és Barcsay Jenő

Ráczt István, a falon BÁLINT ENDRE és KÁRPÁTI TAMÁS festményei, a biedermeier tárlatban ORBÁN ISTVÁN faragott szobrai



VAJDA LAJOS
Északi táj című
képe a Rácz-
gyűjteményből

A Dévényi-gyűjtemény létrejöttének állomásairól maga Dévényi Iván számolt be 1967-ben Bodri Ferenc kérésére, majd a *Műgyűjtő* című folyóiratban egy évvel később. Apai mintákat követve, az ötvenes évek elején, néhány Koszta-kép vásárlásával indult a történet, majd Fényes Adolf, Tornyai és Vaszary művei következtek. Az első évek választásait meghatározta az esztergomi letelepedése után, 1951-ben megismert Völgyessy Ferenc példája is, akinek kollekciójában számos kiváló mű képviselte az alföldi iskolát. A konvencionálisnak tűnő indulás hamar kifulladt, s a „túlhaladott” művek általában Dévényi édesapjához, Ceglédre kerültek. A Gresham művészei felé Fruchter Lajos (1882–1953), a két világháború közötti korszak példaadó gyűjtője orientálta, akinek akkor még intakt, többek között Rippl-Rónai, Derkovits, Egry, Szőnyi és

Czóbel remekműveit felvonultató gyűjteménye Kolozsváryra és Ráczra is hatott. A képeket gondosan és nagy kedvel rendező Fruchter nem elsősorban a Gresham művészeinek kiemelésével befolyásolta késői követőit, hanem azzal a példával, hogy mindig igyekezett gyűjteményének egységes, markáns karaktert adni. Ő ismertette meg Dévényit Bernáth Auréllal, akitől több művet vásárolt. A kor másik jelentős gyűjtőjétől, Szilágyi Sándortól, Dévényi két Szőnyit vett meg: a *Tavaszt*, amelynek nagyméretű, végleges példánya a Fruchter-gyűjteményben volt, valamint egy zebegényi enteriort. Fruchter hívta fel a figyelmét Czóbel Bélára is, aki az idők folyamán barátjává, s egyben gyűjteménye számban és minőségben is legjelentősebb szereplőjévé vált. A Czóbellel való személyes ismeretsége 1954-re datálódik, amikor Dévényi egy róla írandó cikkhez kért tőle adatokat. A festőtől szerezte meg *Madame Daudet arcképét*, valamint egy fekvő aktot. Ám Dévényi nemcsak a gyakori műterem-látogatások során, hanem más helyekről is bővítette Czóbel-kollekcióját. A Londonban letelepedő, elsőrangú fotóművészből műkereskedővé avanszáló Seiden Gusztávtól vásárolta például a Czóbel által később átfestett *Virágcsendéletet*, és egy azóta már a kollekcióból kikerült szénaboglyás francia tájat. Fruchter hagyatékából sikerült megszerezni az *Olvasó nő* című főművet, Szilágyi Sándor gyűjteményéből pedig a *Rózsaszín kombinés fekvő nőt* és a *Kisvárosi utcát*. Czóbel esetében Dévényi láthatóan arra tö-

rekedett, hogy a teljes életművet átfogó műegyüttést állítson össze, s ezért Márton Ödöntől megvásárolta a festő egyik legkorábbi, 1903-as önarcképét. Időskori munkái közül csak a róla készült portrék kerültek a gyűjteménybe, hiszen az ötvenes, hatvanas évek Czóbel-képeit Dévényi kevésbé értékelte.

A gyűjtemény egyik koronája s mindenképpen a legnagyobb anyagi áldozattal megszerzett darabja volt a Völgyessy Ferentől atyai segítséggel megvásárolt Csontváry-mű, a *Holdvilágos éj Trauban*. A másik nagy magányos festőt, Gulácsyt a jól ismert, s Dévényi által a BÁV-nál „elcsípett”, 1904-es Botticelli-átirat képviseli, míg Mednyánszkyt egy kisméretű, alakos vázlat, Nagy-Baloghot pedig egy hasonlóan apró, de annál erősebb kubikus kép.

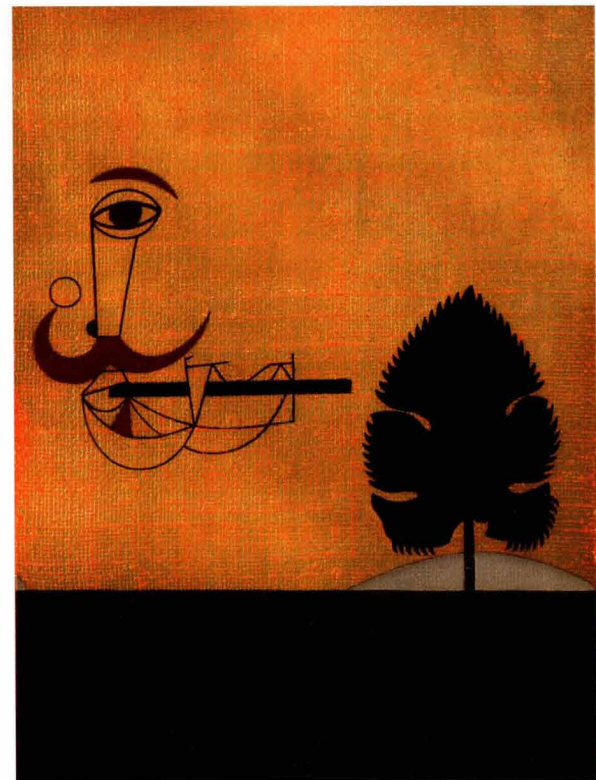
A műtárgyegyüttés klasszikus modern szeletének másik hangsúlya, s egy-



ben Dévényi kutatói érdeklődésének fontos iránya a Nyolcak és az avantgárd festészete volt. Czigány Dezsőtől, Tihanyi Lajostól és Márffy Ödöntől egyaránt kitűnő műveket birtokolt, Berénytől pedig a szinte kötelező önarckép mellett a Márton Ödön hagyatékából megvásárolt, s ma a Gundel gyűjteményét gazdagító *Sárga dunyha* című festményt, mely kétség kívül a kollekción s a Berény-életmű húszas évekbeli periódusának egyik csúcsa volt. E felsorolás nem törekszik teljességre, ám feltétlenül kiemelendő még három, azóta már eladott remekmű: Kmetty *Csendélet KUT-folyóirattal* című műve, Uitz nagyméretű, diópáccal készült nőalakja, valamint Szobotka összefoglaló jellegű *Kettőzött önarcképe*.

Az 1945 utáni válogatásban Szentendre és az európai iskola dominál. Korniss többek között a *Kővágóörsi emlékek* szerepel, Bálint több mint tíz művel van jelen. Barcsay művészetét a jellegzetes, 1957 körül készült leányfejek közül kettő, valamint három festőállványos kompozíció, összesen 17 alkotás reprezentálja, vetekedve Czóbel ígézetével. A sort tíz kitűnő Kondor zárta, közöttük az azóta már eladott *Menyasszony és völgyény* és a *Kékszakállú herceg*, valamint a még meglévő *Katalinoltár*. Jelentős még a Gadányi-, az Anna Margit- és a Kassák-művek sora, utóbbi, mint Dévényi szellemi, értékrendbeli irányítója is hosszabb elemzést érdemelne.

Rácz István gyűjteményének számszerűsége és fejlődése az 1970-es pécsi,



KORNISS DEZSŐ
Fuvolázó II.
című alkotása
a Kolozsváry-
gyűjteményből

az 1978-as veszprémi és az 1979-es kaposvári kiállításának katalógusaiból, egy 1991-es filmfelvételtől és a 2004-ben elkészített, rövidesen publikálásra is kerülő összesített jegyzékből állapítható meg. Mindebből kitűnik, hogy 1953-as indulásától öt, szervesen átfelődő korszak váltotta egymást, melyek mindig egységes szellemet képviseltek. A kollekción 1968-tól érte el a letisztultságnak azt a fokát, mely a hetvenes-nyolcvanas években többeket megihletett, példászerűen bemutatva egyfajta gyűjtői ars poeticát. A hagyományt Nagy István, Egry József és Gulácsy Lajos főművei képviselték, míg az újabb irányzatokat Vajda Lajos, Bálint Endre,

BÁLINT ENDRE
Groteszk temetés
című festménye,
mely Rácz István
gyűjteményéből
került a Magyar
Nemzeti Galériába



„Az igazi gyűjtő olyan, mint a karnagy, mások művein keresztül tudja önmagát kifejezni, hiszen minden zeneműnek az interpretációja nagy mértékben magán viseli tolmácsolójának egyéniségét is. A mércét magasra tettem. Csak azok kerülhettek a gyűjteményembe, akik nem az izmusok és divatok felkapott követői, hanem fűtyülve mindenre, építették és fejezték ki saját belső világukat. Azokat a műveket kerestem, amelyek csakis itt születhettek meg. Azokat a művészeket, akik úgy voltak európaiak, hogy megtartották a magyar szellemiséget.”

KOLOZSVÁRY ERNŐ

FARKAS ISTVÁN
Vihar után című
alkotása, melyet
Kolozsváry Ernő
a Glücks-
gyűjteményből
vásárolt meg

„Minden gyűjteményben a gyűjtő akarva-akaratlanul önmagáról vall. Gyűjteményem se kivétel ez alól. A gyűjtemény magasabb színvonalon már alkotás, a gyűjtő indirekt módon fejezi ki magát benne, mintegy önarcképpé formálja. Izgalmas szellemi erőfeszítésben fejlődik, s bár előbb-utóbb rendszerint szétesik, mégsem múló tett, hanem művészettörténeti tény. [...] Új és egyéni színvonalú gyűjteményt szerettem volna létrehozni, nem pedig különböző gyűjteményekből kiszedett képekkel megismételni, amit mások már jobban megoldottak. Hagyományokban gyökerező és mai, szuverén festői világokat ötvöztem egybe olyan művekből, amelyek a festő oeuvre-jében fontosak, vagy beilleszkednek az összképbe.”
DR. RÁ CZ ISTVÁN



Részlet a Kolozsváry-gyűjteményből, DEIM PÁL, KORNISS DEZSŐ és ORSZÁG LILI műveivel

Archív fotó Rácz István egykori, Sövény utcai lakásáról, ORSZÁG LILI, KÁRPÁTI TAMÁS és BÁLINT ENDRE festményeivel

tássá. Létrehozójának halála miatt ez a gyűjtemény is a zenitén zárult le, ám az örökösök – a szokásos gyakorlattal elentétben – érintetlen műalkotás-ként tekintenek rá, őrzik és ápolják szellemiségét. Mindhárom elemzett gyűjtemény közül ez a legjobban dokumentált, hiszen 1998-as műcsarnoki kiállítása alkalmából kitűnő, gazdagon illusztrált katalógus készült róla.

Egy-egy gyűjtemény értékét nem a benne lévő műalkotások száma határozza meg, de a mennyiségből kiindulva fontos, általánosabb következtetések is levonhatók. Dévényi anyagának 1983-as, a teljesség igényével készült katalógusa 181 művet számlál. Ezek között sok a grafika és a plakett, de az 1945 után létrejött műgyűjtemények legtöbbjéhez viszonyítva ez a mennyiség is tekintélyt parancsoló. Dévényi széles érdeklődésű, enciklopédikus műveltségre törekvő, elsősorban bölcsész beállítottságú

kozott” a gyűjtés során leszűrt ismeretanyag, a művészettörténeti mondanivaló. Kolozsváry különösen Ország Lilivel és Deim Pállal foglalkozott, míg Rácz, számos Egry-tanulmány mellett kismonográfiát írt Gadányi Jenőről és Bene Gézárról, s egyike volt az elsőknek, akik hosszabb cikkben méltatták Ország Lili művészetét.

Közelebb jutunk a gyűjtemények karakterének megragadásához, ha a műveket is vizsgálat alá vonjuk. A „három nagy” közül a Dévényi-gyűjtemény a legheterogénebb, s ez a gyűjtő előbb említett alapvető hozzáállását tükrözi: mindenre odafigyelni, nem bezárkózni, mindenben felismerni az értékelhetőt. Ez azonban együtt járt a gyűjtői koncepció felhígulásával, magában rejtette a szétaprózódás veszélyét. Míg Rácz állandóan redukált, tökéletesített, s mintegy végső esszenciává nemesítette műtárgyegyüttesét, addig Dévényi

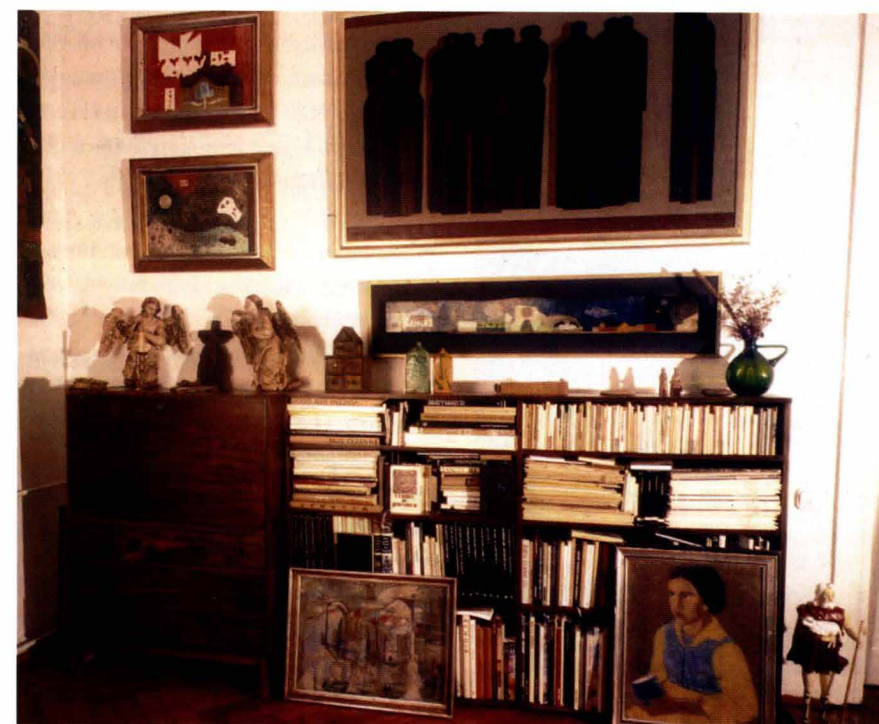


ember volt, olyan filosz, aki egy pillanattig sem habozott elismerni azt, amiben értéket ismert fel. Mindenben a kvalitást és a „szerethető” momentumot kereste, s véleményét másokkal is megosztotta. Noha nem volt művészettörténész, kisebb-nagyobb tanulmányai mellett kismonográfiát írt Kernstok Károlyról, Tihanyi Lajosról és Thorma Jánosról. Mint a *Vigilia* kritikusa, folyamatosan kutatta a magyar képzőművészeti életet. Jellemző módon Kolozsváry Ernőből és Rácz Istvánból is „kikíván-

egyfajta „teljességre” törekedett, ahol a megszerzés, s a mű gyűjteménybe illesztésének kritériuma csak és kizárólag a magas minőség. Mindez egy sajátos, urbanus jellegű modernség fogalmon belül mozgott, amely eleve kizárt sok mindent, a naturalizmust éppen úgy, mint a gödöllőieket vagy a római iskolát. Dévényi magánmúzeumot épített, szinte történelmi, pozitivistá hozzáállással, megírva saját, egyéni művészettörténetét. De éppen ez a nyíltság és történelmi szemlélet egyben akadály is az egyéni-

ség maradéktalan megvalósításának, annak, hogy a gyűjtés igazán alkotássá, a lét tárgyi kivetülésévé váljon. Márpedig a Kolozsváry Ernő és a Rácz István típusú gyűjtőket éppen ez a cél vezérli. Számukra a művek idézetek, amelyeket egy magát művészi nyelven kifejezni nem tudó, de akaratában, s szerencsés esetben gondolkodásában művészi tehetségű ember felhasznál, hogy saját belső világát látható formába öntse. Ez az önkifejezés, „önarcképpé formálás” a magyar műgyűjtés történetében Rácznál és Kolozsvárynál valósult meg a legkövetkezetesebben, a legmagasabb szinten. Rácz István esetében idővel sajátos szakralitás lett a központi rendező elv, képeiből a tisztaság, a csend, a belső emelkedettség sugárzik. A szakrális vonulat – főként Ország Lili műveiben – Kolozsvárynál is megjelenik, ám ez érdekes, bizarr elegyet alkot egy jellegzetes, néhol kifinomult, néhol groteszk testiséggel, mely hol absztrakt formát ölt, hol vaskos közvetlenséggel szólal meg.

Egy gyűjtemény karakterének megragadása mindig egyszerűbb, ha művészettörténészként közelítünk hozzá, hiszen a készen kapott kategóriákba általában nehézség nélkül beilleszthetjük az egyes műveket. A Dévényi-kollekció esetében is könnyen kijelölhetjük a stílárís, vagy szervezeti hangsúlyokat: Nyolcak, Gresham, École de Paris, KUT,



Szentendre, európai iskola. Ha csupán egyszerű látogatóként szemlélődünk a Dévényi-lakásban, első benyomásunk, hogy a gyűjtemény rendkívül sokszínű, a szó szoros és átvitt értelmében egyaránt. Dévényi Iván szerelmese volt a színnek, ezt a kollekció számos vonása alátámasztja. Sok művész szerepel benne, ám hiányoznak azok az alkotók, akiket a gyűjtő orientációja okán elvárhatnánk, mégis, éppen a színt háttérbe szorító alkotói attitűdjük miatt, Dévényi



valószínűleg nem tudott igazán közel kerülni hozzájuk. Ez a két festő: Vajda

Lajos és Ország Lili. Vajda hiánya még magyarázható lenne azzal, hogy műveinek zöme a kérdéses időszakban özvegyénél, Vajda Júliánál volt, aki – a visszaemlékezések szerint – az akkori viszonyokhoz képest rendkívül drágán vált csak meg tőlük, Ország Lili mellőzése azonban csak Dévényi színek között személyes ízlésével magyarázható.

A sokféleség és a színek ereje mellett van egy tematikus sajátossága is a Dévényi-gyűjteménynek. A művek döntő

többsége alakos kompozíció, arckép, önarckép. A válogatásnak ezt a szempontját két tényező is motiválhatta. A kortársak írott és elbeszélte visszaemlékezései olyan képet rajzolnak Dévényi Ivánról, melyből könnyen levezethető az emberhez, az emberi lélek rezdüléseit kivetítő archoz való vonzalma. E tanulmány szerzője számára éppen az egykori gyűjtőtárs, Rácz István idézte meg Dévényi intellektuális személyiségét, kiemelve szerény, finom modorát, kiváló kapcsolatteremtő képességét, könnyen megkedvelhető, póztalan egyéniségét. Jellemző, hogy szinte valamennyi, akkor még élő művészhez, akiktől művet birtokolt, személyes ismeretség fűzte, nem egyhez igazi barátság. Talán ezzel is indokolható feltűnően sok művészarcképe.

A másik magyarázat egy konkrét epizód felidézésével illusztrálható.

A „nagy arckép-fal” Dévényi Iván gyűjteményében

GULÁCSY és NAGY ISTVÁN a földön, BÁLINT és BARCSAY a falon Kolozsváry Ernő gyűjteményében

A *Műgyűjtő* 1972/4-es számában Dévényi Iván mutatta be Weöres Sándor apró, inkább csak baráti ajándékokból álló „gyűjteményét”. A látogatás emlékét vers is megörökítette, melyet Bodri Ferenc, a Dévényi-emlékkönyv összeállítója, a kötet mottójául választott. „Kis budapesti lakásunkban Dévényi Ivánnak / írom e verssorokat szén-színű Barcsayrajz / s rózsás Rippl-Rónai aktok alatt, nagy örömben, / hogy van kép-értőnk, színt s formát becsülőnk, / már nem a témát nézve, mit ábrázolgat a festő, / s mennyi tehén feneket tár a szemünkbe a kép...” Dévényiben tehát, ahogy Weöres Sándor is kiemeli, megvolt a képesség arra, hogy elvonatkoztasson a mű konkrét témájától, s meglátta a kvalitást a sok gyűjtő által mellőzött portrékon is. Melyeket, tegyük hozzá, jóval olcsóbban szerezhetett meg, mint a csendéleteket, tájképeket, vagy aktos kompozíciókat.

A fentiek alapján tehát három jellegzetes vonást találhatunk, ha a Dévényi-gyűjtemény egészét vizsgáljuk. Nyugateurópai irányultság, koloritközpontú alkotói hozzáállás, a választás tematikus jellegű indítékait tekintve pedig a portrék iránti vonzalom.

Egy gyűjteményt természetesen nem csupán a benne lévő műalkotások minősítenek. A három megidézett kollekció összehasonlítása tanulságosan mutat rá az összhatás, a kontextus, a környezet jelentőségére. A műalkotások hatá-

sában, értelmezésük lehetőségeiben nagy szerepet játszik a műveket körülvevő milió. Ez a múzeumokban is fontos szempont, de sokkal inkább a szubjektivitásnak jóval nagyobb teret engedő magángyűjteményeknél. A kérdés az, hogyan teremődik meg az adott tér és a benne elhelyezett tárgyak összhangja, új, önálló minősége. Ennek éppúgy alkotó részei a bútorok, a szőnyegek és az egyéb berendezési tárgyak, mint a képekhez illő keretek.

A Dévényi-gyűjtemény mai elrendezése nem Dévényi Iván munkája, hanem Mucsi Andrásé, aki az eredeti, meglehetősen esetleges rendezést a kis lakás nyújtotta adottságokon belül igyekezett rendszerbe foglalni, miközben fő vonalaiban követte a gyűjtő ízlését és akaratát. A kollektív látványa a századelő zsúfolt, atelier-stílusát idézi: a képek három-négy sorban, egymáshoz közel függnek a falakon. A legszebb Czóbel-képek természetesen egymás közelébe kerültek, így ma is lenyűgöző látványt nyújt az a szoba, ahol együtt van a *Normandiai enteriőr*, a *Városrészlet erkélyről*, az *Enteriőr Szent Sebestyén-szoborral* és a többi kiemelkedő Czóbel-festmény. De tagadhatatlan, hogy ez a rendezési mód nem ad teret azokra az érzékeny, sokatmondó, a művek zárt struktúráit kinyitó és összekapcsoló értelmezésekre, melyek a Rácz- és a Kolozsváry-gyűjteményben megtalálhatók. Ezekben letisztult-

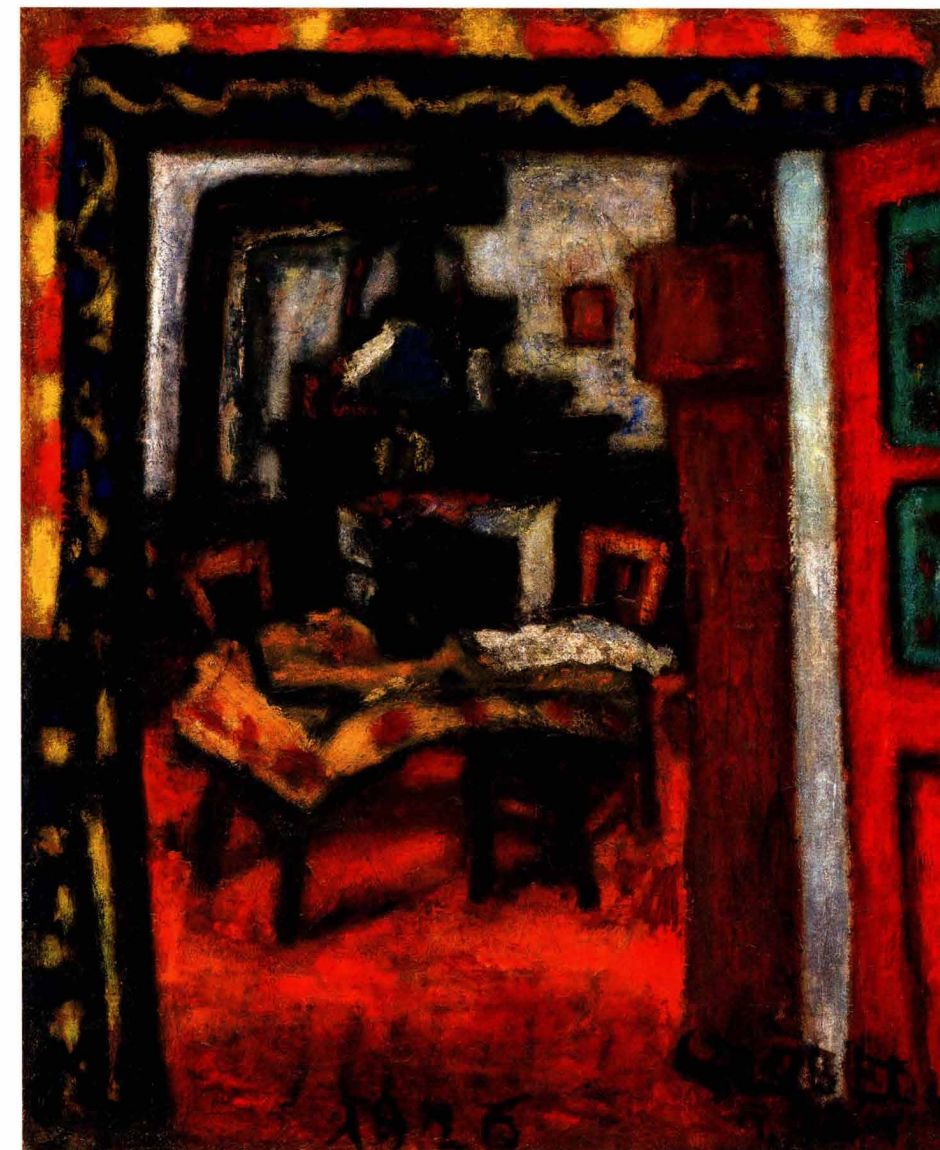
ság, rend, ha kell, hangsúlyos szimmetria uralkodik, ahol minden részlet reagál a többire, ahol a képek egyenként és együtt is hatnak. Rácz és Kolozsváry a rendezés során éppen úgy figyelt az adott mű közvetlen környezetére, mint a látvány perifériáira, s az egyes szobák között létrejövő átlátásokra. Dévényi Iván elsősorban a művekre koncentrált, nem tartotta fontosnak, hogy egységes, egyedi szellemiséget tükröző látványt hozzon létre, hogy gyűjteményéből önálló alkotást teremtsen. Ebben a tekintetben ő inkább egy jó ízlésű, kiváló kvalitásérzékkel megáldott muzeológusra, művészettörténészre hasonlít, míg Rácz és Kolozsváry olyan művészekre, akik formát akarnak adni belső világuknak. A Dévényi-gyűjteményben műveket látunk, sok jó és számos remekművet, Ráczban és Kolozsváryban ezek mellett felfedezhetjük a gyűjtői hitvallást, azt a szellemiséget, s mindenben átsűrítő koncepciót, mely egységbe fogja a különböző alkotásokat.

Rácz István kollektívja – a pasaréti, Sövény utcai állapot után, új milióban, a Rózsadomb alján, biedermeier bútorok, antik szőnyegek között, könyvektől körülvéve – mára már lassan olyan töménységűvé, tisztaságúvá, esszenciálissá vált, hogy szinte elveszíti materiális jellegét, miközben, nem kis részben létrehozójának személyisége miatt, ma is átérzhető mély áhítatot sugárzó ereje. Rácz mindezt olyan független szellemmel, értékítélettel komponálta meg, amely példaadóvá vált a magyar műgyűjtés történetében. Nála közös nevezőre kerülhetnek Gulácsy áttetsző, légiés pasztelljei, Egry balatoni tájképei, Nagy István immaterializálódott tájai, valamint Vajda és Bálint transzcendens alkotásai. Rácz mindig olyan műveket keresett, melyek beleillettek koncepciójába, melyekkel kifejezhette mondanivalóját, önmagát. Dévényivel ellentétben nem sokat habozott, ha fél gyűjteményre való képet kellett eladnia a Vajdákért, vagy többek között az életmű egyik legerősebb Mednyánszkyját néhány Nagy Istvánért cserébe. Gulácsy *Dal a rózsához* című munkájáért teljes erdélyi és poszthabán kerámia-gyűjteményét áldozta fel. Ő még a művészek neheztel-

sét is megkockáztatta, ha ez volt a továbblépés ára. Dévényi mentalitásától mindez idegen volt. Az eredmény: egy sokszínű, izgalmas, sok művet tartalmazó gyűjtemény Dévényinél, s egy tömény, egyöntetű, kifinomult válogatás, a „válogatott válogatottja” Rácznál.

Kolozsváry Ernő gyűjteménye egyesíti az előző kettő erőit. Gazdag, számos főművet tartalmaz, s bizonyos tekintetben egy alapvető gyűjtői ars poetica maradéktalan megvalósulása: intenzíven reagál saját korára, a fő hangsúlyokat részletesen, több művel is igyekszik kibontani, s egy-egy alkotással visszanyúl az előzményekig. Kolozsvárynál a klasszikussá érett kortársakat Korniss, Bálint, Ország Lili, Anna Margit, Kondor és Román György képviseli, a legújabbakat elsősorban Nádler, Deim és El Kazovszkij. A fundamentumot néhány, de vitathatatlan jelentőségű főmű adja: Farkas Istvántól az elementáris erejű *Vihar után*, Gulácsytól az *Arte Vita Natura*, Egrytól pedig a *Delelés*. Egy kép a Glücks-, egy a Fruchter-, egy pedig a Márton Ödön-gyűjteményből. Minden tekintetben tökéletes válogatás. Jellemző módon e három mű közül nincs a falon: Gulácsy alkotása általában a könyvespolcnak támaszkodva, Egry képe pedig a kanapé mögött pihent, s Kolozsváry csak a megfelelő dramaturgiai pillanatban, a kiválasztottság érzését sugallva varázsolta elő. Hasonló volt a sorsa néhány fontos Nagy István-képnek is. Igazi alázatra és erőre vall, hogy a kiérlelt koncepció tömörítése, tisztán tartása érdekében olyan remekművek bújtak el, melyek valamennyi magyar magánkollekcióban főhelyre kerülnének.

Kolozsváry – Ráczhoz hasonlóan – nemcsak képben, hanem térben, ha tesszik, világképben gondolkodott. A kiválasztott műveket tudatosan ütköztette egymással, hiszen tisztában volt vele, hogy a megfelelően elrendezett alkotások „szerencsés együttállása” elvezetheti a nézőt a felszín alatt megbújó tartalmak felé. A képek és tárgyak nála olyan interferenciába lépnek egymással, hogy összhatásuk energiája jóval több, mint az alkotó elemek hatóerejének egyszerű összege.



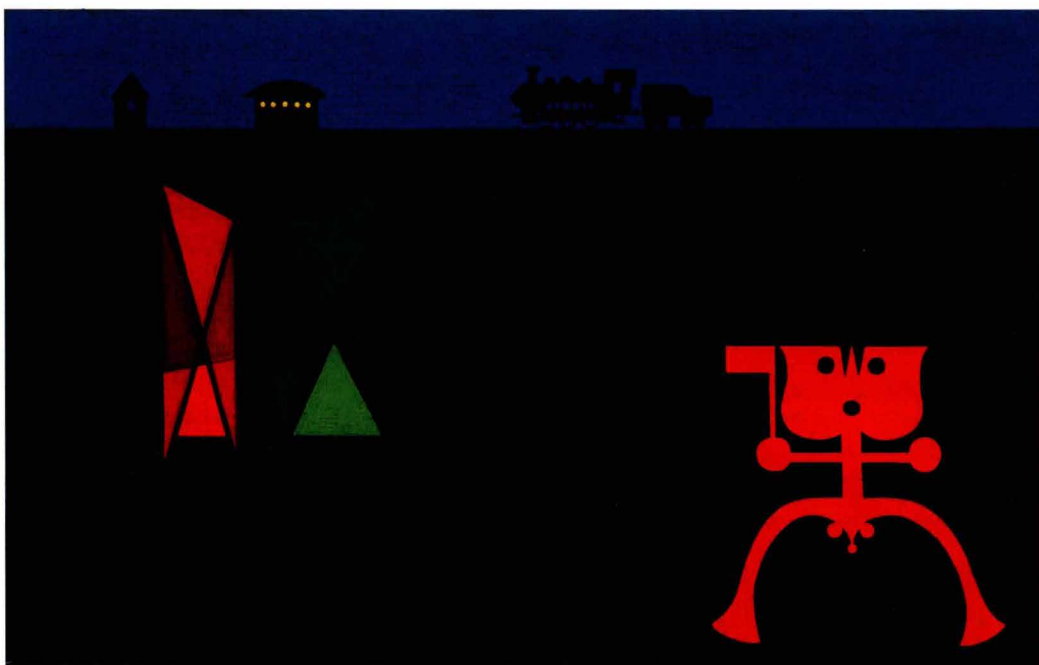
Kolozsváry Ernő értett a dramaturgiához. A látogató a bejárati ajtó mögött rögtön egy intenzív felütéssel találkozik: Vajda gyökeres kompozícióival, melyek megadják az alaphangot, s reprezentálják azt a közvetlen őst, akitől a többiek, Bálint és Korniss sokat merítettek. Az enteriőr, a művek elrendezése mindemellett arról is tanúskodik, hogy Kolozsváry gátlások nélkül, ám kitűnő érzéssel vegyítette a modern festészetet a népművészettel (festett bútorokkal, hímzésekkel, kerámiákkal), a barokk vallásos szobrokkal, elsősorban adoráló angyalokkal, akik áhítatosan térdelnek Ország Lili, vagy éppen Korniss Dezső művei előtt. Míg Rácz István szintén vonzódott a népművészethez, s erdélyi tálaiból, kályhacsempéiből, szarvasos-madaras bokályaiból ma is van néhány tucat, addig Dévényi Ivánnál nyomát sem találjuk mindennek. Művészi ízlése is bizonyítja, hogy vidéken töl-

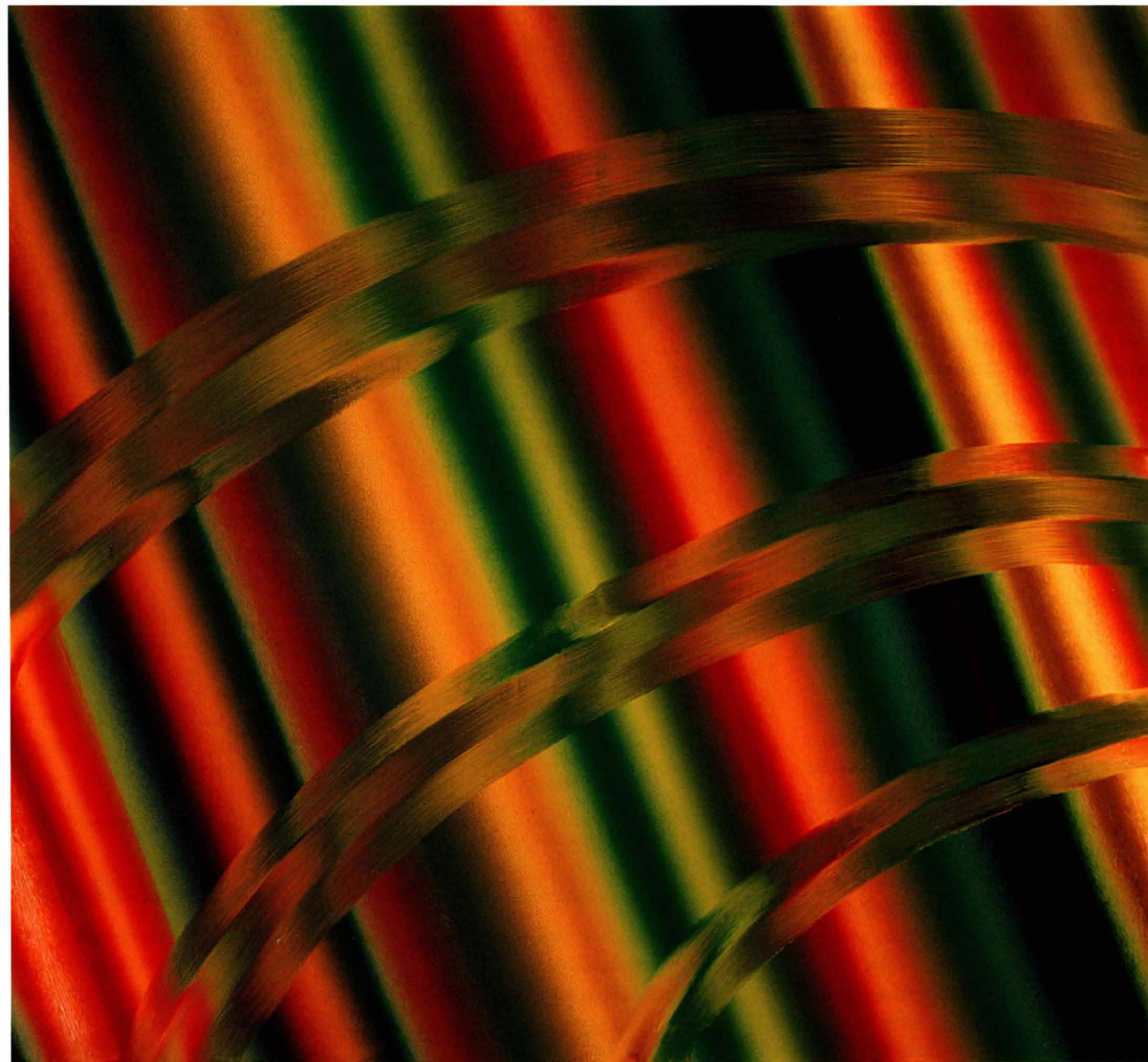
tött gyermekkorra ellenére ízig-vepig urbanus ember volt.

A felsorolt különbségek ellenére egy fontos tényező mégis közös nevezőre hozza e három gyűjteményt. Mindegyiknek van egy – a gyűjtők sajátos értékrendjét figyelembe véve – fontos jellegzetessége: mindháromban számos olyan mű van, vagy volt, melyek ott kerültek először falra. Ám, ahogy a művészet, úgy a műgyűjtés sem versenyfutás: nincsen célfotó, s így felesleges kutatni, méricskélteni, hármuk közül kit miben illet meg az elsőség. Sokkal fontosabb példamutatásuk, amely ma már művészettörténeti tény. Részben nyomukban, ösztönző hatásukra alakult ki néhány nagyszabású kortárs műgyűjtemény, így Vasilescu János, Nudelmann László és a később egyéni irányt vett Vörösváry Ákos kollektívja, s inspiráló hatásuk kimutatható többek között Kemény Gyula és Kieselbach Tamás gyűjteményében is. ✦

CZÓBEL BÉLA
egyik legszebb képe:
a Normandiai enteriőr
Dévényi Iván
gyűjteményében

KORNISS DEZSŐ
Kövágóörsi emlék
című képe a Dévényi-
gyűjteményből





**BULLÁS
JÓZSEF**

Kristály gesztus
olaj, vászon
140 x 150 cm
2001



VADNAI GALÉRIA

Nyitva tartás:
Kedd-péntek: 12-19 h
Szombat: 10-16 h

1051 Budapest, Mérleg utca 12.
Telefon/Fax: 317 8367
Telefon: 486 0304
e-mail: info@vadnaigaleria.hu
www.vadnaigaleria.hu

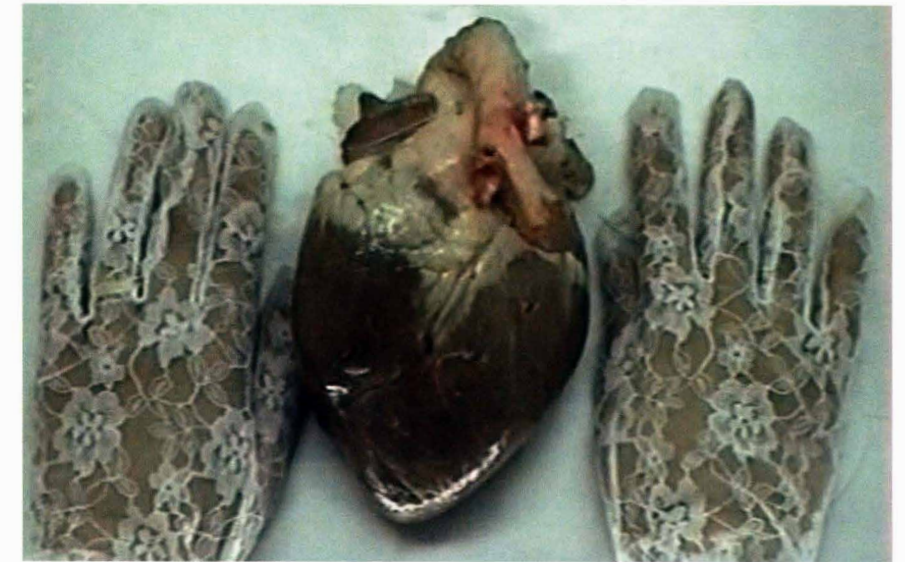
K Ö Z E L Í T É S

FODOR JÁNOS

A bécsi Műcsarnok aktuális videó kiállításán hét ország (Algéria, Egyiptom, Irán, Libanon, Palesztina, Szíria és Törökország) művészeinek 1988 és 2005 között született munkáiból találhatunk reprezentatív válogatást. A különféle narratívákkal kísérletező szerzők filmjeinek közös platformja a női identitás építményeinek vizsgálata és viszonya a közel keleti társadalmi-kulturális gyökerekhez.

Négy méteres vásznon folyamatosan pereg a nyolc, kiállításra került film, amelyek között találhatunk metaforikus, poétikus, személyes megközelítésű videót éppúgy, mint dokumentumfilmet vagy interjút. Shirin Neshat (sz. 1957) *Passage* című 2001-es videója az első csoportot erősíti, pazar filmes esztétikával nyúl temetési témájához, a csaknem tizenkét perces mű lehetne tömörített nagyjátékfilm. Mona Hatoum (sz. 1952) *Távolság nagyaága* (1988) című alkotása anya és lánya bensőséges levelezését dolgozza fel, Gülsün Karamustafa (sz. 1946) *Hajtogatás* (2000) című munkájában egy lány zöld ruhában ül a padlón, s elfogyhatatlan mennyiségű kendőt hajtogat nyugodtan és ritmikusan.

Zineb Sedira (sz. 1963) tényfeltáró és történelmet újrbeszélő felvételén a szerzőnőt látjuk, amint első alkalommal készíti interjút anyjával az algériai függetlenségi háborúban átélt szenvedéseiről és a kevert francia-arab identitás tüskéiről. Lara Baladi (sz. 1969) Tokió inspirálta, tempósra vágott friss darabjában, a *Shish Kebapban* (2004) a világ vurlitzer, pop és neon a környezet, ahol a valóság eltávolodik és feloldódik. A kairói Amal Kenawy (sz. 1974) tízperces videója, *A szoba* (2003) pontos, kegyetlen és szomorú, precízen komponált beszédes beállításával talán a tárlat legfájdalmasabb darabja, mely egy belső szobába enged bepillantást, az ágait hullató fa vagy a selyempárnán dobogó szívre díszítést varró női kéz konk-



AMAL KENAWY
A szoba
2003
video

GÜLSÜN
KARAMUSTAFA
Hajtogatás
2000
video

DIANA EL
JEIROUDI
Az edény
2005
video

rétabb talán nem is lehetne. Az analitikus dokumentumfilm hagyományos nyomvonalán halad Diana El Jeiroudi filmje az *Al Qaroura* (Az edény, 2005) című, melynek képein asszonyok beszélnek arc nélkül magukról, terhességük-ről és azzal kapcsolatos álmaikról.

A rezonőr szerepét magára öltő Leila Nura női nemiségén és emlékein merengő monológiát (2005) egyszerre halljuk angolul és magyarul Hadas Miklós szociológus értő tolmácsolásában, aki egyben a kiállításon feltűnő egyetlen valós férfi karakter is.

A program el nem hallgatható érdeme, hogy a jó értelemben vett ismeretterjesztés misszióját is teljesíti avval a lendülettel, amellyel teret enged a kíváncsiságnak, mely egyaránt irányul a másik entitásra és másik kultúrára. Itt érhető tetten az a sikerült szándék, mely egyfelől közeli bepillantást ad a személyiség, nemiség, és a kultúra egymást át-fedő szövetén át a szabadság, jogok és a tradíció változására, másfelől pedig a progresszív, független, érzékeny nősze-mélyiség felépítésének lehetőségére kérdez rá, ezt vállalja magára. A szándék mind a marketing-kapitalizált nyugati, mind a hagyományos keleti kivetülést visszautasítja, miközben az empatikus intimitásra és individualiz-musra támaszkodik. ❖



NÉHÁNY TÖRTÉNET

Nőművészek Algériából, Egyiptomból, Iránból, Libanonból, Palesztinából, Szíriából és Törökországból
Filmek és videók a női identitásról
2005. április 1-24.,
Kunsthalle Wien, Hall I
Kurátorok: El-Hassan Róza, Gerald Matt

ALL YOU NEED IS ART



The International Art Fair
FOCUSED ON CEE
21-24 | 04 | 05
PREVIEW+OPENING 20 | 04 | 05
New Exhibition Center Vienna
Messeplatz 1, A-1020 Vienna
www.viennaFair.at

viennaFair

„akkor sikeres egy kiállítás, ha megmarad az emberek fejében”

WINKLER NÓRA

ViennaFair néven először rendeznek Bécsben nemzetközi kortárs vásárt. A komoly előkészületekkel és nagy reményekkel április 21-én nyíló vásárról Gabriela Gantenbein művészeti igazgatóval és Mattias Limbeckkel, a kiállítást rendező REED managerével beszélgettem.

Mi áll a viennaFair kiállítás fókuszában?

Mattias Limbeck: Kilencven kiállító galériát bemutatva, a vásár Kelet- és Közép-Európára koncentrál. A keleti régió mellett a legjobb ausztriai, svájci, német, illetve angol és spanyol galériák lesznek kiállítóink. Partnereink több mint fele elsősorban külföldi galéria, sikerült tehát megvalósítani a nemzetköziséget. Az volt a cél, hogy Bécs egy kortársra kíváncsi közönség találkozóhelye legyen, a látogatók fiatal galériák, kiállítótérek, múzeumok művészeti programját ismerhetik meg. A belgrádi Remont – független művészi társulás – több művészgenerációt mutat be, leginkább Szerbiából. A cseheket többek közt egy fiatal prágai galéria, a Display-tér fogja képviselni. Szintén független fiatalokból áll a 2001-ben alapított Raster, akik a nagyon pezsgő varsói terepen dolgoznak. Magyar és szlovén galériák szintén hangsúlyosan kezdenek jelen lenni a nemzetközi szinten, művészi állásfoglalásaikkal, új intellektuális közelítéseikkel a nemzeti és nemzetközi művészeti életet gazdagítják.

Milyen szempontok szerint választotta ki a bizottság a galériákat?

M. L.: Minden döntést a bizottság hozott. Alapvetően csak olyan kiállítók jöttek szóba, akik kizárólag 20. és 21. századi művekkel foglalkoznak megfelelően magas színvonalon. A galériáktól



Milyen társasági és szakmai program egészíti ki a vásárt?

M. L.: A kiállító galériák mellett kitűnő társasági életet is szervezünk, ami megint csak a Kelet- és Közép-Európára irányuló figyelmet erősíti. A BRIDGE G – híd a galériákhoz – programban sok kelet- és közép-európai országnak teremtettük meg a részvételi lehetőséget, nemzetközi figyelmet irányítva rájuk, illetve, összehozzuk őket magán- és intézményi gyűjtőkkel – csak így tudják megalapozni és fenntartani ambiciózus programjukat.

A BRIDGE M – híd a múzeumokhoz – abból az ötletből született, hogy kiterjedt kapcsolatok szülessenek Közép- és Délkelet-Európában. Az itteni múzeumok közül sokan tudják magukat és programjukat megismertetni, többek közt a osztrák szövetségi kancellária támogatása révén. Ebben a projektben kurátorok, újságírók, kulturális területen dolgozó politikusok is részt vesznek.

BRIDGE – diskuszió: a viennaFair részeként nemzetközi konferenciát szervezünk – ide Közép- és Dél-Európa, illetve Ausztria múzeumi képviselőit hívtuk el. Ez egy nyílt platform lesz, amelyben a látogatók is részt vehetnek, és további projekteket is tervezünk. A helyi kortárs múzeumok, intézmények és gyűjtemények mind fontos szerepet kapnak, lévén „bedolgoznak” a viennaFair társasági programjába. A vienna special keretében különböző kiállítótételeket, érdekes művészeti projekteket és kezdeményezéseket kapcsolunk a vásár programjába, olyan partnerekkel, mint az Sammlung Essl, a bécsi MUMOK, a Múcsarnok, a Stiftung Generali és a Museum Secession. A Vienna Art Cluster pedig április 19. és 24. között mutatja be az első viennaartweek-et. A nemzetközi művészeti terep kétszáz legfontosabb szereplőjét hívtuk meg



elvártuk, hogy vezetőik folyamatosan és teljes munkaidőben dolgozó galeristák legyenek, illetve hogy a vásárra tervezett kiállítási program megfeleljen és összhangban legyen a viennaFair céljával. A Fiatal galéria-szekcióban csak 2002 és 2004 között alapítottak vehetnek részt. A másik két szekcióban a nagymúltú, illetve a hídként szolgáló galériák állítanak ki.

Bécsbe. Az esti programok közül a *viennAfair* április 20-i nyitőeseménye lesz a legnagyobb. A művészet iránt érdeklődők találkozása, és a networképítés szerves része kell legyen a társasági programoknak. Ezekkel a kezdeményezésekkel a kuratórium és a *viennAfair* művészeti igazgatója azt szeretné hangsúlyozni, hogy a művészeti terepen a kapcsolatépítés hihetetlenül fontos, galériák, intézmények, múzeumok kiállítóhelyek közt.

Olvastam egy sajtóanyagban, hogy Ausztriában nincs erős hagyománya a kortárs gyűjtésnek. Mi ennek az oka?

M. L.: Nem hinném, hogy így van. Bécszet a művészettel évszázados szerelem köti össze. Több mint ötven múzeum és intézmény található itt, termékeny művészeti világgal, aktív magánkezdeményezésekkel. Osztrák és külföldi gyűjtők egyaránt szeretnek ide jönni. Az elmúlt években különösen sok és sokszínű galéria nyílt, Bécsnek ezért is van nemzetközi híre a művészeti világban. Minőségi a kínálat, a kultúrintézetek részvételét pedig mind Ausztriában, mind külföldön nagyra értékelik. A *viennAfair* közvetít a nemzetközi galériák és a széles közönség között, illetve a gyűjtők találkahelyévé teszi Bécszet.

Gabriela Gantenbein: Az elmúlt években erősödött a gyűjtők érdeklődése a kortárs iránt, lévén pezsgó galériás világgal és növekvő nemzetközi kínálattal találkozhatnak.

Min múlik, hogy jó-e egy vásár?

G. G.: A legfontosabb a kiállító galériák programja és hogy kellően jó művészeket hozzanak. Ezt követi, hogy valóban ki legyen találva, mi az a vezérszál, a fő szempont, amely köré a vásár felépül. Nem szabad alibi-marketinggel kísérletezni.

M. L.: Nekünk fontos, hogy a megfelelő kereskedelmi szektorokkal együttműködve épüljön ki a vásár. Most Ausztria vezető, nemzetközi hírű galériáival együtt találtuk ki és hoztuk létre. Elsőrangú szakembereket sikerült megnyernünk a kuratóriumba és az ügy mellé állt Gabriela Gantenbein is, aki elköte-

viennAfair

lezett és nagy tapasztalatú művészeti igazgatónk.

Design- és építészeti feladatokra sikerült leszerződöttnünk a jó nevű Kühn Malvezzi irodát. A látványelemek, a standok kialakítása, a falak vastagsága, illetve a speciális lámpák teszik a vásárt egyedivé. A bécsi vásárcsopont tiszta üveg-szerkezete pedig tökéletes keretet ad a ehhez – szolgáltatásaiban és infrastrukturálisan is megfelel a legmagasabb európai szabványoknak. Így a *viennAfair* jól kitalált, teljesen harmonikus egységként jelenik meg, és reméljük kedvezően hat a kiállítókra és a kíváncsian várt gyűjtőkre.

Melyik kortárs múzeum a kedvence?

G. G.: A Castello di Rivoli és a Tate Modern.

M. L.: Állandó kortárs kiállítások egész sora látható Bécsben. Új irányokat nyitnak a jövő felé, szinte minden médiumot alkalmaznak. Nálunk, a Reeds Irodában nincs kedvenc az osztrák múzeumok között. Azt tapasztaljuk, hogy a kortárs anyagok tálalása elképesztően jó színvonalon és a múzeumok részéről teljes odaadással történik. Nemzetközi intézményekkel összehasonlításban Ausztriának semmi félnivalója nincs.

Melyik vásár vagy kiállítás volt mostanában a legemlékezetesebb élményük?

G. G.: A Dieter Roth-gyűjtemény Hamburgban. Nem is annyira kiállítás, inkább egy élet munkája.

M. L.: A párizsi FIAC Art Fair nemzetközi kortárs vásár, amely tavaly október végén zajlott, francia testvérvállalatunk szervezésében. Nagyon jól működött, egyfajta modell volt a miénkhez. A FIAC-on való részvételt szintén szigorú szelekciós procedúra előzi meg. Tavaly kétszázhusz galéria felelt meg, ezek fele külföldi. Különösen az ameri-

kai galériák jelenléte volt erős, az általuk hozott fiatal amerikai művészekkel és kozmopolita műveikkel. Szerencsénkre a 2004-es FIACon már erősen tudtuk a 2005-ös

viennAfair vásárt népszerűsíteni.

Az, hogy a kortárs művészet áll a vásár középpontjában, segítette a szponzorok megnyerését? Vonzó volt számukra ez a tematika?

M. L.: Két fő szponzornak sikerült az Erste Bankot, illetve az Uniqa biztosítót megnyernünk. Mindkettejüket meggyőzte a vásár koncepciója. Mindkét cég már régóta támogatja a művészetet, és mindkettő tevékenységénél egyre fontosabbak lesznek a közép-európai piacok. Ideális szponzorok tehát, akik tökéletesen illenek a termékünkhöz. Az együttműködésben minden fél számára érdekes együttműködés és további előnyök születnek.

A közelmúltban Budapesten több kiállítás is rekordszámú nézőt vonzott. A Monet és barátai, illetve a 400 év francia festészete három-három hónap alatt több mint negyedmilió embert érdekelt. Egy osztrák múzeum vagy nagyobb galéria esetén, mekkora nézőszámnál minősül kiemelten sikeresnek egy kiállítás?

G. G.: Attól függ, mit értünk a sikeren. Számomra akkor sikeres egy kiállítás, ha az emberek emlékeznek rá, ha gondolkoznak rajta, és ez nem adott nézőszámon múlik. Nagyon jó, ha tömegek részesülhetnek egy kiállítás élményében, de ez csak egyfajta mérője a sikernek és nem a legfontosabb.

M. L.: Erre nincs egyszerű válasz. Hasonlóan a vásárokhöz egy kiállítás esetén sem pusztán a nézőszám, inkább a látogatók minősége számít a kiállítás mellett. Nagy bécsi intézmények, mint a Leopold, az Albertina, a Lichtenstein átlagosan másfél millió látogatót vonzanak. Úgy érezzük, az osztrák múzeumok radikális változásokon mentek át az utóbbi időben. A múzeumigazgatóktól folyamatosan megújuló ötleteket és stratégiákat várnak, sok látogatót vonzó kiállításokat, illetve hasonló intézményekkel való együttműködést. ❖

Művek papíron kortárs nemzetközi képzőművészekről

Alan Charlton, Marlene Dumas, Gary Hume, Nan Goldin, Gabriel Orozco...

2005. május 5–31.



Gabriel Orozco: Bagoly

KNOLL GALÉRIA
H-1061 Budapest, Liszt Ferenc tér 10. · www.knollgaleria.hu

kedd-péntek: 14-18.30h · szombat: 11-14h

FOTÓ



KELEMEN KÁROLY

MŰVÉSZET

Vintage Galéria 1053 Budapest, Magyar utca 26 www.vintage.hu Tel./fax: (36 1) 337058 galeria@vintage.hu

KORTÁRS KÉPZŐMŰVÉSZET



DÉDUNOKÁI IS LÁTNI FOGJÁK

DEÁK ERIKA GALÉRIA 1061 Budapest, Jókai tér 1., Tel./Fax: 1-302 4927, E-mail: deakgal@c3.hu, www.deakgaleria.hu

Bernát András

STIMA KLÁRA

Bernát András képei előszörre érzékiségükkel ragadnak meg. Telt, mély színeket használ, kéket, zöldet, barnát, néha vöröset. Már a színek intenzitása behúzza a nézőt. A festéket vastagon rakja a vászonra, majd lépésről lépésre haladva, az alapformára koncentrálna, alakít ki organikus rendszert.

Az eredmény első szinten totális vizuális élvezet, a szem gyönyörködve követi az ecset szálai nyomán kialakult örvénylő, hullámzó vonalszövet rendjét. Aztán, ahogy elmozdulunk a kép előtt, az máris másik arcát mutatja. A finom, gesztusszerű domborzaton a mozgás által másképp török meg a fény, máris másik képet látunk, vagyis ugyanazt más-

képp. A variációk száma szinte végtelen, a nézőn múlik, milyen mélységben használja ki a lehetőséget, mennyi időt szán a képek nézegetésére, mennyire tudja átadni magát a „nézés örömeinek”. Mert hogy Bernát a 2000 óta készült képeit „örömfestészet”-nek nevezi, amelyben a dolgok kitalálásának öröme élhető át számára, az a játék, amikor az ember „Is-tent játszik”, vagyis megtörténik vele az alkotás legnagyobb csodája.

Aztán, ahogy telik az idő, és túljutotunk az első „megrázkódtatáson”, azon kapjuk magunkat, hogy a tisztán vizuális benyomások által kizökkentünk a hétköznapi gondolati és érzésvilágból, hogy töltekezzünk valamivel, ami a belső gazdagodást, tágulást segíti. Vagyis nézőként is átélhetünk valamit

abból, amit Bernát képkészítés közben átél. Ez az élmény pedig nem más, mint a szemlélődő, meditatív létezés élménye, amely a dolgokra való koncentráció és a bennük való elmélyülés által jön létre. Bernát András folyamatosan ezzel a koncentrált figyelemmel követi saját mozdulatait a képen, a kép alakulását, ahogy az egyik mozdulattól következik a másik, vagy reflektál egyik a másikra. Túl magán a művészet művelésén, abból az alapállásból kiindulva, hogy nem a *mit* számít elsősorban, hanem a *hogyan*, a gyakorlat azt mutatja, hogy e tevékenység észrevétlenül tanítja, építi az embert. Bernát számára ez a fajta munkamódszer bizonyult – a festészetben és ismételtelen a festészetben túl is – a legjobb ön- és világmegismerési módnak.

Figyelem – Utazás – Teremtés

Bernát András magát „egy-ügyű” festőnek nevezi. Egy-ügyűsége részben abban rejlik, hogy kevés téma foglalkoztatja, ám ezek vissza-visszatérnek művészetében az évek folyamán. Hasonlóan, mint bizonyos művészeti problémák, belső történetek, amelyek idővel újra, más formában jelentkezve, a kérdés egy kicsit más aspektusában merülnek föl, körbefordul, de spirális haladást mutatva, egymással párhuzamosan.

Alapvető témái az enteriőr, az akt és a táj. Minden esetben kiemel egy részletet, amelyet áttelekít oly módon, hogy az egész lelkesége és jelentéstartalmi jelenjen meg benne. Ez a megközelítési mód elsőre filozófiai kérdéseket vet fel, Bernátnál azonban, annak ellenére, hogy ő maga sem áll távol a problémák filozófiai síkra terelésétől, inkább másról van szó. A képkészítésnek ez a módja közelebb áll ahhoz az emberi megnyilvánuláshoz, ahogyan egy új barátság vagy szerelem kezdetén a másik ember apró gesztusaira, szeme villanására figyelünk, verbálisan nem megfogalmazott módon „olvasunk” a másik emberben, tárul föl előttünk a másik, egyszer csak azt érezve, hogy ismerjük már az illetőt. Bernát András festészetét is akkor érthetjük, érezhetjük, ha érzéki benyomások lenyomataiként szemléljük, egyéb következtetéseinket pedig későbbre tartogatjuk.

Enteriőr

Van egy sarok, ahová soha nem süt be a nap. Árnyékban van. Egy zuglói ház padlásszobájának sarka. A lefutó fal ferdén metszi a képet, bizonytalan síkot formál az alig érzékelhető derékszög mellé. Hogy hol is van a sarok, csak sejteni lehet. Nincsenek élek, nem elégülhet ki a vágy, hogy eldönthető legyen, meddig tart az egyik, meddig a másik sík, a harmadik. A forma nem bírja alávetni magát a perspektíva szabályainak, pedig valójában „ő” is háromdimenziós. A sarok görbülése is lehetne érzékelhető a fent említett rendszer szabályai szerint, ha hagyná magát, de mivel minden forma legömbölyödik, térbelisége pedig feloldódik, nem adható egzakt válasz.

A falra fémlémez van szögelve.

Akt

Nem konkrét. Csak részletek láthatók, az emberi bőr szerepe az ábrázolásban eltűnik. A modell testét sűrű, kusza vonalháló fedi, a háttérret ügyszintén, mindebből csak részleteket mutatnak a fotók. A női test beleolvad a környezetbe, határtalanul feloldódik benne – erotikus sugárzása tölti meg a képet. Nem



dönthető el, meddig tart a figura, hol kezdődik a háttér, egy minőségé lették. Ívelt, gömbölyű formák, fűre vagy szőzetre emlékeztető egymásból következő kavargó vonalakkal borítva, vagy ebből a kuszaságból építkezve bizonytalanná teszik a megtestesülés anyagi minőségét: test-táj (combok-dombok). Érzet, amelyet sokszor körül kell járni. Valószínűleg mindig lesz titka.

Táj

Általánosan a mindenkori lelkiállapot kifejeződése. Eltekintve néhány fontos képtől (mint Caspar David Friedrich, vagy a magyar hagyományban Ferenczy és Szinyei Merse), egy-két régi visszatérő álom határozza meg. A holdtól ezüstösen beragyogott sarkvidéki havas táj, benne a sivatagi vidékekre jellemző kubuszerű építményekkel, melyeket szolarizálva áraszt el valami északifény-féle tünemény. Egy másik, talán még gyermekkori álom, szakadékos, omlatag csatorna, természeti képződmény, beszakadt árok, akna vagy gödör. Moha borítja, nedves és mély, félelmetes és vonzó, a földi életen túlra mutat mégis maga az Élet burjánzása van benne.

Mindenképpen az enteriőrnél, vagyis a szobasaroknál kell kezdeni, nemcsak azért, mert Bernátnak ez időrendben az első említendő témája, hanem azért, mert még a főiskola előtt itt fogalmazó-

dott meg benne, hogy mi az, ami érdeklő valójában. A koszos fehér fal, állandóan árnyékban. Rűcskös fal, legömbölyített felületek, nem tudják határolni egymást, átfolyanak, áttűnnek egymásban, miközben az agy úgy tudja, hogy ez nem így van, az érzékelés számára mégis ez tűnik valóságnak. Homogenitás és egylényegűség látszólag, amely mögött folytonosan ott van a *rejtély*, a sejtelem, amely nem fejthető meg. Hol kezdődik az egyik rész, hol a másik, és meddig tart? Mi a mélység, milyen mély? Áthatolható-e? Vágy a behatolásra. Pont ez a bizonytalannak tűnő valami adja a biztonságot, ez a nehezen megfogható környezet nyújtja az anyaméhszerű állapotot. Örök vonzalom. Mindig visszatérő kérdések Bernát művészetében, amelyek, ha nem tartott szem előtt, hiányként jelentkeztek. Ha mélyponton volt, akkor pedig a szobasarok élményébe való visszatalálás, „visszaézés”, vagyis a *rejtély* újbóli beengedése az életbe hozta vissza onnan. És mivel korra ifjúságától kezdve ragaszkodott ahhoz, hogy tisztán láthassa, „miben van”, hogy meg tudja határozni a maga számára, mit is csinál éppen, a *rejtély* újra és újra-fogalmazása tekinthető művészetének központi motívumaként.

A *rejtély* megfogalmazásának belső kényszere Bernát művészetében a kezdetektől jelen van. Azok a technikai megoldások, amelyek megnyugtató eredményt hoztak a számára, a főiskolás években alakultak ki. A rész és egész viszonyának kutatása, az ember és természet viszonya, a női akt, mint a természet elválaszthatatlan eleme, vagy a táj maga, mint a világot átható feminin jelenség, illetve a különböző dolgok és minőségek közötti átjárhatóság a keleti gondolkodást idézi. Ehhez járult még Jung a zenéről és a művészetről szóló gondolatainak tanulmányozása, amelyek ahhoz vezették Bernátot, hogy befelé figyelő módszerével ismerje föl magában azt a valamit, ami elementáris erővel dolgozik, úgy is mondhatnánk, hogy saját maga lehessen ezáltal művészetében. E fölismerés eredményeképpen kiderült, hogy nem kíván konkrét és partikuláris lenni, de szereti, ha több értelme van a műnek, absztrakt akar lenni, emellett feltétlenül realista. Első pillantásra

Objektum No. 129.
2001
30 x 30 cm
olaj, vászon

Objektum No. 1/a.
1993–1996
90 x 130 cm
olaj, vászon



akár ellentmondásosnak is tűnő fogalmak ezek, amit felold, ha Bernát művészetét a különböző technikák alkalmazása szerint is nézzük, mivel a választás eredménye mindig visszahat a következő mozdulatra, alakítva, hozzáadva valamit ahhoz.

A főiskolai években készült, fentebb már jelzett aktoknál magát a modellt festette be kusza, organikus vonalakkal, és ugyanez a struktúra került a háttérként szolgáló csomagolópapírra is. Ezután lefényképezte, de mindig csak részleteket. Az így létrejött kivágatban nem dönthető el egyértelműen, mely testrészt látjuk, egyáltalán a test részét látjuk-e vagy a háttér rajzát. A pozitív-negatív forma elbizonytalanodik, kifordul, fölcserélhetővé válik.

Aztán jött egy nem túl sikeres korszak, ezek is aktok voltak az előzőhöz hasonlóan, de itt alapozott farost lemezen kísérletezett színes ceruzával, majd olajfestékekkel. Az eredményt túl „finomkodónak, édeskés”-nek találta, viszont máig tartó kompozíciós sémák alakultak ki ebben az időszakban.

A főiskola után a művészetét mélyen átható erotika kicsit konkrétabb körül-

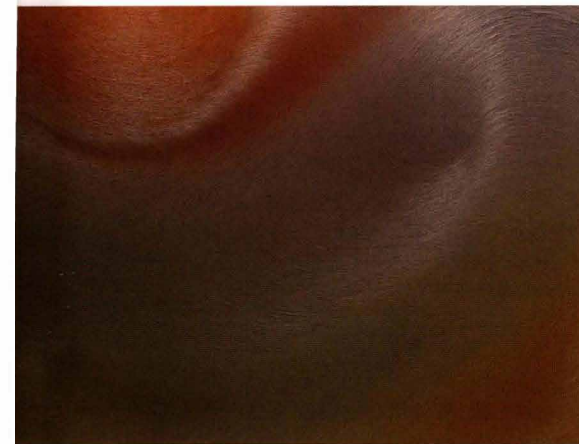
járása következett „Bernát-módra” egy oroszországi ösztöndíj segítségével. Természetesen tájképről van szó, ahol a műterem ablakából látott vörös víztorony hasít a felhők közé. A felhőkben – és mint Leonardo óta tudjuk, a vokalotoltjaiban is – elmélyült szemléléddel sok mindent fölfedezhetünk, András számára ekkor a kavargó nőiséget jelenítették meg (combok-dombok). Maga a környezet egyfajta hazatalálást is jelentett számára, mivel mindig vonzódott Tolsztoj és Dosztojevszkij világához, a „nagy orosz föld lélek” oltalmazó misztikumához.

Az olajfestékekkel való kísérletezés gyakorlatilag máig tart. A főiskolán társaival együtt (Ádám Zoltánnal, Bullás Józseffel, Mazzag Istvánnal voltak egy műteremben) foglalkoztatta az ezüst-, illetve alumíniumpor használatát. Társaitól eltérően azonban ő a hétköznapi realitáson túli másik realitás ábrázolásának eszközeként fogta föl ezt a kényes anyagot, kontrasztokat hozva létre, úgymint: hogyan lesz a vetett árnyékból dicsfény vagy a titokzatos semmibe-mindenbe vezető út, ha ezüstösen fénylik, mint a holdsugár. Ismét a pozi-

tív és negatív forma-tartalom cserélődik föl, egyik pillanatban impresszionisztikus hatást keltve, a másikban a misztikum felé húzva. Nedves, esős táj megfoghatatlan, földöntúli fényben, álomszerűen, de nagyon is reálisan, Tarkovszkij tájait idézi föl, a dús, háttartalan Életet, ellentmondóan túlvilági csendben, ahol minden megtörténhet, az is, hogy kis parázsló sziget lebeg a romos házon átzubogó vízesés kavargó habjai közt.

Az orosz táj, Tarkovszkij képeinek mély átérzése és a fent már leírt álomban megjelent kubusos, templomszerű építmények nyomán, a kilencvenes évek elején jelennek meg festészetében az architekturális elemek. Megint csak a *rejtély*, nem tudni, tényleg templom-e, de egyértelmű szakrális kisugárzása van. A híd folyón vagy szakadékon ível át, de nem evilági környezetből nő ki. Egy biztos, itt már nincs több kérdés, a ragyogó szürkeség mindennel tisztában lévő vidékein járunk.

Bernát ez idő tájt majdnem egyszínű képeket fest. Nagyon fontos számára a forma, amelyet fényes, sugárzó, oldott akvarellszerű természeti részek és a



fényt elnyelő hold természetű objektumok, mint felületek váltásával fejez ki. Bizonytalanná teszi így a kép monokróm jellegét és absztrakt, illetve ábrázoló voltát. Aztán a fényes lakkot matt lakkal váltotta fel, selymes felületeket eredményezve, egészen éterivé téve a látványt. Bernát szándéka ezzel nem a festészet valamilyen „lecsupaszítása” volt, inkább eljutni a látás, az emberi érzékelés határáig, egy olyan pontra, ahol az „új”, a másik világ kezdődik.

Bernát vágya, hogy saját belső útját a nézővel is megoszthassa az 1994-es Bartók Galéria-beli kiállításán érvényesült legerősebben. A régi padlásszoba sarkának elemeit festette meg párképekben. Az egyes képeket átlósan ketéosztotta derékszögű paralelogrammákra, ahol az alapsíkot jelentőt vízszintes, a falsíkot az átlóval párhuz-

mos ecsetvonások jelezték. A képek páronként egymás tükörképei, összetéve őket sarokszerű téri helyzet áll elő. A galéria tizenhét négyzetméteres terében a párokat egyre növekvő távolsággal széthúzta, így azokat a nézőnek magának kell továbbképzelnie, hogy a sarokhelyzet előálljon, így képtér és nézőtér gyakorlatilag egybefolyik.

Ez a Bartók Galéria-beli kiállítás valamennyire határnak tekinthető Bernát művészetében, már amennyire lehet ilyesmi mondani vele kapcsolatban, hiszen inkább egy újabb visszacsatolás következett a kilencvenes évek második felében. A technikában elhagyta a lakkot a festék pedig vastagodni kezdett a vásznon. Ezzel párhuzamosan lassan eltűntek az építészeti elemek képeiről. Úgy tűnik, Bernát András „érett” korszakába érkezett. Ahogy ő mondja: formai egységet kíván teremteni a képen, és e törekvése során görbültek meg újra a vonalak vagy tért vissza újra a régi akt-táj formához. Mivel törés nélküli felületeket kíván, ezt egymásból fakadó ívekből és hurkokból építkező hullámszerű struktúrával oldja meg. A vastagon felhordott festékekkel látszólag plasztikusnak tűnő felületeket hoz létre, ahol megint csak nem dönthető el, hogy test-tájt vagy természeti tájt látunk. Munkamódszere lassú és aprólékos. A pszeudovölgyek-hegyek (combok-dombok) nem egy gesztussal születnek, hanem

kis ecsettel, négyzetcentiméterről négyzetcentiméterre haladva alakul rendszerük. Mantramondogásra emlékeztető tevékenységének célja saját határainak feszegetése, amíg illuzionizmusa még ábrázoló tud maradni.

Az 1997–1998-ból származó „előfutár” darabokból tűnik ki, mért mondhatók érett műveknek ez utóbbi korszak festményei. Azokból a képekből, ahol az architekturális elemek eltűnni vagy átalakulni látszanak, de még nem alakult ki teljesen a mára már jól ismert illuzionisztikus rend. Megint Tarkovszkij idézi Bernát András képeinek alakulását, azt a folyamatot, vagy annak a folyamatnak a bölcs belátását és képi megvalósítását, ahogy a Természet visszaveszi a maga birtokait, az emberiség által elhagyott vidéket újra önmagával teszi egyneművé, megvalósítja a természeti tárgyak és jelenségek anyagi és spirituális egységét.

Bernát András utóbbi öt évének „formai egységre való törekvése” e folyamat mély megértését mutatja.

BERNÁT ANDRÁS
kiállítása április 20-tól május 16-ig látható a K. Petrys Házban

1085 Budapest
Horánszky utca 13. II. em.
tel/fax: 36-1 267-4491
e-mail: k.petrys@axelero.hu

Objektum No. 364.
2004
40 x 80 cm
olaj, vászon

Objektum No. 333.
2003
100 x 140 cm
olaj, vászon

Objektum No. 119.
2003
90 x 140 cm
olaj, vászon

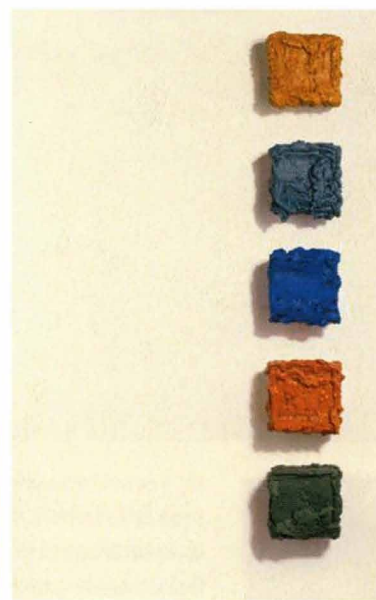
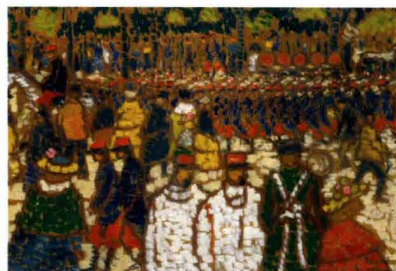
AUKCIÓS AJÁNLÓ

„Évtizedek óta nem bukkant fel olyan jelentős Paál László-festmény a magyar műtárgypiacon, mint az 1875-ben festett *Barbizoni táj*, melyet május 3-án, 17 órakor árvereznek a Kieselbach Galéria aukcióján. A több mint 120 éves lappangás után, francia magángyűjteményből haza került mű érdekessége, hogy ábrázolt motívuma megjelenik Gustave Le Gray, a 19. század egyik legjelentősebb fotóművésze 1875 körül készült felvételén is. A Vígszínházban megrendezésre kerülő árverésen Paál László festményén kívül többek között Farkas István, Kondor Béla, Vajda Lajos és Nemes Lampérth József alkotásai is kalapács alá kerülnek.”

www.kieselbach.hu



A Mű-Terem Galéria május 9-én sorra kerülő 19. aukciójának legnagyobb szenzációját Rippl-Rónai József *Menetelő francia katonák* című alkotása szolgáltatja. A legutóbb Ernst Lajos gyűjteményét rekonstruáló, és művészeti tevékenységét bemutató kiállításon (Egy gyűjtő és gyűjteménye, Ernst Múzeum, 2002) szerepeltetett kép egykor a neves szakember kollekciójának igazi gyöngyszeme lehetett. A kép mind témáját, mind pedig stílusát tekintve, Rippl-Rónai 1910-es európai útján szerzett új benyomások, valamint a festő eredeti modorának a szintézise egyben. A nagyméretű festmény amellől, hogy közeli rokonságot mutat a francia fauve törekvések tiszta színhasználatával, részben a futurizmus, de még inkább a német expresszionizmus tanulságait hordozza magán. Múltán tekinthető a festő 1910-es években festett egyik legszebb alkotásának. A kiállítás megtekinthető: 2005. április 28. és május 8. között, minden nap 10-től 18-ig. www.mu-terem.hu



PERSONAL STRUCTURES

A Personal Structures elnevezésű nemzetközi projekt – hazánkban egyelőre példa nélküli művészi együttműködés – első magyarországi kiállítása valósult meg a Vadnai Galériában. A II. ország 16 művészt tömörítő társaságból Jakob Gasteiger (Ausztria), Gál András (Magyarország), Johannes Girardon (USA), Frank Piasta (Németország), Rene Rietmeyer (Hollandia) és Yuko Sakurai (Japán) munkái láthatók a Mérleg utca 12-ben. A monokrom, nem-ábrázoló festményeken és objektumokon keresztül egy olyan alkotói alapállásról, gondolkodásmódról alkothatunk képet, amelynek egyaránt része a minimalizmus formai redukcióra törekvő hagyományának követése, valamint annak gazdagítása az alkotói szubjektum, a személyes jegyek megmutatkozásának felvállalásával. Nevük a híres minimalista kiállítás, az 1966-ban, a New York-i Zsidó Múzeumban megrendezett Primary Structures utal.



SZÚCS ATTILA HOLT LELKEK

2005. április 15 – május 15.,
kedd-péntek, 14.00-18.00,
valamint előzetes bejelentkezéssel



1068 Budapest, Király u. 76
Telefon: 413-7608 • www.acbgaléria.hu
acbinfo@acbgaléria.hu

A festészet médiumára reflektáló kérdésközpontú művészi együttműködés – első magyarországi kiállítása valósult meg a Vadnai Galériában. A II. ország 16 művészt tömörítő társaságból Jakob Gasteiger (Ausztria), Gál András (Magyarország), Johannes Girardon (USA), Frank Piasta (Németország), Rene Rietmeyer (Hollandia) és Yuko Sakurai (Japán) munkái láthatók a Mérleg utca 12-ben. A monokrom, nem-ábrázoló festményeken és objektumokon keresztül egy olyan alkotói alapállásról, gondolkodásmódról alkothatunk képet, amelynek egyaránt része a minimalizmus formai redukcióra törekvő hagyományának követése, valamint annak gazdagítása az alkotói szubjektum, a személyes jegyek megmutatkozásának felvállalásával. Nevük a híres minimalista kiállítás, az 1966-ban, a New York-i Zsidó Múzeumban megrendezett Primary Structures utal.



BUKTA IMRE KÉP A TÁJBAN, TÁJ A KÉPBE

Bukta művészetének témája a mezőgazdaság, a falusi élet, a szokványos paraszti munkák. E munkák eszközeit és anyagait használja fel alkotásaihoz. Művei finom iróniával, szeretetteljes groteszkussággal jelentik meg azokat az abszurdításokat, amelyeket a paraszti életforma felemás kelet-európai modernizációja hozott magával.

GODOT GALÉRIA

1075 Budapest, Madách út 8.
Megtekinthető május 14-ig, keddtől péntekig
10 és 18, szombaton 10 és 13 óra között.
www.godot.hu



BUKTA IMRE

Kép a tájban, táj a képben

Megtekinthető: 2005. május 20-ig
keddtől péntekig 14-18 óráig,
valamint előzetes bejelentkezésre
20.9136291.

VINTAGE GALÉRIA

1053 Budapest, Magyar utca 26.
tel/fax: (36 1) 3370584
www.vintage.hu



ANDRÉ KERTÉSZ ÉS A MAGYAROK

ANDRÉ KERTÉSZ ARCAI KÉPEK ÉS TÁRGYAK A WASHINGTON SQUARE-I LAKÁSBÓL

Kész személyiség, felnőtt férfi volt, amikor Párizsba költözhetett. Az egyáltalán neki való magyar bankhivatalnok-léte cserélte fel a párizsi művész-életformával. Itt, majd később New Yorkban vitte sikerre szubjektív, lírai kis történetek, furcsa szituációk, humanizált terek bemutatásán alapuló fotóművészetét. Megteremtett egy sajátos formanyelvet, amelyhez következetesen, gyakran megrendelői akarata ellenére ragaszkodott, így hozva létre egy teljes, hiánytalan életművet, számtalan követőjének mutató utat, s lett talán minden idők egyik legnagyobb fotóművésze. Otthon Budapesten és Szigetbecsén, valamint Párizsban volt, de mégis New Yorkban lakott negyvenkilenc éven keresztül. Képei a világ legnagyobb múzeumainak, magángyűjteményeinek féltett darabjai. Patric Longlade a New York-i Metropolitan Museum Fotóosztályának vezetője mondta valhol: „Ha az európai modern fényképezés történetét végleg megírják, arra a megállapításra kell jutniuk, hogy André Kertész egy kicsit olyan, mint Kolumbusz, aki egy új világot fedezett föl, amelyet aztán valaki másról neveztek el...”

KINCSES KÁROLY

2005. április 1. és 2005. május 29. között,
a Mai Manó Ház mindhárom
kiállítóteremben.

FRIDA KÖZELJÖN

A Magyar Televízió székháza mellett van egy Iguana nevű bár. Egyik este beültünk meginni valamit. Néztem a pultnál, ahogy rázzák a koktélokat, és a teleplakátot, képeslapokat kirakott falon észrevettem két női fej-figurát, olcsó pléhdíszeket. Tipikus mexikói ajándéktárgyak, de nem kell sokáig nézni, hogy rájöjjön az ember, hogy a fekete hajú, erős nézésű, kicsit bajuszkás nő voltak éppen Frida Kahlo. A mexikói modernizmus legismertebb női képviselője, és egy kevésbé művészettörténeti, de ismertségét annál jobban reprezentáló adat; Salma Hayek kedvenc filmszerepe. A bécsi Essl Gyűjteményben júniusig látható az a kiállítás melynek anyaga a mexikóvárosi Modern Művészetek Múzeumának állandó gyűjteményéből érkezett. Az 1920-as és 1980-as évek között készült festmények és nyomatok először lépnek ki a falak közül. Több mint harminc művész munkáin keresztül ismerhető meg a mexikói modernizmus, köztük a festőpáros férfi tagja, Diego Rivera, illetve olyan más fontos szerzők, mint José Clemente Orozco, José David Alfaro Siqueiros, vagy Rufino Tamayo.

2005. március 18-június 12.
Essl Gyűjtemény, Klosterneuburg
WINKLER NÓRA



Digital Feeling in Wildau, Pixelkunst aus Ungarn

Technische Fachhochschule Wildau,
2005. április 22-június 20.

A Technische Fachhochschule Wildau (University of Applied Sciences) Berlin szomszédságában lévő Wildauban működő műszaki főiskola – melynek a különböző szakjai a komputer adta lehetőségeket próbálják minél sokoldalúbban kiaknázni a gyakorlatban – vezetőjétől kíváncsivá tette, hogy mindezek a technikai változások hatottak-e és hogyan a művészetre, ezért intézményükbe ilyen tematikájú kiállításokat kezdtek szervezni. A magyar művészek munkáiból Bordács Andrea és Készman József válogatta össze a bemutatott anyagot.



Az Ön biztonsága

Művészet & érték

UNIQA Műtárgybiztosítás

– hogy gyűjteménye a legnagyobb biztonságban legyen

Biztosítási fedezet múzeumokban, lakásban és kiállításokon elhelyezett műtárgyakra egyaránt.



Amiért érdemes hozzánk fordulni

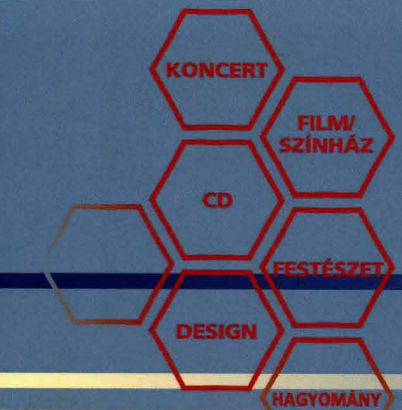
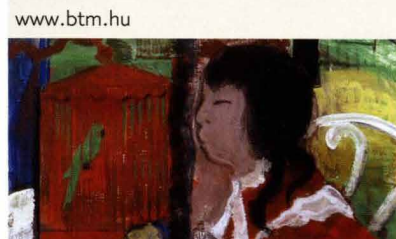
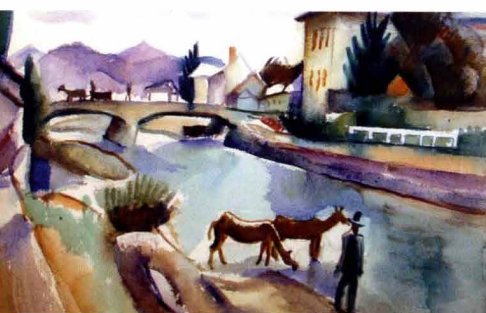
- All Risks fedezet
- Tanácsadás
- Art-Loss-Register
- Dokumentáció
- Megegyezés szerinti érték

Az ország egész területéről várjuk jelentkezését!

UNIQA Biztosító Rt.
1134 Budapest, Róbert Károly krt. 76–78.
Tel.: 1/2386-005 • Fax: 1/2386-010
Mobil: 20/549-0766
E-mail: mutargybiztositas@uniqa.hu
www.uniqa.hu

FELHÍVÁS

2005. június 4-én Kmetty János emlékkiállítás nyílik a szentendrei MűvészetMalomban, amelyhez képeket keresünk magángyűjteményekből is. Kérjük azokat, akik szívesen kölcsönöznék a tulajdonukban lévő Kmetty-alkotásokat a kiállítás idejére (július 24-ig), jelentkezzenek Kratochvíll Mimi művészettörténésznél a 30/389-8820 telefonszámon.



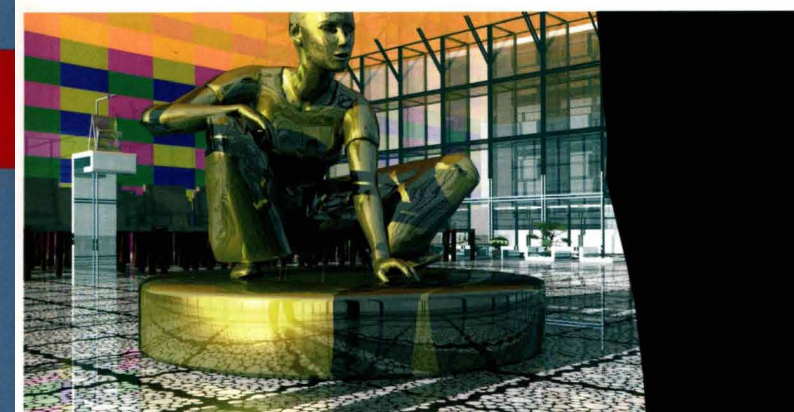
www.kultura.hu

85%



kultura.hu Töltsd fel magad!

Unod a banánt? Mókuserék, hervadt hétvégék? Kapcsolódj ki! Kapcsolódj rá Magyarország első és egyetlen kulturális megaportáljára! www.kultura.hu: ezerarcú kultúrkaland virtuális vagányoknak. Pörögnél? Mozi, színház, tárlat, koncert az országos program-esőben. Hétfégi kiruccanás? Kukkant be egy kastélyba, válassz több ezer műemlékből. Ki-kicsoda, CD-kincsestár, sztárinterjúk. Töltsd le a világot, hogy feltöltődj. Kattints rá! Rákattansz!



TEFAF 2005

szinte minden – a legmagasabb szinten



EINSPACH GÁBOR

Maastricht fontos hely. Kis holland város, beékelve Németország nyugati részébe, nevezetes politikai helyszín, itt írták alá az Európai Uniót megalapító szerződést 1992-ben, és fontos helyszíne a nemzetközi műkereskedelemnek a The European Fine Art Fair 1988-as létrejötté óta.

Idén a közel nyolcvanezer látogató a vásár tíz napja alatt a világ tizennégy országára 203 legjelentősebb műkereske-

dőjének standját látogathatta meg, és vásárolhatott a művészettörténet szintje mindegyik jelentős alakjától.

Tulipánnal borított falak, pezsgő- és osztrigabárok, napi hétezer látogató, jettek a világ minden részéből, alapítványok dollármillióival gazdálkodó kurátorok, brüsszeli fogorvos, amszterdami gyémántcsiszoló, londoni befektető, texasi gyűjtő, maastrichti buszvezető, és néhány hazánkfi, egyre többen minden évben: műkereskedők, múzeumi szakemberek, gyűjtők. És bár az árak maga-

sabbak, mint bárhol máshol, vásárlóként is jelen vagyunk antik magyar ezüstartágyak, kerámiák, magyar avantgárd festmények, sőt idén egy Camille Corot-mű vándorolt haza, immáron szabadon, mindenféle vám vagy ÁFA megfizetése nélkül.

A TEFAF teljes forgalma sokszorosa annak, mint amit a magyar műkereskedelem egy évben produkál, és bár minden évben számos mű visszaköszön az előző vásárokról, vannak galériák, melyek akár háromszor is kicserélik az eladott műveket a falakon a kiállítás tíz napja alatt.

Maastricht furcsa hely, legalábbis a magyar szemnek: itt együtt sétál a múzeumigazgató a műkereskedővel, együtt vacsorázik a galériás a művészettörténésszel, a bankvezér a kortárs képzőművésszel társalog, senki nem kiált farkast, egyenrangú partnerek, közös hang, kultúra.

Itt úgy tűnik, a művészetnek része a műkereskedelem is, sőt a művészet az életnek is része; a műkereskedelmen keresztül is áramlik minőség, mégpedig ugyanolyan természetességgel, mint amilyen természetes, hogy már itthon is tömegek vándorolnak múzeumi kiállításokra.

Erre az évre teljesen megújult a vásárinstalláció. Bár eddig sem volt érezhető, hogy hatalmas, modern, könnyűszerkezetes kiállítócsarnokban van a vásár, az új atmoszféra elegánsabb, időállóbbnak tűnik.

Az idei vásár egyik szenzációja volt a Detroit Art Institute gyűjteménye ötven legnagyobb darabjának bemutatása. Van Gogh, Caravaggio, Rembrandt, Rubens, Degas kiemelkedő művei mellett az amerikai, az afrikai művészet remekeit, páratlan minőségű műtárgykollekción, és néhány kortárs művet is láthattunk. Az Amati-hegedűk

ötszáz éves jubileumi kiállítása a cremonai Palazzo Comunale jóvoltából volt megtekinthető.

Már az első hétvégén több mint huszoneezer látogató kereste fel a vásárt, és a jelentős darabok közül számos gazdát cserélt. A londoni Johnny van Haeftennél az első napon elkelt egyik legszebb darabja, Jan Lievens *Öregember portréja* című műve, egy holland gyűjtő vette meg. A maastrichti Noortman Cézanne-akvarelljét és a katalógus címlapján is szereplő van Roestraten-csendéletet, Robert Bowman két Rodin-szobrot adott el a nyitónapon, a bronzokat 360 000, illetve 220 000 eurós áron, de minden szekcióban számos nagyszerű darab cserélt gazdát.

Maastrichtban, ahogy minden évben, idén is volt magyar vonatkozású festmény vagy tárgy. Gyakoriak az olyan tárgyak, amelyek provenienciájában felbukkan valamely legendás egykori magyar gyűjtemény. Ebben az évben Courbet Károlyi grófnőt ábrázoló portréja és Corneille de Lyon férfiképmása volt látható, de a nemzetközi színtéren megszokott művészeink, Victor Vasarely,



Moholy-Nagy László, Etienne Beöthy, sőt Haraszty István a Galerie von Bartha standján idén is jelen voltak, ahogy Scheiber Hugó és Kádár Béla néhány műve is felbukkant. ❖

Heyden hasonló méretű védett tájképe a Kieselbach Galéria aukcióján 2002-ben 11 millió forintot leütési áron kelt el (Artmagazin 2004/2). Ezt a festményt a vásáron 1 millió euróért árulták.

JAN VAN DER HEYDEN (1637–1712) A kölni Szent Seveirus templom látképe olaj, fatábla 32 x 44 cm Noortman Master Paintings

SZERZŐI JOGDÍJAK

A TEFAF azért is egyedülálló a művészeti vásárook között, mert rendszeresen támogat a művészeti piacra vonatkozó kutatásokat.

Az előző felmérés az általános forgalmi adó (VAT) hatását vizsgálta az európai műkereskedelemre. Az ez évi a kereskedelmi tranzakciók után fizetendő szerzői jogdíj (droit de suite) Európai Unióra vonatkozó általános és egységes bevezetésének hatását vizsgálta a globális műtárgypiacra, valamint feltérképezte azokat az anyagi előnyöket, amelyeket az élő művészek élveznének. A díj bevezetése a 3000 eurós értéket meghaladó tranzakciókra vonatkozik.

A kutatás 47 országban lezajlott, 146 753 eladás adatait vizsgálta, és az alábbi megállapításokra jutott:

→ A szerzői jogdíjak jelentős részére, több mint 81 százalékára, már nem élő művészek lennének jogosultak. Ez sokkal magasabb arány, mint amennyit az előzetes becslések alapján vártak.

→ A vizsgált országokban lezajlott aukciókon az élő művészek száma közel 4000, míg a már nem élő művészek száma közel 10 000 volt. Lényegesen magasabb volt az árszint azokban az országokban, ahol nem számítanak fel szerzői jogdíjat. Élő művészek esetében az Egyesült Államokban lezajlott tranzakciók átlagára 69 370 euró volt, az unióban az Egyesült Királyságban a legmagasabb, 37 409 euró.

→ 2003-ban az Egyesült Államokban zajlott az eladások 60, az Egyesült Királyságban 27 százaléka. Az a hat uniós ország, ahol érvényben volt a díjfizetési kötelezettség, a tranzakciók 7,4 százalékával részesedett a nemzetközi piacból.

→ A legmagasabb árkategóriában jegyzett ötven művész esetében 95,2 százalékot kaptak volna a már meghalt művészek, tízszer többet, mint az élő alkotók.

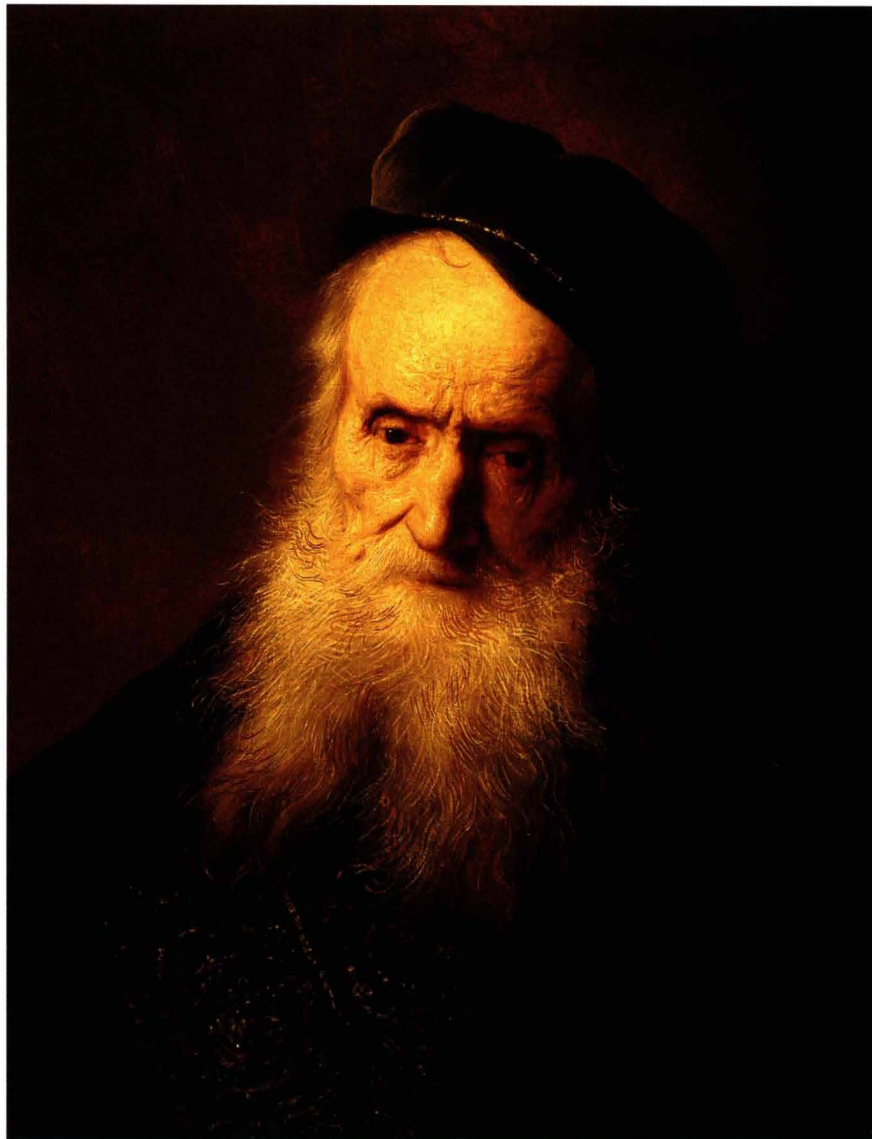
A kutatás eredményét elemző Victor Ginsburg professzor szerint egyrészt a szerzői jogdíj általános bevezetésének gazdasági előnyei kérdésesek az élő művészek számára. A direktíva elfogadása az eltérő szabályozókból adódó, jelenleg az unión belül működő torzító hatást továbbtolja a nemzetközi műkereskedelmi piac felé, így a szerzői jogok után fizetendő járulékok bevezetése alighanem erősítené azt a folyamatot, amely során Európán kívülre került a műkereskedelmi súlypontja, és tovább csökkentené az EU-országok részesedését a nemzetközi piacból.

A vonatkozó magyarországi törvény tervezete három ponton mutat alapvető eltérést az uniós direktívától. Egyrészt a 3000 eurós értékhatárt 300 euróra csökkentette, így lényegesen nagyobb számú tranzakció tartozna a törvény hatálya alá. Másrészt a díjfizetés mértéke magasabb, mint az uniós országokban. Harmadrészt pedig a szerzői jogok hetvenéves védelmi idejének letelte után is előírja a járulékfizetési kötelezettséget, amelyet minden műkereskedő közreműködésével lezajlott átruházáskor meg kell fizetni: a mértéke 5 százalék.

A magyarországi szabályozás tervezete tehát lényegesen hátrányosabb a hazai műkereskedelem számára, mint az uniós direktíva, és hatása feltehetően újabb versenyhátrányt jelent a magyar műkereskedők és a műtárgytulajdonosok számára.

JAN LIEVENS (1607–1674)

Szakállas öregember portréja olaj, fatábla 58 x 47 cm Johnny van Haeften Ltd.



TEFAF 2005

Két magyar vonatkozású remekmű



MRAVIK LÁSZLÓ

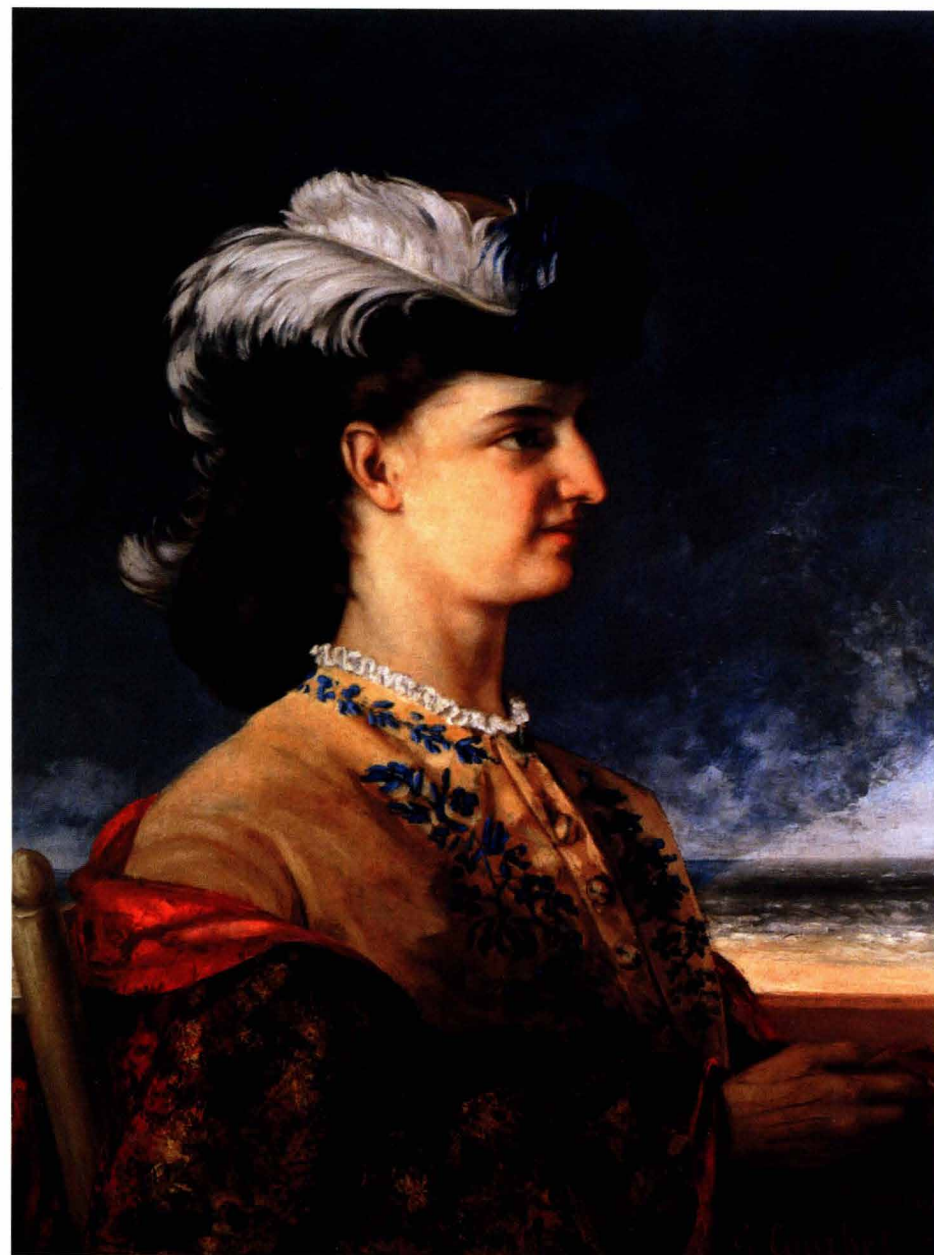
A kép Magyarországról származik, de nem csupán műgyűjtés történeti, hanem történelmi és művelődéstörténeti jelentősége miatt fontos a magyaroknak. Tulajdonképpen illenék megszerezni, akár az államnak, akár valamelyik új nagyburzsoának. Mivel azonban az ily jó modorra mi fittyet hányunk, a kép soha nem fog Magyarországra visszajutni.

Ábrázolja a magyar műgyűjtésben jeles szerepet játszó Zichy család egyik tagja, aki azonban Antónia nevű nővérével elutasította a család idegesítő Habsburg-imádatát, sőt, a szabadságharcban vállalt dicstelen szerepük miatt, „muszkavezetők” névvel illette őket. A rendkívül művelt grófnő kiváló zongorista volt, Párizsban egy ideig Chopinnél vett leckéket. Zichy Karolina férjével együtt ama kiváló főrangúak egyike lett, akik az 1848–49-es magyar szabadságharc és függetlenségi háború mellé álltak. Ennek leverése után Károlyi György börtönbe került, felesége viszont oly erősen lázított a Habsburg-uralom ellen, hogy Buda új városparancsnoka nyilvános megkorbácsolást helyezett számára kilátásba. Zichy Karolina ellenszenvét gróf Batthyányi Lajos oktalan és igazságtalan kivégzése növelte engesztelhetetlen Habsburg-gyűlöletté. Minthogy ezen érzését nem titkolta, kénytelen volt elhagyni az országot. Az 1880-as évek elejéig emigrációban élt, a kiegyezést a maga részéről el nem fogadva, mindvégig Kossuth Lajos álláspontjával rokonszenvezve. Távoztakor mindenesetre megátkozta a Habsburgokat, az egyébként a magyarokkal kapcsolatban jóindulatú Erzsébet királyné és Rudolf trónörökös halálát ezen átok beteljesüléseként fogta fel, és meg is ünnepelte. Megtiltotta, hogy környezetében németül beszéljenek. 1849 után többnyire Vicenzában élt, ott-tartózkodását egyéb utazások szakították meg, ekkor általában Franciaországba ment.

A Károlyi család számos tagjáról készült portré a francia fővárosban, vagy nevezetes üdülőhelyen. Cabanel, Meissonier és mások ecsetje által. E sorból kétségkívül kimagaslik Courbet arcképe, amely Deauville-ben készült az akkor már negyvenhét esztendőss asszonyról. Személyiségének varázsa, akaratossága, választékos öltözködése egyaránt megragadta festőt, aki naplójában megemlékezik a képről. Zichy Karolinát ugyan hercegnőnek nevezte a rangkorságra mit sem adó

festő, de Zichy grófnőt élete legvonzóbb modelljeként jellemezte, s az arcmást nagy odaadással készítette el. A mű a Károlyi családban öröklődött, majd az Almásy grófokhoz került, akik Párizsban eladták. Újabbban 1963-ban került ismét forgalomba New Yorkban, majd 1969-ben japán magántulajdonba került, néhány más Courbet-művel együtt.

Könnyű elképzelni, hogy a festés közben e két felforgató, festő és modellje, jól megértették egymást. Meglepő Zichy Karolina szépsége, hiszen az 1800-as évek e szakaszában, az ő életkorában már nem volt szokás nőiesen vonzónak lenni, márpedig ő az volt. Akkoriban harmincéves nőnek lenni már példéma – erről szól a *Madame Bovary*. ❖



GUSTAVE COURBET
(1819–1877)
Gróf Zichy Karolina
(1818–1903),
gróf Károlyi György
(1802–1877)
felesége
vászon, olaj
82 x 66 cm
szignált és 1865-ből
datált
Artemis Fine Arts,
London

A képnek, bár magának a festőnek és az ábrázoltnak magyar vonatkozása nem ismeretes, a magyar műgyűjtés történetében fontos helye van: néhány régi hazai képtárban megfordult, s kiváló emberek is birtokolták. A hagyomány szerint a báró és gróf Ráday család valamelyik kastélyában őrizték. Ha valóban az övék volt – ami egyelőre nem bizonyítható egyértelműen – hárman is szerezhették. Először is Ráday (I) Pál (1677–1733), aki a Rákóczi – szabadságharchoz csatlakozott és idővel a fejedelem kancellárja lett, majd a fegyverletétel után hűségesküt tett a dinasztia mellett, s javaiban gyarapodván, hatalmas könyvtárat gyűjtve élte életét. Több történelmi munkát, s mint buzgó protestáns, néhány imádságot is írt. Rákóczi mellett nyugatias ízlésűvé vált s a fejedelem udvari festőjével, Mányoki Ádámmal is elkészíttette neje és a maga portréját.

Fia, báró Ráday (II) Gedeon (1713–1792) még tovább ment, a hazai protestánsok viszolygása a képzőművészettől reá nem volt jellemző. „Pápista” szellemű dolgok is érdekelték, ha színvonalukat magasnak találta. Alapjában véve azonban ő is elsősorban bibliofil és tudós irodalmár volt. Kiválóan értett a verstanhoz, sokat buzgólkodott a magyar nyelvű iskolák érdekében, támogatta a nemzeti színjátszást. Báróságot fiával együtt nyert 1782-ben. A nagyszerű péceli kastélyt ő emeltette, s abban helyezte el a nagyra nőtt könyvtárat. Kazinczy Ferenc szerint ott volt a nagy és kincsekben bővelkedő képtárterem is. Úgy tűnik, hogy azokat a képeket, amelyek gyűjteményéből máig fennmaradtak, többnyire nem is ő, hanem fia, a már grófi rangot viselő gróf Ráday (II) Gedeon (1745–1801) vásárolta: Lipcsében vette meg (1791) az idősb Lucas Cranach egy máig Magyarországon, a Ráday Gyűjteményben őrzött főművét.

Más forrás szerint a Rádayak képgyűjteményét tűzvész emésztette el; ám e leírás sem egyértelmű, ezért ma találgatás folyik arról, hogy volt-e valóban jelentős képgyűjteményük, s azt csak

ugyan eladták-e a Brunswickoknak. Nem tudjuk ellenőrizni Kazinczy Ferenc erre vonatkozó megjegyzéseinek helyességét. A jeles író és irodalomszervező ugyanis rengeteget írt a hazai gyűjteményekről, levelezésében is számtalan nyomot hagyott maga után, s általában megbízható; néha azonban nagy tévedésen lehet kapni, nem volt szigorú filológus, s nem lehetetlen, hogy a Ráday-képtár is ilyen tévedés. Csak annyi biztos,



hogy a Rádayak gyűjtöttek képeket, ám ezek sorsa, néhány kósza darabtól eltekintve, igen kétes.

Az viszont már vitathatatlan, hogy a 19. század során Corneille e kis remekműve a Brunswick grófoké volt. E család eredete bizonytalan, feltehetően holland vagy német. Magyarországon először az 1620-as években szerepelnek, mint közszolgálatot végzők; Brunswick Tamás a nádori hivatal tagja volt 1622–1625 között. A 18. században kerültek a leggazdagabbak közé, s felemelkedésükkel egy időben elkezdtek művészpártoló, műgyűjtő tevékenységüket. Az első főrend a Brunswickok között gróf Brunswick Antal (1718–1781), aki szá-

mos magas közigazgatási állást töltött be, kancellár is volt, majd a martonvásári uradalmat alapította, s 1775-ben grófi rangot kapott, amely azonban még nem volt örökletes; fia azután 1796-ban örökletesen lettek a rang birtokosai. Két fiától ered a két családi ág, a martonvásári és a korompai, legfontosabb uradalmukról kapván nevüket. Idősebb fia, gróf Brunswick (II) Antal (1745–1792) szintén udvari ember, szeptemvir, sok időt töltött a család bécsi palotájában és vásárolt festményeket is. II. József fontos embere, aki az uralkodó állam-

szervezési reformjainak végrehajtásában vett részt; ő a martonvásári ág feje. Fia, gróf Brunswick Ferenc (1776–1852) kiváló gazdálkodó volt itthon, s pompakedvelő szalon feje Bécsben. Martonvásárt ő tette mintagazdasággá. A művelődéstörténet elsősorban zenekedvelése okán tartotta meg emlékezetében, maga is jól csellózott, felesége pedig ügyes zongorajátékos volt. Bécsben Beethoven egyik legbizalmasabb barátja, s az *Appassionata-szonátát* a nagy muzsikusként dedikálta. A gróf mellest rengeteg műtárgyat vásárolt, főleg képeket, s köztük is régi holland mesterek munkáit, amelyeket azonban nem hagyott Bécsben, hanem saját kis univerzumában, a martonvásári birtokon álló kastélyban tartotta őket. Az ő nővére volt Brunswick Teréz, az első magyar

kisededővő létrehozója, szintén nagy zeneparát, akárcsak húga, Jozefin, aki – állítólag – flörtölt volna Beethovennel. Ez aligha igaz, inkább lehet szó egy sajátos, Beethoven imádatában egyesülő családi közösségről, amely a három Brunswick testvérből állt s ebben természetesen Ferenc gróf volt a mértékadó. Egy fiú és egy leánygyermek maradt utána: gróf Brunswick Géza (1834–1899) lett Martonvásár örököse (1834–1899), vele kihalt a martonvásári ág. Brunswick Géza 1893-ban eladta magyarországi birtokait, Bécsbe és Sommeraubába költözött, s az akkor már eléggé ismert képgyűjteményt is magával vitte. Sommerauban maradtak fenn e műtárgyak.

CORNEILLE DE LYON
(1500/10–1575)
Jean d'Albon, Sieur de Saint-André, a francia trónörökös nevelője, a Szent Mihály-rend lovagja (1472–1549) készítte 1530–1535 körül, korai műfa, olaj
16,8 x 14,5 cm
díszes kerete későbbi, historizáló stílusú
The Weiss Gallery, London

Az oldalági örökösök úgy döntöttek, hogy értékesítik, amelyre a bécsi Dorotheum 1902-ben tartott aukcióján került sor. A katalógusban 375 kép került felsorolásra, átlagát tekintve magas színvonalú anyag. Jellemző a művészettörténet akkori hazai helyzetére, hogy érdeklődést szinte egyáltalán nem mutatott. Az egyetlen pesti értékelés a *Művészetben* jelent meg, s az aukcióra kerülő gyűjteményt lényegében érdektelennek ítélte, csupán Kupezky *Őnarcképét* tartotta esetleg megszerzendőnek, ezt is azért, mert ekkor e mester még magyaroknak tekintették, jóllehet, mint tudjuk, cseh. A Térey Gábor vezetett Szépművészeti Múzeum szerencsére máshogy gondolta, s néhány érdekes képet megvásárolt, s szerencsére nem az egyébként gyenge (s talán nem is eredeti) Kupezkyt szerezte meg. Jelentős volt viszont a magyar műgyűjtők érdeklődése, főleg Gerhardt Gusztáv és Kílényi Hugó vásárolt szorgalmasan, de több budapesti érdeklődő is kihasználta a jó alkalmat. Az árak nem voltak magasak, s még így elég sok kép visszamaradt. Ezekből később Nizzában, 1903-ban tartottak egy második aukciót, ahol szintén voltak a vevők közt magyarok.

Ilyenformán tehát a Brunswick-képtárak egyik része szétszóródott a nagyvilágba. A martonvásári képtár karaktere arra vall, hogy Bécsben állt össze, s végül is, éppen ezért, aligha lehetett köze a Rádayakhoz.

A Dorotheum árverésén ez a tényrnyinél alig nagyobb kép a 130-as tétel volt. Magas kvalitása ellenére ismeretlen francia festő képeként került kikiállításra, 800 koronáért. A névtelenség azonban nem tévesztette meg a műgyűjtőket, s a vételár 5250 koronára emelkedett, ilyenformán az egész árverésen a második legmagasabb összeget érte el.

A család korompai ágán gróf Brunswick József (1750–1827) képgyűjteménye bizonytalanabban körvonalazható. József gróf egyébként élete végén (1825–1827) az országbírói székbe emelkedett, s lett ezzel a nádor után a második legmagasabb országos méltóság. Műtárgyainak nagyobb részét Budán helyezte el, három itteni háza egyikében, a krisztinavárosi Bálvány utca 249-es számú

házban, a kisebbiket pedig az alsókorompai kastélyban – úgy tűnik, hogy ide eleinte csak a családi vonatkozású darabok kerültek. Annál is inkább alakult ez így, mivel Budán az anyag többé-kevésbé nyilvános képtárként működött, a gróf ugyanis előzetes bejelentkezés alapján bárki számára megtekinthetővé tette meglátogatását. A képtár vezetését Jenny Alajosra, a kor egyik legjobban képzett magyar festőjére bízta, s feltehető, hogy a művelt piktor az anyag gyarapításában is szerepet kapott. Brunswick terve az volt, hogy a gyűjteményt Buda városának adományozza, ha az a fenntartásról gondoskodik. Tehette ezt annál inkább, mivel ő maga a várban lévő, Országbíró utcai (a nevet egyébként róla kapta az utca) palotában lakott. Ezt az épületet, sajnos, utóbb éppúgy lebontották, mint majd a Bálvány utcait. A nyilvános képtár természetesen fontos kulturális eredmény lett volna a meglehetősen elmaradott városban, amely azonban az adományt nem kérte. Így minden kép és más műkincs Alsó-Korompára került. Az ottani Brunswick-Chotek-kastélyban még az 1930-as években is érdekes művek voltak, majd néhány darab házasság útján a nádasdladányi kastélyba, a Nádasdy grófokhoz került, a többiek eladattak. Ezzel a Brunswickok mindkét képtára feloszlott.

Korábban feltételezték, hogy a martonvásári és a korompai ág közt a műtárgyak mozogtak, vándoroltak. Ennek ma nem látjuk kézzelfogható nyomát, s indokát sem. A martonvásári ág képei jellegükben is mások, Brunswick Antal és József ízlése eltért.

Az 1902-es aukción a képet magyar ember, Lánczy Leó (1852–1921) vette meg. A kiváló üzletember és gazdasági szakértő 1881-től a Pesti Magyar Kereskedelmi Bank vezérigazgatójaként, majd elnökeként nagy befolyással volt a magyar gazdasági életre. 1893-tól a Fővárosi Kereskedelmi és Iparkamara elnöke is megválasztották. Számos tőkés nagyvállalat alapító és igazgatósági tagja, 1893-tól 1901-ig országgyűlési képviselő volt, 1905-től pedig főrendi házi tag, a magyar zsidó nagypolgárok közül az első egyikeként. Az I. világháború alatt a hadigazdálkodás egyik fő szerve-

zője. Nem számított igazi műgyűjtőnek, de voltak jelentős művek a birtokában. Életére a lázas gazdasági munkálkodás volt jellemző, kedvtelésre idejéből már nem futotta. Őtöle, házasság révén, ismét Bécsbe került a festmény, az ott üzletet fenntartó Szerelmy családhoz, akik utóbb értékesítették, és bécsi Julius Priester (1876?–1955) birtokába került a kép.

Innen aztán a kép története a tipikus háborús tragikomédia dramaturgiáját követi. Úgy mondják, hogy 1944-ben, Bécsben a Gestapo konfiskálta, a béke beköszönte után pedig Frederick Mont műkereskedő az Egyesült Államokba vitte (hogy Mont hol és hogyan jutott a képhez, arról mélyen hallgatnak). 1949-ben a patinás Newhouse Galleries műkereskedésben volt, ahol bizonyos Adolph Williams megvásárolta, aki ezután hamarjában meg is halt. Özvegye 1952-ben a Richmondban lévő Virginia Museum of Fine Artsnak ajándékozta. Priester örökösei rájöttek, hogy hol van az elveszett kép, s igényt jelentettek be rá a richmondi múzeumnál. Ők 2004-ben visszaszolgáltatták az igényjogosult Kurt Schindlernek, aki azóta brit alattvaló lett, és Hampshire az otthona.

Felmerül a kérdés, miféle képeket konfiskált a Gestapo Bécsben, 1944-ben? Zsidó javakat már nem, hiszen a város „zsidótlanítása” már az Anschluss évében megtörtént, a vagyonaikat konfiskálták. A jó „tisztavérű árjaktól” pedig nem volt szokásban elszedni a javakat.

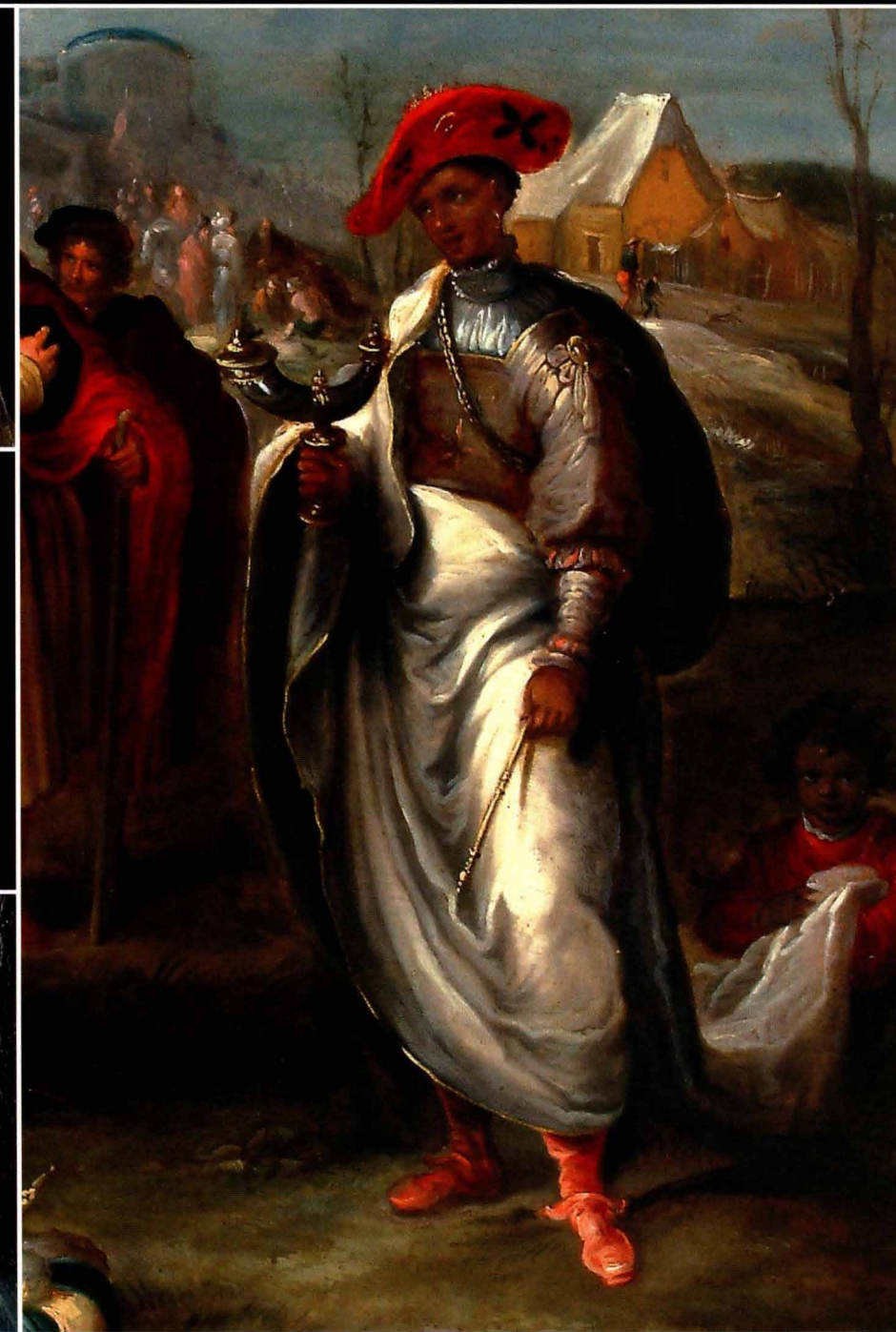
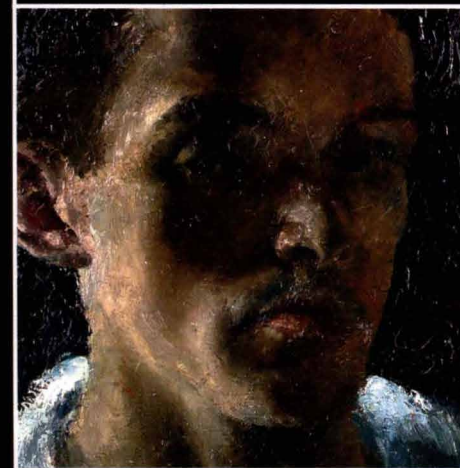
Szerecsenmosdatás ez az 1944-gyel kezdődő mese a provenienciáról, alighanem, ami mögött némi amerikai huncutság sejthető. Közismert, hogy a háború utáni időkben számos amerikai műkereskedő és ügyeskedő fordult meg Európában, s működött együtt a hadsereggel. Mi, magyarok is megszennvedtük ezt, ha nem is túlságosan.

Corneille de Lyon – tán róla is essék szó – udvari festő volt, a francia királyné szolgálatában. A nagy francia arcképfestők, főleg a két Clouet mellett ő inkább nőiesen finom; mint németalföldi születésű és iskolázottságú mester, ízlésében és festői modorában kecsesebb, ámbar erőtlenebb, mint amazok. E munkája – amelynek több saját kezű változata maradt fenn – elsőrangú alkotás. ❖

NAGYHÁZI

GALÉRIA ÉS AUKCIÓSHÁZ

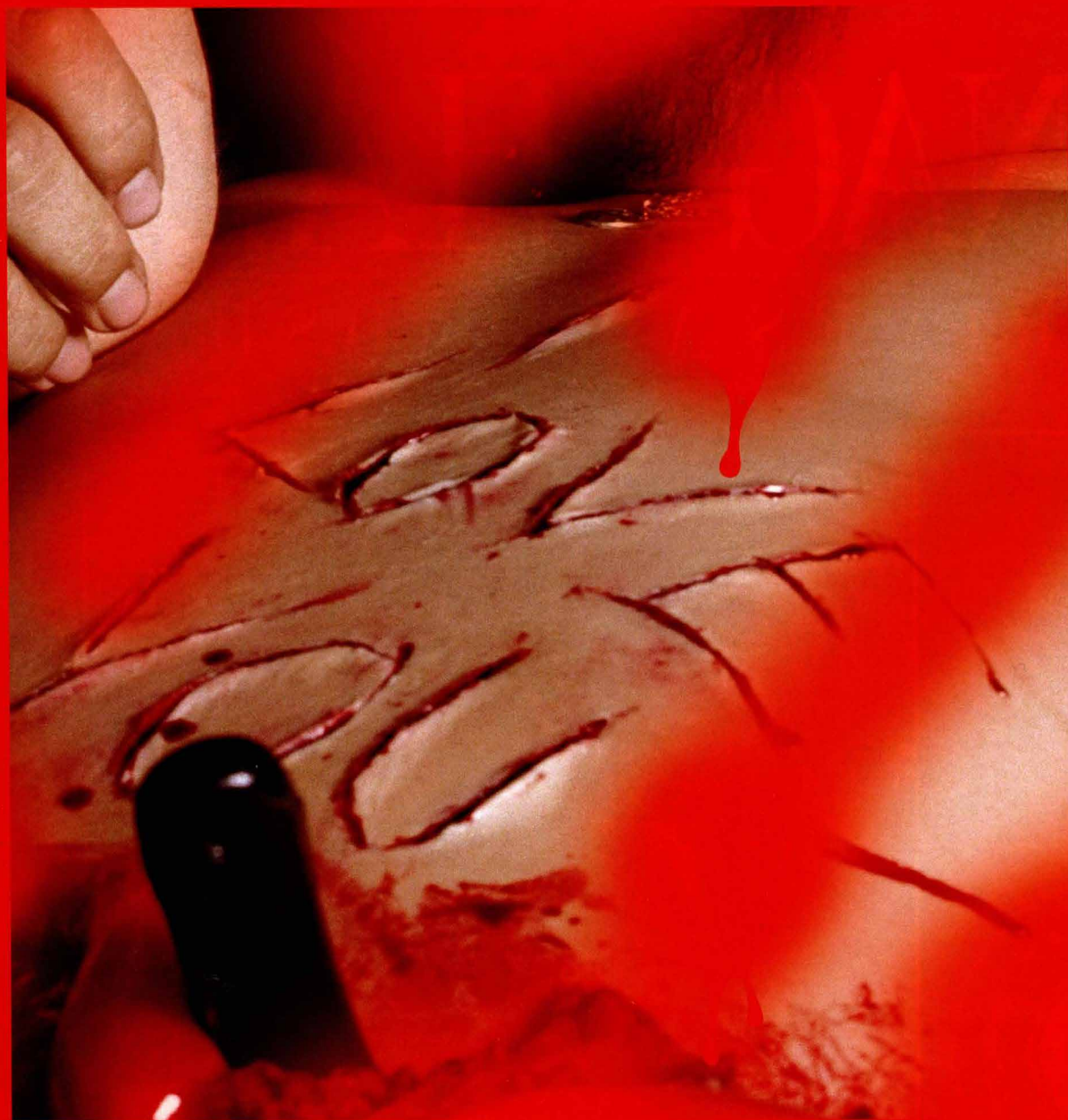
1055 Budapest, Balaton u. 8. Tel.: 475-6000, 475-2090 Fax: 475-6005 E-mail: nag@nagyhazi.hu www.nagyhazi.hu



MÁJUSI ÁRVERÉSEK

24-én Régi mesterek és 19. századi festmények, **25-én** 20. századi festmények **26-án** művészeti tárgyak

Kiállítás: május 14-22. Tárgyfelvételi határidő: április 18.



HIGGINSON I LOVE YOU KÉPEK AZ ERŐSZAK ELLEN

2005. április 25 – május 22.

Ernst Múzeum

1065 Budapest, Nagymező u. 8.

MOZGÓKÉPEK

GEORGE
PECK

festészetről és másról

BERECZ ÁGNES

A modern nyugati festészet története a társ médiumokkal szembeni kreatív ellenállás története. A sokat hangoztatott, sőt, esetenként remélt végelgyengülés helyett, a festészet az elmúlt kétszáz évben kénytelen-kelletlen újra kitalálta magát. A fotográfia felfedezését, majd elterjedését követő időszakban átkódolta a realista, mimetikus ábrázolással való többszáz éves viszonyát, később, ha a szükség úgy hozta, hiperrealista fordulatot vett, installációknak álcázta magát, visszavonta, és újra bejelentette igényét a transzcendenciára vagy beszállt a globális szórakoztatóiparba. A festmény maradt, ami, a nyugati művészet, a műtárgypiac és a lakberendezés klasszikusa. Ahogy a festészetben régóta makacsul hívó Mel Bochner mondta, „mindig van valahol egy szög a falban, amielyre egy festményt lehet akasztani”.

Elmúlt évtizedbeli munkái ugyan aligha akaszthatók falba vert szövegre, de George Peck is hisz a festészet önmegújító képességében – különben miért is festene. Peck monokróm festőként, domborúra kent képekkel kezdte. A kétdimenziós felületből alig láthatóan kiemelkedő képek után, a kilencvenes években kés után nyúlt, és muszlinra festett, kopírozott absztrakt műveit felvagdosta, újrarendezve, majd vászonra ragasztva a kollázs és a festmény határán egyensúlyozó művein dolgozott. A képfelület egységét és a hordozó anyagát dekonstruáló munkák hiányából, festetlen felületekből építkeztek és leginkább biomorfikus alakzatokból álló térképekre emlékeztették a nézőt. Ezek a vágott-ragasztott képek az évek során elvesztették négyzetes formáikat, és amőbaszerűen elkezdtek a fal felé terjeszkedni, egészen addig, amíg muráliákká nem váltak. A hiányt, a fal fehérjét aktívan használó amorf falképek után Peck az



Hamis arany 2004, változó méret, akrilfesték, polimer, különböző nylon scrim, video

ismerős formákat hatalmas, transzparens műanyag-, textil- és papírfelületekre applikálta. Ezek a 2002 szeptemberében, a budapesti Kiscelli Múzeumban is kiállított művek végső búcsút mondtak a falnak: a térbe állított, átlátszó festmények és a belőlük összeálló installációk végleg maguk mögött hagyták a táblaképfestészet formai konvencióit. Mindez azonban korántsem jelenti azt, hogy Peck festészete a formák és hagyományok lebontására törő avantgárd gesztusok sorába illeszkedne. Peck valójában a monokróm periódus óta ugyanazt csinálta: a fény és a szín viselkedésmódjait és a színformák megjelenítésének a kérdéseit vizsgálta változó konstallációkban és felületeken.

Azok, akik a fenti előtörténet ismeretében 2005 tavaszán az Ernst Múzeumba látogatnak, alaposan meglepődnek. A festő legújabb művei látványosan könnyen az az érzésük támadhat, hogy az ez idáig minden váltás ellen-

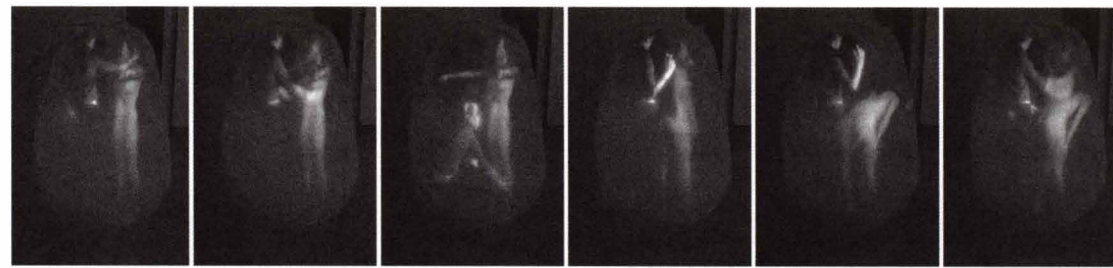
re is konzisztens életmű a feje tetejére állt: amit látunk, az nem absztrakt, nem festészet, hanem vetített mozgóképekből álló installáció.

Peck három videóalapú munkája a figuratív jeleneteket ábrázoló, lassított mozgóképek jelenléte ellenére semmivel sem egyértelműbb, mint korábbi művei. A címek – *Hamis arany (Fool's Gold)*, *Motozás (Strip Search)* és *Jós (Clairvoyant)* – olvasáskor pedig, ha lehet, még jobban elbizonytalanodunk mibenlétüket illetően. A videók nem talált képek, hanem külön-e célra felvett rövidfilmek, amelyeknek a kitalálása és rendezése legalább annyira része a munkafolyamatnak, mint a vetítésvászon fabrikálása vagy az installáció terének a létrehozása. *A Hamis arany (Fool's Gold)* című munkán egy hosszú, sötét hajú nő fésülködik, végtelen lassúsággal, a nézőről látszólag tudomást sem véve egy aransárga fényekkel átítatott térben. *A Motozás (Strip Search)* képein

egy egyenruhába öltözött nő motoz egy másik, ruhátlan nőalakot, a *Jós (Clairvoyant)* pedig egy rejtélyesen mosolygó sötét hajú nő arcát ábrázolja, egy gesztikuláló kínai nővel átfedésben. Peck a lassított videófilmeket egy többrétegű, félig-áttetsző fehér anyagokból álló egyenetlen, reliefszerű felületre vetíti, amely egyszerre fogadja be és nyeli el a projektorból érkező fényt. A formátlan plazma jellegű függesztett domborművek Peck korábban is használt alapanyagából, akril- és polimeralapú festékekkel festett és ragasztott tüll-, függönyanyag- és gézdarabokból állnak. A szimultán, de esetenként késszel vetített videóképeket a néző több rétegben látja: a kettős projekciónak köszönhetően ugyanaz a képsor nemcsak a térbe állított, vetítésvászonként funkcionáló felületek mindkét oldalán látható, de ez utóbbi transzparens struktúrája miatt a két kép mindkét oldalon egy-



Jós 2004–2005, változó méret, akrilfesték, polimer, különböző nejlonscrim, video



Montázs 2004–2005, változó méret, akrilfesték, polimer, különböző nejlonscrim, video

szere is megjelenik. A tér-, idő és forma-érzékelésünket végképp elbizonytalanító szürrealisztikus áttűnések egy palimpszesztre emlékeztető struktúrát és látványt hoznak létre, amely folytonos felülírásokon keresztül, egymást átfedő képek sorozataként jelennek meg. George Peck legújabb művei videóinstallációknak látszanak, de alcímük szerint mozgó festmények. A kérdés az, hogy hogyan és mennyiben azok?

A vetített kép és a vetítőfelület minden egyes munkánál más és más: a hosszas kísérletezéssel felépített függesztett dombormű- vagy szoborformák a projektorból érkező képeket nem pusztán felfogják, de alapanyagként használják őket abban a néző szemé előtt meglevenedő folyamatban,

amelynek során a mű létrejön. A síkvászon helyett használt polimorf vetítőfelületek pontosan úgy viselkednek, mint Peck korábbi festményeinek hordozófelületei. Az átlátszó és átlátszatlanság között félúton egyszerre nyelik el és konstituálják a képet, amely így nem pusztán a vetítőképként funkcionáló formák felületén, hanem azok anyagában, testén belül változik. Peck mozgóképeinek másik festészeti vonatkozása a vetített kép és festészet kapcsolatának több évszázados hagyományához kötődik. A perspektíva felváltása óta a festészet tere projektív térként, kivételként létezik és Peck mozgóképei ezt a festészeti hagyományt literalizálják, amikor a festészetet vetített képként modellálják. A vetített kép meglevenedett festmény,

de nem kópia vagy mozgóképként újakonstituált látvány, mint Bill Viola vagy Eve Sussman videoi. Peck mozgóképei nem kölcsönzések vagy kisműveletek, művészet- és festésztörténeti utalásokból építkeznek. A *Hamis arany* fényben úszó tere és fésülködő nőalakja a 16. századi itáliai, főként a velencei festészet fényviszonyait és egy a korabeli Venus- és kurtizánképekről ismerős ábrázolástípust idéz. A *Motózá*s ruhátlan nőalakjának pózai a Degas és Bonnard toilette-képein megjelenő, töredékszerűen komponált női aktokra utalnak. A *Jós* mosolya pedig legalább olyan kísérletes, mint festészeti előképe, Mona Lisáé.

A videók egyszerre festőiek és festményeszerűek, de a munkák festményjellege nem merül ki ennyiben. Peck mindig komolyan vette az idő problémáját: a munkák festésének, kivitelezésének többlépcsős, tartamszerű folyamata éppen olyan fontos volt számára, mint a lassú, meditatív nézésre szánt művek befogadásának az ideje. Ez az időről való és időben történő festészeti gondolkodás szinte logikusan vezetett el a mozgás és a mozgóképek használatához, főleg egy olyan korszakban, amelyben a művészet médiumok

utáni állapotban léteznek, azaz a hordozók, a technikák és a jelentésképzés lehetséges formái közötti átjárásokra épül. Van azonban még valami, ami a narratív mozgóképek használatát magyarázza, és ez a szeptember 11. utáni amerikai mindennapok tapasztalata. A *Motózá*s poétikus erotikája ellenére sem lehet figyelmen kívül hagyni azt, hogy a meztelen másikat alávétettségekben és kiszolgáltatottságában, voyeurként látjuk. Az amerikai határon zajló mindennapos jogsértések vagy, egy extrém példával élve, az Abu Chraib-i börtönképek ismeretében pedig nem lehet nem tudást venni arról sem, hogy abban, amit látunk, mindannyian részt veszünk – nézőként, áldozatként vagy elkövetőként. Amikor Peck, a kortárs amerikai művészeti szcéná sok más képviselőjéhez hasonlóan, szociális töltetű témához nyúl, akkor a generációkon át újra meg újra kikövetelt és polgárjogi mozgalom utáni Amerika alapjait jelentő jogok, szabadságok és felelősségek veszeltségére reflektál. A *Motózá*s fikciója leleplezi – és ezt Peck fátylakkal, transzparensz textillel operáló művein szó szerint kell venni –, amit a valóság elfed.

George Peck mozgó festményei ellenállnak a nem festészeti csábításának, de nem mondanak le a festészetet kívüli integrációjáról. A festő korábbi műveire, a nyugati festészet történetére és kurrens politikai szituációkra egyaránt utaló mozgó festmények többrétegűek, és többrétegűségük mind formai, mind konceptuális szinten működik. A mozgó festményekben a freudi *Wunderblock* mintájára vetül egymásra festett és vetített kép, festmény és szobor, személyes és kollektív, művészet és ideológia, emlékeztet és jelen, hogy egymást kölcsönösen és mindvégig anyagba ágyazottan újratereimtsék és kioltják. Ha pedig mindez hasonlít arra, amit a festészet dialektikájaként ismerünk, az cseppet sem véletlen. ■

George Peck mozgó festményei, Ernst Múzeum, 2005. április 27–május 22.

LITOGRÁFIA

A technika és a művészi litográfia kezdetei

JUHÁSZ SÁNDOR

Más sokszorosító grafikai eljárásokkal ellentétben, a 18. század végén kifejlesztett litográfia (kőnyomat) egyetlen személy, a német Alois Senefelder nevéhez köthető. Lényege, hogy egy finoman csiszolt mészkő lapra zsiradékot tartalmazó rajzeszközzel készítsék el a kompozíciót. A festéket hengerrel viszik fel a nedvesen tartott kőre, ahol az üres területek taszítják, míg a zsíros vonalak megkötik a nyomdafestéket. A papírra való átvitel síknyomással történik, mivel a nyomó és nem nyomó elemek egy síkon helyezkednek el. A technika a mészkő kémiai tulajdonságait használja ki, ezért Senefelder vegyi nyomtatásnak nevezte el.

A később közismertté vált litográfia kifejezés párizsi nyomdászoktól származik, az 1810-es évekből. Több válfaja alakult ki, például a toll- és kréta, a fröcsköléses és pontozásos litográfia. Az autográfia esetében a rajzot preparált papírra készítik el, és átnyomással viszik át a kőlapra, míg a fotolitográfianál ez a folyamat fotomechanikai úton történik. A színes litográfiát, amellyel már Senefelder is kísérletezett, és a kétszínnyomásig jutott el, a Weishaupt testvérek találták fel az 1800-as évek elején. A színeket egymás mellé nyomták, és ezek optikai keveredéséből állt össze a kép, minden szín külön kőlapot igényelt. Több kísérleteztek a színes kőnyomat tökéletesítésével, amely végül a francia Jules Chéret-nek sikerült. Az 1870-es *Bal Valentino* című plakátján mindössze öt kőlapot használt fel, és a színeket egymásra nyomtatva érte el a kívánt hatást. Az új eljárásához kevesebb kőre volt szükség, a nyomás olcsóbb és gyorsabb lett.

Az új sokszorosítási technika gyorsan terjedt Európában – hazánkban az első kőnyomdát Budán állították fel 1799 körül –, eleinte főleg festmék-

nyek reprodukálására és kereskedelmi nyomdaipari termékek előállítására használták. A litográfia csak lassan vált az autonóm művészi alkotás eszközevé, amelyben jelentős szerepük volt a kiadóknak, akik üzleti lehetőséget láttak abban, hogy ismert művészeket bízzanak meg önálló litográfiai alkotások elkészítésével. Párizsban már az 1860-as években egy kiadó tulajdonos, Alfred Cadart litografálásra bízta a kor kiemelkedő művészeit. Példájaként később többen is követték, például Ambroise Vollard, aki a párizsi művészvilág neves festőit (Cézanne, Renoir, Sisley, Denis, Redon, Bonnard, Vuillard, Toulouse-Lautrec stb.) bízta meg litográfiai készítésével. Az általa kiadott *Album des Peintres-Graveurs* egyik lapja Rippl-Rónai József *Falusú ünnep* (1896) című kőrajza volt.

Az önálló litográfiai alkotások magyarországi elterjesztésében szintén egy kiadó, a Könyves Kálmán Műkiadó Rt. játszott vezető szerepet, amely reprodukciók és műlapok kiadásával és terjesztésével foglalkozott. Akkoriban ez volt az egyetlen olyan vállalkozás, amely magyar festők képeit üzletszerűen reprodukálta. 1903-ban megjelentetett egy művészi litográfiasorozatot, melyet először a Műcsarnok téli tárlatán mutatott be. A próbanyomatokat az állam megvásárolta az Országos Képtár számára. A kiadó olyan ismert és népszerű alkotókat – Barta Ernő, Faragó Géza, Ferenczy Károly, Fényes Adolf, Garay Ákos, Glatz Oszkár, Helbing Ferenc, Kosztolányi Kann Gyula, Kövesházi Kalmár Elza, Márk Lajos, Olgyai Viktor, Rippl-Rónai József, Ujváry Ignác, Vaszary János – kért fel litográfiai készítésére, akik a századforduló magyar művészetének keresztmetszetét nyújtották műveikben. A következő két évben újabb művekkel bővült a sorozat,



Borkos Birman Dezső: Jób, 1920, litográfia, 420 x 330 mm

amelynek lapjai legfeljebb 200–300 példányszámban jelentek meg; a gyűjtők számára a művész által aláírt első lenyomatokat kínálták megvételre. Az elismerő kritikák ellenére azonban a várt siker elmaradt. Vásárlóréteg hiányában 1905 után a részvénytársaság leállt a sorozat kiadásával. A sikertelenség a grafika iránti lanyha érdeklődés mellett a technika újszerűségében rejlett, a rézkarc és a fametszet még mindig jobban érdekelte a közönséget, mint a litográfia. Az üzleti vállalkozás kudarcát jól jellemzi, hogy a kiadó által évről évre kiadott *Műlapok*

Jegyzéke még tíz évvel a megjelenés után is kínálta a sorozat lapjait megvételre. A könyv csak később vált a közönség számára is elfogadott önálló művészi alkotássá.

A litográfia legjobban a plakátművészetben teljesedett ki, a 19. század második felében jelentkező gazdasági és társadalmi szükséglet szerencsésen találkozott a könnyen és gyorsan sokszorosítható technikával. A plakátok tervezésében a nyomdákban dolgozó litográfusok mellett a festőművészek is egyre nagyobb feladatot vállaltak. Franciaországban a Nabis cso-

index
a művészet helyszínei / places of art

Mircea Altila és Cristoph Rauch közreműködésében a művészet helyszínei című kiállítás alkalmából, Balassi Könyvszövet, 1999, április. Initiated by Mircea Altila and Cristoph Rauch on the occasion of the exhibition places of art, in the Balassi Bookshop, April 1999.



Perrott Csaba Vilmos: Szent Sebestyén
litográfia, 380 x 280 mm

linben készített 1921–1922-ben. A háború utáni Németországot pezsgő grafikai élet jellemezte, amelynek fő oka egyrészt a vásárlóréteg szűkös anyagi helyzetében, másrészt az évszázadokra visszanyúló tradíciókban keresendő, de a folyóiratok és a grafikai kiadványok nagy száma is főleg a rajzot legjobban visszaadó litográfia irányába ösztönözték a művészeket. A bibliai történetek feldolgozására több példát is találunk a korszakban, ilyen Kokoschka *Passió*-, vagy Schmidt-Rottluff *Krisztus*-sorozata.

Néhány művész a világháború borzalmainak, emberi tragédiáinak legjobb kifejezését a Bibliában találta meg, főként Krisztus szenvedéseinek ábrázolásában. Ezek közé tartoznak Perrott litográfiái, amelyek két méretben ismertek. A kisebb lapok map-pában jelenhettek meg, valószínűleg ebbe tartozott: *Madonna kisérdel*, *Szent Család*, *Krisztus ostromozása*, *Krisztus siratása*, *Három angyal*, *Mária koronázása*.¹ A nagy alakú lapok talán egy sorozat részei lehettek, az azonos témából legalábbis ez következik. „Krisztus siratása az óriási lapon meg-

formálva szinte szobrászi monumentalitást sugall. Éppígy megrázó és egyben felemelő a Sirató asszonyok, majd a Golgotával a háttérben a győzelmet jelző, feltámadt Krisztus ábrázolása. A világháború után az emberek fájdalmát képpé lényegítő litográfia-sorozat Perrott hitéről és megrendültségéről tanúskodik. A fiatal művész megérezte a kor drámaiságát, s az immár lezáruló expresszionizmusnak egy sajátos, szinte szobrászian formált, litográfira specializált, merőben egyéni változatát alkotta meg” – írja Bajkay Éva.² A kortársak közül is többen lelkesen dicsérték Perrott berlini grafikaiit. Közéjük tartozott Nádai Pál, aki a következőket írta a *Magyar Grafika* hasábjain a húszas évek elején: „Krisztus-rajzok és pieták, a litográfia-ba lehelte aszketikus szentfejek és tömbökbe komponált színes tusrajzok, amelyekből szinte árad a német kismesterek, a Grünewaldok és az ulmi fafaragók nagy, megrendült vallásossága. Grafikája ezért sok helyt hűtlenné válik a ceruza, a szén, a zsíros kréta mély és egyszerű zengzetességéhez. Grafikája sok lapon úgy hat, mint a középkori kódexek iniciáléi, mint egy-egy piciny ablak, amelyen át halk víziók színes lángjai csillognak. Perrott-Csaba,

port (közéjük tartozott Rippl-Rónai) jutott jelentős szerephez, amelyek tagjai a japán Ukiyo-e fametszetekre jellemző vonalvezetést, a fény-árnyék ábrázolást elutasító, síkra koncentráló szemléletet vették át, és a szecesszióhoz közelítő plakátokat készítették. A századvég legjelentősebb plakátművésze a hasonló stílusban alkotó Henri de Toulouse-Lautrec volt, aki főleg párizsi mulatók számára készített plakátokat.

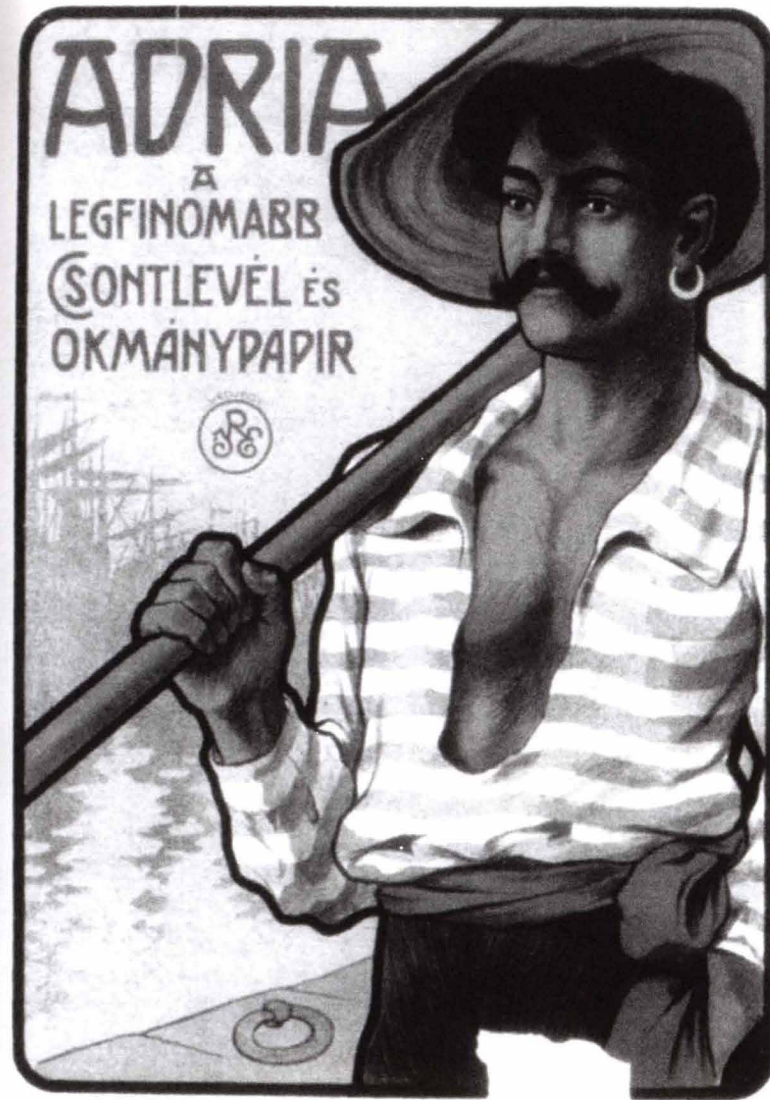
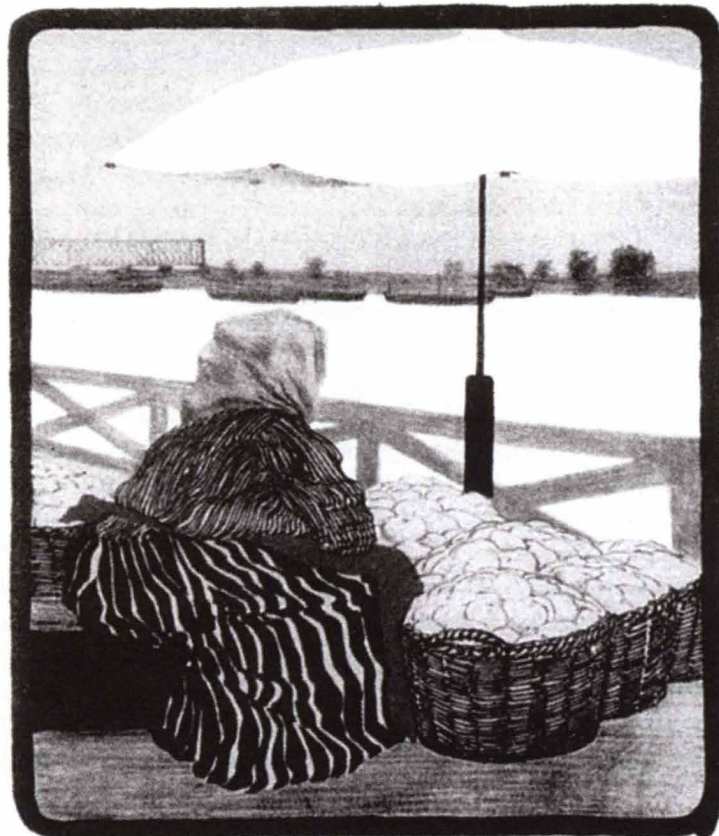
Magyarországon a plakátművészet soha nem lett olyan elfogadott művészeti tevékenység, mint Nyugat-Európában. Rippl-Rónain kívül az ismert hazai festőművészek a századfordulón legfeljebb egy-egy kiállítási plakát erejéig kirándultak erre a területre (például Ferenczy Károly: *Nagybányai festők kiállítása*), kevesen voltak járatosak a technikában. Általános gyakorlat volt, hogy a művész megfestett tervet adott a nyomdába, ahol azt litográfusok kiviteleztek. Csak egy szűkebb művészréteg foglalkozott alkalmazott

grafikával, amely igazán megbecsülté csak a két háború közötti időszakban vált.

BOKROS BIRMAN ÉS PERLROTT BERLINI LITOGRÁFIÁI

A húszas évek magyar avantgárd alkotásainak jelentős része külföldön született, mivel a modern irányzatok iránt fogékony alkotók többsége a Tanácsköztársaságban vállalt szerepe miatt az ország elhagyására kényszerült. Perrott-Csaba Vilmos az 1920–1923 közötti időszakot Németországban töltötte, ahol nagy hatással volt rá a drezdai és berlini múzeumokban látott ókeresztény művészet primitív ereje és a gótikus építészet boltíves szerkezete. Ezek hatása érezhető a Krisztus életútját és szenvedéseit megörökítő kuboexpresszív stílusú litográfiaiban, amelyeket Perrott Ber-

Kövesházi Kalmár Elza: Kofa
litográfia, 220 x 190 mm



Helbing Ferenc: Adria-plakát, 1900
litográfia, 70 x 50 cm

mai ember viaskodik.” A lapok erőteljes rajzolata a német expresszionizmus legjobb alkotásai közé emelik Bokros Birman litográfiáit, amelyek egy gyötrődő művész lelki világának szimbolikus kifejezései. „Bokros ebben a litográfia-sorozatban kerüli a külsőségek illusztrálását és csak az érzelmertartalmat emeli ki és fokozza föl, de eszközeiben mindvégig meg tud maradni tisztán képzőművészeknek. Mert igenis a festőnek is első és legfontosabb az emberi, az etikai tartalom és a formálás módja csak eszköz legyen, vak eszköz ennek szuggerálásában, de ezek mellett a festő vagy szobrász megmaradhat a maga sajátos eszközeivel tisztán, irodalmi és egyéb hatások nélkül dolgozó szuverén művészeknek.”⁴ A litográfia ismeretében megállapíthatjuk, hogy Bokros Birmannek ez sikerült.

A litografált lapokkal gyakran találkozhatunk, az elmúlt évben az Abigail, az Arte és a Belvedere Galéria árverésein szerepeltek, és jóval valós értékükön alul kerültek eladásra.⁵ Magyarországon a grafika (anyagi) elismertsége még jóval alatta marad a nyugat-európai átlagnak, pedig Perrott passiójelenetei a modern magyar litográfia legnagyszerűbb művei közé tartoznak. ■

aki tíz-tizenöt évvel mindig előtte járt honfitársai művészi irányelveinek, ezúttal mint egy új vallásos művészet, mint egy immanens lelki erőkből felépített, átszellemült formavilág hirdetője lép fel. Grafikus lapjainak démoni erejük van: kötömböket és lelkeséget, anyagot és szellemet tudnak egymásra halmozni.”³ Sajnos a kompozíciók rajzaiból alig maradt ránk valami. Ezen kevesek egyike a szakirodalomból jól ismert *Levétel a keresztéről* című szénrajz, mely a BAV grafikai árverésén tűnt fel (2004. őszi aukció, 416. tétel).

Ide sorolható Bokros Birman Dezső *Jób*-mappája is, amely szintén Berlinben készült 1920-ban, és az Amicus kiadásában jelent meg Budapesten 1923-ban. A kilenc litográfiból

Ismeretlen művész: Gönczi Sándor hirdetése
litográfia, 52 x 39 cm

álló sorozat témája szintén bibliai történetet dolgoz fel. „Hatalmas érzések szilaj erejű megérzékítései ezek a lapok – írja a mappa bevezetőjében Elek Artúr. – Az őskori Jób fájdalmában egy modern lélek vonaglik, átkozódásában, majd pedig térdroscadottságában az Úr forgószelében, a



¹ Bajkay Éva, A magyar avantgárd litografált sorozatai az 1920-as években Közép-Európában, in *Modern magyar litográfia 1890–1930*, Miskolci Galéria, 1998, 149.

² Uo. 132.

³ Nádai Pál, Perrott Csaba Vilmos grafikája, *Magyar Grafika*, 1923. január, 17–18.

⁴ Hevesy Iván, Bokros-Birman Dezső litográfiái, *Nyugat*, 1922/3.

⁵ Abigail: *Krisztusfej*, 70 000 Ft (2004. október, 176. tétel); Arte: *Siratóasszonyok*, 28 000/46 000 Ft (2004. március, 172. tétel), *Siratók*, 44 000/44 000 Ft (2004. november, 155. tétel); Belvedere: *Krisztus*, 36 000/46 000 Ft (2004. október, 127. tétel). A 2005 márciusában megrendezett BAV grafikai árverésen a *Pietà* (476. tétel) 80 000 forintról indult, de nem volt rá jelentkező.



WANTED²

Az eltűnt Márffy nyomában...

ROCKENBAUER ZOLTÁN

Folytatván előző számunkban megkezdett sorozatunkat, néhány rejtőzködő műalkotás nyomába eredünk. Akárcsak a valóságos körözéseknél, e képek esetében is az a helyzet, hogy az egyikről szinte semmit sem tudunk, a másiktól meg szinte mindent, csak épp a „delikvens” nincs meg. Ezúttal a készülő Márffy életmű-katalogushoz keresünk lappangó, elvesztett vagy elvesztettnek hitt alkotásokat.

Körözési listánk első csoportjába az „ismeretlen tettesek” tartoznak. E képeknek jószerével csak a címét ismerjük. Mégsem teljesen hiábavaló dolog az ilyen csekély adatok közszemlére tétele. Márffy jól behatárolható műfajokban festett: csendéletek, portrék, aktok, tájképek és egyszerűbb jelenetek váltakoznak az oeuvre-jében. Éppen ezért, egy-egy szokatlan téma, vagy cím megkönnyítheti a dolgunkat. Akár egy töredékesen megmaradt kiállítási cédula a kép



97 MÁRFFY ÖDÖN

hátoldalán már döntő segítséget nyújthat az ilyen esetekben. Márffy, aki a Székesfehérvári Tanácstól kapott ösztöndíj révén 1902 és 1906 között tanulhatott Párizsban, festői előmenetelét bizonyítandó nemcsak beszámolókat, de rajzokat és olajvázlatokat is küldött Pestre. 1903-ban többek közt a *Szent László és a kun nőrabló*, a *Faun és nymphák*, illetve az *Olajfák hegyén* színvázlatait mutatta be a tanácsnál az azal az ígért céllal, hogy nagyobb méretű kompozíciókat fest majd róluk. E képek feltehetően sohasem készültek el, de az olajvázlatok előkerülése is szenzációszámba menne, mivel Márffy a későbbiek folyamán nem festett hasonló tárgyú, narratív képeket. Ugyancsak izgalmasnak, és talán azonosíthatónak is tűnnek korai pasztellei közül a *Papagáj*, az *Abszintívó nő*, illetve a *Sárgaarccú nők*. Mindhárom mű szerepelt 1907-ben az Urániában, Gulácsy Lajossal közösen rendezett bemutató kiállításán. Márffy gyakran festett portrét barátairól a század elején, például a Thália-körhöz tartozó úgynevezett balszélfogó asztaltársaság tagjairól. Ide járt Kerpely Jenő gondnokművész és Ódry Árpád színművész is. 1907-ben az előbbiről, 1914-ben az utóbbiról készített olajportrét.

A második csoportba tartozó művekről már „fantomkép” is ismert. Előfordul ugyanis, hogy egy-egy képről gúnyrajz, vagy valamilyen mnemotechnikai célból vázlat készül. Az ilyen rajzocskáknak később rendkívül fontos szerepe lehet a művészettörténeti kutatásban. A Nyolcak 1911-es kiállításáról például egy bizonyos B. K. monogramú feladó postai levelezőlapra rajzolta le, és küldte el Réti Ist-

Fürdőző nő, 1908

j.l.l.: Márffy-karikatúra (Üstökös, 1909. február 21., 5)

A képzőművészek és színészek együttműködése



Márffy Bajor Gizit festi – karikatúra (Szabad Száj, 1949. december 1., 2)

vánnak Nagybányára, milyen torzszüleményeket látott a tárlaton. E gúnyos levelezőlap segítségével nemcsak az adott műveket tudjuk azonosítani a katalógus tételszámaival, de egy makacs hiedelmet is sikerült eloszlatni, amely szerint Márffy Kaposváron őrzött nagyméretű álló aktja a Nyolcak tárlatán szereplő monumentális *Hármas akt* fragmentuma lenne. Hála B. K. úrnak, ma már tudjuk, hogy a kaposvári akt éppúgy szerepelt a Nyolcak kiállításán, mint a *Hármas akt*. Hasonlóképpen megcáfol egy hipotézist az *Üstökös* 1909. február 21. számában megjelent karikatúrasorozat a MIÉNK II. kiállításáról. Márffy ezen a kiállításán egy nagyobb kollekcióval vett részt, amelynek – az árákból ítélve – legreprezentatívabb darabja a *Fürdőző nő* című kép volt. Korábban nem lehetett

kizárni, hogy ez a festmény talán azonos a Nyolcak első, Új képek című tárlatán bemutatott *Fürdőzőjével*, a korzak egyik főművével, amely ma Akotos kompozíció címen a Janus Pannoniusz Múzeum kollekciójának megbecsült darabja. Wollermann karikatúrája azonban nem hagy kétséget afelől,

hogy egy másik, mind a mai napig lappangó mű szerepelt a MIÉNK II. kiállításán. Hálásak lehetünk a karikatúrának azért is, hogy a szignót is leutánozta, amelyből látható, hogy e képen Márffy még a régebbi típusú aláírását használta, amely szintén segíthet az esetlegesen felbukkanó festmény pontos azonosításában. Egy másik akt-karikatúra majd két évtizeddel későbbi, 1926-ból származik. A KUT III. nagy kiállításán szereplő műveket figurázott ki a *Színházi Élet* rajzolója. A szóban forgó Márffy-kép minden bizonnyal a KUT-katalógus 85. számán szereplő *Nő háttal* című festmény lehetett. A rajzoló megjegyzésében szereplő utalás a „lila hátra” további támpontot adhat a kutatáshoz. (Ezúton köszönöm Kovács Bernadettnek, hogy az *Üstökös*, Kopócsy Annának, hogy



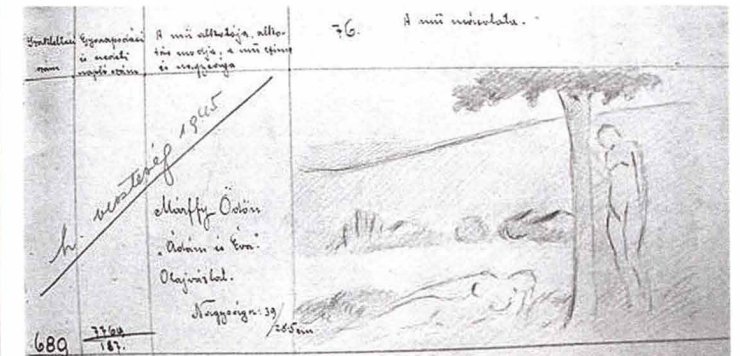
Nő háttal, 1926 – karikatúra (Színházi Élet, 1926. április 18–24.)

a *Színházi Élet* karikatúráját a rendelkezésemre bocsátotta.) A *Szabad Száj* karikatúrája 1949 decemberéből nem a festményt, hanem magát a festőt ábrázolja, amint épp Bajor Giziről készít portrét. Bajor Gizit többen is megfestették életében, és hogy Márffy is – feltehetően 1949-ben –, arra egyelőre egyedül ez a rajz a bizonyíték. Az arckép további sorsa sem ismert, nem tudjuk, vajon a művésznő birtokába került-e, vagy Márffy megtartotta-e magának. A Bajor Gizi Múzeumban is hiába próbáltuk a nyomát fellelni, talán olvasóink tudnak segíteni.

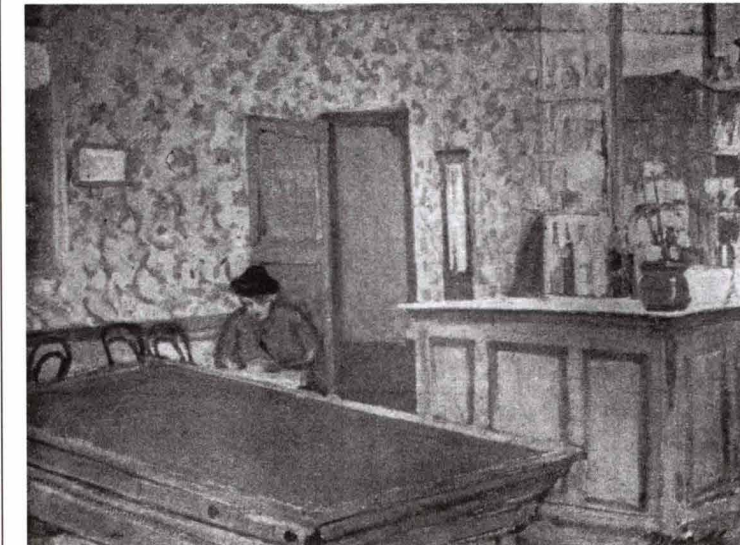
Elpusztultnak hitt műről derült ki a közelmúltban egy rajzocská alapján, hogy éppenséggel nagyon is jó állapotban örvend. Az 1906 körüli festmény egykor Rippl-Rónai Ödön gyűjteményének része volt, így került a Somogy Megyei Múzeum (később Rippl-Rónai Múzeum) gyűjteményébe. 1931–1932-ben Gönczi Ferenc, a múzeum igazgatója nemcsak módszeresen leltárba vetette a Rippl-Rónai Ödön-gyűjteményt, hanem minden egyes tételhez kis színes ceruzavázlatot is készíttetett. A 687. szám alatt *Színes házak* címen szereplő festményt a leltárból 1945-ben mint há-

borús veszteséget törölték. A legutóbbi időkig úgy tudták, hogy a megszálló orosz katonák több más képpel együtt ezt a művet is kidobták. A kép felkerült az országos háborús veszteséglistára is egy másik, a gyűjteményből ugyancsak elkallódott Márffy-festménnyel együtt. A *Színes házak* azonban *Délután* címen néhány évvel ezelőtt felbukkant egyik hazai aukción: a mű kétséget kizáróan azonosítható a Gönczi-féle szakleltár rajzával. Felvetődik hát annak a lehetősége, hogy a másik „háborús veszteség”, az

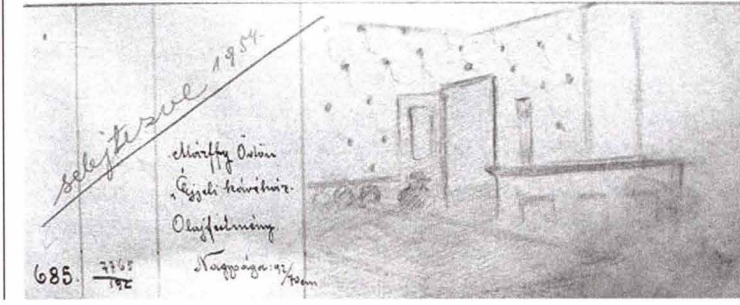
Ádám és Éva fantáziacíműt viselő vászon sem vált a Vörös Hadsereg pusztító dühének martalékává 1945-ben. E korai, fauve-os kép megoldásaiban hasonlít a *Fürdőzőkre*, de lényegesen kisebb méretű: 28 x 39,5 cm. A leltárkönyv rajza alapján elképzelhető, az is, hogy kettős női aktról van szó, és nem férfi-nő aktrórról. A Gönczi-féle szakleltárból törölt 3. Márffy-kép előkerülése talán még fontosabb lenne. A 685. tételben szereplő *Éjjeli kávéház* 1954-ben vált selejtezéssé áldozatává. Hogy miért, arról



Két akt (Ádám és Éva), 1909 k. – Kovács Józsi Jenő rajzmásolata (Somogy-megyei Múzeum, Gönczi-féle szakleltár: 689. t.)



Zöldtapétás szoba (Éjjeli kávéház), 1905, 70 x 92 cm, j.l.l. Márffy (Ország-Világ, 1907, 252)



685 738 192

A képzelőerő balesetét okoz

SUGÁR GYULA 1924–1991

ERDŐSI ANIKÓ

Dunaföldváron született, középiskoláit Kalocsán végezte, és tanítói oklevelet szerzett 1943-ban. Művészeti tanulmányait 1944-ben kezdte Budapesten Rudnay-tanítványként. Később Bernáth osztályában dolgozott, majd 1947-ben ösztöndíjasként Rómába ment, az ottani Művészeti Akadémiára. Első kiállítását is Rómában rendezte, a via Margutta egyik kiállítóhelyiségében. Vonzódása az antik mitológiához egész életében megmaradt. Hazatérve Bernáth Aurél és Domanovszky Endre tanítványaként 1951-ben fejezte be a főiskolát, ahol még egy évet töltött el tanársegédként. Később a *Négyesfogat* néven ismert művésztszűcségek egyik tagja lett Jánosy Ferencsel, Nuriidány Zoltánnal és Orosz Gellérttel. A rövid életű csoport első kiállítása 1949-ben a Fényes Adolf teremben volt, de az új kultúrpolitika által

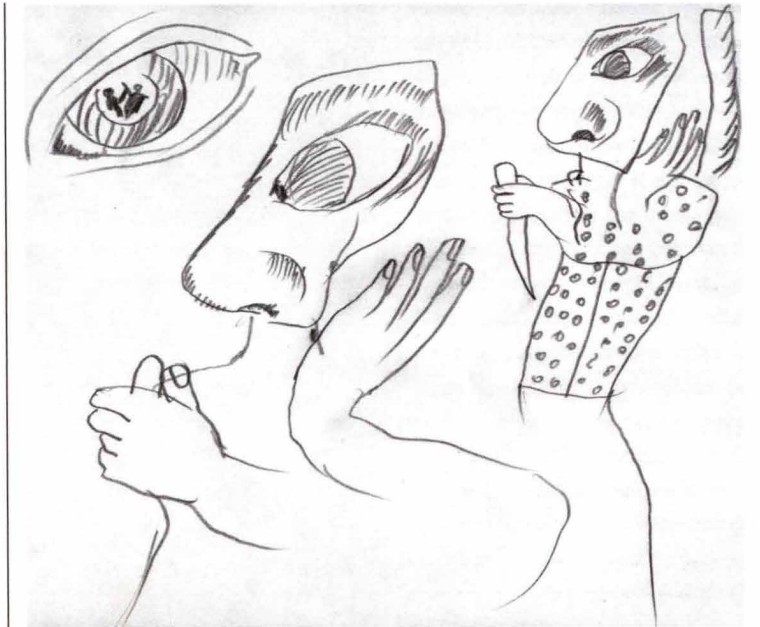


Gyarmath Tihár és Sugár Gyula Gyarmath műtermében 1977 körül (Sugár János felvétele)

teremtett viszonyok között hamarosan erejét veszítette.

Sugár Gyula munkáit egyelőre még a művészeti szakmában is kevesen ismerik. Ennek oka, hogy nemcsak a mai művészeti sajtó hallgat róla, de neve tevékenységének idején sem szerepelt gyakran a kiállítási hírekben. Ez a politikailag kontrollált művészeti közeg mellett, elsősorban saját ha-

bitusának köszönhető. A hivatalos művészeti közélet helyett Sugár inkább „magányos farkasként” dolgozott, szűkebb baráti és családi társaságban mozgott szívesen. 1962-ben, majdnem negyvenévesen kapott először önálló kiállítási lehetőséget. Az ötvenes és hatvanas években elsősorban belvárosi utcaképeket festett. Ezeket később csendéletek kö-



A rajzok vázlatok a *Bizánc pusztulása* (1983) című festményhez

vették, majd a hetvenes évek elejétől figurális kompozíciókat kezdett készíteni. Rajzain, festményein, akvarel-

jein egyéni képi nyelvezetet hozott létre. Festésmódja expresszív, bátor, alapos technikai készségről árulkodik.

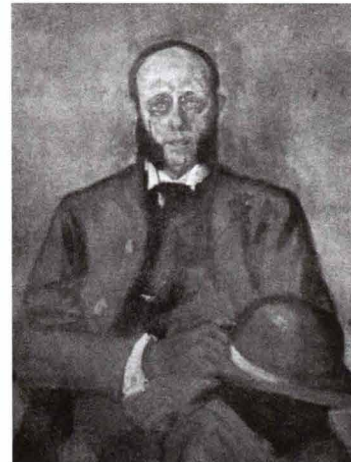


A „Bar” leány, 1905, j.n. (?)
(*Ország-Világ*, 1907, 252)

nem szól a fáma. Mindenesetre a Márffy-életmű szempontjából igen fontos képről van szó, amely azonban már átvezet bennünket körözési listánk harmadik csoportjába, azon képek közé, amelyekről rendes körözési fotó közölhető. Az *Éjjeli kávéház*ként beletárolt festményről ugyanis meglehetősen sokat tudunk. A festmény 1905 körül készülhetett, és különféle leírások alapján szinte bizonyosra vehető, hogy 1906-ban szerepelt Párizsban a Salon d'Automne-on *Intérieure verte* címen. Az Urániában 1907-ben *Zöldtapétás szobaként* szerepelt, és ezzel a címmel reprodukálta az *Ország-Világ* is. A Gönczi-lettár ceruzarajzából hozzávetőleges képet nyerhetünk a domináns színekről: a piros- és zöldmintás sárga falakról és a zöld biliárdasztalról.

Az *Ország-Világ* 1907-es évfolyamában közölt kiállítási beszámoló az alapja többi körözött képünknek is. A századelőn, de még később is ritkaságszámba ment, hogy kezdő festők kiállításáról tizenkilenc képet reprodukáljanak! Márffytól a lap épp egy tucatnyi képet közölt. Gulácsynak meg kellett elégednie a felével. E tizenkét Márffy-kép közül összesen kettőről tudjuk biztosan, hogy épségben megvan. Nincs terünk rá, hogy másik tízet most bemutassuk, de további három képre szeretnénk felhívni a figyelmet.

A manet-s hangulatú *Bar-leány* reprodukcióját az *Ország-Világ*on kívül a *Szalon Újság* is közölte 1907-ben. Már a Múcsarnok 1906-os Téli tárlatán is szerepelt, majd 1907-ben az Urániában, és 1909-ben Nagyváradon, Márffy gyűjteményes kiállításán. Azóta nincs adat róla. Az 1905 körül készült, *Az amatőr* című portré egyike volt Márffy legnépszerűbb korai festményeinek. 1907-ben az Urániában, majd a Könyves Kálmán Szalon ifjúsági tárlatán is szerepelt, 1908-ban a MIÉNK képeivel együtt állították ki Londonban, és még 1914-ben is beválogatták a San Francisco-i világiállítás magyar anyagába, ahol *Man's portrait* címen szerepel a katalógusban. A festmény



Az amatőr, 1905, j.n. (?)
(*Ország-Világ*, 1907, 253)

sokáig Bedő Rudolf gyűjteményének volt darabja. Horváth Béla még Márffy életében kezdett nyomozni utána, beszélt Márffyyal és Bedővel is a műről. Az ő kéziratos feljegyzéséből idézünk: „Brugge-ben nyaraltam két hónapig, ott festettem az utcán. Mögöttem állt egy férfi, fekete szakállal, borotvált képpel, fekete alakkal. Furcsa figura volt. Speybrooch (belga) ember. Mikor végeztem, odajött, és átadta névjegyet, hogy látogassam meg. Emeletes villája volt, 7 szoba zsúfolva mű-

Csendélet fehér kancsóval (Edény lila virággal, illetve Toilette, lila virágok), 1906 k., 64 x 80 cm, j.j.f.: Márffy Ödön
(*Ország-Világ*, 1907, 253; BAV 72. képaukción, 1987. szeptember, katalógus, 150. t.)

emlékekkel. Rembrandt, Memling, Van Eyck. Érdekelte, hogy mit csinállok, és modellt ült. Lefestettem ugyanabban a ruhában. Mikor végeztem, több mint száz képet mutatott, mit ő festett, holland csendéletek, holland modorban, régi aprólékossággal [...] Mikor aztán befejeztem képmemet, mondtam, most már dél van, megyek ebédelni, bizanyára önök is ebédelnek. – Nem, kérem, mi sohasem ebédelünk, csak vacsorázunk. Van egy éléskamránk, ha valaki éhes, be-megy és levág, ami kell, furcsa bogár volt. [...] E kép a Gulácsyval rendezett kiáll.on volt kiállítva. Itt vették meg. Bedőhöz később került.” – mesélte Márffy. Bedő Rudolf pedig így emlékezett vissza: „Azt hiszem, egy fr[ancia] műgyűjtőt ábrázolt a pofaszakállas, szemben ülő, fekete keménykalap az ölében fogva, mely 1914 (?)ben a San franciscoi kiáll.on is ki volt állítva. Az én gyűjteményembe nem illett, ezért a (...)féle műkereskedésben elcseréltem. A kép, azt hiszem, ott veszett el. Nem Márffy [...] hanem [...] a vallon piktura produkált akkor egy ilyen nívós képet. Márffy stílusfejlődéséből kiesett.” Hogy hol is cserélte el Bedő a képet, sajnos, nem olvasható. (Ezúton köszönöm Rum Attilának, hogy a kéziratos másolatát a rendelkezésemre bocsátotta.)

Végezetül egy olyan festmény, amely nem is olyan régen felbukkant



a BAV-nál, és minden remény megvan rá, hogy előkerüljön. 1987-ben a BAV 72. aukcióján 18 000 forintról – az akkor jelentősnek mondható – 38 000 forintos magasságokba emelkedett a *Csendélet fehér kancsóval* című olajvászon kép ára. Az új tulajdonos talán nem is sejtette, hogy Márffy egyik legkorábbi csendélete került a birtokába, olyan mű, amely az Urániában, 1907-ben, Nagyváradon, a Magyar művészet tárlaton 1908-ban, és egy év múlva ugyancsak Nagyváradon Márffy gyűjteményes kiállításán is szerepelt. Reprodukcióját 1907-ben az *Ország-Világ* és a *Szalon Újság* is közölte. A többféle címvariánssal (*Edény lila virággal, illetve Toilette, lila virágok*) futó festményre a korabeli lapok is felhívták a figyelmet. Dutka Ákos így ír a Nagyvárad 1908. április 4-ei számában: „Ezek közül az erős kvalitásokkal induló fiatalok közül kiemeljük Márffyt, akinek néhány szép képe már kész, kiforrott művészet (Például a lila virágos csendélet). Az anyag és színérzéke ennek a fiatal festőnek bámulatos.”; négy nap múlva pedig Liptai Károly lelkesedik ugyanott arról, hogy „...a Toilette egyike a tárlat legszebb képeinek.” A művet 1961-ben a Nemzeti Galéria *Csendélet* címen levédte (védési szám: 81329/1961). Akkori tulajdonosától azóta, mint láttuk, elkerült, jelenleg lappang. Jó lenne eredetiben, színesben látni. ■

Kompozíciói szürreális, víziószerű gondolkodásmódot tükröznek, miközben a képi szimbólumok és írásjelek strukturált, átgondolt szerkezetét hordozzák. Elemző munkamódszere jól követhető a képekhez készített rajzokon, vázlatokon.

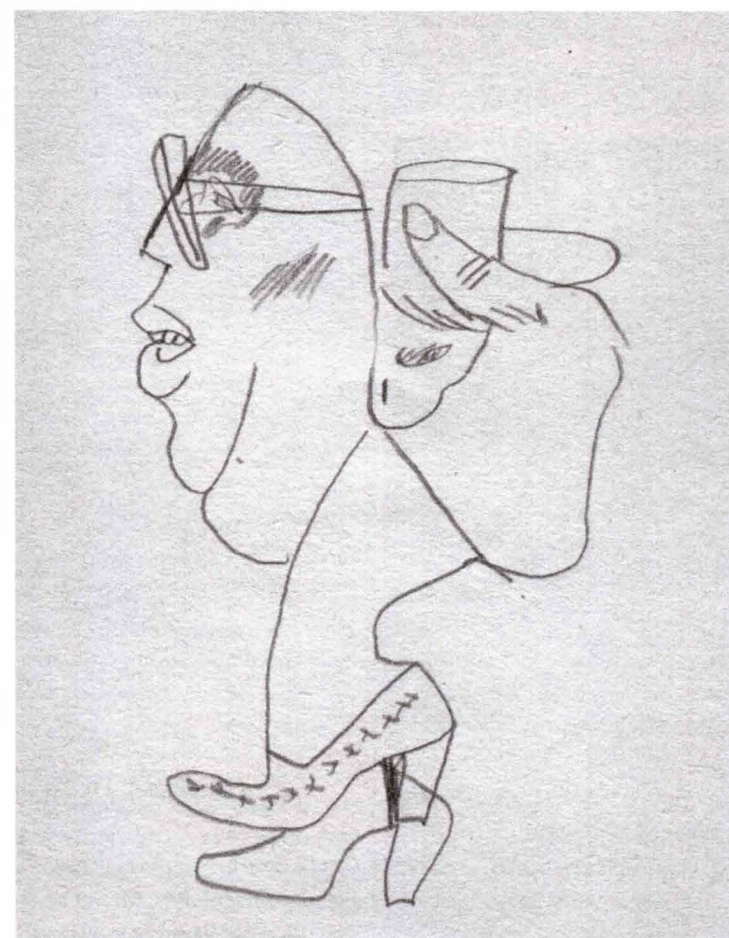
Képei sűrűek, és kompozíciójukat tekintve egyszerre kaotikusak, ugyanakkor alaposan kidolgozottak. Kompozíciói nem véletlenül montázszerűek, gyakran dolgozott a falra ragasztott újságkivágatok alapján. Töredezett képfelületeit és az azokon egymást átszelő képsíkokat hajlamosak vagyunk az egymásra vetülő szellemi dimenziók analógiájaként látni. Annál is inkább, mert a képbe komponált szövegek, szavak már gyakran az alkotás koncepcionális folyamatát tükröző vázlatrajzokon is megjelennek, vagy szelektálódnak. Jó példák erre a *Bizánc pusztulása* (1979-1983) című kép, és a hozzá készített rajzok.

A témaválasztás a Kelet, illetve a múlt felé tekintés. Az előtérben három női alakot látunk, akiknek arcát az érzékszerveket imitáló testrészmáskok helyettesítik, mögöttük pedig két szintén maszkos, kosztümös férfi alakja tűnik elő. Az egész mint ha egy szürreális karneváli jelenetet idézne. A festményen Sugár sajátos mitológiai elemekből táplálkozó szimbolikát alkalmaz: a háromfejű kígyó, a kés, béka és a keleti templom képei mellé egyszemű figurák és az „agnosia” szó kerül. Csábító a lehetőség, hogy a három női alakot, az egyik vázlaton szereplő három fogalom – bukás, nyomor, gyűlölet – megtestesítőiként lássuk. A vázlaton szereplő negyedik fogalmat a „kegyetlenség”-et a művész áthúzta. Szintén a vázlatok hívják fel a figyelmet, a később a festményen is alkalmazott szimbolikus megoldásra, amelyben a szemgolyó, mint a jövőt láthatóvá tévő felület jelenik meg, a vízió által már előrevetített drámai végpont sziluettjével. A fenyegetés, fenyegetettség érzetét erősíti a kompozíció hangsúlyos szerepet kapó, „látó” alak kifeszített tenyerű feltartott keze. ■



▲ Vázlat-montázs

▼ Térplasztika 1976 körül, nikkelezett fém, 30 cm ▼



A vadiúj

Folytatás a 16. oldalról

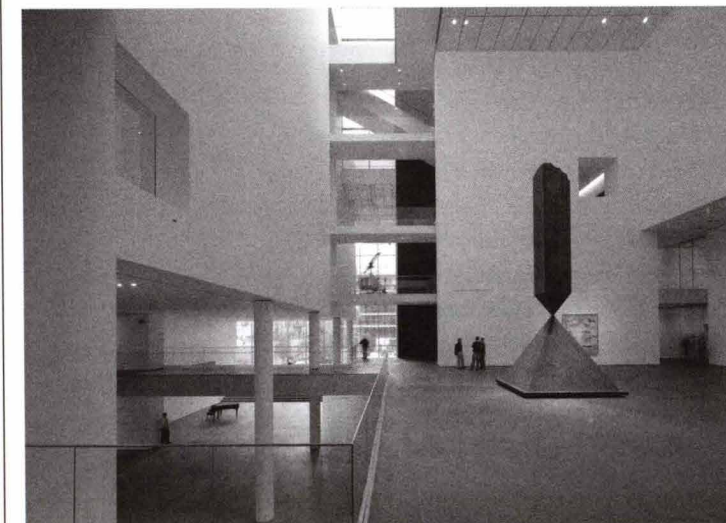
►legjobb külön-külön felkeresni. A föld alatti szinteken két felújított mozi, illetve a MoMA elektronikus médiagyűjteményét bemutató galéria üzemel. A földszint közösségi funkciókat lát el, sokkal könnyedebb egymásutániságba szervezve. A szoborkertet Philip Johnson eredeti és nagyobb, 1953-as tervei szerint alakították át, innen nyílik az étterem és a meghatározó változáson átesett kávézó. (A múzeum shopja, különösen a többi elemmel összehasonlítva, csalódás.)

A legnagyobb meglepetés a második emeleten ér. Ide mozgólépcső hoz fel egy zöld buborékhelikopter alatt. A gyűjtemények bejáratánál a kurátorok lényegi állítást fogalmaztak meg korunk és a MoMA és viszonyáról. A múzeum legnagyobb és legfontosabb termeit a kortárs művészetnek szentelik. Nyilván logisztikai szempontok is felmerültek. Nagyméretű és súlyú kortárs műveket szerencsésebb alsó szinteken elhelyezni, ráadásul Taniguchi ezeket a termeket a közösségi terek közelébe tervezte, megkönnyítendő a látogatók tömegének eloszlását. De az üzenet világos: a hagyomány folytatódik. A MoMA nem mauzóleum. 6,7 méter magasan lévő plafon, mozgatható falak, csúszó felületek mögött üzemelő teherliftek – e háztömbnyi, oszlopoktól nem megtört tér pontosan az, amit a kortárs képzőművészek olyannyira szeretnek. A megnyitón a mai kortárs szcéna csillogó, de valamelyest véletlenszerű válogatása állt itt, köztük Gerhardt Richter és Jeff Koons. Rachel Whiteread szobányi szobra szinte elveszett a tér egyik távoli sarkában. A kortárs termeket összekötte innen egy átrium nyílik, amely még ennél nagyobb munkákat is be tud fogadni. Barnett Newman *Eltört obeliszkje* igyekszik szelídíteni a kolosszális teret, vegyes eredménnyel. Kifejezetten ide tervezett művekre lesz szükség, hogy a több mint 33 méteres belmagasságú galéria lehetőségeit kihasználják.



Extra méretű termek bukkannak fel a legfelső szinten is, ahova különleges kiállításokat várnak. A lépték új lehetőségeket nyit a MoMA előtt. Hosszas tesztüzem lesz, mire beletanulnak. Egy múzeumnak sok időre van szüksége, hogy új környezetében megtalálja magát. A hatodik emeleti termeiket később kisebbekre fogják felosztani, de jelenleg a kurátorok még élvezik a

loftszerű tereket. Az amerikai művészet két óriásméretű ikonjának, Ellsworth Kellynek találó című *Szobor egy nagy falra alumíniumból* és James Rosenquist *F-III-e* kerültek a szemközti falakra, az utóbbi kényelmesen nyújtózkodik tágas helyén. Közvetlenül az égbolt alatt vagyunk – a modern művészet e mesterművei páratlan transzcendens élményben részesítenek.



Barnett Newman: *Eltört obeliszk*, mögötte Willem de Kooning: *Kalóz*
A harmadik emeleti építészeti és design galéria (alul)



A második szint nagy része és az egész harmadik speciális gyűjteményeket fogad be – nyomatok, könyvillusztrációk, rajzok, fotográfia, videó, építészeti és design – mintha intim kis múzeumokban járnánk. Akiknek lesz idejük letérni a szuperművek kijelölté útvonalról, imádni fogják ezt a részt. A hangszigetelt videó- és médiaterem újdonság, olyan, mintha mozgóképeket „akasztottak” volna egymás mellé, akár egy szokványos képgalériában, (néhány művész már szóvá tette a kép-zavart). A felújításból talán a designgyűjtemény profitált a legtöbbet. Átkerült az épület közepére, és közel harmadával meg is nőtt. Ragyogó terek, kitűnően világított vitrinek – ilyen a MoMA, amikor a legjobb formáját hozza: befogadó, kedves, kívül helyezkedve a nyomasztó történelmi felelősségen. Óriási érdeme, hogy elég egy pillantást vetni a teremre, hogy a design történetének nagy ívű kanyarjait érzékeljük, Ford Madox Brown 1865-ös deklátív székétől az 1967-es születésű Tokujin Yoshioka karosszékéig, amely úgy néz ki, mintha papírsebkendőrétegekből készült volna.

Am mindeme kínálat csupán érzéki étvágygerjesztő, mielőtt a festmény- és képgalériákba lépünk, melyek a MoMA gyűjteményének legjava. (A negyedik 1880-tól 1940-ig, a háború utáni rész az ötödiken.) A legfelsőbb várakozással e termeket várta az újranyílt intézmény látogatósága. Itt érezhető ugyanis az a finomhangolás, amellyel a modernista kánon a művészettörténet jelenlegi hangsúlytolódásaira reflektál.

Mintha szigetvilágot alkotnának a terek ahelyett, hogy vonatocsikként összefűzve fárasztóan nyílnának egymásból; a kitűnő új elrendezés sokkal alkalmasabb sokrétű olvasatokra, idioszinkratikus értelmezésekre. A galériák nagyobb és rugalmasabb szerkezete több finomságot, a főüzenet mellett mellékszálak sodrását is lehetővé teszi a John Elderfield vezetése alatt dolgozó kurátorok számára. Matisse, Picasso és Pollock saját termeiket kaptak, míg más galériák önálló irányzatokat mutatnak be. Van olyan

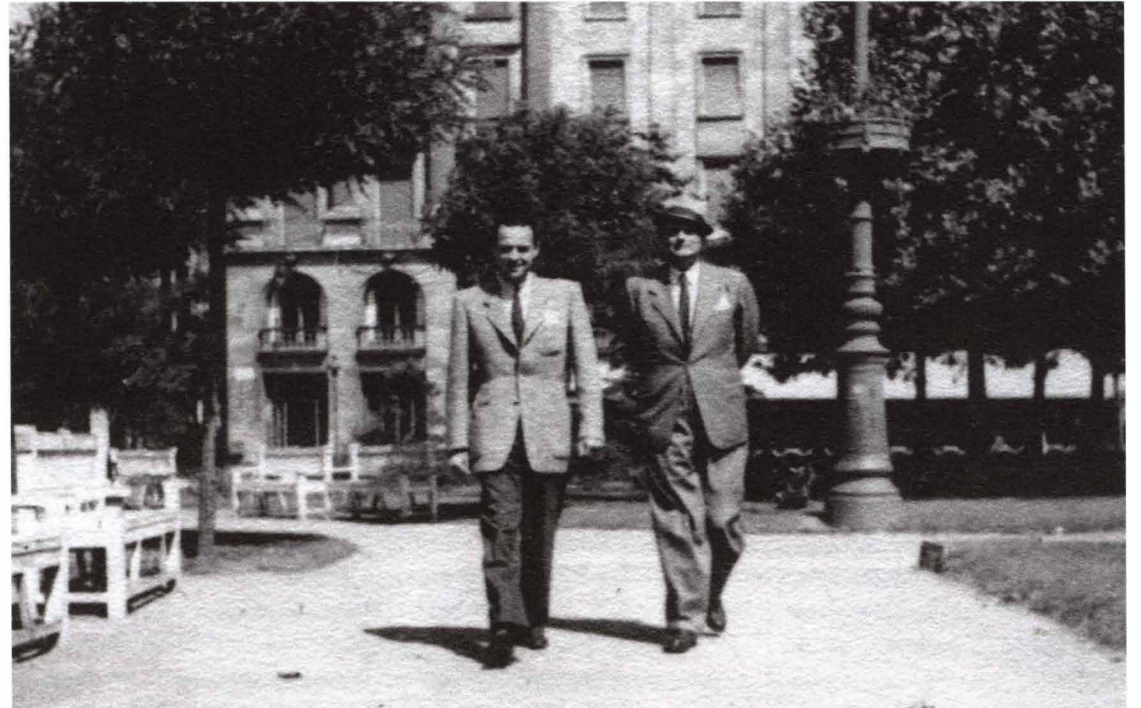
MARADÉKELVŰ CSODÁK

Fejezetek egy budapesti „műgyűjtő kismester” kollekciójának történetéből

MARTOS GÁBOR

Miközben az elmúlt időben – akár a háborús veszteségek, akár a restitúció, akár bizonyos ezzel kapcsolatos perek kapcsán, vagy egészen egyszerűen csak egykori legendás gazdagságuk okán – egyre több szó esik a hazai sajtóban a korábbi legjelentősebb, és ezért persze a legismertebb, leginkább dokumentált, történetükben is a legjobban feldolgozott magyar magángyűjteményekről (mondjuk az Andrássy, a Dános, a Hatvány, a Herzog, vagy a Vida család, esetleg Kohner Adolf, Majovszky Pál, vagy éppen Nemes Marcell műkincseinek sorsáról), vajon arról van, lehet-e bárkinek is fogalma, hogy az egykori úgynevezett magyar polgári középosztály tagjainak a birtokában volt műtárgyak közül mennyi eshetett a 20. század történelmi viharainak áldoztatul, illetve hogy a megmaradt művek egy részének mi lehet ma a sorsa? Az alábbi írás természetesen semmiképpen nem tud választ adni erre a kérdésre, mindössze egyetlen konkrét (és sokféleképpen is véletlenszerű) példával szeretné szemléltetni, hogy ezen a területen (is) mennyi kutatóval akadhat még a szakemberek számára.

Mestitz Lajos képzőművészeti gyűjteményének részeként 1947-ben Svájcba vitte a képeket. Özvegye 1987-ben Ernst Múzeum üveglakterve I–III. provenienciájában az áll, hogy „a tulajdonos tájékoztatása szerint Mestitz Lajos képzőművészeti gyűjteményének részeként 1947-ben Svájcba vitte a képeket. Özvegye 1987-ben



Mestitz Lajos (jobbra) és feleségének unokaöccse 1943 nyarán a budapesti Kossuth téren; a háttérben a 13–15. számú ház

„A gyűjtő-species többféle. [...] A gyűjtés ösztönző érzése lehet a hiúság, lehet az a számítás, hogy gyűjteményének értékét megnöveli az idő, de lehet az egyszerű és becsületes gyűjtői vágy is. Szépet kíván maga körül látni, művészi holmival ékesíteni az otthonát.” (Elek Artúr)

juttatta vissza azokat magyarországi rokonainak. Genthon (...) megjegyzi, hogy az »Ernst-ablak terve« az 1928-as Rippl-kiállításon Schwarcz Szidi tulajdonaként szerepelt” (erre az utalásra később még visszatérek). Vagyis, úgy tűnik, egyedül itt van nyoma annak, hogy Mestitz Lajosnak volt képzőművészeti gyűjteménye, hogy az (vagy annak legalábbis egy része) a háború után elhagyta az országot, illet-

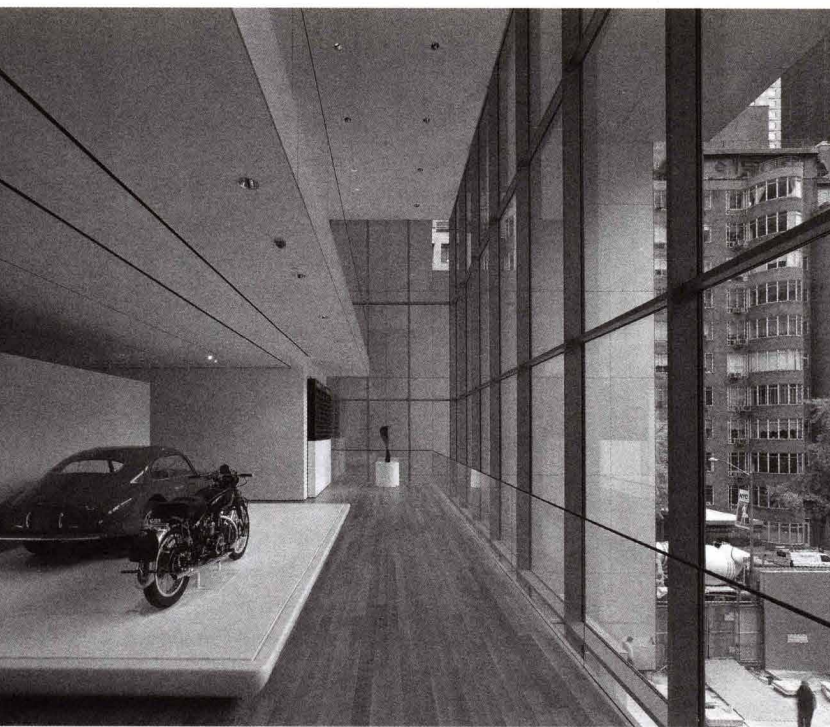
ve hogy a képek közül némelyik később mégis hazakerült.

De ki is volt Mestitz Lajos?

Mindenekelőtt be kell valljuk, hogy sajnos ma már nagyon keveset tudunk kideríteni róla. Ami a fellelhető iratokból, illetve néhány személyes visszaemlékezésből megtudható, az annyi, hogy 1897. március 19-én született; hogy (a budapesti zsidó hitközség anyakönyve szerint) édesapja Mestitz Vilmos „ügynök” – amin ebben az esetben tőzsdeügynököt kell érteni –, édesanyja Stern Jenny; hogy három testvére volt: két nővére, Margit és Lili, valamint egy öccse, Pál. (Mestitz Margit Haas Zsigmondhoz ment férjhez, két gyermekük született, Zsuzsa és István. Előbbi férjével és két akkor pici lányával 1947-ben elhagyta az országot, s pár év ausztriai tartózkodás után Brazíliába mentek, ahová nemsokára István is követte őket. Végül 1952-ben a szülők is utánuk települtek. Mestitz Margit 104

éves korában hunyt el, a család leszármazottai azóta is Dél-Amerikában, illetve az Egyesült Államokban élnek. Mestitz Lili dr. Garai Dezsőhöz ment férjhez, mindketten halálukig Budapesten éltek, a lányuk azonban férjével együtt Angliába került. Mestitz Pál, második feleségével, 1971-ben bekövetkezett haláláig Budapesten lakott, első házasságából született lánya Amerikában él; a családi adatok egy része tőle származik, segítségét ezúton is köszönöm.) Mestitz Lajosról ezenkívül még azt is tudjuk, hogy sok más felekezettársához hasonlóan a vészkorszakban őt is Ravasz László püspök keresztelte ki református hitben.

Az 1945. márciusi népszámlálás hivatalos ívén Mestitz Lajos neve mellett az „iskolai végzettsége” rovatban az áll, hogy „ker. érettségi” (bár unokahúga tudomása szerint a Kereskedelmi Akadémiát is elvégezte). Mindenesetre iskolai után a fiatalember a



terem, amelyből négy ajtó nyílik, van, amelyikből csak egy – tudjuk, a történelemnek megvannak a maga csomópontjai és zsákutcái. A csipetnyi, Nyugat-Európán kívüli művészet mélyíti a narratívát, olyan tónusokat és árnyalatokat mutat, amelyek az előző tárlásban kevésbé voltak érzékelhetők. A modernizmus újraértelmezésének élvezetes, s ez nagyrészt a terek kialakításából fakad – a galériák olyan építészeti ritmusban és harmóniában követik egymást, amilyent alig tapasztalni Észak-Amerika múzeumépületeiben.

A kérdés az: újraértelmezi-e a MoMA a modernizmust? Csak bizonyos mértékig és nyilvánvalóan nem az állandó anyagban. Kritikusok generációi fognak még e kérdésen vitatkozni. Oldalakat lehetne teleírni a kuratori stratégiák aprólékos elemzésével. Úgy tippelem, sem a hagyomány őrzi, sem megújítói nem elégedettek maradéktalanul. Persze, több most az újat adó társítás, a pluralista perspektíva és a termékeny egymásra hatás. Az egyik ötödik emeleti teremben a művek sora nemcsak Max Beckmant, Diego

Riverát és David A. Siqueirost, de Jacob Lawrence-t is összehozza – a nemzetközi aranycsapat a háborúk közti időszak katalizmáira reflektál. Egy másik teremben a képek sora Marcel Duchamp-tól Henri Laurens, Diego Rivera, Fernand Léger, Ljubov Popova, Kazimir Malevics és Pablo Picasso érintésével, Juan Gris-ig – féltucat ország kubista művészei alkotják az ívet, ugyanazon öt év termései.

Csak a MoMA képes ekkora kuratori tűzijátékra. Ugyanakkor, az alaplapot radikális átalakításának lehetőségét tudatosan elkerülték. Az izmusok többnyire ugyanazon sorával találkozunk, amelyet a MoMA előző kurátorgenerációi állítottak fel. A történet nagyon is ismerős, csak több részlettel és hosszabban meséljük. Eleje és vége

hogy számítanak a néző intelligenciájára. A MoMA új installálása sziklaszárd állásfoglalás, határozott elutasítása a kor túlegyszerűsítő, lebutító tendenciájának. Az új elrendezés minden korábbinál jobban számít a néző egyéni érzésére és kíváncsiságára. Arra invitál, hogy szerkeszd meg a saját olvasatot, saját intelligenciáddal válassz a navigációs lehetőségek felkínált spektrumából. Marshall McLuhan híressé vált különbségtétele a „hot” média – amilyen a könyv, ahol szükség van az olvasóra, hogy kiegészítse a kommunikált képet – és a „cool” média – a tévé közt, ahol keveset bíznak a fantáziára – áll fenn. A hot média ébren tartja az agyat. A cool ellustít, intellektuálisan szolgáivá tesz. Az előbbi arra kér, értel-



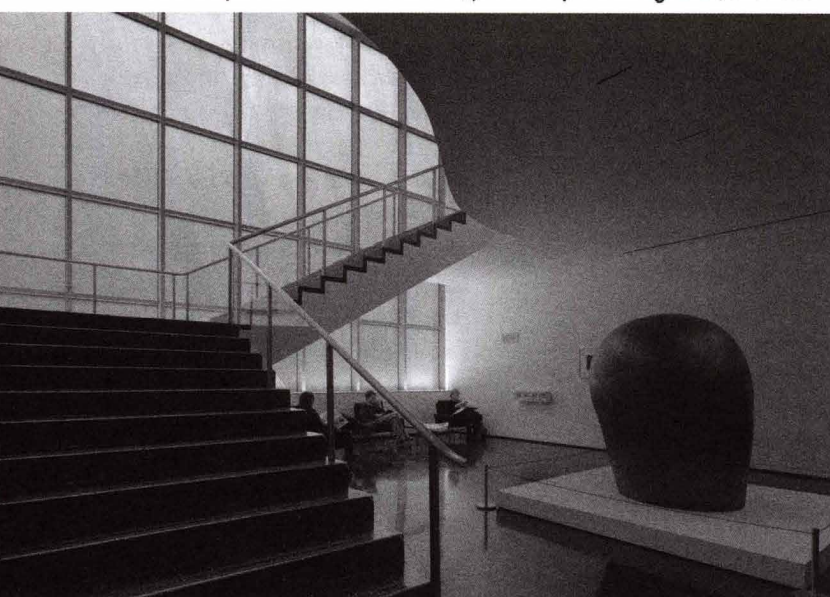
kábé ott, ahol eddig is. A háború utáni termekben ordít a fotó-, film- és a médiaanyag hiánya. Kiábrándító Észak-, Dél- és Kelet-Európa, nem beszélve az Európán túli térségről, művészetének szórványos jelenléte. E hiányosság egy részét az időszaki kiállítások vagy a gyűjtemény rotálása kárpótolni tudja. Úgy is fogalmazhatunk, ez a fajta finom kicsipkedés és tudatos hozzáadás teszi a MoMát azzá, ami. Mindenesetre több meglepetés – lévén Alfred H. Barr Jr. alapító igazgató értelmezésében a múzeum egyfajta laboratórium – jót tett volna.

Az új kép- és szoborgalériák erőssége azonban másban rejlik – abban,

mezd az élményt. Ilyen értelemben a MoMA még sose volt ilyen hot.

Lesz vita a múzeumbővülés részleteiről, illetve a termék jelenlegi kialakításáról? Sok a függőben maradt kérdés: tud-e a történet befogadóvá válni? Hogyan fog a MoMA viszonyulni a 20. századi modernizmus történeti elhalványulásához? A legfontosabb kérdés az, segíti e frenetikus új otthona abban, hogy a legitimitás auráját és kulturális vezérpozícióját megőrizze? Bárhogy alakul is, a nézők intelligenciájára alapozni jó dolog. Sőt, megvan az az előnye is, hogy a modernizmus szelleméhez hűen tesz így. ■

▼ A Bauhaus lépcsősor Az Alfred H. Barr, Jr. festmény és szoborgalériák, 5. emelet ►





Mestitz Lajos Bajor Gizivel táncol a Fészek Művészklub háború utáni ünnepélyes újramegnyitásán, 1945 nyarán

budapesti tőzsdén édesapja tőzszeügynökségén kezdett el dolgozni, s a népszéfrás adatai szerint a háború végén foglalkozása már „önálló gabona és értékek tőzsdés” volt. 1947-ben azonban valóban elhagyta az országot, és Svájcba ment, ahol élete végéig ugyancsak pénzügyi-befektetési területeken tevékenykedett. Életfelfogására és viteleire jellemző, hogy Svájcban haláláig panzióban lakott (a zürichi Operaház mögötti egykori Zieglerhofban), és soha nem kérte meg a svájci állampolgárságot: egész ottani, több mint húsz évnyi életében hontalan (úgynevezett Nansen-) útlevele volt. Magyarországra soha többet nem tért vissza.

Mestitz Lajos valamikor a harmincas évek végén vette feleségül az 1903-ban született Borza Irént (a már idézett 1945-ös népszéfrás foglalkozás rovata szerinti „színész”-nek – valójában azonban inkább csak színházi statisztának – a harmadik férje volt), majd miután a férfi elhagyta az országot, hivatalosan elváltak. 1956 után azonban, amikor az asszony (Mestitz Lajos egy barátja által küldött meghívólevélre kapott érvényes útlevéllal) kiment volt férje után, Svájcban ismét összeházasodtak. Gyermeük nem volt. Mestitz Lajos 1969-ben halt meg, felesége 1988-ban; mind-

ketten a zürichi Enzelbühl temető 15/3017-es sírjában nyugoszák örök álmukat.

Az életéről szóló kevés információ ellenére abban a szerencsés helyzetben vagyunk, hogy Mestitz Lajos utolsó budapesti lakásáról és volt műtárgyairól viszont meglehetősen részletes ismereteink vannak, amelyek két forrásra támaszkodnak: az egyik Borza Irén unokaöccsének (egyik nővére fiának) többszáz oldalas kéziratos emlékirata, a másik pedig maguk az abból a lakásból külföldre, majd onnan ismét Magyarországra került képek (amelyek ma két magángyűjteményben található).

A temesvári születésű Borza Irén unokaöccse huszonöt évesen, fiatal mérnökként (és a minden valószínűség szerint rövidesen megérkező román katonai behívójának kézhezvétele előtt) 1943. június 23-án szökött át a román–magyar határon, s jött nagynénjéhez és férjéhez Budapestre. „...Öt nappal azután, hogy a román–magyar határt »átléptem«, megérkeztem Budapestre, a Kossuth Lajos tér 13–15. III. em. 8. alatti lakásba [...]. Itt találkoztam először Mestitz Lajossal...” – írja visszaemlékezéseiben.

Az említett épületet ma is bárki megtekintheti: a Kossuth tér északi ol-

dalán, a Balassi Bálint és a Falk Miksa utca között álló öt-, illetve hatemeletes, eklektikus stílusban épült elegáns bérpalotát 1929-ben Málnai Béla tervezte; az épület tulajdonosa (legalábbis a háború végén) a Magyar Általános Kőszénbánya Rt. Nyugdíjintézete volt. A bérház akkori pompájáról és benne a Mestitz-lakásról (ahol a házaspár előtt Mestitz Vilmos és Mestitz Lajos is élt) az odaérkező unokaöcs így számol be: „A Kossuth Lajos téri házban a földszinten akkor – a kaputól balra – az Ellysée kávéház működött, jobbra ugyanannak a cégnek a bridzs-szalója. Nyáron a kávéházi rész előtt, a széles járda egy részét az asztalok foglalták el. Elegáns, exkluzív hely volt, nem olyan, mint a mai Szófia étterem, amely a helyén található. (Ez a „mai” valamikor az 1980-as évek közepét jelenti, amikor a kéziratos született – M. G.) [...] A lakás három szoba, hallból, gardero- és személyzeti szobából állt. Sok könyv, túlnyomóan képzőművészeti, magyar és német nyelvű, és sok kép. Lajos a legjobb magyar festők igencsak jó képeit gyűjtötte. [...] Néhány már sajnos nincs meg (Ferenczy Károly: *A Plisza partján*, talán valahol Londonban lehet, egy nagy Iványi-Grünwaldot itt Pesten adott még el Irén a háború

után, több más kép pedig az ostrom alatt tűnt el, vagy semmisült meg, amikor a ház bombatalálatot kapott).”

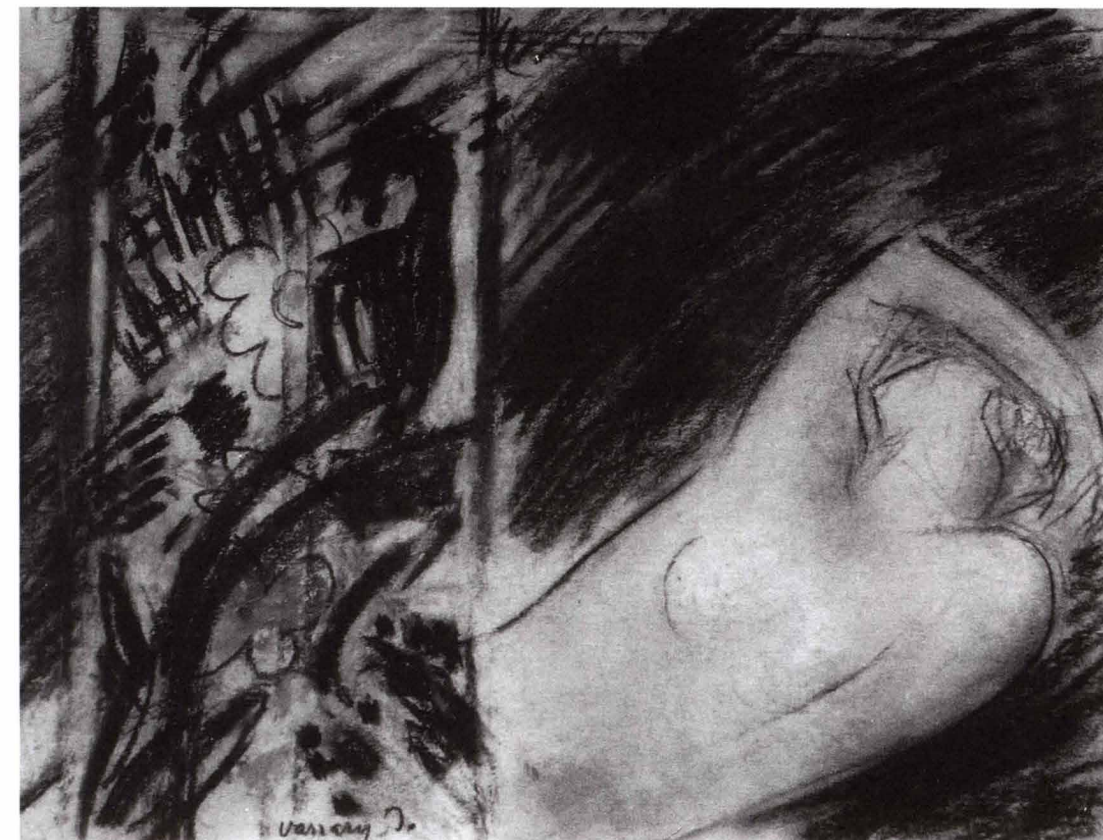
Sok konkrétumot a képekről ugyan itt nem tudunk meg, de annyi azért a fenti sorokból kiderül, hogy Mestitz Lajos háromszobás lakásának a falain legalábbis lógtak bizonyos „igencsak jó” festmények, amelyek egy része később „eltűnt”, illetve „megsemmisült”.

Ez utóbbi ugyan nem mintha olyan nagy csoda lenne egy háborúban, de azért felmerülhet a kérdés, hogy vajon hogyan is történhetett meg (annál is inkább, hiszen tudjuk, hogy a háborús veszélyek fokozódásával párhuzamosan milyen sokan helyezték értékeiket biztonságba – múzeumokba, széfekbe, bankok páncéltérmeibe –; még ha persze ma már az is ismert, hogy ez a „biztonság” nagyon sok esetben végül is mennyit ért). Nos, ehhez tudnunk kell, hogy Mestitz Lajos igencsak – fogalmazzunk úgy – kényelemszerető ember volt (lásd ehhez például a fentebb a svájci életéről említeteket is, de akár azt a tényt is, hogy a Kossuth térről naponta taxival járt oda-vissza a lakásától mindössze pár száz méterre lévő Tőzsdepalotába, a mai Szabadság téri tévészékház épületébe). A visszaemlékezéseket író unokaöcs (aki 1943-as párhetes pesti tartózkodását követően majd csak 1944-ben, már a front előtt „visszavonulva” került újra a Kossuth téri lakásba) így emlékezik vissza az akkor már igencsak háborús budapesti helyzetre: „A Kossuth Lajos téri házban azonban minden változatlan volt, mintha mi sem történt volna. Lajos semmilyen értékét nem helyezte biztonságba. A három szoba hallos lakás falán a századforduló legjobb magyar festőinek legalább kéttucatnyi képe lógott, és nem is akármilyen darabok. A légiriadókat fenn töltöttük a lakásban. Lajos azt mondta: ő fatalista, amíg lehet zavartalanul megszokott környezetében, könyvei, képei között akar élni.”

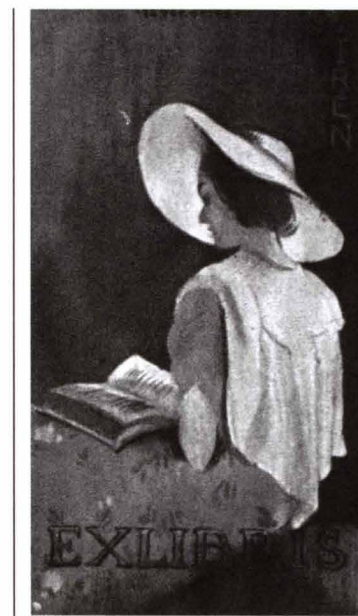
1944 végén azonban a front már Pest alatt, majd egyre inkább Pesten,

s egyre közelebb a Dunához járt, így végül a III. emelet 8. lakói is levonultak a Kossuth téri ház pincéjébe – miközben Mestitz Lajos „legalább kéttucatnyi” darabból álló képgyűjteményének nagy része továbbra is fent lógott a harmadik emeleti lakás falain. És ekkor következett be a képek egy részének már említett megsemmisülése, amelyről a visszaemlékező unokaöcs jóvótárból első kézből van beszámoló: „... egy alkalommal – már januárban – Irénnel együtt voltunk fent a lakásban, amikor a ház a legnagyobb bombatalálatot kapta. A repülőbomba hátulról, az udvar felől csapott be a III. emeleten; éppen a szomszéd lakást találta telibe. Irgalmatlan csörömpölés, zuhogtak és puffantak a lehulló nehéz faldarabok, mindenféle tárgyak. Éppen az előszoba és a konyha közötti kis átjáróban álltunk. [...] Valogatpor szállt mindenfelé. [...] Irén máris rohant volna lefelé, de én azt mondtam, nézzük meg, mi van bent a lakásban. [...] A hallban, ha beléptünk jobbra, a gardero- folyosó felé egy szép nagy, nehéz, két, vagy három ajtós szekrény állt, ebben voltak Irén ruhái, alul fiókban cipők, egyebek. Amikor már lent voltunk a pincében, és onnan jártam fel reggelente a lakás-

ba, annyit [...] megtettem, hogy a jobb képeket leakasztottam a falról és igyekeztem valahová »biztonságba« helyezni azokat. Így pl. a hallban a szekrény fölött lógott egy nagyméretű Iványi-Grünwald-kép, egy esti tájkép naplementében, vöröslő hegyvonulattal (nekem tetszett, Irénnek nem), azt leakasztottam és a fal és a szekrény közé állítottam. Más képeket is hasonlóan helyeztem el. Most a szekrény előre dőlve a padlón fektet, háta betörve, a benne lévő ruhákat, szép estélyi öltözékeket, meg mindenféle elegáns holmit vastagon lepte be a malter és festék-por, tégladarabok, üvegcserepek. A kép meg ott állt sértetlenül. (Valamikor ezt a képet Irén később, 46–47-ben eladta.) A középső szobából jobbra, a nagyszoba egyik fala – a szomszéd lakás felé eső válaszfal – hiányzott. Végig lehetett látni vagy négy-öt helyiségen, a III. emeleti lakások néhány szobáján. Ott a padló helyén is lyuk tátongott, és a tér felé néző ablakokból semmi sem maradt. Abban a lakásban is ott voltak a bútorok, könyvespolcok, sok könyvvel. A plafon is sérült volt, úgy, ahogyan a bomba átvágta az udvar felőli falakat és rézsút lefelé zuhanva kb. itt robbant a szom-



Vaszary János: Nő függöny mögött, pasztell, papír 33,5 x 43,5 cm



Istókovits Kálmán: Mestitz Lajosné Borza Irén ex-librise

radottak közül a legidősebbeket visszaküldték a pincébe. Lajos kreol bőrével és hófehér, majd egyhónapos szakállával elég idősnek látszott, őt is visszavezényelték a pincébe. »Sztári papa« – mondta az egyik katona – számol meg Mestitz Lajos megmeneküléséről az unokaöcs, aki maga azonban nem volt ilyen szerencsés; az ő életútja majd csak a „málenkij robot” után, 1947 decemberében kanyarodik vissza ismét Budapestre – amikor azonban Mestitz Lajossal már nem találkozhat, hiszen ő addigra elhagyta az országot.

Az akkor 48 éves „sztári papa” tehát szerencsés volt – lakása azonban már annál kevésbé. Az 1945-ös úgynevezett háborús kárstatisztika („A háborús cselekmények következtében a magánvagyonban előállott károk 1945. évi összeírása”) nagyalakú Házgyűjtőívének tanúsága szerint az „V. ker. Kossuth Lajos tér 13/15. szám” alatti ház „állapota: súlyosan sérült” (a ház összesített kárértéke 7 016 139,60 pengő; miközben – csak az összehasonlítás kedvéért – Mestitz Lajos 280 pengő lakbért fizetett havonta a három szoba hallos lakásért), a lakások jó része „használatatlan, de



Hatvany Ferenc: Csendélet, akvarell, papír, 36 x 27 cm

helyreállítható”. (Az ehhez a rovatához fűzött kitöltési útmutató szerint: „Az üveg és vakolatkárok könnyen helyrehozhatóak és ezért csupán ilyenek fennforgása esetén a bérlemény épnek tekintendő.”) „Használhatatlan, de helyreállítható” minősítést kapott a III. emelet 8. számú lakás mind a kilenc helyisége (a három lakószoba, a hall, a cselédszoba, a konyha, az előszoba, az éléskamra és a fürdőszoba) is, „a bérlemény felszerelése” rovat szerint a vízvezeték, a villanyvezeték, a központi fűtőberendezés, az árnyékszék egyaránt „használatlan”, maga a lakás pedig az ív szerint „lakatlan, de ingóságok vannak benne”. A lakásban élők felsorolásánál a „vissza tud-e térni állandó lakásába” rovatban mindkét bejelentett lakó – Mestitz Lajos főbérlet és felesége – esetében a „nem” válasz van aláhúzva, sőt Borza Irén sorában az aláhúzott „nem” mellé még az is oda van külön írva, hogy „lebombázták”. Borza Irén azonban ekkor – ugyancsak a lakásívek adatai szerint – a lebombázott lakás-

tól igazán nem messze, a Kossuth Lajos tér 13–15. III. emelet 11-es számú lakásában, Csapó Lászlóné önálló nyelvtanító két szoba, cselédszobás lakásában lakott, amelynek mind a hét helyisége „használatos” állapotban maradt. A lakásban akkor Csapó Lászlóné és Csapó László építész mellett még két albérlő élt: Gróf Antal önálló gazdász és Mestitz Lajosné „háztartásbeli”, akinek állandó lakása: „Bp. V. Kossuth Lajos tér 13–15. III. emelet 8.”. Hogy Mestitz Lajos ekkor „hivatalosan” hol lakott, az ezekből a papírokból nem derül ki.

Mint ahogy az sem, hogy körülbelül két évvel később, 1947-ben vajon milyen megfontolásból döntött úgy, hogy elhagyja az országot. Amit viszont tudunk, az az, hogy az akkor a feleségénél maradt, a háborút túlélte képeinek egy része a következő években (különböző utakon-módokon; ezek egy részét ismerjük ugyan, de itt most nem részletezem) szépen apránként követte őt Svájcba – talán nem is annyira az értékük miatt, hanem inkább

azért, hogy Mestitz Lajos ott is „megszokott környezetében”, kedves „képei között” élhesse az életét.

Mestitz Lajos halála után azonban Svájcba került képeinek egy része (a fenti „különböző utakon-módokon”, csak éppen fordított irányban) hazatért Magyarországra, más részük özvegye halála után, a svájci hagyatéki eljárás keretében került vissza az asszony rokonaihoz.

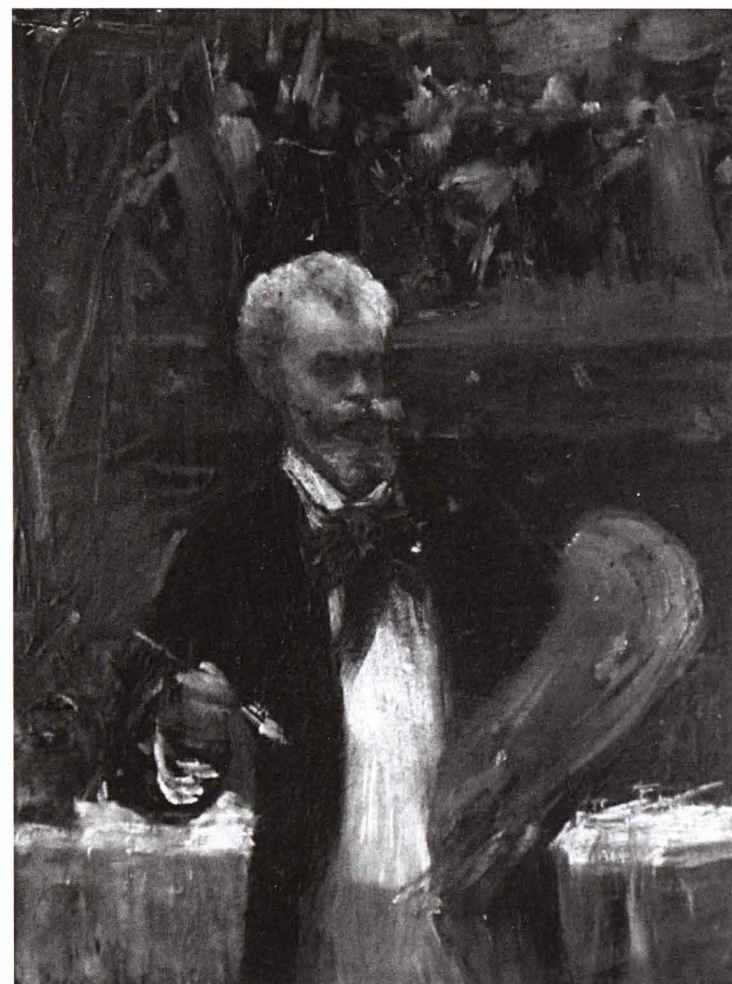
És akkor végül lássuk, milyen képek alkották is egykoron Mestitz Lajos képzőművészeti gyűjteményét.

A három, a Magyar Nemzeti Galéria kiállítása kapcsán már említett Rippl-Rónai-üvegablak-terv mellett két Rippl-Rónai-pasztellportré, egy önarckép és egy Zorka biztosan ott volt a Kossuth téri lakásban, majd Mestitz Lajos zürichi panziósobájának a falán is; ezek – egy kisméretű Diósy Antal-képpel együtt – az özvegy 1988–1989-es hagyatéki eljárása során kerültek haza. Ugyancsak Mestitz Lajosé volt egy további Rippl-Rónai-pasztell (a MNG bírálata szerint vélelmezhetően a *Kéthelyi állomás éj-*

jel című kép), valamint két litográfia: egy példány a galériabeli kiállításon is szerepelt *Iparoscsalád vasárnapja* sorozatból, valamint a Molnár Ferenc *Égi földi szerelem* című színdarabjának 1922-ben Falus Elek által tervezett kiadásában lévő négy színes könyvnyomatos Rippl-Rónai-illusztráció egyikének egy egyszínű, vörös, Rippl-Rónai által dedikált változata (a hátán autográf kézírással „Egyetlen példány”). Ugyancsak Mestitz Lajos birtokában volt a festőnek egy még Münchenből származó, tízlapos jegyzetfüzete, amelyben a művész néhány vázlata és kézírásos szövegei szerepelnek.

(Csak zárójelben, de talán a Mestitz család Rippl-Rónai-szeretettét erősítendő, érdemes lehet megjegyezni azt is, hogy Lajos öccsének, Pálnak a birtokában is volt néhány Rippl-Rónai-mű: a ma a kaposvári Rippl-Rónai Múzeumban látható *Festő modellekkel* című kép a BÁV 56. aukcióján, 1981 decemberében az ő hagyatékából került 80 000 forintos kikiáltási áron az állam tulajdonába, s

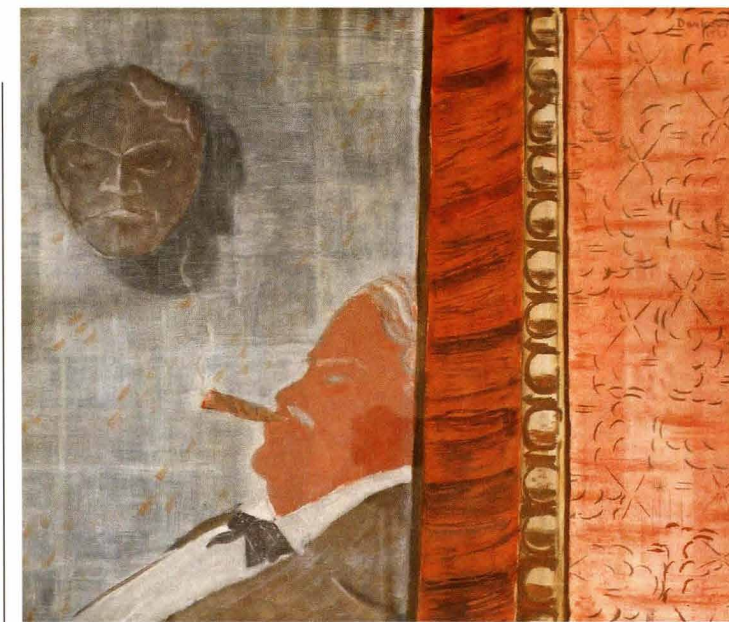
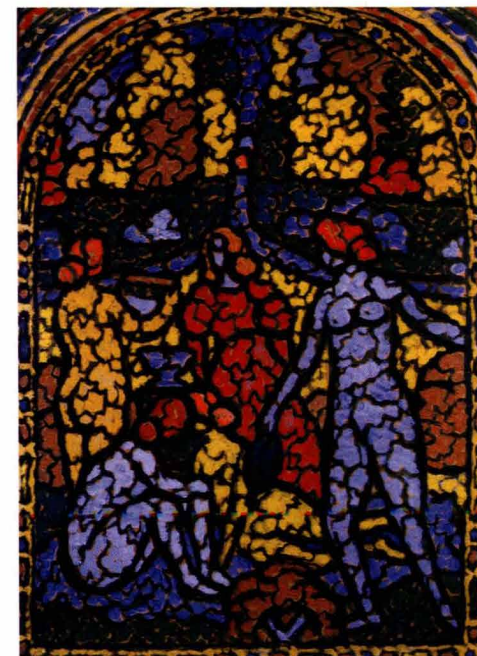
Halmai Artúr: Munkácsy fest, olaj, karton, 36 x 27 cm



az övé volt egy kertben ülő családot ábrázoló kisméretű pasztellkép is. Egy másik, ugyancsak Mestitz Pál tulajdonában volt kép, egy Perlmutter-paszterteriórt 2001-ben bocsátott Budapesten kalapács alá az örökös, és tudjuk, hogy Mestitz Pál birtokában Herman Lipóttól is volt legalább egy munka.)

Mestitz Lajosnak a fent említett Rippl-Rónaiak mellett három olyan Ferenczy Károly-kép is volt a birtokában – előbb Pesten, majd Zürichben –, amelyeket (bár tulajdonosuk ismerete nélkül, de) számon tartott a művészettörténész-szakma: a festő két munkája, a *Bertalan kert. Borús és a Testvérek (Hármas arckép)* vázlata egy-egy fekete-fehér illusztrációval, ám mindkettő még „lappang”-ként szerepel Genthon István *Ferenczy Károly* című könyvében (Corvina Kiadó, Budapest, 1979; a tájkép „párja”, a *Bertalan kert. Napos* pedig 2000 decemberében szerepelt a Nagyházi Galéria árverésén). És ugyancsak fotóval szerepel a Genthon-könyvben az a bizonyos, az unokaöcs visszaemlékezésiben már említett, s Mestitz Lajos halála után valóban Londonba került (az özvegy által a család egy ismerősének

Rippl-Rónai József
Dekoratív festmény egy magyar kastély számára, I–III., 1910–1911
(Ernst Múzeum üvegablakterv)
olaj, karton (védett)
egyenként 67 x 48,5 cm



Derkovits Gyula, Tükörben látszó férfi, 1932, karton, tempera, 63 x 74 cm

eladott) *Plisza partján* is: a könyvben *Borús ősz a Pliszanál* címen szereplő festmény Genthon katalógusa szerint Mestitz Ödönné tulajdona (bár ilyen nevű családtagról nemcsak hogy az írásos visszaemlékezésekben nem esik szó, de Mestitz Pál Amerikában élő lánya sem tud).

A fenti, Zürichet is „megjárt” festmények mellett egészen biztosan Mestitz Lajos gyűjteményéből maradt Budapesten Derkovits Gyula (a védését igazoló papír szerint) *Tükörben látszó férfi* című, 1932-es datálású képe, Biai Fölgein István műtermi jelenete, Basch Andor női portréja, Halmai Artúr Munkácsy munka közben megörökítő képe, egy Pálik Béla-történelmi kép vázlata, Perlmutter Izsák kalapos nőt ábrázoló kisméretű port-

réja, két Hatvany Ferenc-munka, egy csendélet és egy vázlatrajzokat tartalmazó lap, valamint Koszta József, Mattyasovszky-Zsolnay László és Czöbel Béla egy-egy virágcsendélete; közülük a Koszta ugyancsak oda-vissza megjárta Svájcot, míg a Mattyasovszkyról Petrovics Elek a festőről írott könyvében (*Mattyasovszky-Zsolnai László 1885–1935*, Korvin Nyomda, Budapest, 1936., 52. kép) azt írja, hogy az Schwartz Szidónia tulajdona – vagyis minden valószínűség szerint ugyanazé, akié Genthon szerint még 1928-ban a három Rippl-Rónai-üvegablak-terv is volt).

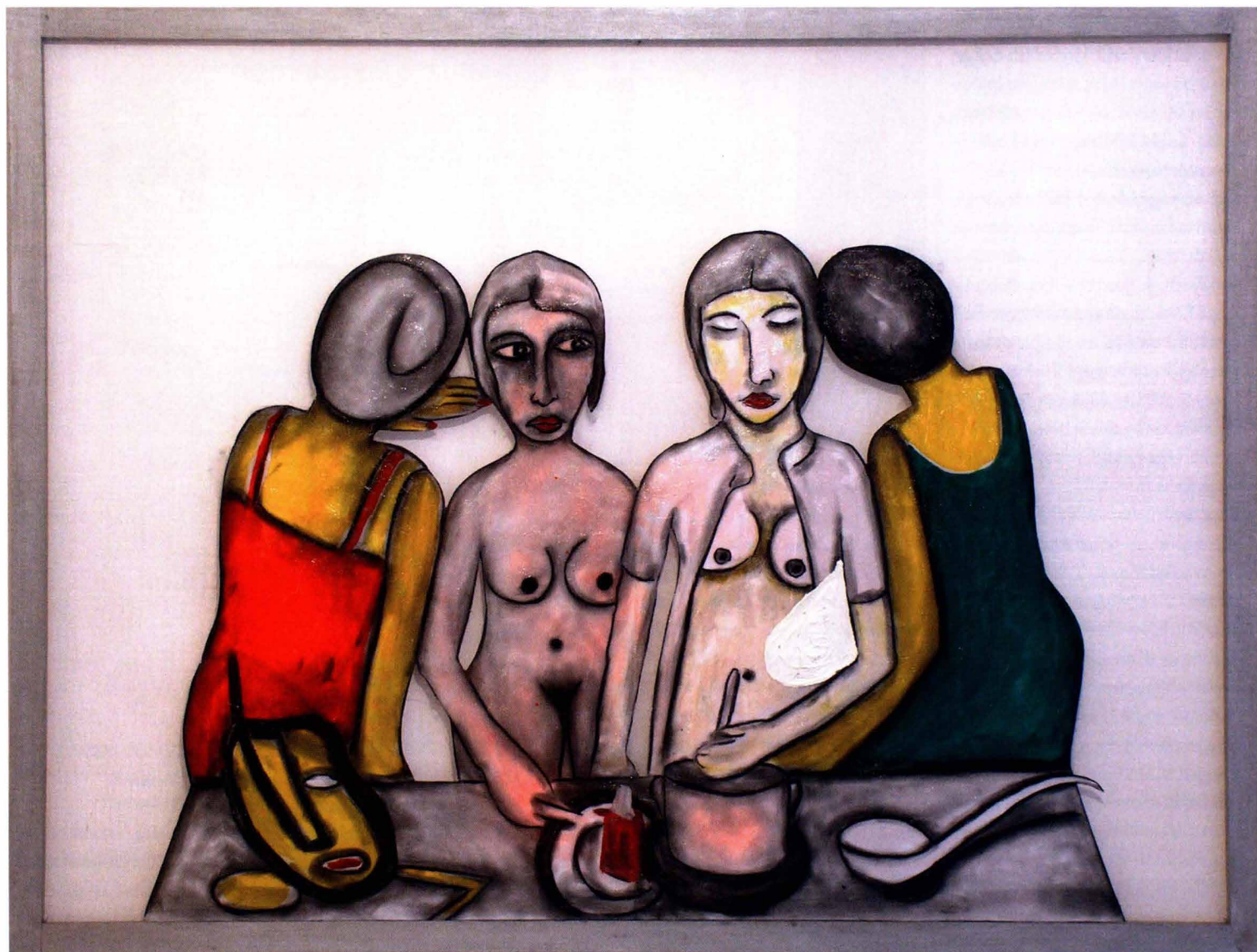
És végül említsünk meg még három olyan „adalékot”, amelyek ugyancsak Mestitz Lajos és felesége szorosabb kapcsolatát bizonyítják a két há-

ború közötti hazai képzőművészeti élet képviselőivel: Mestitz Lajosról volt egy portré, amely haláláig svájci szobája falán lógott, ám azt követően eltűnt, s ma már nem deríthető ki, ki készítette; feleségéről, Borza Irénről is készült még a háború előtt egy nagyméretű, egész alakos portré (sajnos ma már erről sem tudható, kinek a műve, mivel ennek a képnek ugyancsak nyoma veszett, bár ezt fényképről ismerjük); valamint hogy Borza Irén exlibrisét is Istókovits Kálmán festőművész készítette.

Mármost ha a fentebb felsorolt festményeket összeadjuk (és hozzávesszük a Kossuth téri szekrény mögött megmenekült, de később eladott Iványit, meg a „valahol Londonban” lévő Ferenczyt, máris szám szerint pontosan ott vagyunk a „kéttucat” – és valóban, ahogy az unokaöcs írta: „nem is akármilyen” – képnél, amelyek annakidején mind biztosan Mestitz Lajos különböző otthonaiban függtek. Vagyis, ha úgy tetszik, a mindeddig teljesen ismeretlen „Mestitz-gyűjteményben”.

És vajon még hány hasonló „ismeretlen” műtárgy-kollekció lehetett annak idején az országban? És vajon voltak-e közülük néhányan még legalább annyira szerencsések, mint az itt bemutatott, amelyekből azért mégiscsak megmaradt valami, ráadásul jó része végül akárhogy is, de idehaza?

Vajon lesz-e valaha is válasz ezekre a kérdésekre? ■



feLugossy László: Az utolsó vacsora készítése
110 x 150, vegyes technika, papír, sziloplaszt, szúnyogháló

Godot Galéria – fine art

Működésünk hatodik évében elmondhatjuk, hogy kialakult a galériához szorosan kötődő művészek köre. Valamennyiüket az őszinte kifejezési vágy, a folyamatos művészeti tevékenység és az állandó megújulási képesség jellemzi. Elsősorban az ő munkájuknak köszönhetjük, hogy mára Magyarország egyik vezető galériája lettünk.

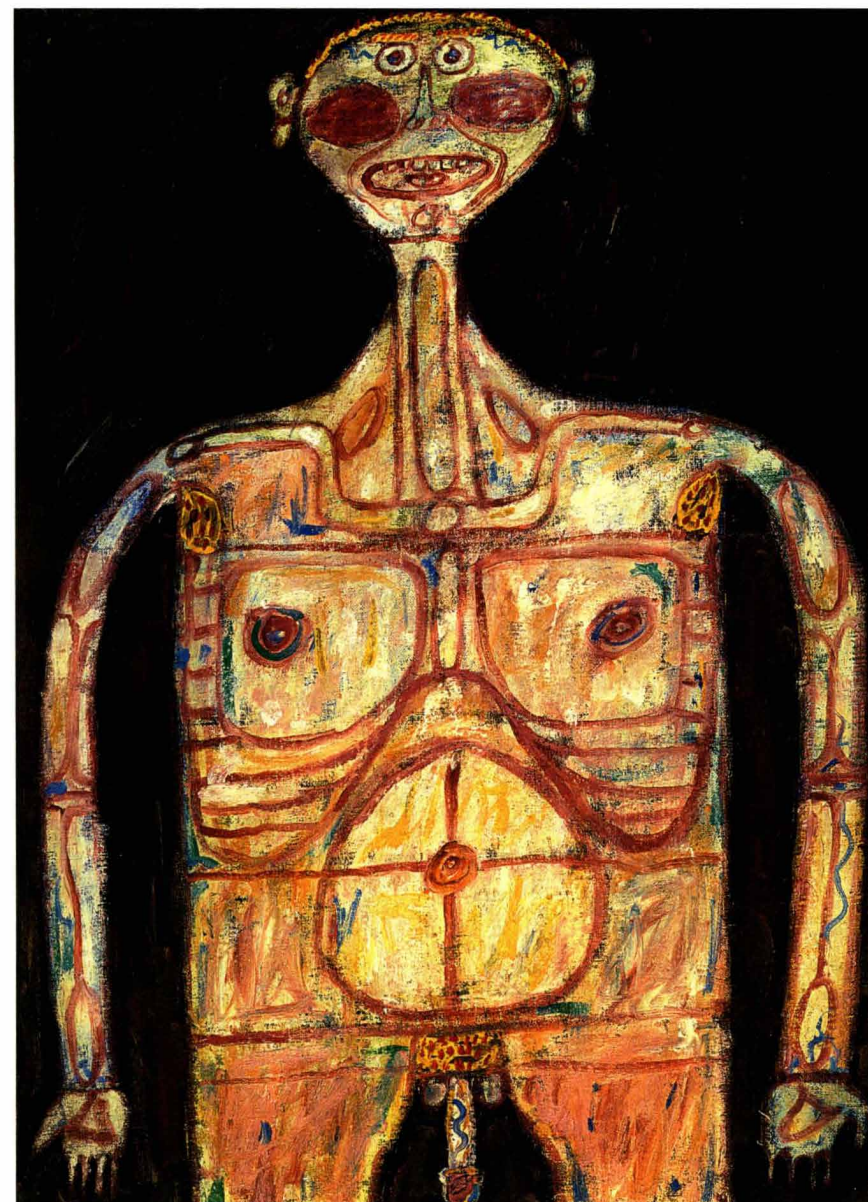
www.godot.hu

Dubuffet és az art brut

EINSPACH GÁBOR

A nyers, durva, csiszolatlan művészetet jelentő kifejezést Jean Dubuffet (1901–1985) használja először, 1945-ben, egy barátjának küldött levelében, miután több svájci elmegyógyintézetben tett látogatása során magával ragadták a kezelték alkotásai. A terminus hamarosan elterjed Európában, majd nem sokra rá az amerikai kontinensen is használni kezdik.

Dubuffet kifejezése meghatározza és kategorizálja az elmebetegek, rabok, gyerekek, vagy a társadalom peremére szorultak elementáris, felkavaró művészetét, amelyeknek drámai megszólító ereje, keresetlensége, lenyűgöző spontaneitása megragadta és lenyűgözte. Az „izmusoktól” eltérően itt nem egy meghatározott/egységes művészeti stílusról van szó, sokkal inkább jellemző az esztétikai, formális és kifejezésbeli sokféleség.



A KIÁLLÍTÁS
LÁTHATÓ
KÖLN
Museum Kunst Palast
2005. május 29-ig

LAUSANNE
Collection
de l'Art Brut
2005. június 23–
szeptember 25.

LILLE MÉTROPOLE
Musée d'Art
Moderne
2005. őszől

VOISLAV JAKIC
Cím nélkül
1996
vegyes technika, papír
350 x 99,5 cm
Collection
de l'Art Brut,
Lausanne

Düsseldorf az első állomása annak a kiállítássorozatnak, amely Dubuffet több mint nyolcvan művét – festményeket, rajzokat, szobrokat, építészeti modelleket, fényképeket, filmeket – együtt mutatja be a legkiemelkedőbb ötven art brut művész közel 350 alkotásával.

A kiállításon a látogató nyomon követheti a munkák inspiráló hatását Dubuffet művészetére és összehasonlíthatja a teljesen eltérő alapállásból készült műveket.

JEAN DUBUFFET
Desnudus
1945
olaj, vászon
73 x 60 cm
Collection Fondation
Dubuffet Paris

A kiállítás a Dubuffet Alapítvány anyagára, Dubuffet gyűjteményére, illetve a Prinzhorn Gyűjteményre épül.

Dubuffet 1974-ben hozta létre alapítványát azzal a szándékkal, hogy mun-



JEAN DUBUFFET
Önarckép 2
1966
filctoll, papír
25 x 16,5 cm
Collection Fondation
Dubuffet Paris

MADGE GILL
Cím nélkül
1954
tus, papír
64,5 x 52 cm
Donation L'Aracine
Musée d'art
moderne Lille
Métropole

kái rendszerezve maradjanak meg és a széles közönség számára is elérhető legyenek. Az alapítvány ma már több mint ezer művet őriz.

A művész kifejezetten a mentálisan retardáltak, az elmebetegek munkáit gyűjtötte. A Collection de l'Art brut 1976 óta a svájci Lausanne-ban, a Château de Beaulieu-ben kapott helyet. Ma Lucienne Peiry vezeti a múzeumot, és vásárlásokkal folyamatosan gyarapítja a gyűjteményt.

Számos olyan művész is szerepel a kiállításon, akiket Dubuffet nem ismert, bár kortársai voltak, mint a világtól teljesen elzártan dolgozó Henry Darger, Theo és Alekszander Lobanov, és kortárs art brut művészek is: Michel Nedjar, vagy Richard Greaves.

A kiállítás fontos részét képezik a Prinzhorn Gyűjteményből származó alkotások, melyeket a művészettörténész és orvos végzettséggel egyaránt rendelkező Hans Prinzhorn (1886–1933) gyűjtött egybe pszichiátriai intézetben kezelt betegek műveiből. Prinzhorn 1919-ben kerül a Heidelbergi Orvostudományi Egyetem klinikájának pszichiátriájára, mint asszisztens. 1921 júliusáig dolgozott itt, és ez alatt az időszak alatt mintegy ötezer tárgyat gyűjtött össze a páciensektől. 1933-ig folyamatosan rendezett kiállításokat, így gyűjteménye Európa-szerte ismertté vált és egyes avantgárd művészeti csoportosulások számára inspirációs forrást is jelentett.

A gyűjteményről publikált album (*Bildneri der Geisteskranken*, 1922) meghatározó hatással volt nemcsak számos kortárs művészre, de Dubuffet művészetére is. A náci uralom alatt az *Entartete Kunst* (Degenerált művészet) címmel létrehozott kiállítás a kollektívól származó art brut képeket együtt mutatta be az avantgárd művekkel, így módon szándékozott az avantgárdot beteg, elfajzott művészetként megjeleníteni.

Roger Cardinal 1972-ben fordítja angolra az art brut terminust outsider art-nak – kisebb problematikus módon, hiszen nem ugyanazt jelenti a két kifejezés.

Az európai, illetve amerikai terminológia megfeleltethető egymásnak – azonban az utóbbi bővült: bizonyos népi (folk-) elemekkel, tárgyakkal; environmentekkel; amatőr festéssel, valamint hozzá számítják a népi naivokat és bizonyos vallásos témában ábrázoló alkotókat. Az európai vonal élesen elkülöníti a naiv és a brut vonalat – míg Amerikában a kettő majdhogynem szinonimaként értelmezhető.

A düsseldorfi kiállítás megmutatja az Art Brut sokszínűségét, azokat a változatos kifejezési formákat, amelyek a 20. századi modern művészetre kitérő hatást gyakoroltak és képet alkotunk Dubuffet művészetről alkotott filozófiájának lényegéről is. ❖



ADOLF WÖLFLEI (1864–1930)

Svájcban, Bernben született. nyolcéves, amikor alkoholista apja, egy szabó, meghalt – anyja egyedül nevelte. Már kilencéves korától mint kihordófiú, kecskepásztor és építősegéd volt kénytelen dolgozni. Később favágóként, majd segédként kereste kenyerét. Fiatal korában folyamatosan kudarcok érték, többek között egy végzetes szerelmi csalódás, amely hatására összeroppant. Néhány évvel később letartóztatták fajtalankodás miatt – két évre lecsukták. Mivel visszaesőnek bizonyult, 1899-ben a Bern melletti waldaui örültekházába zárták, ahol aztán élete végéig bentlakó maradt. Harmincöt évesen kezdett el rajzolni, írni és komponálni. Mint egy megszállott, reggeltől estig alkotott – csak akkor nyugodott meg igazán, ha bagót rághatott és ellátták színes ceruzákkal. Néha sikerült eladnia néhány rajzát; az érte kapott

pénzből újabb alapanyagot vett, vagy színes magazinokra fizetett elő. 1904-től kezdve egyik kezelőorvosa, dr. Walter Morgenthaler elkezdte gyűjteni a rajzait, melyeket *Ein Geisteskranker als Künstler* (Művészbolond) címen 1921-ben kiadott.

Adolf Wölfli oeuvre-je gigantikus: 25 000 oldalnyi grafika, kollázs, irodalmi jellegű próbálkozás és partitúra képezi részét. Rajzain majdhogynem maszkyszerűen megjelenített, feketén kontúrozott szemű alakok tűnnek fel, mellettük hangjegyek, szövegrészletek és absztrakt színes formák keverednek. Ornamentikája egyszerre bír dekoratív töltettel, illetve a kompozíciónak ritmizáló funkciója is van. Írásaiban elképzelt kalandok elevenednek meg, amelyek a világ legkülönbözőbb tájaira kalauzsolnak. Van egy olyan szövegtörzs is, amely önéletrajzi jellegű, Wölfli ebben hol „II. Szent Adolf”-nak, hol pedig „Szent-Adolf-Teremtés Uram”-nak nevezi magát.

ALOISE (CORBAZ) (1886–1964)

A kislány tizenegy éves volt, amikor meghalt az édesanyja. Miután letette az érettségét, varróként kezdett dolgozni. Egy mindent elsöpörő szerelmi csalódás miatt elhagyta Svájcot, és Poroszországba ment, II. Vilmos udvarába, nevelőnőnek. Halálosan beleszeretett a császárnéba, szenvedélyét a fantázia világában élte ki/meg. A háború kitörésekor el kellett hagynia az országot, ekkor visszatért szülőföldjére. Viselkedése túlfűtötten vallásos-pacifista és humanitárius megnyilvánulásai nem tűntek túl normálisnak. Mivel ez több volt, mint amit a családjá el tudott (és akart) viselni, kezelettni kezdték a cery-sur-lausanne-i pszichiátriai klinikán. 1918-tól kezdve itt, illetve a gimel-sur-morges-i La Rosiere nevű intézményben élte mindennapjait. Nem sokkal a kezelés megkezdése után Aloise elkezdett írni és rajzolni.

1936-ig szinte titokban dolgozott ceruzával és tintával, néha különféle levelekből facsart levekkel vagy fogkrémmel is alkotott, amelyet hol csomagolópapírra – amelyet gyapjúszállal varrt össze –, hol borítékokra, kartondarabokra vagy naptárak hátoldalára vitt fel.

Sajátos világot teremt, melyben királyi méltóságok és nagy kék szemű történelmi hősnők hancúroznak. Munkájára a színház és az opera iránti rajongása is rányomja a bélyegét.

ALEKSZANDER LOBANOV (1924–2003)

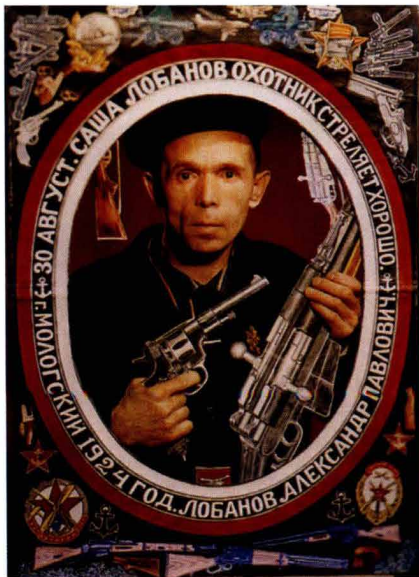
Alekszander Pavlovics Lobanov az oroszországi Mologában született. Egy súlyos agyhártyagyulladás követően teljesen süketté és szellemileg visszamaradottá vált. Gyermekkorától kezdve kezelték, majd miután a családjá elhagyta a II. világháború elől menekülve, egy időre egy üzemben kapott munkát. Már ebben az időben is elsőszeretettel rajzolt szabad idejében. 1947-ben azonban annyira agresszívnek ítélték a magatartását, hogy pszichiátriai intézetbe zárták. Annak ellenére, hogy kezelt (autista) volt, összebarátkozott az intézet egy al-

ADOLF WÖLFLEI
Egy párizsi művészeti kiállítás
1915
vegyes technika
72 x 100 cm
Adolf Wölfli
Stiftung
Kunstmuseum, Berlin

ALOISE (CORBAZ)
Színházi jelenet
1950
színes ceruza,
pasztell, papír
1404 x 99 cm
Collection Philippe
Eternod et Jean David
Mermod, Lausanne



ALEKSZANDER
LOBANOV
Cím nélkül
vegyes technika, papír
77,5 x 50,9 cm
Musée d'art
moderne Lille
Métropole



kalmazottjával – egy szállítóval. A két férfit közös szenvedély kötötte össze: a vadászat. Együtt járták a játékboltokat és a rövidáru-kereskedéseket, hogy különféle anyagokat vásároljanak, amelyekből Lobanov jelvényeket készített, amelyeket a kabátja hajtókáján hordott. Körülbelül tíz év telt el, mire nagyobb felületen is elkezdett dolgozni: a hidegháború idején sokasodó plakátok hátoldalára készített képeket gouache-sal, színes ceruzával és golyóstollal. Elsőként mindig egy keretet készített, majd egy írásszalag következett – valamilyen harsány színnel. Az így keletkező képekre politikusok portréi, vagy saját képmása, esetleg vadászjelenet került. Közös bennük, hogy mindegyik jelenetben uralkodnak a fegyverek, puska, pisztoly, revolver, vagy bajonett – a lehető legaprólékosabb, legrealisztikusabb módon jelenítve meg.

FACTEUR CHEVAL (1836–1924)

Ferdinand Cheval, aki „facteur (‘postás’) Cheval” néven vált ismertté, a franciaországi Charmes-sur-Herbasse-ban született földműves családban. Dolgozott pékként, földművesként, majd több mint tíz évig postásként; naponta harminckét kilométert gyalogolt, hogy kihordja a postát. Ezekon a végeérhetetlen sétákon gyakran ábrándozott arról, hogy egyszer igazi palotát épít. 1879-ben – negyvenhárom évesen – felfigyelt egy különös formájú kőre, és ez a tárgy indította el a Palais Idéal (Álompalota) megtervezését. Még ugyanebben az évben hozzálátott a munkálatokhoz, az utolsó elemet harminc év múlva – 1912 körül – helyezte el megálmodott palotáján.

Miközben hordta ki a leveleket, szorgalmasan gyűjtögette az érdekesnek ítélt „építőanyagot”. Építőtevékenysége kiterjedt egy gigantikus labirintus kivitelezésére is, amely szokatlan lépcsőkből és átjárókból állt; valamint előszeretettel képzett ki (mesterséges) barlangokat a mezőn. A palota belsejében történelmi és legendás alakokat, állatokat, növényeket helyezett el. Megörökítette ismerőseit is, akik valamilyen elképzelt ceremónia szerint „érintkeznek”. A külső frontot óriások és oszlopok tartják. Ezenkívül sok helyen szövegeket, mindenekelött morális szentenciákat vésett a kövekbe.

Az életrajzokat Oltai Katalin fordította



MŰVÉSZETI TERÁPIA A NYÍRÓ GYULA KÓRHÁZBAN



A Nyíró Gyula Kórházban 2001 óta van Bender Márta szocioterepauta irányításával művészeti terápia. A program keretében két éve kísérleteznek háromdimenziós arcterápiával Csigó Katalin pszichiáter közreműködésével. A bemutatott fejek a *Milyennek látom magam?* címet viselő, négy fázisból álló folyamat eredményeként jöttek létre. Sima, fehér, „érzékszervek nélküli” fejeket kapnak a betegek, amelyek luftballonból és kötöző gipszből állnak össze.

A fej felépítése és kifestése után beszélnek róla, majd változtathatnak rajta, de akkor már nem használhatnak gipszet. Sokan ablakba teszik, tájba helyezik, krepp-papírral a száját teletömök, esetleg megcsonkítják a létrejött fejeket.



Henry Darger (1892–1973)

HALÁSZ PÉTER

Chicago, 1972. Henry Dargert, a nyugdíjas kórházi takarítót elfekvőbe szállítják – már nem képes felbortorkálni bérlakásába, ahol hatvan éven keresztül lakott, megszakítás nélkül. Az idős embert a környéken mindenki csak látásból ismeri, amint szemetes kukában turkál, újságok és magazinok után kutat. Köszön, de nem beszélget. Naponta többször elsántikal a templomba, egy étkezdeben megebédel, és aztán haza. Az elfekvőkórházban rövidesen meghal. Testét jelöletlen sírba helyezik.

A bérlakást ki kell üríteni. És itt kezdődik Henry Darger karrierje.

A munkások üzennek a tulajdonosnak, hogy különös dolgokat találtak a lakásban, és vessen egy pillantást a holmikra, mielőtt kidobják őket a szemét-

be. Nathan Lerner, a lakás tulajdonosa, Moholy-Nagy intézete, a New Bauhaus munkatársa a helyszínre siet.

A látvány döbbenetes. Mit talált Mr. Lerner a házában? Koszt. A padlót betakaró újságpapírokat. Egy spárgával összekötözött hintaszéket. (Ágyat nem talált.) És egy többszáz oldalas, akvarellfestménnyel teli, 3 méterszer 1,2 méteres albumot.

Olajfestményeket a falakon. Tizenötezer oldalas regény kéziratát: *In the Realms of Unreal*. Ötezer oldalas önéletrajzi írást. Naplót.

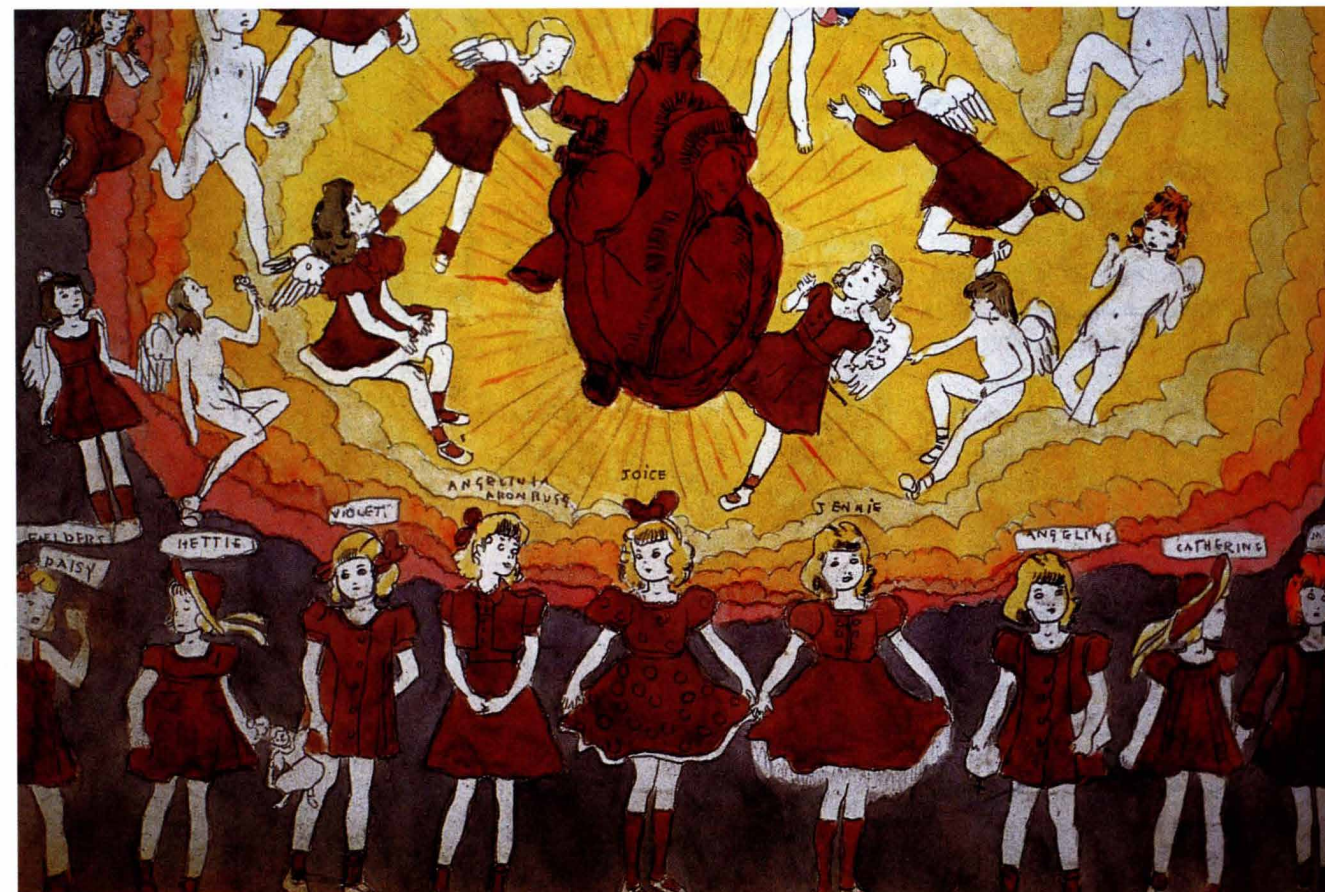
Időjárás-jelentéseket. Több ezer oldal. Újságcikkeket és képkivágásokat albumokba gyűjtve. (Scrap book.)

A Bibliát és néhány könyvet. A kandal-

ló felett Jézust ábrázoló festményt (ezt nem H. D. festette). Festőszerszámokat.

1893. április 12-én Chicagóban született. Apja, id. Henry Darger Németországban született, szabómester. Anyja, Rosa Fullman (Wisconsin) 1896-ban halt meg szülés közben. (Ekkor született H. Darger húga.)

Apjától még beiskolázása előtt megtanult olvasni, írni. Nem rendelkezvén pedagógiai ismeretekkel, apja fontosnak találta, hogy Henry alaposan megismerje az amerikai polgárháború történetét. Így tanult meg írni, olvasni hatéves kora előtt. Tudásában messze megelőzte osztálytársait. De figyelmét leginkább az időjárás változásai, a viharok, a villámlások, és általában az időjárási jelenségek kötötték le. (Egyszer



Az illusztrációk részletek H. D. tizenötezer oldalas könyvéből



hangosan elsírta magát az osztályteremben, amikor az ablakon kibámulva észrevette, hogy elállt a hóesés.)

Darger iskolás éveinek kezdetén igazi bajkeverő volt: gyűjtogatások, verekedések. Később, öntudatra ébredve, mélyen megbánta cselekedeteit, és a nála kisebb gyermekek védelmére kelt.

Furcsa csavart mozdulatokat végzett a jobb karjával, mintha hóesést utánozna. Időnként állathangokat adott ki. Ezek a hangok (hangutánzások) félelmet keltettek az osztálytársaiban, holott ő azt hitte, hogy ez mulatságos. És bár ő volt a legértelmesebb gyerek az osztályban, mégis áthelyezték a gyógy-pedagógiára.

Apja megrokkant, Henry nyolcéves korában árvaházba került.

Az intézetben senkivel sem barátkozott. Önéletrajzi írásában többször is megjelenik a mondat: „Rettenetes természetem van.”

Apja halálhíre: 1907 (H. D. ekkor 14 éves).

1908-ban megszökött a menhelyről.

1908-tól, 1963-as nyugdíjazásáig, kisebb megszakításoktól eltekintve a chicagói St. Joseph-kórházban takarítóként dolgozott.

Darger tíz órát dolgozott naponta a kórházban, hazagyalogolt, bezárta ma-

ga mögött a lakása ajtaját, írt és festett. Éjszaka ülő helyzetben két órát aludt.

Regényének első hét kötetét hét éven keresztül írta, majd belefogott a folytatásba (öt kötet), ez még több időt vett igénybe. Összesen 15 ezer sűrűn gépelt oldal. *The Story of the Vivian Girls, in What is Known as the Realms of the Unreal, of the Glandeco-Angelinnian War Storm, as caused by the Child Slave Rebellion.*

A Vivien lányok története, avagy a gyerekrabszolga-lázadás következtében dúló Gladeco–Angelénia háború viharáról a Képzelt Birodalomban (In the Realm of Unreal – szójáték – pontosan nem lefordítható).

A könyv egy gyerekrabszolga-lázadást követő armageddon-történet egy hatalmas planétán. A háború hősei az alig tizenéves abienniai hercegkisasszonyok. (A glandelének és csatlósaik a rabszolgatartók, az angelének és szövetségeseik a keresztény államok. Bár a háborúban minden nemzet részt vesz, végül a keresztény szövetségesek győzedelmeskednek.)

Idilli képek és véres ütközetek sora váltja egymást. Felkoncolt gyerekek ezrei láthatók a képen, az események precíz leírása olvasható a regényben.

Ez a háború kizárólag H. Darger fejében zajlott, attól a pillanattól kezdve,

hogyan belépett a lakásába a napi munka után. (Tizenhét éves volt, amikor elkezdte a regény írását. Írói ismeretek nélkül, néhány olvasmány határozta meg stílusát: *Twist Oliver, A polgárháború története, Óz a csodák csodája*, és még néhány.)

Képregényszerű festményein H. D. a meztelen leánygyermek százait péniisszel ábrázolta. A véres és felzaklató voltak miatt halála után még tíz évig nem állították ki a festményeket. Felmerült a pedofília és a sorozatgyilkosság gyanúja Dargerral szemben. (Képtelenség. Hitler idilli muskátlis ablakokat rajzolt.)

Figuráit gyerekdivatlapokból, öltöztetés papírbabákról kopírozta, nagyította, kicsinyítette és színezte ki. Színes, maga komponálta tájba, vagy háttér elé harmonikusan illesztve jelennek meg



alakjai. (Andy Warhol technikájához hasonlítható, összhatásában Piero della Francesca falfestményeire emlékeztet.)



Képein komoly szerepet játszanak az erdőtűzek, a robbantások, a viharok, a felhők és a virágoskertek.

A regény egy pontján és festményein különös lények jelennek meg, a blenginek (hol sárkányszerű, hol pillangószerű hatalmas testek, gyakran gyermek felsőtesttel, kosszarvakkal). Ők a gyermekek védőangyalai. Szelídek, közömbösek az emberek dolgai iránt, de nem kegyelmeznek azoknak, akik gyerekeket támadnak meg.

H. D. hét kötet befejezése után kezdett bele önéletrajzi írásába, amely ötezer oldal. Ebből 250 oldal konkrét életeseményeket tartalmaz, a többi a regénnyel összefüggő magyarázat. És harminc éven keresztül írta saját időjárás-jelentését nap mint nap.



Sok esetben eldönthetetlen, hogy festményei a könyv illusztrációi, vagy egy bekezdés nem más, mint képleírás.



A képek meg a regény is önmagukban érvényesek, rendkívüliek. Összetéveszthetetlenek. Aki látta, nem felejt.

Festményein térden állva dolgozott, és így öregkorára olyannyira megduzzadt a térde, hogy néhány évvel halála

előtt fel kellett hagynia a festéssel. Utolsó, otthon töltött napjaiban egy szomszédja levest vitt a már majdnem mozgásképtelen Dargernek. Ő volt az egyetlen személy, aki Henry életében egy pillantást vethetett képeire.

– Henry, maga igazi művész! – kiáltotta. – Igen, tudom – válaszolta Henry. – Ezt ki kellene állítani! – Már késő – így Darger. És mi lesz a képek sorsa, ha meghal? – Égessék el – és kitessék el a látogatót.

„...Ellentétben a legtöbb gyerekkel, én előre gyűlöltem azt a napot amikor felnőtt leszek. Soha nem vártam. Öröké fiatal akartam maradni. Most meg felnőtt vagyok, öreg és nyomorult. A fehére.” (Az önéletrajzból)

Először New Yorkban állították ki festményeit az Amerikai Népművésze-

ti Múzeumban (The American Folk Art Museum).

Az elmúlt öt évben, lehet mondani, a művészek és művek közül Henry Darger gyakorolta a legnagyobb hatást az amerikai kortárs képzőművészetre. A világ számos kiállítótermében bemutatták festményeit. Számos, többszáz oldalas monográfia jelent meg életéről és a műről gyönyörű reprodukciókkal. (Keresd az interneten.)

N. Lerner és felesége, Yukio, exhumáltatták, és újratemették H. D. földi maradványait.

A sírkövön ez áll:

Henry Darger 1892–1973

Szomorú szent

A gyermekek oltalmazója. ❖

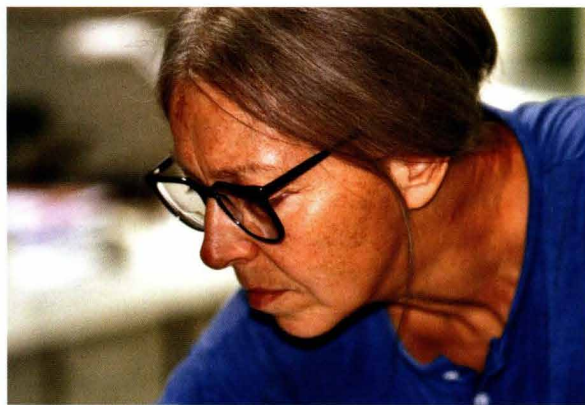
A tavalyi Sundance Filmfesztiválon mutatták be az Oscar-díjas rendező, Jessica Wu 85 perces animációs filmjét *In the Realms of the Unreal. Henry Darger rejtélyes élete és művészete* címmel. (A szerk.)

Maurer Dóra

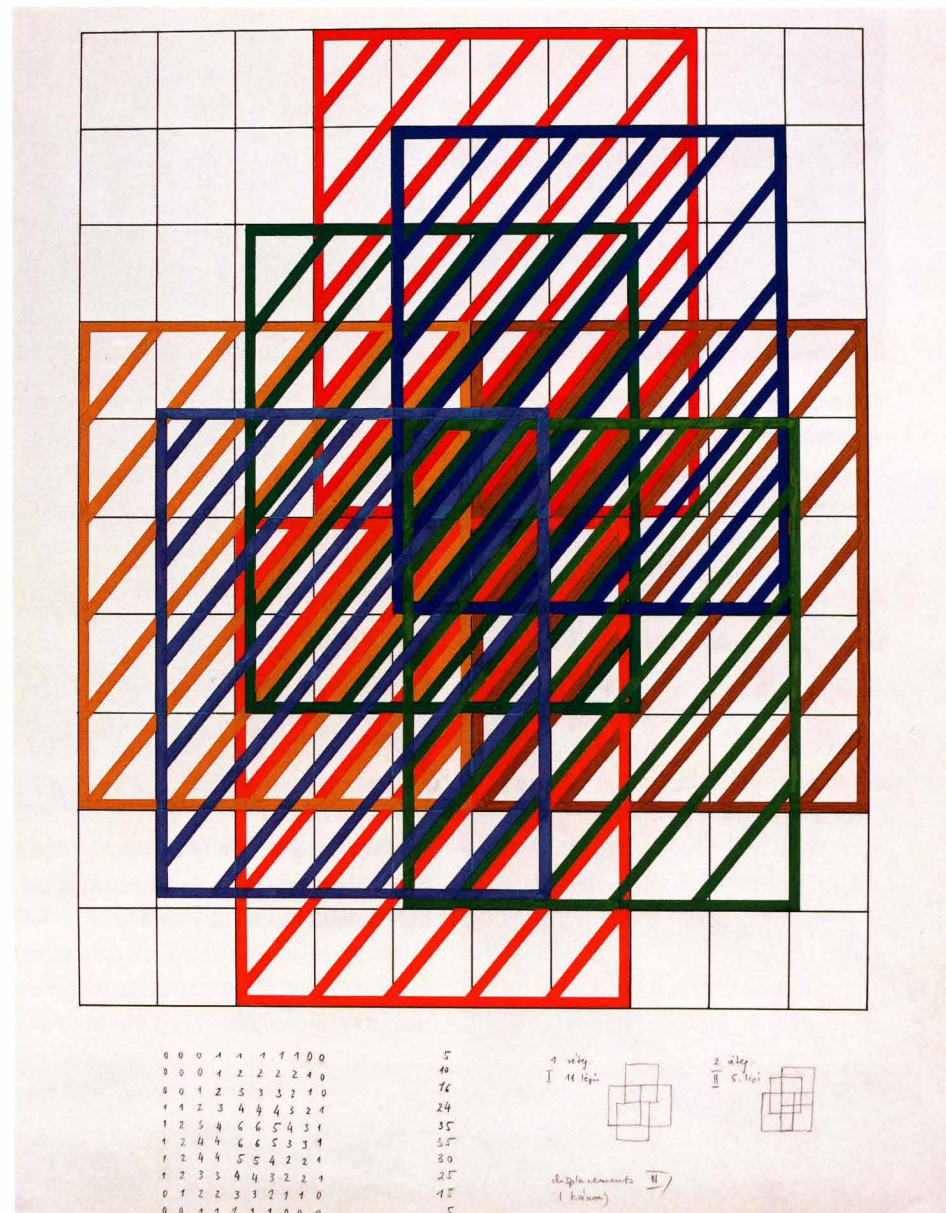
DÉKEI KRISZTA

Maurer a hatvanas évek elején organikus és groteszk „psichorealista” rézkarcokat készített, amelyekben a biomorf formák mellett geometrikus motívumok is felbukkantak (*Pompei-sorozat*, 1964). A technikából adódó eltakarás, elfedés, illetve az egymásra rétegződő lenyomatok problémája az évtized végén a konceptuális művészet hatására felerősödött műveiben, hogy aztán folyamatosan jelen legyen nemcsak a korai fotómunkákon és akcióműveken, hanem a művész máig tartó tevékenységében is. A konceptualizmus analitikus szemlélete, amely a „valóság” szisztematikus, sorozat-műveken keresztül történő leírását tartotta elsődleges feladatának, Maurernél sajátos, egyedi módszerrel párosul: a vizuális jel önmagával történő felülírásakor a korábbi és a későbbi jelentések nem egymás ellenében, hanem egymásba átfelülődve mutatkoznak meg. A művésznő konceptuális geometriájának origója a *Displacements szériatábla* megalkotása, 1972-ben. „A kiindulás és a színtér egy 5 : 4 arányú, derékszögben lehatárolt terület, amelyet függőlegesen és vízszintesen vonalháló oszt 10 x 10 egység-

Displacements szériatábla
1972
gouache, papír
65 x 47 cm



re. Ezen a területen két vele egybevágó sík réteg fekszik. Az alsó réteget meleg, a felsőt hideg színű átlós vonalak jelzik. Mindkét színes réteg további négy



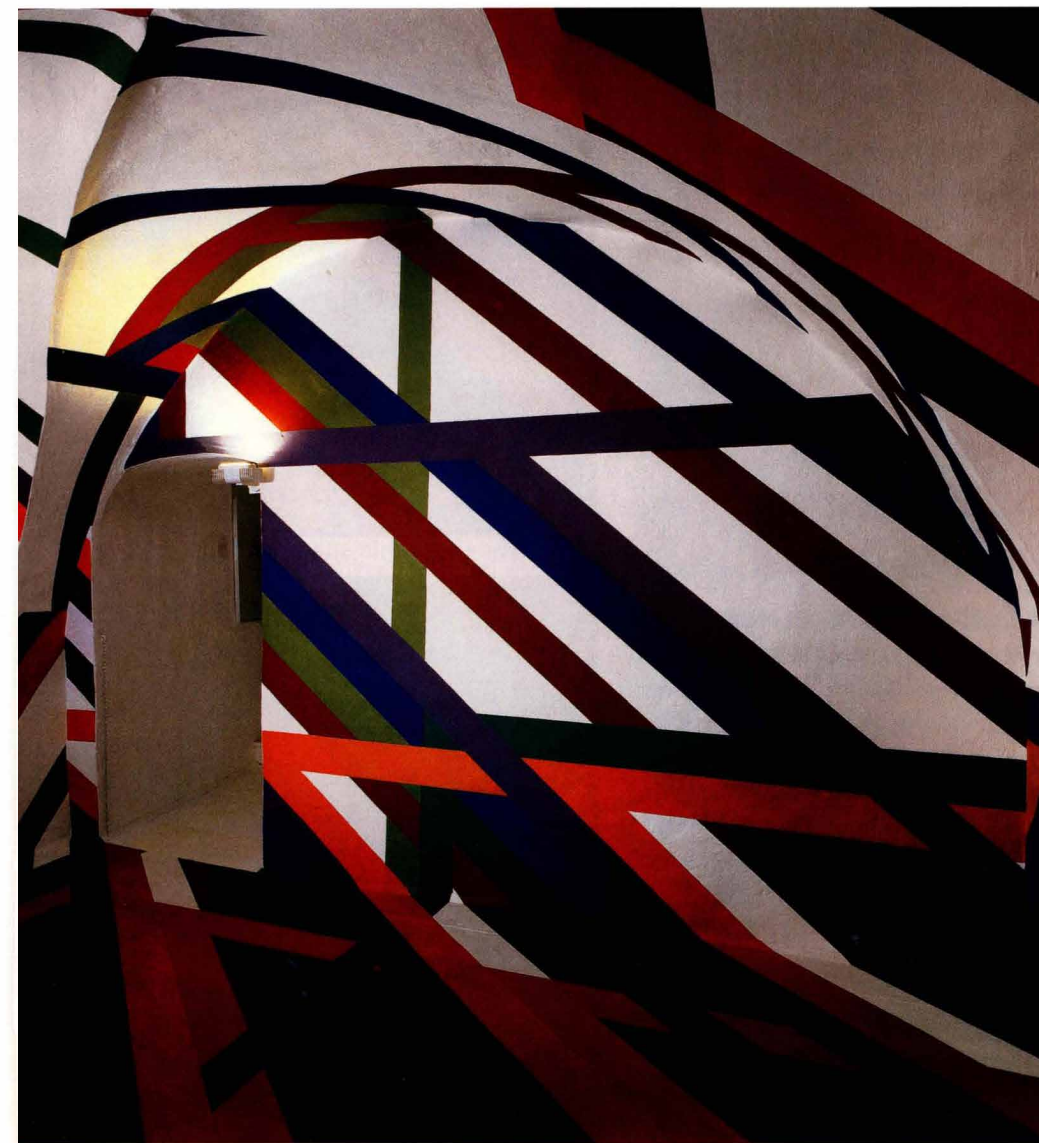
Maurer Dóra festő, grafikus és filmkészítő 1961-ben végzett a Magyar Képzőművészeti Főiskolán, sokszorosító grafikai szakon. 1968-tól Bécsben és Budapesten él, de kapcsolata sosem szakadt meg a kortárs magyar művészettel: számos konkrét és szeriális kiállítás szervezője volt itthon és külföldön is. Emellett művészetpedagógiai szerepe is kiemelkedő: 1975–1977 között a budapesti Ganz Mávag Művelődési Házban kreativitási kört; 1981–1982-ben a Szépművészeti Múzeumban fiataloknak „szak-közit”: fotó- és filmkurzust vezetett. 1987-ben fotogram-kurzust indított a budapesti Iparművészeti Főiskolán, ahol 1991-ig mint óraadó tanár dolgozott. 1990-től docensként a budapesti Képzőművészeti Egyetem interdiszciplinális festőosztályának vezetője. 1995-ben Munkácsy-, 2003-ban Kossuth-díjat kapott. Művei többek között olyan rangos közgyűjteményekben található meg, mint a bécsi Albertina, a budapesti Kortárs Művészeti Múzeum–Ludwig Múzeum, a berlini Neue Nationalgalerie, a londoni Tate Gallery és a Victoria & Albert Museum.

egyenlő mezőre tagolódnak, ezek a szabály alapján történő odébbtolás elemei. A mezők sorban, egymás után egyet lépnek, balról jobbra haladva a hátlózat egységei szerint. A hideg színek átlós, a meleg színek vízszintes-függőleges mozgatóásával bonyolult takarási helyzetek jönnek létre.” A rendszertábla elemeinek tologatásával, az egyes részletek kiemelésével, kinagyításával kialakuló kvázi-képek – amelyek nem rendelkeznek a tradicionális képre jellemző illusztratív és ábrázoló funkcióval – mégsem egy személytelen elmélet produktumai, hanem szenzibilis, szubjektív gesztus eredményeként létrejött, játékos művek. Az 1982-ben készült – de már öt évvel korábban felmerülő ötletet realizáló – *Tér quasi-kép* ké-

szítése során az ausztriai Buchberg kastély toronyszobájának boltíves falaira vetíti ki, majd festi le az előzőleg megkonstruált kvázi-kép színes raszterrendszerét. A falsíkok bonyolult ívein kibomló térkép nem díszítő elemként funkcionál: Maurer egy létező tér-viszonyrendszert

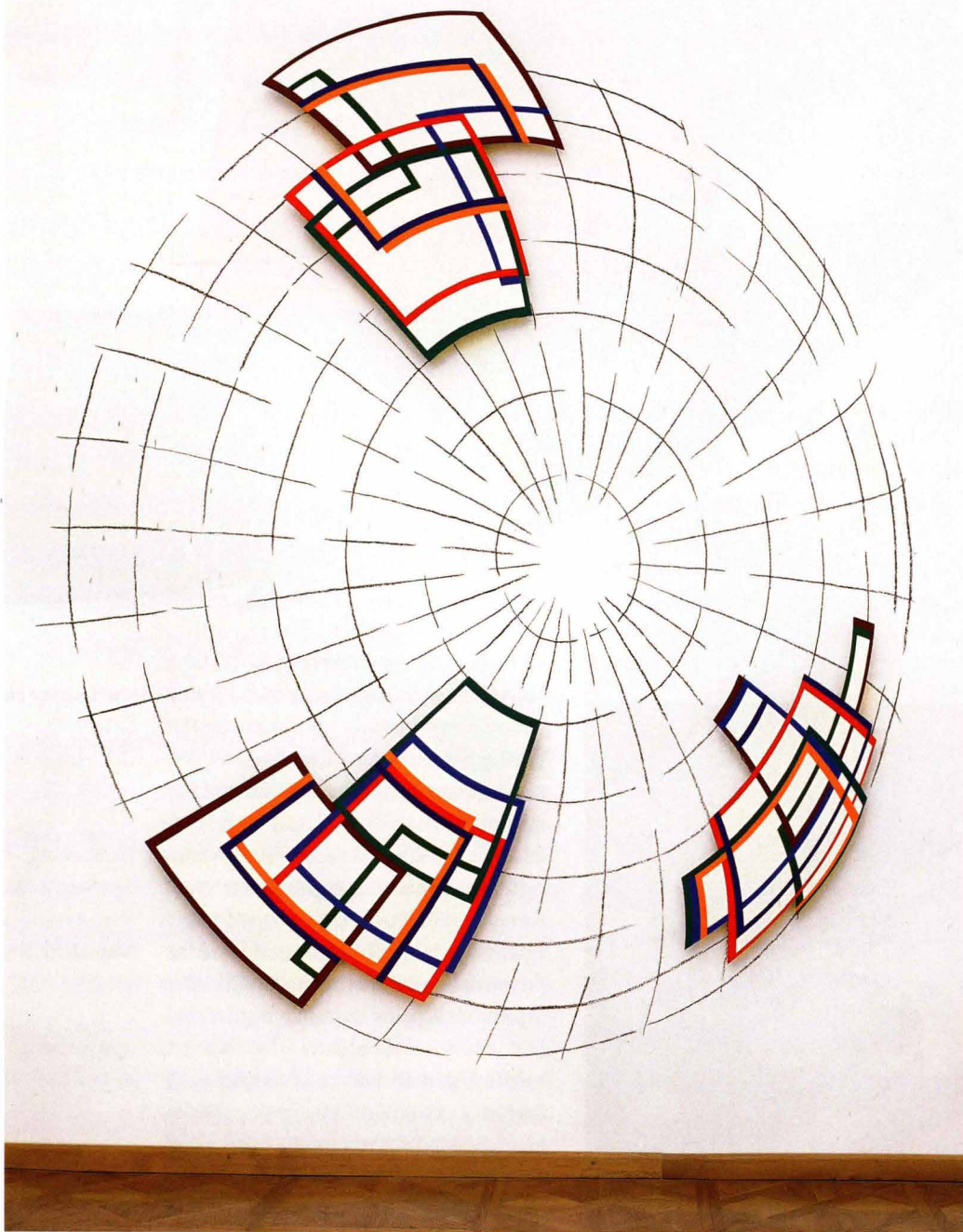
annektál, úgy, hogy felülírja és totálisan megváltoztatja azt. A megtervezett „szabásminta” térbeli torzulásai, illetve a látvány kiszámíthatatlan esetlegessége a kötött rendszer fellazításához, a szín, forma és az átmenet hármasságának, illetve a sík és a térhatású sík alakzatok viszonyának reflexív és szabad vizsgálata felé vezet. Ennek egyik lépéseként a kvázi-képek kilépnek a térbe (*Ledölt quasi-kép alapformával*, 1987), illetve a rövidülésben tapasztalt látvány torzult, lebegő formában „íródik újra” (*Qoid libet No. 37.*, 1998). A gömbfelületre kivetített rendszerre egyes metszetei nemcsak önálló művekként, hanem mint a falsíkon jelzett kvázi-tér elemei is megjelenhetnek (*Hemiszférikus hármasságok*, 2001), szellemesen felvillantva a kiindulópontot, a művésztől függetlenül létező, majd színekkel és formákkal megtöltött és elfoglalt teret, mintegy mellé állítva a festmények immanens létezését egy csak látszólag fogalmi, ámde sokkal inkább reális, a művészet valóságára reflektáló, szférikus és maureri rendben.

A másik problémahalmaz arra a – mindennapi percepció során ritkán tudatosuló, de létező – jelenségre fókuszál, amikor a napszakonként módosuló fényviszonyok megváltoztatják a tárgyak érzékelt színeit. A színlátás során a retinán elhelyezkedő látócsapok ugyanis a fény hullámhosszát érzékelik, s mivel a színes pigmentek nem bocsájtanak ki



Overlappings No 7,
Sajka, 2001
akril, vászon, fa

Tér quasi kép, 1982,
Buchbergi kastély,
(Alsó-Ausztria) akril
falon, kb.52,5 m2



Hemiszférikus
hármassikrek
2001
akril, vászon falap,
falrajz
Ø 400 cm

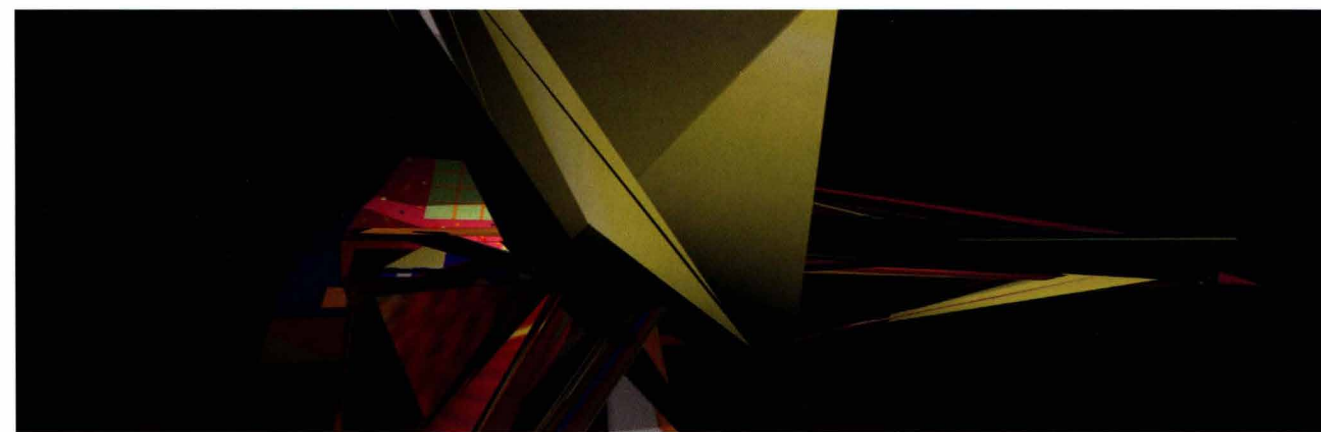
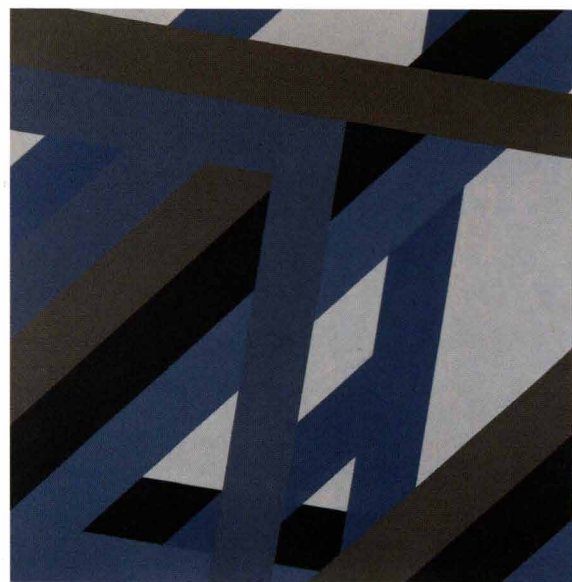
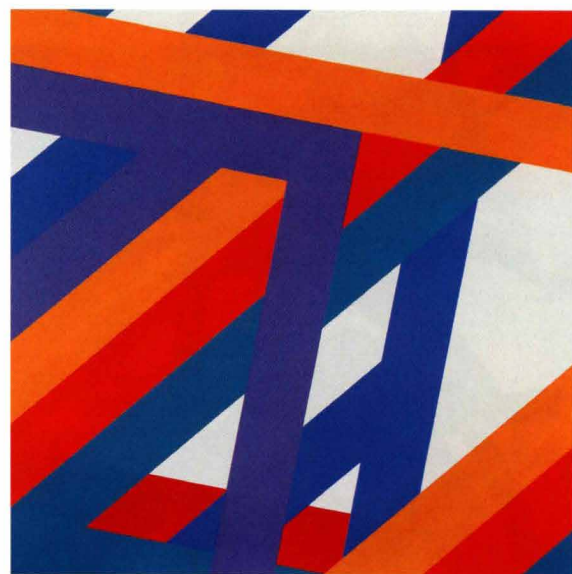
Relatív Quasi-kép,
az RQD 74
1997. augusztus 9-én,
05. 15 órakor
akril falapon,
100 x 100 cm

fényt, hanem a beeső fények egy részét elnyelik, más részét pedig visszatükrözik, egy adott tárgyat /képzőművészeti alkotást sosem láthatunk ugyanolyan színűnek. Maurer *Relatív Quasi-képein* a hagyományosan nyolc standard színből álló festményeinek rendszerébe kötött színei is módosulnak, a fogalmi színek eleven, metafora-színekké változnak: a színváltozást dokumentáló analitikus rekonstrukció, a megfigyelés eredményei finom, egyéni gesztussal felülírt, érzéki művek lesznek (*Raszterközi Quasi-kép, Displacements 74., a megfigyelés tárgya; A RQD 74., augusztus 9-én 5.15. órakor, 1990/97*). A kvázi-képek

csíkrendszerének elhagyása után a színértékek módosulásai, illetve az egymás mellé helyezett színek által érzékeltetett térbeli viszonyok foglalkoztatták. Az *Overappings No.7.* (2001) című művön a színtartományok fokozatosan kerülnek „kvázi-köztes” átfedésbe, s a „kör” belseje felé közeledve egyre világosabbá válnak, mivel az új színekben nemcsak a kiinduló pigmentek keverednek azonos arányban, hanem minden egyes esetben egy egységnyi fehér szín is kiegészíti őket. A színkeveredés, -átfedés nemcsak a színmedencék-sorozatban foglalkoztatta (*Ifjúság kútja No. 2., 1999*), hanem felbukkan mostanában készült,

három szintes, perspektivikusan megtört, a raszterhálót elhagyó, „telifestett képein” is.

Maurer posztkonceptuális geometriája rendszerének végtelen variabilitására épül, amely nem a szabályok által lezárt lehetőségek mechanikus ismétlődésén, hanem az intuíció és a képzelőerő szabadságán és nyitottságán alapul, s amely képes az esetlegességek, a váratlanul felbukkanó ötletek tudatos és mégis érzéki megragadására. Ez a tolerancia és nyitottság az oka, hogy Maurer Dórát nagyon sokan választják mesterrüknek, amiért „cserébe” nemcsak személyre szóló érdeklődést, hanem különböző problémákra fókuszáló kiállítási lehetőségeket is kapnak. Mindkét, most bemutatandó tanítványa szerepelt például az általa szervezett Tér-képzetek



KAPITÁNY ANDRÁS
4BB0171
1993
fáziskép 3D
animációból

(1992–1998) budapesti kiállítás-sorozatán és 2002-ben a berlini Allianz Versicherungs-AG fiatal budapesti művészek bemutatkozását patronáló Zweite Welt – Second World című kiállításon is.

KAPITÁNY ANDRÁS

Maurer Dóra tanítványaként 1995-ben festő, majd 1996-ban intermédiá diplomát szerzett a Magyar Képzőművészeti Egyetemen. 1998-ban megkapta a Derkovits-ösztöndíjat, 2002-ben a Római Magyar Akadémia ösztöndíját, 2004-ben Strabag festészeti díjat nyert. Egyéni kiállítása volt a C3 Kulturális és Kommunikációs Központban, a Collegium Budapestben és idén márciusban a Műcsarnok projektgalériájában. Csoportos kiállításon szerepelt Antwerpenben, Pozsonyban, Milánóban. Kapitány munkaeszköze a számítógép: a komputer és a 3D animációs program által generált virtuális tér, s az ebben elhelyezkedő, más által készített, kisajátított művek modellvilágának belső, „szubjektív” viszonyait vizsgálja. Az **SR projekt*ben az M. C. Escher rajzain feltűnő lehetetlen hurkok háromdimenziós megalkotására tett kísérletet, amelynek során a virtuális térben felvett pontok összekötésének generálása egy idő után kicsúszott a primer (a művész), majd a secunder (a program) alkotó kezéből is; az idegen elem szétrobbantotta a rendszert. A kibertér önállósodott architektúrális génje által dekonstruált alakzatok fázisképein alapul Kapitány *Paraziták* (1995-től) című sorozata: a virtuális tér lenyomata megjelenhet fotóprinteken, letölthető az internetről, miközben háborítatlanul, a szerver vagy a merevlemez nano-terében várja, hogy Csipkerózsika-álmából felélesszék. 1998-ban Maurer *Displacements* című művét építi be a háromdi-



KOKESCH ÁDÁM
Műtermek
múzeummal és
víztárázóval
2004
akril, plexi,
csomagolóanyag

menziós térbe: mintha a rácsok térbeli mozgatainak, széteséseinek, újrakonstruálódó alakzatainak alapján véletlenszerűen létrejövő KÉP lehetőségei izgatnák. (*A Beépített művek*-sorozatban 2003-ban egyszerre több művész képeit „hagyja dolgozni” a számítógépen.) Legizgalmasabb kísérlete számomra Piero della Francesca *Krisztus ostromozása* című festményének 3D rekonstrukciója (2000), melynek során a fázisképek szereplőinek nagy látószögűre kitértített „szemével”, tehát a centrális perspektívától eltérő módon láthatjuk különböző nézőpontokból és más-más virtuális fényben az eseményeket.

KOKESCH ÁDÁM

1999-ben végzett a Magyar Képzőművészeti Egyetem festő szakán, 2003-ban Herczeg Klára-díjat kapott. Egyéni kiállítása a Collegium Budapestben és a Stúdió Galériában volt, csoportos kiállításon vett részt Varsóban, Dunaújvárosban, Amszterdamban és ez év márciusában az A. P. A! Galériában. A Klub VH csoportosulás tagja.

Kokesch egy számítógépes szakkifejezést (data base) használ műveinek megközelítéséhez; az adatbázis számára azonban olyan belső adatok és információk halmazát jelöli, amelyben egyes elemek megismerése modelleken keresztül történik. Az alkotó által prezentált művek, a megfigyelés terepei – mint *A kutatólabor a hegyekben* (2001) installációja vagy a *Magtár asztala* (2001) – talányos elrendezésükkel a néző kezébe helyezik az interpretáció felelősségét, annak ellenére, hogy a „hangulatspecifikusan” kiragadott elemek akár illusztrálhatják is a művész munkáinak virtuális összességét. S valóban, korábbi, hirtérre festett képei után Kokesch ugyanezen technikával kisméretű, hétköznapi tárgyak műanyag védőburkait használja fel: de a könnyen hordozható, tenyérnyi, variabilis modellek (*Múzeum, műtermek, víztárázó*, 2003) játékosága felhívás nemcsak a művész, hanem a néző alkotói szabadságának megőrzésére is. A műalkotás nem zárt entitás, hanem nyitott produktum, amelyet megfigyelni és kérdegetni kell. ✦



Boros-Szikszai

karton

galéria

1054 Budapest,
Alkotmány u. 18.

www.karton.hu

05.05.05.- 05.06.06.

Boros-Szikszai

Hogyan
épüljön
Budapest?

Szerkesztette:
Juharos Róbert

Fővárosi Közmunkák
Tanácsa

Állítsuk vissza a Fővárosi
Közmunkák Tanácsát!

OCTOGON 6

www.szeretembudapestet.hu



MEGJELENT!

HOGYAN ÉPÜLJÖN BUDAPEST?

Állítsuk vissza a
Fővárosi Közmunkák Tanácsát!

A könyv az 1931-ben *Hogyan épült Budapest* című kötet mintájára készült, amely a Fővárosi Közmunkák Tanácsának 50. évét mutatta be. A *Hogyan épüljön Budapest?* című új kötet a *Szeretem Budapestet Mozgalom* alapvető célkitűzését, az FKT újbóli megalakítását célozza meg.

OCTOGON

KÖNYV

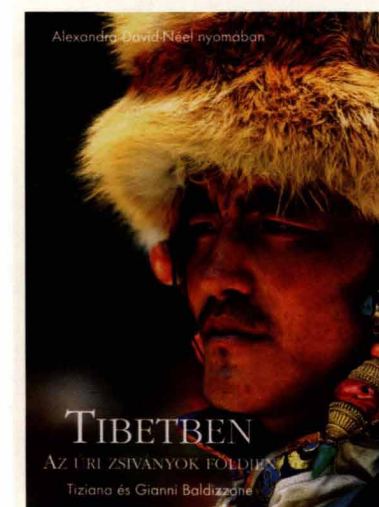
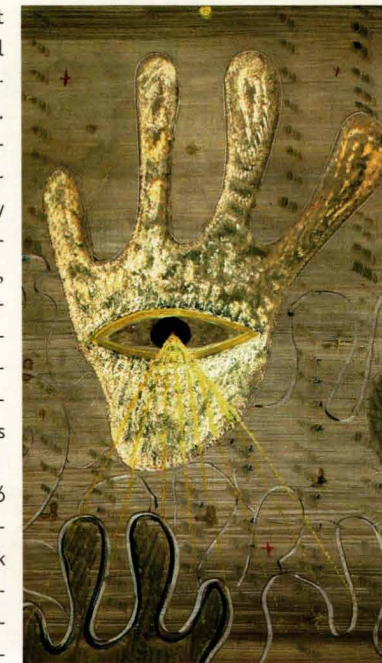
KOLORISTA FILOZÓFUS

Gyarmathy Tihamér: *Festmények szerkesztette Csák Ferenc* (Budapest, Körmendi Galéria, 2004)

„Ma a kép jobb, ha nem ábrázol, de jelent valamit és pedig a szín lehetőségeivel. Ha ábrázol könnyen a leíró elmondást tartják a kép lényegének. Holott a kép nem logikai tartalmi jelentőség és főleg nem irodalmi, hanem szellemi vetülete a saját korának”. Gyarmathy 1964-es kijelentése kitűnően választott mottó a róla negyven évvel később, röviddel az idén év elején, kilencvenéves korában bekövetkezett halála előtt megjelent könyvben. A kötet közel kétszáznegyven festményt reprodukál színesben az 1933–1990 közötti alkotói periódusokból. Ezt Várkonyi György – a pécsi Janus Pannoniusz Múzeum vezető művészettörténésze – tanulmánya előzi meg, amely jól eltalált, a nem szakmai olvasó számára is élvezetes arányban elegyíti az életrajzot, egyes kulcsművek elemzését, a szellem-történeti vonatkozásokat (Kállai Ernő, európai iskola), az elméleti háttérmagyarázatot és az eddigi Gyarmathy-irodalom kritikáját. A szöveg igazi erénye a fenti mottóhoz való hűség. Várkonyi nem értelmezi túl sem a biromantika, sem a kozmológia elméletének hatását a festő életművére, hanem a konstruktivizmus és a szurrealizmus iránt oly fogékony művész mellett ugyanolyan süllyal mu-

tatja be Gyarmathyt mint „vérbeli” festőt, főként koloristát. Ezzel a látványos – még ha néhol kissé dekoratív műveket is felölelő – képanyag mellé tanulságos olvasmányt kapunk arról, miért volt Gyarmathy mint élő klasszikus a hazai ábrázolás kedvelt alkotója: olyan avantgárd volt, aki ragaszkodott a kép érzékiségéhez is. Készül a grafikákat feldolgozó második és a dokumentumokat közlő harmadik kötet is.

ÉBLI GÁBOR



TIBETBEN

Alexandra David-Néel nyomában

Alexandra David-Néel az úri zsványok földjéve elnevezéssel illetve a Kínától nyugatra lévő területeket 1920–1921-ben tett utazása során, amikor első ízben próbálkozott meg azzal, hogy elérje Lhasát. A fényképész szer-

zőpáros az itteni kultúrák megismerésének vágyától hajtva ugyanazokat a helyeket és népcsoportokat kereste fel, mint elődjük, párhuzamot vonva múlt és jelen között.

E vidék közismerten veszélyesnek számított, kegyetlen útonálló népek, a Kínából Lhaszába tartó karavánok hírhedt fosztogatói lakták. Alexandra David-Néel nekivágott az útnak, mivel eltökélt szándéka volt mindenáron eljutni a szent városba, megkerülve a tibeti kormányzati tisztviselők ellenőrzését. Útja során az az olthatatlan vágy is vezette, hogy megismerjen más kultúrákat, bejárja a felderítetlen ösvényeket, találkozzon a fennsíkok végtelen magányában élő népekkel, és feltárja misztikus és mágikus hagyományait, hitvilágukat. Leginkább azt fájalta, hogy fényképei nem tudják hűen visszaadni a hagyományos öltözékek pompás színeit. Könyvünk egyik célja tehát az, hogy megmutassa az Alexandra David-Néel olyannyira lenyűgöző színes világot. A kötet hat tematikus fejezetre oszlik, amelyek Alexandra David-Néel nyomán egy képzeletbeli útvonalon vezetnek végig, és megismertetik az olvasót az úri zsványok különös világával.

www.geopen.hu

Ébli Gábor

Az antropologizált múzeum



válogatott írások

Ébli Gábor AZ ANTROPOLOGIZÁLT MÚZEUM

Közügyűtemények átalakulása az ezredfordulón (Typotex Kiadó, Budapest, 2005)

A fiatal esztéta a művészeti magán- és közgyűtemények éles szemű szakértőjeként átfogó monográfiába rendezte az utóbbi években írt, múzeumi témájú tanulmányait. (A magyar szakirodalomban előtte Radnóti Sándor a filozófiai esztétika, György Péter pedig a médiatudományok szempontjából érkezett a múzeumokról mint a társadalmi emlékezet és figyelem sajátos intézményeiről.) Ébli Gábor megközelítése merész és lényegbevágó. Aránylag kevés teret szentel a művészeti múzeumok építészeti megoldásainak; a filozófiai esztétika vagy a médiatudományok szempontjait is csak futólag érinti, annál jobban lekötik viszont figyelmét az adományozás és a finanszírozás világszerte megfigyelhető tendenciái, valamint a művészettudományok és a múzeumlátogatás társadalmi alakváltozásai.

Könyvét időszzerűvé teszi, hogy már Magyarországon is közfigyelmet keltenek egyes művészeti kiállítások, illetve biztosítási vagy jegyárak. A jobb magángyűtemények nálunk is mindinkább múzeumi keretek közé kíváncsognak, illetve mindenki tudja, hogy lehetetlen jobb múzeumi időszaki kiállításokat összehozni magángyűjtők önzetlen közreműködése nélkül. Ismeretesek a nagy mesterek és korszakaik tetemes vételárai is – amelyeket korábban illedelmes hallgatás övezett. A művészeti múzeumlátogatás a magyar közönség körében (és a világhálókörében) a választékoság-igényesség auráját éppúgy magára öltheti, mint a vak divatkövetés szégyenfoltját. Ugyanakkor nálunk is felmerül a kortárs művészek múzeumi elhelyezésének ellentmondásossága, hiszen a múzeumok eredetileg és elvileg holt kincsek tároló és bemutató helyeül létesültek.

N L Ó

A szerző tájékozottsága bámulatra méltó. Éppoly behatóan ismeri távoli világvárosok művészeti múzeumait, mint a nemzetközi, különösen az amerikai műgyűjtés legújabb történetét. A berendezés, az installáció konkrét megoldásait mindig beágyazza a múzeumfinanszírozás helyi, állami vagy/és intézményi politikájába. A Londonnal, Párizssal és Madriddal vetélkedni próbáló Bécs új múzeumi (turisztikai?) központjában például számos kivételre talál. Mindenütt felemlegeti a New York-i MOMA kapcsán először említett ve-



szélyt, hogy a lázadó kortárs művek, mielőlt múzeumba kerülnek, nyomban megszelídülnek, elerőtlenednek.

A londoni Tate Modern példáján keresztül kínál feloldást Ébli a klasszikus-kortárs ellentétre: „A szabad asszociációs kiállítási rendezési módszer joggal kritizálható, hiszen a látogatók tudás-szintje különböző – írja. – Másrészt ez egy nagyon bátor, dicséretes döntés. Mű és befogadó közvetlen találkozására épít. Ne a stílusirányzat szerinti besorolás, ne a datálás legyen a befogadó élményének alapja, hanem (maga) a műtárgy hasonson rá... az élő művészet már most revitalizálja e közös kiállításon a történelmi modernit is.” Nem lehet néhány szóval elintézni ezeket a dilemmákat. Könnyebb leleplezni azoknak a „poszt-kolonialista” vádaknak az oktondiságát, amelyek azért záporoznak egyes közgyűteményekre, mert azok, úgy mond, kisajátított más kultúrák vagy a természet fölötti győzelmet hirdetik. Hasonló biopolitikai vádak időnként a színes bőrű, homoerotikus vagy nőművészek gyéribb szerepeltetését is nehezémezik. Ha már a múzeumi tárgyak eredetét érintjük, a szerző több figyelmet fordíthatott volna a náci rablásból származó, szanaszét szóródott alkotásokra. De ezek a viták csak a felszínt borzolják ahhoz a legmélyebb dilemmához képest, hogy „önmagát bemutató komerciális műalkotás” legyen-e a mai múzeum, vagy pedig – ahogy a sorok írója gondolja – váljék láthatatlanná a benne őrzött és bemutatott művekhez képest.

HERNÁDI MIKLÓS

II. A BAK IMRE-GYŰJTEMÉNY

HORVÁTH TIBOR–FODOR JÁNOS

Java című, 2002-ben készült videófelvetele alapján*

Előjáróban annyit leginkább, hogy nem professzionális gyűjteményről van szó természetesen, hanem festőként mindig is szerettem volna magam köré gyűjteni azokat a munkákat, amelyek nemcsak hogy érdekelnek, hanem olyan mesterek művei, akiket példaképnek tekintek, és kijelölnek számomra egy nívót az aktualitás tekintetében is, illetőleg a minőség tekintetében. Ez különösen fontos volt a hatvanas évek közepénelején, amikor a pályám indult, és amikor Magyarországon elég katasztrofális politikai és művészetpolitikai helyzet volt. Egyszerűen ki kellett alakítani magam körül egy mikroklímát, amelyet érvényesnek tartottam a magam és a szakmai tevékenységem számára, merthogy ami kívül volt, ami az utcán volt, az számomra érvénytelen jellegű volt. Ez aztán nagyon lassan alakult. 1964-ben voltam először külföldön, és tulajdonképpen ettől az időszaktól (úgy értem, Nyugaton voltam először, Keleten már korábban is) folyamatosan úgy alakult,



kollekcióban, hanem olyan munkák, amelyek jelzik a tevékenységük karakterét, illetőleg azért a minőségét is.

A legkorábbi élményem? Három amerikai művész, akik itt láthatók mindjárt a bejáratnál. Roy Lichtenstein, Robert Rauschenberg és Andy Warhol. A három nagy-nagy amerikai pop mester, akik nagy élményt jelentettek a hatvanas évek közepén, jóllehet engem már akkor is az absztrakt, tehát az elvont művészet érdekelt valójában. De hát az tudható, hogy a pop artnak van egy absztrakt változata (én szívesen hívom így, a hard edge- és a color field-festészetet), amelyet ugyanennek a generációnak más alkotói képviseltek. Tőlük nem tudtam sajnos nyomatokat szerezni, így a figuratív változat képviseli tulajdonképpen számomra a hatvanas éveknek azt az időszakát, amely eléggé fölbolydított

itt bennünket, többeket, Magyarországon, akik végül is valamilyen furcsa véletlen folytán az úgynevezett Ipartervkiállításon verődünk össze, és két kiállításon igyekeztünk ennek az időszaknak kétféle változatát – amely vagy ábrázoló vagy elvont művészet volt – nemzetközileg érvényes módon bemutatni. Tehát ez a három lap azért ilyen fontos nekem, mert a kezdeti nagy élményeimet jelentik – mivel akkor, ha belegondolok, huszonöt-huszonhat éves voltam. Fiatal művészként (1963-ban végeztem a főiskolán), tehát egy évvel később voltam először Nyugat-Európában, igazában ezeket a művészeket a főiskola után két évvel ismertem meg, és láttam őket már eredetiben is.

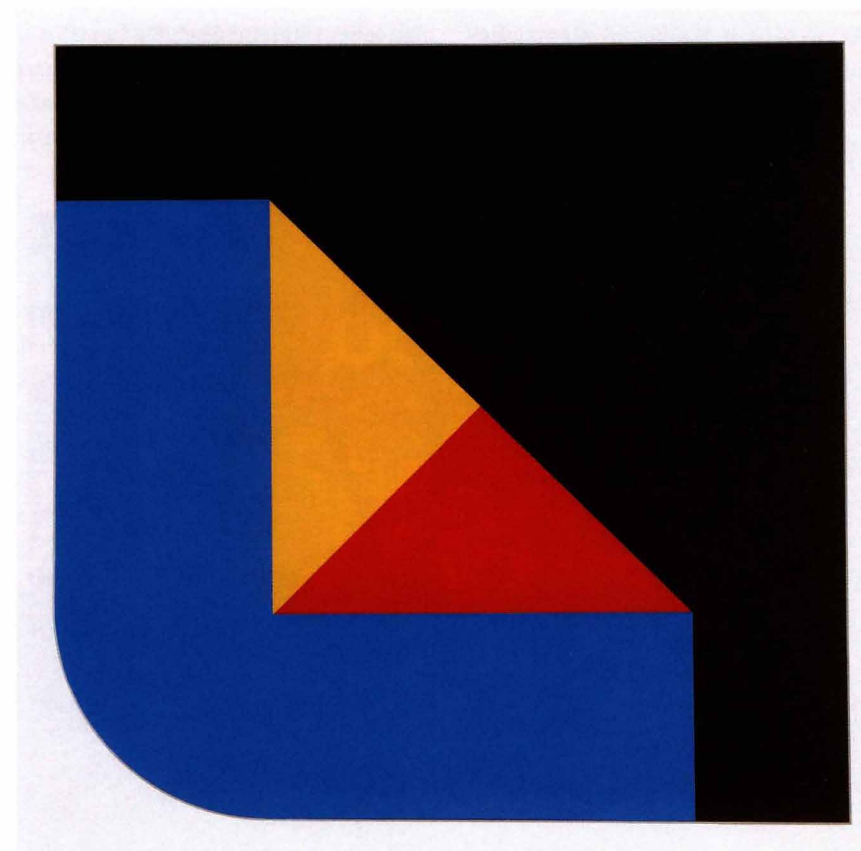
Visszatérve a gyűjteményhez: a legkülönbözőbb módon és véletlenszerűen épül fel. A nemzetközi kapcsolatok kere-

sése mellett számomra nagyon fontos volt a hazai modern művészeti tradíciónak a fölmérése. Hála Istennek, akkor még éltek a nagy mesterek, akiket fel is kerestem annak idején. Kassák Lajost például, vagy Korniss Dezsőt, Bálint Endrét, Gyarmathy Tihamért, Lossonczy Tamást. Tőlük van egy-egy munka a gyűjteményben.

Aztán hát olyan mesterek is érdekelnek, mint Tóth Menyhért például, aki stílusban, formailag meglehetősen távol áll tőlem, de nagyon kedvelem a szí-

neit, azokat a nagyon furcsa, lebegő, nagyon könnyed színeket, amelyek elképesztő erőt tudnak mégis kifejezni. Úgyhogy nagyon sokat tanulok ezektől a mesterektől, akik a falon vannak.

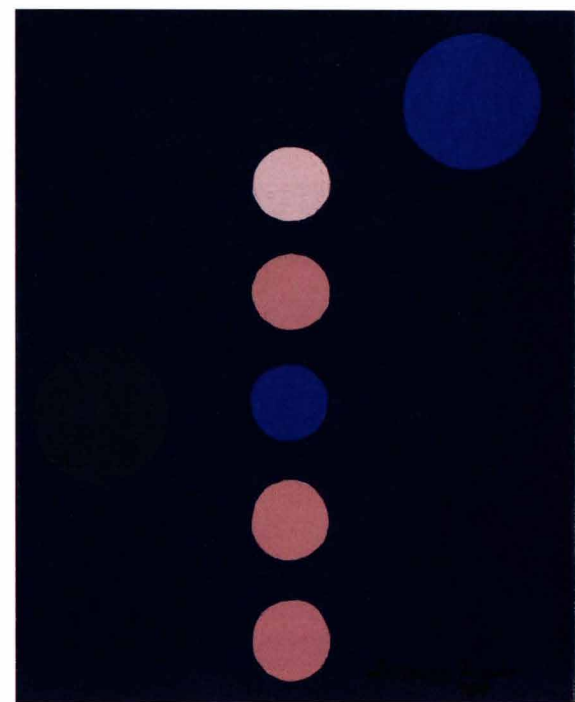
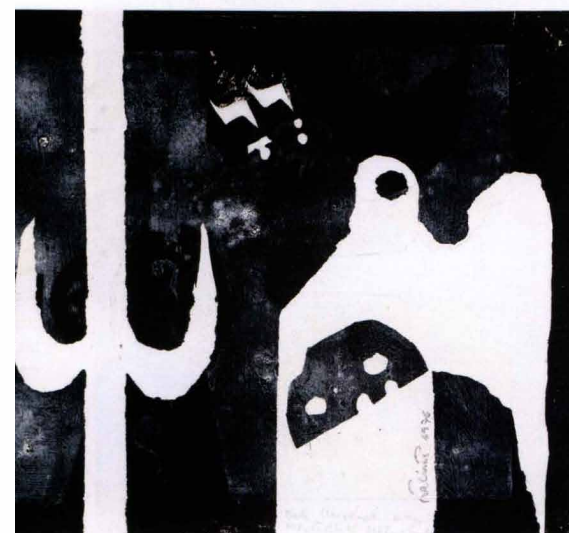
Aztán emlegettem Gyarmathy Tihamért, akitől egy szép kis vászonmunkához jutottam. Egyszer születésnapomra kaptam, a feleségem ajándékozott meg vele. Jaj, és még ehhez a generációhoz tartozik Lossonczy Tamás egy hetvenes évekből származó munkája, amely nekem most is nagyon friss és ér-



dekes, színben. Ma már ugye 98 éves a mester (azóta már betöltötte 100. évét – a szerk.), és még mindig dolgozik, és mindig aktív. Nagyon tisztetem őt.

Egy nagyon szép munkához jutottam Bálint Endrétől, aki dedikálta is a lapot nekem.

Ennek az a története, hogy akkoriban a Népművelési Intézetben dolgoztam: különböző munkahelyeim voltak az elmúlt évtizedben, mert valamiből meg kellett élni. Látszott, hogy abban a művészetpolitikai helyzetben, amikor a hatalom ellenségnek, vagy legalábbis gyanús alakoknak tekintett bennünket, egyszerűen reménytelen, hogy a szakmából meg lehessen élni.



Különböző művelődési házakban szerveztünk úgynevezett kigaléria-hálózatot, amely a Képcsarnok alternatívájaként működött. Ebben megfelelő szakemberek segítségével a helyiségek kialakítását, világítását, reklámokkal való ellátását próbáltuk megszervezni, illetőleg segíteni az otlévőknek, hogy ezt szakszerűen csinálják. És megint csak kollégák segítségével szitamappasorozatokat szerkesztettünk. Többek között az egyik mappa a tíz – akkor még élő – nagy mester munkáit tartalmazta, két-két lapot mindenkitől. Ezek szignált, száz példányos, jó minőségű szitalapok voltak. Többek között ez a Bálint Endre-munka is elkészült szitanyomatban egy másik lappal együtt. Ezt a száz példányos, húszlapos szitamappát körbemozgattuk ebben a galériahálózatban. Amikor elvittem Bálint Endrének a tiszteletpéldányokat (minden művész kapott példányokat a sorozatból), dedikálta az eredetijét annak a lapnak, amelyről a szitanyomat végül is készült. Úgyhogy ez a története, ez is hozzáadódik ahhoz a szakmai értékhez, amelyet a lapok képviselnek.

Két Gadányi-grafikát már az özvegytől kaptam, akkor már nem élt Gadányi Jenő, de nekem még főiskolás koromban Gadányinak ez a furcsa, szürrealisztikus természetszemlélete nagyon fontos volt, szóval az ottani, nagyon rossz hangulatú főiskolai képzésből végül is egy kimozdulási lehetőséget jelentett a számomra a művészete, ahonnan aztán egy

LOSSONCZY TAMÁS
Cím nélkül
1984
olaj, vászon
50 x 40 cm
GEORG KARL PFAHLER
Orlando
1971
szitanyomat
44 x 44 cm

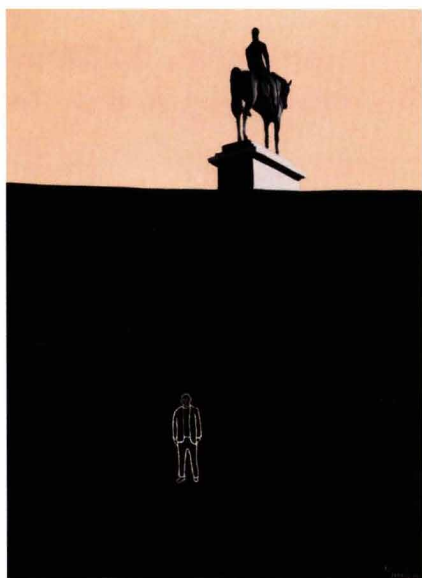
BÁLINT ENDRE
Cím nélkül
1976
vegyestechnika
50 x 59 cm



Részlet a videóból

hogy ajándékok, csereberék, ilyen-olyan módon jutottam hozzá munkákhoz – valójában mostanában is így van. Ezért aztán a gyűjtemény felépítése meglehetősen esetleges. Nem jelenti azt, hogy egyes művészekről főművek lennének a

*A szöveg a videófelveétel adott képekre vonatkozó részeinek majdnem szó szerinti átirata. Ebbe a változatba, a könnyebb olvashatóság kedvéért, csak kisebb javítások kerültek.



FEHÉR LÁSZLÓ
Fekete fal szoborral
1999
olaj, vászon
120 x 90 cm

idő után a párizsi iskola felé, tehát Manessier és Bazin irányába tudott az ember továbblépni. Aztán a hatvanas évek közepén, egy gyökeresebb fordulattal az

amerikai művészet befolyása lendített ki igazán ebből a helyzetből, amelyről kiderült, hogy egy kicsit korábbi művészettörténeti fázis, amelyet az ember innen Magyarországról nézve akkor aktuálisnak tartott.

Tehát valójában a pop arttal és a hard edge-el való megismerkedés jelentette azt az esélyt, hogy az ember az aktualitásokkal szinkronban legyen.

Ebben a tekintetben nagyon sokat köszönhetek Thomas Lenknek, akinek a szobra itt látható, illetve Karl Pfahlernek – majd mutatok tőle lapokat –, akikkel 1965-ben sikerült megismerkednem, Stuttgartban, és akik nagyon nagy segítőkészséget tanúsítottak, teljesen benne lévén az aktuális művészeti légkörben, abszolút naprakész infor-

mációkkal tudtak segíteni abban, hogy megértsem az akkori tényleges helyzetet. Különösen Pfahler. Az ő műtermében ismerkedtem meg az akriltechnikával és azokkal a festékanyagokkal, amelyekkel ma is dolgozom. Ugyanazal a német akrilfestékekkel dolgozom ma is, és a hozzáalapozott vászonnal, mint amellyel ott, annak idején megismerkedtem. Hát persze a korábbi időszakban nem jutottam hozzá ezekhez az anyagokhoz, nem is tudtam megvásárolni (nem olyan olcsók), de most már – hála Istennek – Magyarországon is meg lehet rendelni őket. De fontosabb volt Pfahler és Lenk szellemi-szakmai segítsége. Egyébként mind a két művésszel a mai napig is szoros kapcsolatomban van.

Azoktól a kollégáktól, akikkel a 1968-as Iparterv-kiállításon és azóta is nagyon sok kiállításon együtt szerepeltünk, mint például Hencze Tamás, persze több munkám is van, vagy akikkel később állítottam ki együtt, abban az időszakban, amikor az új festészet hulláma jött, illetve a posztmodernnek nevezett változás a művészet minden területén. Akkor elég sok kiállítás jött létre ennek jegyében, például az Új szenzibilitás, a Frissen festve, az Eklektika stb. Ezekben a kiállításokon elég sokat szerepeltem. Olyan művészekkel például, mint Trombitás Tamás, aki fémebből készített szobrokat. Ugyanezekben a kiállításokon gyakran szerepeltem együtt a sajnos nagyon korán és szerencsétlenül, tragikus körülmények között nemrégiben meghalt Mulasics Lászlóval, akinek nagyon szeretem a munkáit, amelyek egy különös technikával, enkausztkával készültek, amely ólom, cin és nem tudom még miféle anyagok és az olajfestmény kombinációja. Nagyon érdekes és nagyon érzékeny, szép felületeket jelent és nagyon aktuálisnak érzem ezt a struktúrát, amelyet munkáiban létrehoz. Ezekben elég jól érzékelhető felület különös érzékisége, érzékenysége. Ezt

nagyon szeretem, ennek a nagyméretű változata, amely most a MEO elnevezésű magánmúzeumban van, szerepelt először Münchenben, aztán Berlinben, ahol együtt állítottunk ki. Már ott nagyon megkedveltem azt a darabot, amelynek a kisméretű változata szerencsésen hozzám került.

Ez a helyiség itt egyébként kis könyvtárszoba, vagy olvasó, vagy zenehallgató, ahol nyugodtan lehet albumokat lapozgatni. Én most is úgy nézegetem vagy tanulmányozom ezeket az albumokat naponta, mintha most iratkoztam volna be a főiskolára, és most kéne megtanulnom a szakmát. És tényleg úgy is van, hogy az ember a legkülönbözőbb



KORNISS DEZSŐ
Kollázs
1954
vegyes technika
18 x 10,2 cm

időszakban készült művészetet (mostanában nagyon sokat foglalkozom például klasszikusokkal) áttételekkel nagyon jól tudja hasznosítani. Ha az ember egy idő után már kialakította a saját stílusát vagy szemléletét, akkor ebbe már akármilyen áttétellel be tud vonni különböző tapasztalatokat. És a művészet, a művészettörténet kincses-tára olyan elképesztő gyűjteménye az értékeknek és a szakmai tapasztalatoknak, amelynek nem lehet a végére járni sosem: végtelen tanulási lehetőséget jelent. Úgyhogy én tényleg szó szerint értelmezem, hogy nemcsak a jó pap, hanem a jó művész is holtig tanul.

Egyébként furcsa dolog, hogy jó tíz évvel fiatalabb kollégákkal is nagyon jó és személyes kapcsolatomban alakult ki, és ez fontos, mert az ember ne záródjék be a saját generációjába.

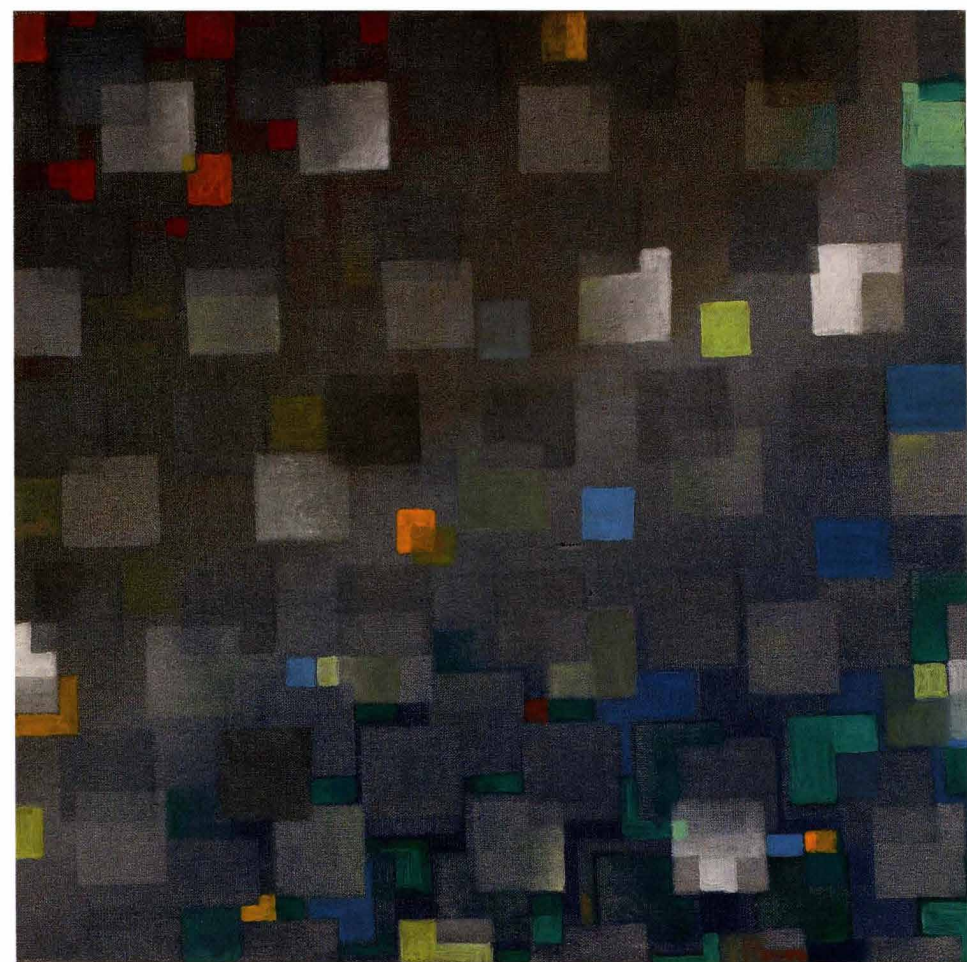
Aztán tudok itt mutatni egy Fehér Lászlót. Nagyon kedvelem a munkáit, vele nagyon sok kiállításon szerepeltem már.

Aztán még a gardróbban is... Tehát a felső munka Károlyi Zsigmondnak egy szép festménye, és az alsó két lap, amely elég kontrasztos ehhez képest, az pedig a már többször emlegetett Karl Pfahler német művész munkája. Ő tizenöt évvel idősebb nálam, de nagyon sokat tanultam tőle. Ahogyan a hazai mesterek közül mondjuk Korniss Dezsőt tekintem igazában a mesteremnek, a külföldi mű-

EPERJESI ÁGNES
Self Service
2002
C. print
50 x 50 cm
30 x 30 cm
olaj, vászon

GYARMATHY
TIHAMÉR
Átlós fényben
1990
olaj, vászon
50 x 50 cm

MULASICS
LÁSZLÓ
Cím nélkül
1999/2000
vászon, olaj,
enkausztkika
81 x 90 cm



Királyi zálogház a 20. század elején

BOTOS JÁNOS

A Magyar Királyi Zálogház a 20. század elején kemény konkurenciaharc közepette folytatta tovább ötnegyed százada megkezdett tevékenységét. A történelmi Magyarország területén ugyanis a századforduló időszakában a királyi zálogház mellett már 355 önálló zálogüzlet működött, zömük valamelyik bankhoz, takarékpénztárhoz kapcsolódva végezte munkáját.

AZ ÚJ SZÉKHÁZ

A növekvő forgalom – évi egymillió beadott tárgy mintegy kilencmillió korona értékben – arra ösztönözte a kormányzatot, hogy az országgyűlés jóváhagyásával – 1900. évi XII. törvénycikk – új, a kor technikai színvonalának meg-

felelő központi székházat építsen fel a fővárosban, a Belvárostól nem messze. A ferencvárosi Kinizsi és Lónyay utcák kereszteződésében lévő hatalmas telken még abban az esztendőben megindult az építkezés. A székház egy része már 1903-ban megnyílt az ügyfelek számára, noha a teljes beruházás csak az I. világháború alatt fejeződött be. A részben vörös téglával borított, díszes, megbízhatóságot és stabilitást sugárzó négyemeletes épület, amely alatt többszintes pince-rendszer húzódott meg, egyaránt szolgálta tágas ügyfélterével a zálogtárgyak beadásának és kiváltásának megfelelő lebonyolítását, tűz- és betörésvédelemmel ellátott raktáraival a beadott tárgyak értékmezőrő kezelését, tárolását, irodáival a királyi zálogház központi apparátusának a szükséges technikai eszközökkel együtt történő kényelmes elhelyezését, az itt dolgozók hatékony munkavégzését. Az új székházban az Árverési Csarnok részére külön termet alakítottak ki, amely közvetlen összeköttetéssel rendelkezett a zálograktárhoz, és így az árverésre kerülő tárgyak mozgatása a korábbiánál gyorsabbá, biztonságosabbá vált. Az új Árverési Csarnok kialakításával fokozatosan

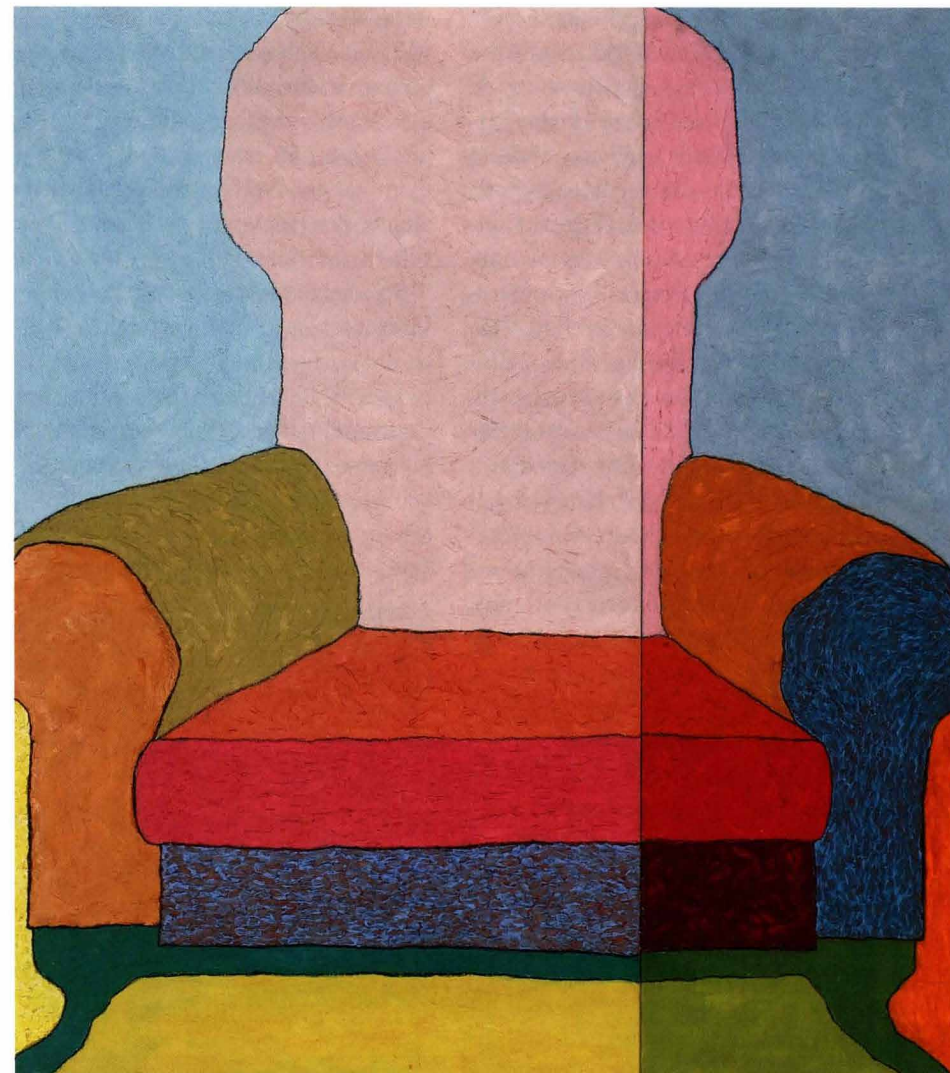
felszámolták azt a korábbi gyakorlatot, hogy a ki nem váltott zálogtárgyak egy részét a fiókokban értékesítették.

Amikor 1906 áprilisában Kossuth Ferencet nevezték ki kereskedelemügyi miniszterré, új koncepciót dolgoztak ki a zálogház működtetésére. Az új elképzelésben központi helyet foglalt el a zálogházi tevékenység szociális jellemzőjének erősítése – segítségnyújtás az anyagilag megszorult ügyfeleknek – és ennek megfelelően az olcsó és gyors kölcsönnyújtás alkalmazása, a kamatok csökkentése. A tervezetnek megfelelően – a költségek mérséklése érdekében – megkezdődött a zálogközvetítői rendszer felszámolása, amely helyett új fióküzletek sorának kiépítése indult meg. Az Árverési Csarnok tevékenységében az is fontossá vált, hogy az árverések során elért értékesítési ár ne csupán a zálogház követeléseit elégítse ki, hanem emellett megfelelő hozamot is biztosítson a kalapács alá került tárgy egykori tulajdonosának. Ez a mindennapi gyakorlatban azt jelentette, hogy az árveréseken befolyt összeg mintegy negyede-harmada az egykori tulajdonost illette meg.

Az új koncepciónak megfelelően a zálogkölcsönök kamata több mint egy évtizedig nem változott – évi 9% – miköz-

BRASSÓI BAROKK EGYBEJÁRÓ POHÁR

Ezüst, 171 g, kívül-belül tüziaranyozott. Sima, felfelé egyhén szélesedő forma, finoman ívelő szájpereccel. A test egy lemezből felhúzott, fenéklemeze beforrasztva. A paláston vésett cikcakk mintás alapon háromszor ismétlődő motívum: közös szárból kinövő fodros levelek; ovális medalionban címer. Kőrírata: CLEMES MIKES CELS: PR: TR: COS: IVDICY PRAESI: & REGNIMA: PROTONO: 1682. Középen a Mikes család címere: koronán ülő, mancsaiban nyilvesszöket tartó oroszlán, fején szintén koronával. A pereme alatt vésett „II”. Egybejáró poharak: 12 darab, vésett sorszámmal ellátott („I”-től „XII”-ig) szépen, pontosan egymásba illeszkedő darabok. Jelzett: H M és korona; Johannes (Hans) Mautner alias Starckmann senior, Brassó. Mester: 1670-től, megh.: 1694. M.: 9,3 cm Száj átm.: 7,8 cm Talp átm.: 5,4 cm A sorozatból két darab („VIII” és „IX”) Jankovich Miklós (1772-1846) gyűjteményéből a Magyar Nemzeti Múzeum tulajdonában. Kiállítás: Jankovich Miklós gyűjteményei. A magyar közgyűjtemények alapításának 200. évfordulója alkalmából Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, 2002. A májusi árverésen a kikiáltási ára 600 000 Ft



vészek közül, jóllehet, nem túl nagy a korkülönbség köztünk, Pfahlert tekintem. Fontos számomra, hogy ezek a lapok vagy munkák a művészek szellemi jelenlétét képezik itt a lakásban, és egyfajta támpont a napi kapcsolat velük. Támpont ahhoz, hogy az éppen készülő munkáknál is meg tudjam ítélni a feladataimat, kijelölik a számomra a színvonalat, a gondolkodásnak valamilyen szintjét, amelyet én borzasztó lényegesnek tartok. Bármennyire személyes dolog is a művészet, én mégis mindig úgy képzeltem, hogy amikor az ember elindul a pályán, abban a pillanatban belecsöppen egy művészettörténeti helyzetbe, amely egy lineáris folyamat, és belecsöppen a kortárs művészet horizontális összefüggési rendszerébe. Tehát, hogy egy olyan kontextusban van, amelyet nagyon célszerű tudomásul venni és meggondolni, mert ebben az összefüggésrendszerben tudja az ember igazán meghatározni értelmesen a saját személyes feladatát. Tehát amikor az ember építi a saját személyiségét és megpróbálja megkeresni a személyisége vizuális vetületét, akkor ezt az összefüggésrendszert sem lehet figyelmen kívül hagyni. Tehát, hogy nem velem kezdődik a művészettörténet. Ezt én mindig is vallottam és ez persze meglehető-

sajnos ezt éppen fiatal művészkollégáknál tapasztalom, hogy nem ismerik elég jól a közelmúlt művészettörténetét, és ez nemcsak Magyarországra érvényes, hanem nemzetközi kiállításokra is, ahol fiatal művészek mutatnak be. Nagyon gyakran lát az ember visszaközönő műveket, az ilyen sokat látott emberek, mint én, hamarabb észreveszik, hogy ezt bizony már láttam harminc évvel ezelőtt, csak esetleg jobb minőségben. Ezért tartottam fontosnak mindig a jó és alapos tájékozottságot. Az információáramlásnak ezen a szintjén, és mivel ma már egy globális világban élünk és dolgozunk, annyira a levegőben vannak a dolgok, hogy teljesen véletlenszerűen is meg tud csinálni az ember valami olyasmit, amit mások is csinálnak, vagy esetleg korábban, vagy jobban megcsinálták. Nincs egyszerűen indoka annak, hogy megismételjük már jól megcsinált dolgokat, hanem kell keresni azt a nagyon kes-

keny ösvényt, ahol az ember önmagát tudja kifejezni, és valami olyasmit tud hozzátenni az egyetemes és lokális művészettörténethez, ami még nem volt. Itt nem feltétlenül arról van szó, hogy az újdonságnak valamilyen indokolatlan hajszolása volna szükséges, hanem egyszerűen friss dolgot kell produkálni, valamit, amit csak én vettem észre a világból, a művészetből és ehhez bizony elég alapos tájékozottság és nagyon alapos szakmai felkészültség szükséges. ✨



sen komoly nehézségeket jelent. De azért kell nagyon sok információval rendelkezni, hogy véletlenül se csináljak olyat, amit mások már megcsináltak – és jobban megcsinálták. Mostanában

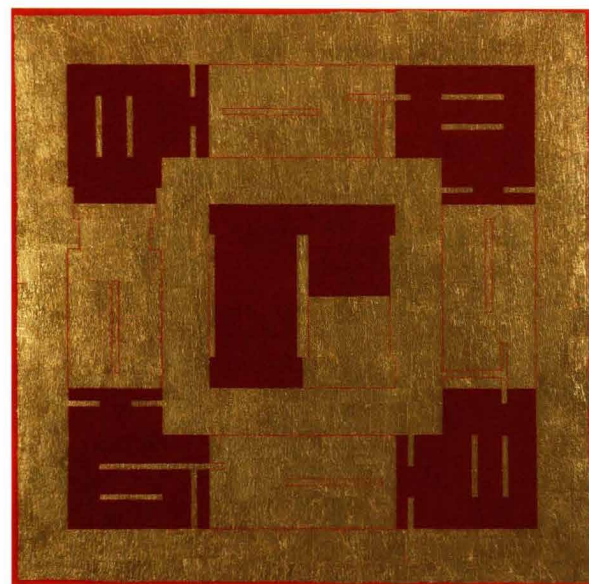
RADÁK ESZTER

Fotel
1999

olaj, vászon
100 x 90 cm

TROMBITÁS
TAMÁS

Mandala
1996
vegyes technika
50 x 50 cm



2005. I. FÉLÉVES AUKCIÓS PROGRAM



46. MŰVÉSZETI AUKCIÓ



ékszer, festmény,
szőnyeg, bútor,
műtárgy,
dohányzás kellékei

Kiállítás: április 23-30.
Árverés: május 3-4-5.

72. ÉKSZER- 115. FESTMÉNYAUKCIÓ

ékszer, antik-, modern-,
kortárs festmény, grafika



Kiállítás: május 21-29.
Árverés: május 31-
június 1.

KAMARA ÁRVERÉSEK
BUDAPEST V. SZT. ISTVÁN KRT. 3.
ÁPRILIS 29.
BUDAPEST V. BÉCSI UTCA 1.
MÁJUS 27.

PÉCS, IRGALMASOK U. 2.
ÁPRILIS 7.
GYŐR, BAROSS G. U. 2.
MÁJUS 12.

BÁV BIZOMÁNYI KERESKEDŐHÁZ
ÉS ZÁLOGHITEL RT.
1092 Bp., Lónyay u. 30-32.
Tel.: 455-7745, Fax: 455-7749
www.bav.hu

ben a folyósításukhoz igénybe vett források költsége növekedett. Ennek következményeként a korábban nyereséges zálogházi tevékenység 1907-től mintegy másfél évtizedig veszteségesé vált. 1914 nyarától – a közelgő háború előszeleként – a lakosság igyekezett nélkülözhető tárgyait minél nagyobb mértékben elzálogosítani, hogy a kapott kölcsönön nemesfémeket vásárolva vagyont megmentsse a várható inflációtól. Amikor a háború kirobbant, a zálogház olyan rohamot élt át, hogy kénytelen volt a kifizethető kölcsön összegét 10 koronában korlátozni és egyúttal felfüggeszteni a ki nem váltott zálogtárgyak árverését. Az árverések ugyan 1915 elején újra megindulhattak, de megtartásuk egyre ritkábbá vált, hiszen lehetőség teremtődött arra, hogy a kölcsöndíjat a már lejárt határidejű zálogtárgy után változatlanul tovább szedjék. A korlátozások hatására az I. világháború éveiben a zálogház forgalma számottevően visszaesett, a beadott tárgyak számát és értékét tekintve egyaránt: 1913-ban 1 743 449 zálogtárgy 18 585 689 korona értékben, 1916/1917-ben 1 199 073 tárgy 15 342 394 korona összegben.

A FORRADALMAK KORA

1918 késő őszen az Osztrák-Magyar Monarchia elvesztette a háborút, a soknemzetiségű birodalom felbomlott, helyén önálló nemzeti államok jöttek létre. A háborús vereség gazdasági és politikai következményei súlyosan érintették a királyi zálogházat is, noha az egyre nagyobb lendületet vevő infláció hatására a többi zálogkölcsönző fokozatosan beszüntette a tevékenységét, s a verseny gyakorlatilag megszűnt. Az 1918. októberi polgári forradalmat követően a zálogház elnevezése Magyar Népköztársaság Állami Zálogháza, majd a Tanácsköztársaság kikiáltását követően Magyar Állami Zálogház lett. 1919. április 2-án a tanács hatalom elrendelte, hogy a 100 korona kölcsönösszegnél kisebb záloggal terhelt tárgyakat a kölcsön visszafizetése nélkül adják vissza a tulajdonosainak (a döntés végrehajtása igen jelentős anyagi veszteséggel járt).

Emellett megszüntették az árveréseket, a ki nem váltott nagyobb értékű zálogtárgyak az állam tulajdonába kerültek.

1919 augusztusát követően – amikor helyreállt a polgári kormányzat – a zálogház visszakapta korábbi státusát, és az államkincstár egyre növekvő mértékű kölcsönökkel segítette működését. A zálogkölcsönzéshez szükséges állami források azonban az infláció viszonyai közepette egyre szűkebbnek bizonyultak, ezért a zálogház előbb az Ipari és Kereskedelmi Alaptól vett fel hitelt, majd 1922-től a Pénzügyi Központ biztosította a szükséges forgótőkét folyószámlahitel keretében, amelynek folyósítását 1924. május 24-től a Magyar Királyi Posta-takarékpénztár vállalta magára. Megszűnt a zálogkölcsönök kamatának korábban elrendelt rögzítése, a hitelezés forrásainak költségét, továbbá a működési kiadásokat a zálogház szabadon érvényesíthette ügyfelei felé. A gyorsuló pénzromlás hatására 1924-ben már nem évi, hanem havi kamatot számítottak fel. A zálogkölcsönök terheinek a növekedése így tovább szűkítette a háború éve alatt már jelentősen mérséklődő forgalmat, amely 1922-1923-ban 393 492 tárgyra zuhant vissza, noha értéke – a nekilódult infláció hatására – közel 645 millió koronára (papírkoronára) növekedett.

A VAGYONMENTŐ VÁSÁROK

A vesztes háborút követően az elcsatolt magyar területekről vagonokban tömegesen érkeztek állami és önkormányzati tisztviselők családjukkal együtt menekülteként a fővárosba. Mivel Budapesten nem tudtak a számukra lakást biztosítani, a menekült családok értékeikkel együtt a fővárosi rendező pályaudvaron egyelőre azokban a vagonokban húzták meg magukat, amelyeken a Felvidékről, Erdélyből, Délvidékről elindultak. A menekült családok értékeiből vagyontárgyainak a megóvásáért 1920 februárjában a királyi zálogház létrehozta önálló raktározási üzletágát – amely 1922 októberében 77 508 tárggyal beolvadt a zálogházba –, ahol szakszerű körülmények között óvhatták az ingóságokat.

A raktározási üzletág a központi székház épületében őrizte az átvett tárgyakat, amelyek száma jócskán meghaladta a százazretet.

A tárgyak átvételével párhuzamosan az anyagi gondokkal küszködő menekültek segítése érdekében 1920. február 17-én az Árverési Csarnokban megkezdtek a vagyonmentő vásárok megrendezését, ahol licitálás keretében értékesítették az alkalmas műtárgyakat, festményeket, bútorokat, ékszereket és más hasonló ingóságokat. A vásárokon 1920-ban 21 ezer, a következő esztendőben 14 ezer, majd 1922-ben 22 ezer különböző ingóságot árvereztek el. A vásárok jelentősége egyrészt abban állt, hogy szakszerű értébecslést követően reális piaci árat biztosítottak a menekült tulajdonosoknak értéktárgyaik eladásakor és ezzel enyhítették anyagi gondjaikat, másrészt hozzájárultak ahhoz, hogy a kalapács alá került műtárgyak azokat becsülni tudó, tőkeeros tulajdonosokhoz, gyűjtőkhöz és nepperekhez kerüljenek.

ÁRVERÉSEK ÉS MŰVÉSZI AUKCIÓK

A vagyonmentő vásárok sikerét látva a királyi zálogház igazgatósága kezdeményezte, hogy az erre vonatkozó tilalom törlésével ismételt megkezdődjenek az Árverési Csarnokban a napi árverések. A kezdeményezés időszzerűségét az árverések eredményessége, az irántuk megnyilvánuló érdeklődés visszaigazolta, hiszen már az első évben – 1920 – 43 ezer tárgy került kalapács alá, számuk 1923-ban pedig meghaladta a 63 ezret. Az árveréseken festményekre, rajzokra, metszetekre, szobrokra, plakettekre, ékszerekre, ezüstneműkre, porcelán- és üvegtárgyakra, szőnyegek, bútorokra, órákra, pipákra, legyezőkre, tollízszekekre (női kalap- és ruhadíszekre, forgókra), botokra, esernyőkre, könyvekre, gyerekjátékokra, fényképezőgépekre, látcsövekre, fegyverekre, hangszerekre, kézimunkákra, ruhákra, szőrmékre, bőrdöngőkre és úti készletekre lehetett licitálni. A zálogház igazgatósága, látva, hogy az árveréseken egyre nagyobb

számban jelentek meg a napi használati tárgyak mellett műkincsek is, kezdeményezte, hogy utóbbiakat önálló licitálások keretében, művészi aukciókon értékesíthessék.

Hosszas egyeztetések után 1920. október 6-án az Árverési Csarnokban megtarthatták a királyi zálogház első Művészi Aukcióját. A kezdeményezés iránti érdeklődést mutatta az is, hogy más rangos személyiségek mellett már az első alkalommal részt vett az árverésen Horthy Miklós kormányzó is. A rendszeres időközönként megtartott művészauctionon – amelyekről fényképes katalógusokat is közreadtak – a szélesen értelmezett műtárgy fogalmába sorolhatóan kalapács alá kerültek egyaránt a régi könyvek, a ritka porcelánok, az értékes festmények, szobrok, de megtalálhatták gyűjteményük számára az új kincseket az érmék szerelmesei, a távol-keleti varázslatos ritkaságok megszállottai is. A művészi aukciók eseményeiről a napisajtó és a szaklapok hasábjainak évtizedekig rendszeresen beszámoltak. Az aukciók hozzájárultak ahhoz, hogy a magyarországi műtárgykereskedelem a vesztes I. világháborút követően ismételt fellendüljön, elősegítették a neves magángyűjtemények további gazdagodását, újjak létrejöttét. A Művészi Aukció sikerét látva a zálogház vezetése az Árverési Csarnok Kinizsi Háza való átkezesztelését, továbbá azoknak a nagyobb vidéki városokra való kiterjesztését javasolta, a kezdeményezéseket azonban a kormányzat nem támogatta. A 20. század első évtizedében a királyi zálogház tevékenysége a történelmi Magyarországon csúcspontjára jutott, kiépült az a központi és fiókhálózat, amelyre támaszkodva az I. világháborús vereséget követően ismét talpra tudott állni. A háborút megelőzően és a világháború éve alatt tevékenységében a korábbinál jobban teret nyertek a szociális szempontok. Ezzel párhuzamosan a királyi zálogház a vagyonmentő vásárok megrendezésével, majd a művészi aukciók megkezdésével elindult azon az úton, amely elvezetett ahhoz, hogy a magyarországi műtárgykereskedelem meghatározó szereplőjévé váljon. Ugyanakkor a háborús vereséget követő mintegy

fél évtized újra és újra rávilágított működésének egyik neuralgikus pontjára, a zálogkölcsönzéshez szükséges források olcsó és megfelelő mértékű biztosításának a megoldatlanságára. Nyilvánvalóvá vált, hogy az évről évre újratermelő forráshiányt csak tőkeeros pénzintézetekhez való közvetlen kapcsolódás révén lehetne megszüntetni. Ennek megoldásaként vették napirendre a Magyar Királyi Zálogház és a Magyar Királyi Posta-takarékpénztár egybeolvasztását, ez azonban már a történet egy újabb fejezete... ❖

BÁV MŰVÉSZETI SAJTÓ DÍJ 2005

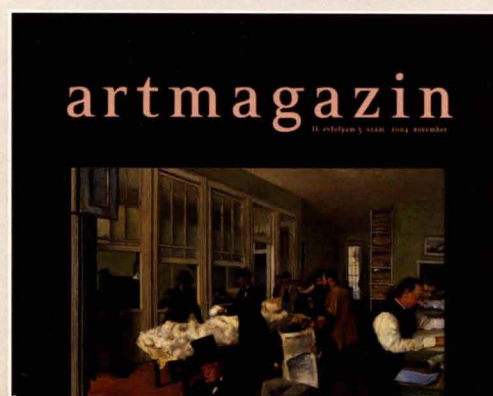
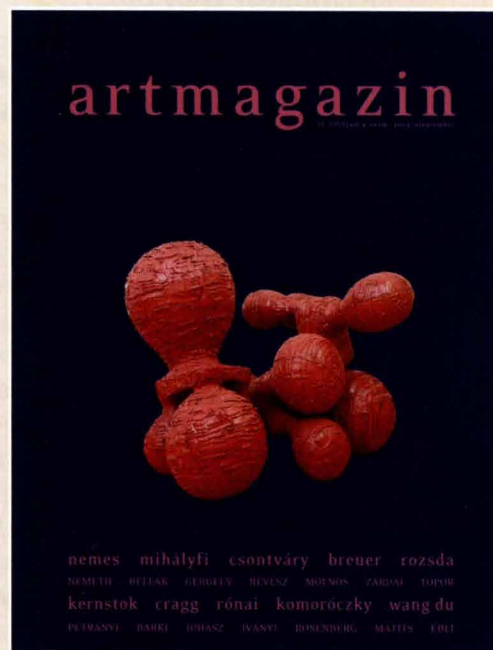
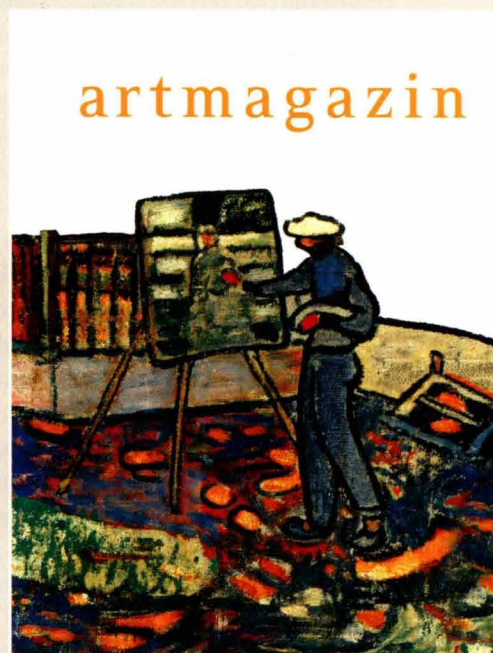
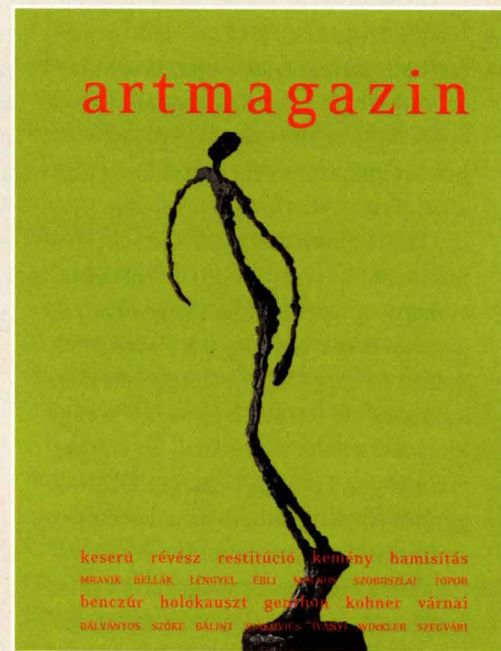
A BAV Művészeti Sajtó Díjat 2005-ben Berényi Péter újságíró, a *Műértő* főszerkesztő-helyettese nyerte el.

A BAV Bizományi Kereskedőház és Záloghitel Rt. 2004 tavaszán határozta el „BAV Művészeti Sajtó” Díj alapítását. Az évente odaítélendő díjjal a társaság célja az volt, hogy az írott média képviselőit ösztönözze a művészettörténeti ismeretek széleskörű terjesztésére, a művészeti nevelés támogatására. A meghirdetett díjra képzőművészet, iparművészet és népművészet témájú publikációkkal lehetett pályázni.

A díjat a kiírás szerint az a magyar újságíró nyeri el, aki az írott sajtóban megjelent írásaival a díj odaítélését megelőző egy évben a legjobban szolgálta a kulturális, művészeti, művészettörténeti ismeretterjesztés és nevelés ügyét, – tárgyilagosan tájékoztatja olvasóit a hazai műkereskedelem történéseiről, a művészet és a piaci szféra közötti kapcsolatokról, – írásaiban maga is tanúbizonyságot tesz művészeti ismereteiről.

A 2005. január 31-ig beérkezett nívós pályázatok közül az öttagú grémium Berényi Péter újságírót, a *Műértő* főszerkesztő-helyettesét jelölte a díjra. A társaság 2006-ban is odaítéli a díjat, bátorítva a szakma képviselőit, hogy mind nagyobb számban vegyenek részt a pályázaton.

artmagazin



Más partner szóba sem jöhet.

Kevés olyan embert ismerek, akiben igazán megbízom. Aki mindig rendelkezésemre áll, akivel bármikor válthatok néhány szót, akire hosszú távon is számíthatok, akinek véleményére bármikor alapozhatok.

Ők azok, akik tanácsaikkal, segítőkészségükkel, diszkréciójukkal már számtalanszor bizonyították, hogy fontos vagyok számukra. Ők azok, akikről biztosan tudom: más partner szóba sem jöhet.

Hívja a (06 1) 484 42 22-t, hogy mindent megbeszélhessünk!

Megrendelem az **artmagazin**-t a 2005-ös évre példányban.

Megjelenik évente 6 alkalommal. Éves előfizetési díj 8000 Ft.

Előfizetőink számára minden lapszámban kedvezményes könyvrendelési lehetőséget biztosítunk.

Név Cég

Cím

Telefon Fax

E-mail

- Befizetési csekket kérek.
- A számlát átutalással egyenltem ki.
- Hirdetési lehetőségekről tájékoztatást kérek.

Dátum

Aláírás

Artmagazin Kft, 1023 Budapest, Zsigmond tér 10. • E-mail: artmagazin@axelero.hu

Korábbi számainkat az info@artmagazin.hu címen rendelhetik meg.

VELÜNK KÖNNYEBB



**Raiffeisen
BANK**

Private Banking

www.raiffeisen.hu



Örökzöld



SZERENCSEJÁTÉK RT.