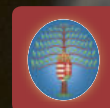


9. évfolyam 2011 / 4

artmagazin⁴⁶



Nemzeti
Kulturális
Alap

Bízza a BÁV-ra!

*Műtárgyait magas
áron felvásároljuk!*

Kínálja fel
árverésünkre ezüst
műtárgyait, ékszereit és óráit!

A 88. Ékszer- és az 5. Ezüst-
aukciónkra a műtárgyfelvétel vége:

október 14.



Budapest V. Bécsi u.1-3. Tel.: 429-2090; V. Párisi u. 2.
Tel.: 318-6217; V. Falk Miksa 21. Tel.: 353-1975;
V. Szent István krt. 3. Tel.: 331-0513; II. Frankel Leó u. 13.
Tel.: 315-6588; V. Váci u. 74. Tel.: 318-3733
www.bav.hu/felvasarlas



BÁV AUKCIÓSHÁZ

ART MARKET 2011: BUDAPEST

AZ EGYETLEN NEMZETKÖZI KORTÁRS
KÉPZŐMŰVÉSZETI VÁSÁR MAGYARORSZÁGON

Időpont: 2011. október 27-30.
Helyszín: Budapest, Millenáris Park

*„Az elmúlt néhány évben szinte szó szerint robbanás történt Közép-Európa művészeti életében. Kezdődött Lengyelországgal, aztán következett Románia, újabban Csehország és Szlovákia. Magyarország lesz a következő! **Hamarosan itt az Art Market Budapest! Semmiképp ne hagyja ki!**”*

Nicola Trezzi,
a Flash Art Magazine szerkesztője,
a Prágai Biennálé kurátora,
az Art Market Budapest kuratoriumának tagja

Tájékoztatás látogatóink és kiállítóink részére: info@artmarketbudapest.hu

www.artmarketbudapest.hu
www.facebook.com/ArtMarketBudapest

Intro

Szeptemberben két napos konferencián vitatta meg a szakma a Nyolcak katalógus, illetve a csoportnak szentelt két kiállítás által felvetett problémákat. Érdekes módon a legnagyobb vitát az *Artmagazin* 2011/1-es számában megjelent írás kavarta, amelyet Gosztonyi Ferenc közölt a csoport (ha egyáltalán beszélhetünk csoportról) programjaként is értelmezhető Kernstok Károly írásról, és annak forrásairól, illetve a korabeli Cézanne-felfogásról. A vita a laikus hallgató számára a homiousion-homousion problémát idézhette, de ahogy a maga korában ennek az egy betűnek is megvolt a jelentősége, az ELTE dékáni előadójában is alapvető szakmai ellentétek feszültek az *Olvastak-e a Nyolcak Maurice Denis-t*, vagy a *Klasszicizáltak-e a Nyolcak* vita hátterében.

Évekkel ezelőtt elhangozhatott, hogy a művészettörténet-oktatás Budapesten már-már fasisztoid módon történeti. A képzés és a tudományos intézmények sokáig egyáltalán nem akartak tudomást venni azokról az igényekről, amelyeket a megélénkülő műkereskedelem és a kortárs művészet fokozott tényerése támasztott a művészettörténet-iránt. Noha a régmúlt magyar művészettörténetének (alig több mint száz évről beszélünk) nagy alakjai szinte valamennyien szoros együttműködésben dolgoztak műkereskedőkkel (ami persze mindig támadásoknak és gyanúsításoknak tette ki őket, hogy mennyire alappal azt még lehet kutatni), a háború utáni időszak, vagyis amikor gyakorlatilag megszűnt, illetve a fekete zó-

nába szorult a műkereskedelem, azon pedig csak nagyon szűk keretek között lehetett elmélkedni, ki a jó kortárs művész, szóval ez a helyzet azt a kényelmes állapotot eredményezte, hogy a művészettörténet szakma leginkább csak önmagával került interakcióba. Hatalmas szakmai adósság halmozódott fel, ami elsősorban a 20. század magyar művészeit érinti, és amit a mai napig nem lehetett ledolgozni. Közben pedig a műkereskedelem beelőzött. Alapkatatásokat végeztetett el (nem egyszer a szakma fellegvárának számító Kutatóintézet, vagy a Nemzeti Galéria munkatársaival), számtalan addig ismeretlen mű fotóját, adatait tette közzé, és hozzányúlt az életművekhez is. Addig szinte minden "monográfiában" csak az (általában budapesti) múzeumok állandó kiállításain szereplő darabokat közölték. A műkereskedelem viszont inkább az addig lappangó, jó esetben rangos gyűjteményekben megbúvó művekkel tudott dolgozni. Az oeuvre-katalógusok hiánya megboszosztta magát – a fekete-fehér diákról vetített vállkövekhez szokott művészettörténetesek sokszor a legnagyobb igyekezet mellett sem tudták elkerülni a buktatókat: sok esetben nem volt szakmai kapaszkodójuk, tapasztalatuk, hiteles információjuk, lett viszont megbízójuk. A művek eredetiségét, vagy az életműben betöltött helyüket aukciós katalógusok tanulmányai kezdték igazolni – bár könnyen belátható, hogy ezek a tanulmányok nem készülhettek teljesen elfogulatlanul, és annyi főmű

a világon nincs, amennyi ezekben méltatva lett. És míg az elején jól jött a vérfressítés, a műkereskedelmi ösztönzésre megélénkülő szakmai munka, mostanra, amikor fél kiállítások kerülnek ki egy-egy magángyűjteményből, kissé kezd terhezzé válni a (túl)erőre kapott magánszféra.

Az inga tehát ide-oda jár, Gosztonyi Ferenc cikke most éppen afelé mutatott: hátrébb az agarakkal, lehet lelkesedni újra felfedezett értékekért, a magyar festészet egy különleges képződményét lehet reflektorfénybe állítani, ezért minden elismerés meg is illeti a kiállítás, a katalógus, a film létrehozóit, van létjogosultsága minden új módszernek, marketingnek és az eddigi rangsorok felülbírálatának, de azért a régi iskola sem halott.

És elméleti alapról indulva egészen más következtetések vonhatók le, (különösen ha egy művészcsoportról van szó, ahol kell lennie valami közös gondolati töltetnek, vagy legalább előképnek) mint amikor a művek búvköre érvényesül. A Gosztonyi Ferenc cikke körül, Barki Gergely előadása nyomán kibontakozó vita hátterében tehát a kétféle iskola harca zajlott, a megújuló művészettörténet oktatás égisze alatt úgy, hogy az ötlet – az *Artmagazin* pont Gosztonyi Ferencet kéri fel egy Nyolcak-cikk megírására – éppen mostani fő vitapartnerétől, Barki Gergelytől, a Nyolcak kiállítás legaktívabb kurátorától jött. Ami semmiképpen sem jelentheti azt, hogy az utak elváltak.



Tímár Árpád, Gosztonyi Ferenc, Wilhelm András, Nádas Péter, Forgács Éva, Barki Gergely, Bagi Zsolt és Rénai András (balról jobbra) | fotó: Tóth Károly

Közlemény Ezúton tájékoztatjuk kedves olvasóinkat, hogy az *Artmagazin* 2011/3-as számában Farkas Zsuzsa: *Gondolatok a fényképtárban, Hamisítványok és replikák* címen általunk közölt cikkébe a 28. oldalon értelemzavaró tördelési hiba csúszott, melyre a szerző hívta fel figyelmünket. Az eredeti szöveghelyes mondat: „.....A kétségek fenntartásának piachoz kötődésére volt példa a Kogart által rendezett furcsa Gulácsy Lajos-bemutatóhoz kapcsolódó, **Gulácsy Lajos életművét bemutató könyv**, amelynek égisze alatt összegyűjtötték a fellelhető műveket, de nem tettek kísérletet azok valódiságának tisztázására. ...” Kedves olvasóink és az összes érintett szíves elnézését kérjük a hibáért. A szerkesztőség.

Impresszum

Főszerkesztő: Topor Tünde

topor@artmagazin.hu

Szerkesztő: Rieder Gábor

rieder@artmagazin.hu

Olvasószerkesztő: Lukács Annabella

Szerkesztőségi koordinátor:

Tormási Anita | tormasi@artmagazin.hu

Lapterv: Szmolka Zoltán | www.zoltanszmolka.com

Stratégia: Winkler Nóra

Felelős kiadó: Einspach Gábor

einspach@artmagazin.hu

Lapunk szerzői: Branczik Márta, Dékei Kriszta

Fehér Ildikó, Mélyi József, Mórocz Csaba

Rieder Gábor, Topor Tünde

Fotó: Sulyok Miklós, Szmolka Zoltán, Várnai Gyula
Kiadja az Artmagazin Kft.

1061 Budapest, Paulay Ede u. 55. | +36 30 560 93 29
info@artmagazin.hu | Megjelenik kéthavonta.

Nyomdai munkák: Pauker Nyomdaipari Kft.

Terjesztés: Árusítás a Lapker Zrt. országos hálózatán keresztül,

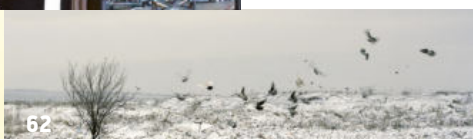
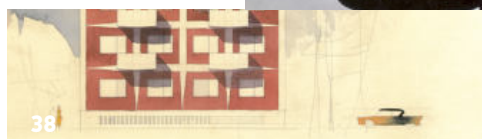
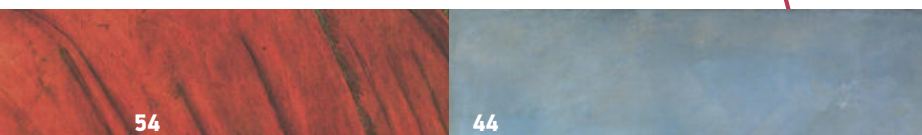
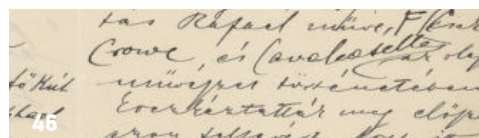
Relay, Inmedio kiemelt áruhelyein.

Az Artmagazin együttműködő partnere a Raiffeisen Bank.

Köszönjük a HUNGART támogatását.

HUNGART ©

ISSN 1785-30-60



Tartalom

- 4** ARTANZIX
- 6** Mórocz Csaba: VILÁGTALANOK GYÁMOLÍTÓJA
– Beszélgetés André Kertészről Michel Frizot és Annie-Laure Wanaverbecq fotótörténetekkel
- 11** Mórocz Csaba: KERTÉSZ ELSŐ KÉZBŐL
– Kései nagyítások vs. korabeli kópiák
- 19** KIÁLLÍTÁSAJÁNLÓ
- 22** Duna-parti szobrok 5. | Mélyi József: ACÉLKOR
– Folyóparti szobrok Dunaújvárosban – Várnai Gyula fotóival
- 28** ARTANZIX
- 30** KIÁLLÍTÁSAJÁNLÓ
- 32** Dékei Kriszta: HATÁRÁTLÉPÉSEK – Lakner Antal képzőművész
- 36** Topor Tünde: Új fejezet a múzeumbajárás történetében! Magyar találmány! AROMAGUIDE
- 38** KIÁLLÍTÁSAJÁNLÓ
- 40** Branczik Márta: HÁROM EMELET BOLDOGSÁG
– Korszerű lakás, 1960 – az óbudai kísérlet
- 46** KIÁLLÍTÁSAJÁNLÓ
- 48** Fehér Ildikó, PULSZKY KÁROLY,
A SZÉPMŰVÉSZETI MÚZEUM MEGÁLMODÓJA
- 56** KIÁLLÍTÁSAJÁNLÓ
- 62** Rieder Gábor: DOCTOR MED. COLL.
– A műgyűjtő doktorok évszázada II.
- 70** GUTENBERG-GALAXIS

A címlapon: részlet Nyári István: *Csirkera*, '81 végén című képéből, amely szerepel a Ludwig Múzeum Édentől keletre-kiállításán (cikünk a 28. oldalon)

© Szombathelyi Képtár © fotó: Sulyok Miklós

www.artmagazin.hu

artmagazin



Szocreál múzeum Bulgáriában

Lenin-szobor kerül a helyére a szófiai Szocialista Művészet Múzeumának szoborkertjében



2011. szeptember 9-én, az 1944-es bulgáriai kommunista hatalomátvétel évfordulóján megnyílt Szófiában a Szocialista Művészet Múzeuma. A több mint egymillió eurós összegből, egy külvárosi helyszínen megvalósult új intézmény körülbelül száz alkotást mutat be a szovjet időkből. Óriás vörös csillag a volt pártszékház tetejéről, szélben lobogó kabátja szélét markoló Lenin-szobor, erőttől kicsattanó munkások és tányérsapkás tisztek. A szófiai Szocialista Művészet Múzeuma illeszkedik a keleti blokk országainak – jóval korábban megnyitott – szoborparkjainak a sorába. Azaz a múlttal való szembesítés mellett inkább az „ostalgiára” nyitott turizmus kiszolgálása a cél. A múzeumot támogató kulturális miniszter, Vezsdi Rasidov – maga is idős szobrász – kijelentette: „Ezeknek a műveknek egy része nagy művészi értékkel bír”. Sokan azt is kifogásolták, hogy az eredeti – megbélyegző – Totalitárius Művészet Múzeuma név helyett végül a bárhogyan olvasható Szocialista Művészet Múzeuma került fel a homlokzatra. Ahogy az ügy kapcsán egy bolgár újságíró írta: nem mindegy, hogy a dicsőségnek vagy a szégyennek emelnek csarnokot. A kommunista művészetek múzeuma mellett a város komoly erőfeszítéseket tesz a kulturális profil erősítésére: nyáron nyílt meg az új kortárs múzeum, a Sofia Arsenal, de tervbe van véve a „Bolgár Louvre” komplexum felépítése is.

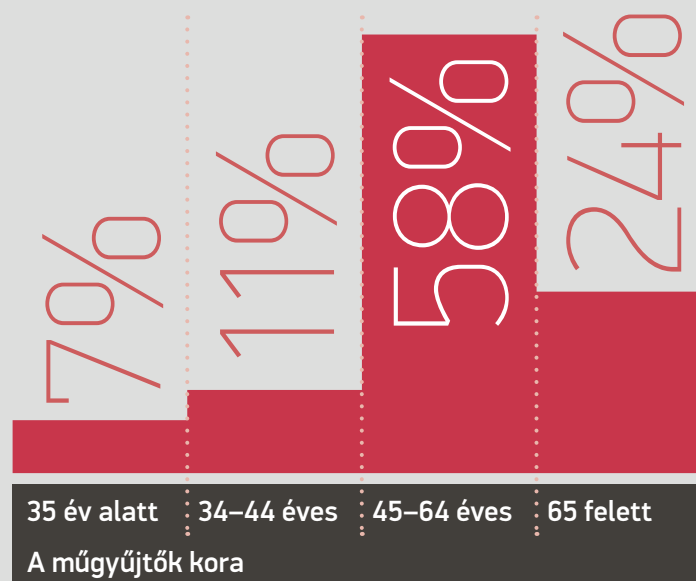
Észak Velencéje

„Ha így alakul, Szentpétervár hirtelen a kortárs kultúra és a kortárs művészet központjává válik, követve Velence útját” – lelkesedett az Ermitázs igazgatója az újságíróknak a szentpétervári Új Holland-sziget átalakításának terveiről. Csatornákkal határolt, elhagyott területről van szó, ahol még Nagy Péter építtetett a 18. század elején katonai létesítményeket, amiket a szovjet időkben börtönöknek is használtak. A sziget háromszáz év után most nyáron nyílt meg először a közönség előtt, gazdag programkínálattal, a kiállításoktól a jógaórákig, a strandröplabdától a biokajákig. A látogatók augusztusban a nemzetközi építészirodák tervpályázataiba is betekintést nyerhettek, a „kul-

turális város a városban” jelisére. Nem teljesen meglepő, hogy a beruházás mögött a milliárdos orosz oligarcha, Roman Abramovics (maga is neves műgyűjtő) áll, no meg persze bűbajos barátnője, Dása Zsukova, aki 2008-ban egy moszkvai konstruktivista buszgarázsban nyitott trendi kortárs kiállítóhelyet CCC Moscow néven. (Artmagazin 2008/4. 55.) Az Új Holland kiváló helyválasztás, a 12 milliárd rubeles beruházással az oligarchapár ölébe egy olyan komplexum hull, aminek téglabarakkjai és csatornái tényleg a velencei Arsenalét idézik. A Mojka folyón található szigetre korábban a brit sztárépítész, Norman Foster álmodott kultúrközpontot, de azt elsodorta a pénzügyi válság.

A műgyűjtő

Az ötezer tagot tömörítő nemzetközi műkereskedelmi szervezet, a CINOA megrendelt egy múltat és jövőt felmérő tanulmánykötetet dr. Clare McAndrew-tól, a felkapott műtárgypiaci elemző cég, az Arts Economics alapítójától. (Dr. Clare McAndrew: *The Role of Art @ Antique Dealers: An Added Value*. CINOA, 2011) A kereskedők kikérdezésén alapuló, izgalmas összefoglalóból a műgyűjtők életkori megoszlását és típusait idézzük. A galériások szerint a „régí gyűjtők” lassan nyugdíjba vonulnak, míg az „új vásárlók” folyamatosan szaporodnak.

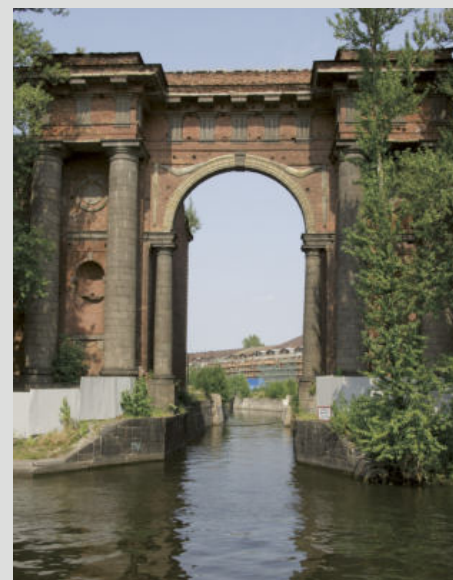


RÉGI GYŰJTŐ

- nagy szaktudás
- specialista, a minőséget keresi
- de akár 20-at is megvesz ugyanabból a tárgytypusból
- idősebb és gazdag (vagy nem)

ÚJ VÁSÁRLÓ

- ▶ sok pénz, kevesebb szaktudás
- ▶ az egyedit keresi
- ▶ a média által népszerűsített, rövid lefutású trendeket követi
- ▶ befektetési és esztétikai célokkal vásárol



Az Új Holland-sziget vízi bejárata, 18. századi barokk kapuzattal

© flickr.com © fotó: Jaime Silva

an zix

A Whitney szakít Breuerral

A Whitney Amerikai Művészeti Múzeum elhagyja a modernista sztárepítész, Breuer Marcell ikonikus New York-i épületét. A magyar származású bauhausler mester a hatvanas évek elején tervezte az akár kortárs épületnek is beillő, gránitkővel burkolt kőkubust, lépcsőzetesen beugró alsó szintjeivel és jellegzetesen kiálló ablakaival. A rangos manhattani múzeum régóta tervezi a bővülést, már a nyolcvanas években készültek posztmodern tervek az átalakításra – sikertelenül. Jóval később, 2004-ben az intézmény hozzájutott egy másik manhattani telekhez, de a múzeumi kuratórium feje, Leonard A. Lauder inkább azért fizetett vaskos dollármilliókat, hogy a gyűjtemény ne költözzön el. 2010 májusában fordult a kocka, mindenki belegegyezett az új otthon létesítésébe, a gond csak a régi hasznosítása maradt. Mivel két ekkora ingatlant a múzeum nem tudna fenn-

tartani, elkezdtek bérletet keresni a Breuerháznak. Az új lakóval se kell szégyenkezni: a Metropolitan Múzeum veszi ki 2015-től nyolc évre a kőkubust. A Whitney új lakóhelyét pedig a nemzetközi kortárs múzeumépítészet egyik legnagyobb mestere, Renzo Piano jegyzi. A Pritzker-díjas tervező szerint az új építményt egy égből lehulló, 25 ezer tonnás meteorként kell elképzelni. (A közkézen forgó látványtervek alapján inkább egy jellegtelen csatahajónak tűnik.) A grandiózus építkezés fő támogatója a bőkezű mecénás, Lauder, aki már lát fantáziát az új múzeummonstrumban.

A Whitney Múzeum Breuer Marcell által tervezett épülete



© flickr.com © foto: Kent Wang

Ai Weiwei, a kínai kortárs művészet szupersztárja (*Artmagazin* 2011/1. 26–31.) előkerült. Korábban Weiwei részt vett a pekingi Madárfészek-stadion megálmodásában, de a hatalom megelégteltte rendszerkritikus ténykedését, előbb bulldózerekkel romboltatták le hatalmas stúdióját, majd április 3-án letartóztatták, és egészen június 22-ig ismeretlen helyen tartották fogva. A nemzetközi művészvilág ritkán látható erővel tiltakozott az eljárás ellen, az értelmiségiek petíciókat írtak alá, az art faireken Free Ai Weiwei táskákkal járkáltak a látogatók, egy berlini galéria homlokzatára Rirkrit Tiravanija *Hol van Ai Weiwei?* feliratú molinót akasztott ki. Az amerikai kurátorok pedig – most már demonstrációként – megrendezték Weiwei soron következő kiállítását, a művész távollétében is. A nyugati nagyvárosokban azóta is turnézó anyag a 12 zodiákus jegy rúdra tűzött bronz állatfejeiből áll. A szépen megmunkált öntvények modelljei 18. századi szökőkút-szobrok a kínai császár Nyári palotájának a kertjéből. (Az európai barokk kastélydekorációkért lelkesedő Qianlong császárnak jezsuita misszionáriusok öntötték ki őket.) A 19. század derekán, a második ópiumháború idején francia és brit csapatok dúlták fel a palotát, a szobroknak lába kelt. Az állatfejek az elmúlt évtizedben aukciókon bukkantak fel a gyűjtők nagy örömeire. A Kínai Népköztársaság lopott műkincsként követeli őket vissza, kevés sikerrel. Weiwei duplafenekű installációt készített, a művészi fricska egyszerre szól a mindent visszaakaró kínai nacionalizmusnak és a fél világot kifosztó nyugati kultúrarroganciának. A vizet nem köpő, utángyártott bronzfejek pedig a bebörtönzött Weiweiért is kiálltak, aki ugyan azóta – erősen megviselve – előkerült.

Weiwei szoborfejei



Ai Weiwei Állatöv című installációja a Central Park szélén, a Pulitzer szökőkútnál

© flickr.com © foto: wilrocka

MÓRO CZ Csaba

VILÁGTALANOK GYÁMOLÍTÓJA

**Beszélgetés André Kertészről Michel Frizot
és Annie-Laure Wanaverbecq fotótörténészekkel**

André Kertész – immár sokadszor – meghódította Párizst. A Jeu de Paume-ban megrendezett kiállításánál tavaly csak Monet és Basquiat volt népszerűbb a francia közönség köreiben. Az Artmagazin a Budapestre is ellátogató, első nagyszabású magyarországi Kertész-kiállítás francia kurátoraival beszélgetett a hullámvasútszerű karrier anatómiájáról, a zajos párizsi debütálásról, az ólomszínű amerikai évekről és a szünni nem akaró kései világsikerről.

Kertészről az elmúlt negyven évben egy polcnyi vaskos könyv jelent meg. A szerzők – hangsúlyozva ugyan egyfajta személyes olvasatot is – az életművet többnyire egymás munkáiból merítve értelmezték. A kurátorok az ikonikus képek mögé rejtőzve csak a művész egyes korszakait mutatták be, háttérbe szorítva fejlődésének kontextusát. A tucatnyi monográfia és az utolsó évtizedek kiállításai elhitették velünk, hogy mindent tudunk André Kertészről...

Michel Frizot: A Kertészről megjelent kiadványok és kiállítások valóban csak bizonyos látószögéből tárgyalták Kertészt. A jelenlegi kiállítás mindenekelőtt az újabb kutatásokra támaszkodik és számos, eddig még ismeretlen dokumentumot tár a néző és az olvasó elé. Újraértelmezi és összegyűjti mindazt, amit ma a magyarországi kezdetektől Párizson át New Yorkig Kertészről gondolunk és tudunk.

A Kertész-hagyaték huszonhat évvel ezelőtti Franciaországba érkezése, az elmúlt harminc év négy párizsi kiállítása¹, könyvek és számtalan tanulmány után végre egy nagy retrospektív kiállítás (Párizs, Winterthur és Berlin után most Budapesten)! Mindezzel elég hosszú ideje adós volt a francia kutatás.

Annie-Laure Wanaverbecq: Igen, ez egy régi adósság. És mindennek ellenére valójában ez a kiállítás is csak egy hat évvel ezelőtti Kertész-tanulmánykötet tervének mutációja. Ez a könyv – a hagyaték negatívait feltárva – a kertészi képalkotást, azaz a negatív, majd az ebből megszületett pozitív kópiák között létrejött viszonyt próbálta közelebből megvizsgálni. Ezt a könyvtervet változtatta 2006-ban a Jeu de Paume igazgatójaül frissen kinevezett Marta Gili kiállítássá. Marta Gili egy olyan, teljes életművet bemutató kiállítást és katalógust szeretett volna, amely lehetőség szerint csakis a művész által nagyított korabeli kópiákból áll. A korabeli nagyítások hiánya miatt ez csak kisebb kompro-

*De a képeslap nem elsősorban technikai
találékonyaságra utal, hanem felfedi
számunkra a kertészi fotográfia intimitását,
személyes naplójellegét.*

misszumokkal valósulhatott meg, mert néhány, a két háború között született és kikerülhetetlenül fontos munkát csak a hatvanas években nagyított verzióval tudtunk helyettesíteni. Korabeli nagyításokból nehéz kiállítást rendezni, tehát jelentős múzeumok, intézmények, a Kertész-alapítvány és magángyűjtemények kölcsöneire is elengedhetetlen szükségünk volt.

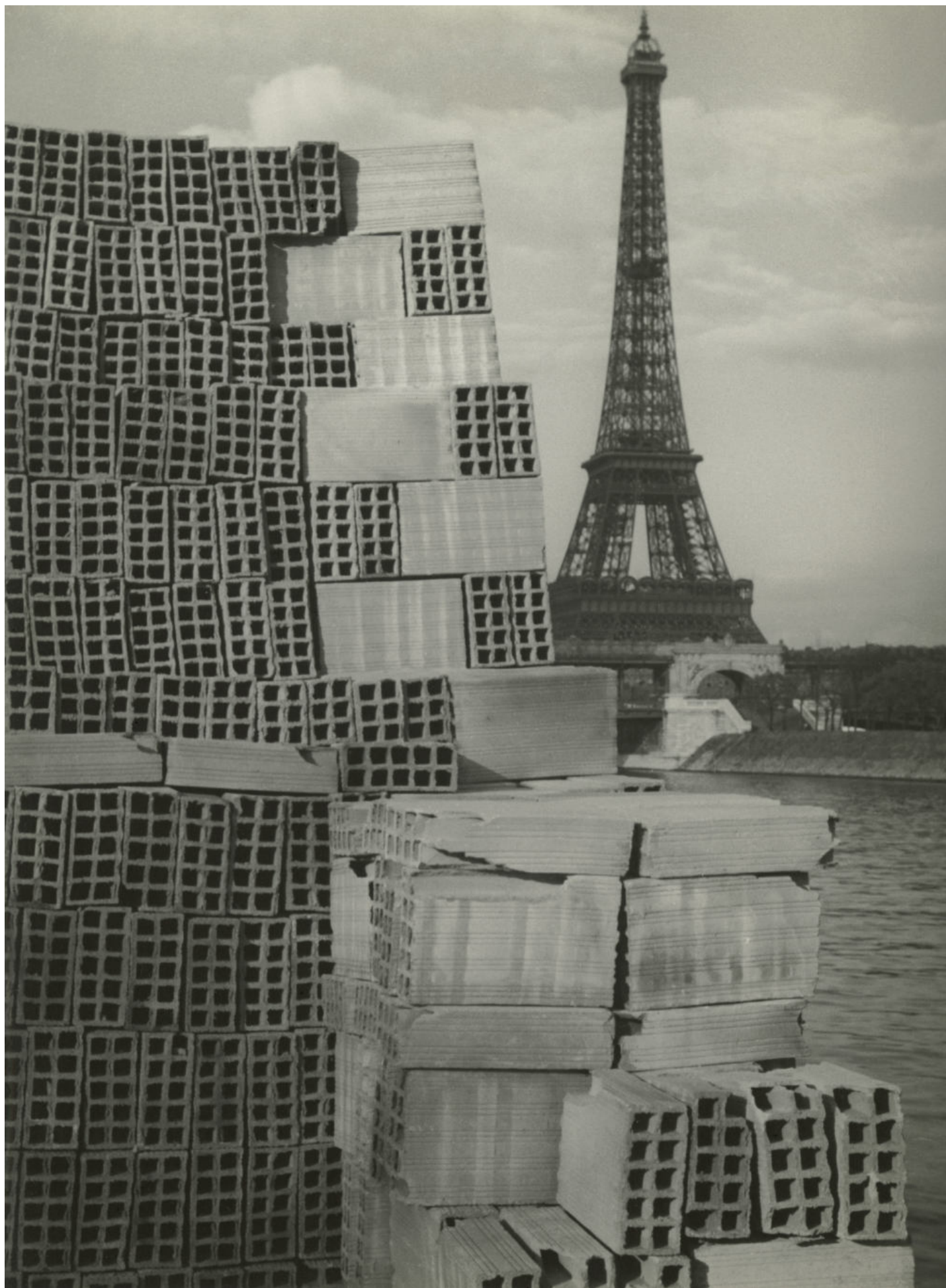
Miért nem akarták mindezt a közelmúltban nagyított kópiákból rendezni?

M. F.: Azon túl, hogy a kiállítás felöleli a művész hetvenéves munkásságát, egyúttal Kertész fotóinak sajátos anyagszerűségébe is bevezeti a látogatót. Az elmúlt három-négy évtized során nagyított kópiákból létrehozott kiállítás valójában nem André Kertész kiállítása lett volna.

Annie-Laure Wanaverbecq éppen húsz évvel ezelőtt közölt egy részletes tanulmányt² a két világháború közötti évek Franciaországában dolgozó külföldi fotográfusokról. Az írásban említett nyolcvannégy fényképészt (akik természetesen Párizst politikai okokból is választották) a dinamikus francia képes sajtó is vonzotta. Ha a húszas évek Párizsa a fotográfia melegágya volt is, ez távolról sem jelentette a művészi fotográfia mai értelemben vett elfogadását. Jean Gallotti

a L'Art Vivant oldalain megjelent cikksorozata mintegy bizonyíték erre.³ A fénykép ugyan elárasztotta a sajtót, de a galériák falain nem kapott még helyet. Mégis, Kertész már korai párizsi éveiben mint művész is a nyilvánosság elé állhatott egyéni és csoportos tárlatokon.

A.-L. W.: Valóban. Alig másfél évvel Párizsba érkezése után, 1927. március 12-én este



André Kertész: Az Eiffel-torony, Párizs, 1933, zselatinos ezüst nagyítás, vintázskópia



André Kertész: *Place de la Concorde, Párizs, 1928*, zselatinos ezüst nagyítás az 1970-es évekből, Robert Gurbo gyűjteménye

nyílt meg egy-két héten át látható kiállítása a lengyel származású Jan Sliwinsky *Au Sacre du Printemps* nevű galériájában. A zenész Sliwinsky elsősorban barátoknak és barátok ismerőseinek adott lehetőséget, hogy kiállítsanak vagy szerepeljenek, felolvashassák írásaikat, verseiket. Bizonyára Kertész újdonsült barátja, a költő Paul Dermée⁴ lelkesedésén túl, ennek a galéria körül koncentrikusan szerveződő baráti körnek is köszönhető, hogy Kertész kiállított itt. Igaz, nem egyedül, mert harminchét fotóján kívül, Michel Seuphor ajánlatára Ida Thal, egy valahai Kandinszkij-tanítvány és Bauhaus-növendék néhány műve is látható volt egyidejűleg. Kertész képeinek jó része portré. Bár koránt sincs mindenki jelen, de az arcképek azokat mutatják, akik akkoriban, a Párizsban töltött tizenhét hónap alatt benépesítették életét: Tristan Tzara, Dermée, Károlyi Mihály, Zilzer Gyula, Anne-Marie Merkel, Seuphor, Mondrian, Prampolini...

Egy korai École de Paris miniatűr, kertészi arcképcsarnoka...

A.-L. W.: Részenben. Seuphor és Dermée, akik a *Documents internationaux de l'Esprit nouveaux*⁵ szerkesztői és kiadói is voltak, az „új szellem” átjárta műveknek kívántak nyilvánosságot adni ezen a kiállításon. Kertész a portrék és két korábbi, 1919-ben Budafokon készült fotója mellett olyan képeket mutatott be, amelyek akkor szokatlannak számítottak. Köztük a Luxembourg-kerti székek, a ködbe burkolt Eiffel-torony, a telefondrótok, a párizsi háztetők és kémények, néhány éjszakai életkép, csendéletek, Mondrian pipája és műterme.

Ma már nyilvánvaló, hogy ezek a képek kétségtelenül az „új szellem”, egy újszerű fotográfia és egyben a sajátosan épülő kertészi életmű előfutárai voltak. A megnyitó estéjén többek között Kassák, Arnould és Hans Arp szövegei is elhangzottak, s a későbbi szurrealista Paul Dermée felolvasta Kertészről szóló, *Vakvezető* (*Frère voyant*) című versét.⁶ Ez a vers akkor, 1927 tavaszán mintha megfogalmazott volna egyfajta kertészi ars poeticát.

Azon túl, hogy képeivel Kertész valóban markánsan atipikus, már ezen az első kiállításon olyan nagyítások is láthatók, amelyek a 20. század első felének fotográfiatörténetében mindennek előtt rá, sőt talán csakis rá emlékeztetnek.

A.-L. W.: Bizonyára a képeslapokra (*carte postale*) céloz. Valóban, Kertész 1926-tól előszeretettel használja ezt a fotópapírt. Ez persze anyagi helyzetéről is árulkodik, hiszen olcsó nyersanyag. Ráadásul a szűkös hotelszobák mosdóiban is könnyűszerrel előhívható, előrenyomtatott hátlapjával még postai levelezésre is alkalmas. De a képeslap nem elsősorban technikai találmányságra utal, hanem felfedi számunkra a kertészi fotográfia intimitását, személyes naplójellegét. A képeslapok főleg azoknak készültek, akiket Kertész a fotóin is megörökített, esetleg azzal a szándékkal, hogy barátait, ismerőseit és a családját – akár postai úton is – tájékoztassa mindarról, ami éppen foglalkoztatja. Kertész ezek a képeket következetesen aláírta és dátumozta. Sőt a képeslap-papírok néha a pozitív kép-kivágások arányaihoz igazodnak. Mindenekelőtt ezek a képeslapok vezetnek el bennünket a korai kertészi fotográfia sajátos anyagszerűségébe és tónusvilágába. Kertész bizonyára sok képeslapot csinált 1926 és '29 között, de ezek nagy része elkallódott, éppen magánjellegük miatt. Az első kiállításán bemutatott nagyítások közül néhány aztán más papíron, nagyobb méretben is megvalósult a párizsi évek alatt, és Kertész ezeken is gyakran hűen követte a képeslap-nagyítások kivágásait, arányait és néha tónusát is. Vagyis az eredetileg képeslap-fotóként készült műveknek az elmúlt harminc évben, mai papírra készített, nagyméretű nagyításai inkább csak a negatívra emlékeztetnek, nem Kertész korabeli fotóira.

Tehát az alig-párizsi Kertész egy újszerű fotográfikus nyelven fogalmaz, szokatlan anyagot használ, és sikeres. De mégis tíz évnek kell eltelnie, míg újra egyéni kiállításához jut.

Az amerikaiak Kertész képeit Párizsból érkezett különös üdvözlőlappokként nézték, és nem egy fotográfus tudatos munkáiként.

A.-L. W.: De a párizsi évek során közel harminc csoportos kiállításon szerepeltek fotói, nemcsak Franciaországban, de szerte Európában. A tárlatok többsége a fotográfia szaklapjaiban vagy a művészeti sajtóban komoly sajtóvisszhangot váltottak ki. Kertész olyan művészekkel együtt állított ki, mint Man Ray, Eli Lotar, Mesens, Germaine Krull, Florence Henri, Moholy-Nagy vagy Tabard, akiknek pusztán jelenléte is jelzi, hogy Kertész a legfontosabbak közé tartozott. Ebben az időben a legnépszerűbb képes hetilapok rendszeresen közlik fotóit. A budapesti kiállítás, a művész és a sajtó viszonyának illusztrálásaként, először mutatja be nagy számban ezeket a lapokat. Ezt a viszonyt elemzi kimerítően Michel Frizot a kiállítást kísérő könyvben. Egyszóval Kertész már a harmincas évek elején a francia, sőt az európai fotográfia határozott arcával rendelkező, elismert művésze volt, akinek a harmincas évek közepén három monografikus könyve jelent meg. Mind ezek ellenére, miután 1936 októberében az Egyesült Államokba

távozott, néhány kisebb kiállításon és egy nagy jelentőségű könyvön kívül többé-kevésbé 25 éven át homályban maradt, az ismeretlenségben élt és alkotott.

Bár a közelmúltban megjelent amerikai katalógusok szövegei igyekeznek „életet lehelni” ezekbe az évekbe, a jelenlegi kiállítást kísérő könyv ezzel az időszakkal kapcsolatos fejezete, a művész egy képére utalva, *New Yorkban: egy elkallódott felhő* címet kapta.

M. F.: A későbbi sikerek után elég nehéz röviden összefoglalni mindazt, ami megfosztja Kertészt az Egyesült Államokban a nyilvános művészi szerepléstől, az okok összetettek. A fotográfus Kertésznek természetesen New Yorkban is ugyanúgy a sajtó felé kellett fordulnia, ahogy azt Párizsban is tette. A legfontosabb képeslapokhoz kopogtatott be (*Vogue*, *Bazaar*, *Life*), gyakorlatilag teljesen sikertelenül. Néhány fotója megjelent, de sehol sem tudta megvetni a lábát. A *Life* 1939 nyarán megrendelt tőle egy riportot a hajózásról, de ez – a szerkesztő szerint – a háború kitörése miatt közölhetetlen volt. (A képek a *Life* szerkesztői koncepciója szerint valószínűleg nem bizonyultak eléggé „meggyőzőnek”.) A sajtó által többszörösen vizszoautasított Kertész 1937-ben ugyan részt vett a majdnem százéves fotográfia jubileumára megvalósított kiállításon a MOMA-ban, de Beaumont Newhall a művész öt kiválasztott képéből kettőt, a *Torzítások*-sorozat (*Distortions*) aktjait, megcsonkítva állította ki.⁷

Ugyanez, harmincöt évvel később, Kertész első magyar könyvének szerkesztése során képei jó részével ismét megtörtént.⁸

M. F.: Az esetet Kertész talán Newhall vagy az amerikai puritanizmus számlájára írta, de az bizonyára meglephette, hogy fotói nem kerültek be a katalógusba. Ebben az évben még létrejön a PM Gallery kiállítása, de ez is visszhang nélkül maradt.

A kilincselés hosszú éveinek végén, 1945-ben mégiscsak megjelenik legfontosabb monográfiája, amely azóta a 20. század egyik legemblematisabb könyve lett, a *Day of Paris*. Kilenc évvel a reményteljes New Yorkba érkezés után ez a könyv mintha pontot tenne egy fejezet végére.

M. F.: A párizsi periódus ezzel végképp lezárult. De ennek a kötetnek sem lett érdemi visszhangja. Az amerikaiak Kertész képeit Párizsból érkezett különös üdvözlőlapokként nézték, és nem egy fotográfus tudatos munkáiként. Kertészben a szerkesztők és a szakma elsősorban egy „fecsegő” vagy „bőbeszédű” fotográfust látott. „Kertész too much, elbeszélni akar képeivel” – valójában ez az, ami negyedszázadon át gátat vethetett amerikai tervei megvalósításának.

Negyvenhat januárjában végre Alex Liberman alkalmazta a *House & Garden* fotográfusaként. Liberman életrajza mindössze kétszer tesz említést Kertészről.⁹ Úgy tűnik, nem hagyott kitörölthetetlen nyomokat korábban a párizsi VU művészeti igazgatójának emlékezetében.

M. F.: De Kertész életében Liberman elég mély nyomokat hagyott. Gyűlölte Libermant és benne látta sikertelensége egyik megtestesítőjét. A *House & Garden* egy lifestyle magazin, Kertész lakásokat fényképezett, messze-messze attól, amit Párizsban csinált vagy amit New Yorkban csinálni szeretett volna. Ráadásul ötvenévesen egészsége is megrendült. Ezekben az években már nem dolgozott a laborban, egyáltalán nem nagyított. De a *House & Garden*-állás megélhetést biztosított, még ha évente meg is kellett újítania szerződését.



André Kertész: *Washington Square*, 1954. január 9., zselatinos ezüst nagyítás, vintázskópia, Leslie, Judith és Gabrielle Schreyer gyűjteménye

Természetesen szakadatlanul fotografált saját magának, így ezekben az ólomszínű években is figyelemre méltó képek születnek.

Mindez egészen 1961-ig tartott, amikor felbontotta szerződését a *House & Garden*-nel és végleg szakított a foglalkozásszerű fényképezéssel. 1961–62–63 a „fordulat évei”. Rövid időn belül a párizsi Bibliothèque Nationale-ban és a New York-i MOMA-ban, a fotótörténet-írás két fellegrárában állíthat ki. Az ismeretlenség évei után hogy jön létre ez a két kiállítás?

M. F.: A szándékosság és a véletlenek sorsszerű keveredéséből, kerülőutakon. Több szalon, több szereplővel zajlott mindez. Röviddel azután, hogy 1961-ben Kertész nyugdíjba megy, egy régi ismerőse, Monroe Wheeler, a MOMA „photography committee” egyik tagja felajánl neki egy kiállítást. Ez bizonyára az akkori főkurátor, Edward Steichen¹⁰ tudtával történt, de Kertész dokumentumaiból egyáltalán nem úgy tűnik, mintha a főkurátor kezdeményezése lett volna a tárlat. Steichen nem tartotta sokra André Kertész fotóit, a *The Family of Man* rendezése során méltánytalanul mellőzte is. A tárgyalások mégis elkezdődtek, de rövidesen félbe is szakadtak; Steichen tizenöt év után, 1962 januárjában végleg elhagyta a múzeumot. A fotóosztály kiállítási programja immár az új igazgató, John Szarkowski¹¹ döntésétől függött, akinek hivatalos kinevezése hónapokat késett. Steichen már nem lehetett a megvalósulásra váró Kertész-kiállítás kerékkötője, de úgy gondolom, hogy a 35 éves Szarkowski – aki nem ismerte Kertész munkáit – sem lelkesedett ezért a tervért. Időközben Romeo Martinez¹², a svájci Camera fő-szerkesztője, 1962 tavaszán felkereste a MOMA döntésére várakozó



André Kertész: *Elkallódott felhő, New York, 1937*, zselatinos ezüst nagyítás az 1970-es évekből

Kertészt, hogy felajánlja neki egy portfólió közlését. Többször is meglátogatta a művészt, hogy kiválasszák azokat a képeket, amelyek megjelennek majd a *Camera*-ban. Éppen ezekben a hetekben egy francia fényképész, Jacques-Henri Lartigue¹³ is New Yorkban tartózkodott. A párizsi Rapho fotóügynökség egykori alapítója, a magyar Charles Rado elkálauzolta a MOMA újdonsült fotó-igazgatójához. John Szarkowski, aki később tagadhatatlan érdemeket szerzett a fotóesztétika terén, azonnal felismeri Lartigue fotóiban az amatórt, akinek azon túl, hogy pályája során mindvégig érintetlen maradt a század első felének fotografikus tendenciáitól, a fotózsurnalizmus kényszerítő bilincsei sem kerültek a csuklójára. A kapcsolatteremtő Radónak is lehetnek érdemei ebben; a MOMA azonnal felkérte az egyébként teljesen ismeretlen Lartigue-ot egy kiállításra.

Azaz Kertész kiállítása egyelőre még várat magára. De alig egy évvel később hogy kerül egy Kertész-kiállítás a párizsi Bibliothèque Nationale-ba?

M. F.: A Párizsban élő Romeo Martinez, aki nemcsak a *Camera* szerkesztője volt, de 1963-ban a Monstra Biennale Internazionale della Fotografia igazgatója is, néhány héttel később – már Párizsból – felajánlott Kertésznek egy kiállítást a biennálén. Kertész örömmel elfogadta, 1963. szeptember közepétől (egy hónapon át) nagy sikerrel állított ki Velencében. Személyesen is megjelent, sőt a nagydíjat is neki ítelték! Hosszú idő óta ez az első kiállítása Európában.

Aztán október elején Velencéből Párizsba utazott, ahol ellátogatott abba a könyvesboltba is, amely néhány húszas évek végén készült, azóta emblematikussá vált képeinek a helyszínéül szolgált. A Librairie Paul Jammes új tulajdonosa, André Jammes közeli ismerőse volt a francia Bibliothèque Nationale igazgatójának, Jean Adhémar-nak. Kertész irataiból az derül ki, hogy a tekintélyes és befolyásos Jammes volt a párizsi Kertész-kiállítás sugalmazója. Valójában ő nyithatta meg az első kaput a meglepetésszerű kiállításhoz.

Lám, a később „a 20. század fotográfusának” nevezett André Kertész és minden idők legjelentősebb fotógyűjtője, André Jammes találkozásának egy kiállítás a gyümölcse! De ebben az egészben mintha a francia–amerikai kultúrpolitika rivalizálása is tolná Kertész szekerét, aki bizonyára nem csinált titkot abból, hogy a MOMA is felkereste őt.

M. F.: A történetnek még nincs vége! A Bibliothèque Nationale kiállítása – lehet, hogy az idő rövidsége miatt – egy kicsit elhamarkodott, felületes volt. Lehetséges, hogy ez John Szarkowski szájából is elhangzott, amikor Párizsban, még a kiállítás ideje alatt, kétszer is találkozott Kertésszel. Ha neheztelt is a művészre ezért a tárlatért az hogy immár Párizsban láthatók Kertész művei, csak megerősíthette a MOMA szándékát. Ráadásul Szarkowski Lartigue-gal kapcsolatos teoretikus munkája hozzájárulhatott a kertészi fotográfia mélyebb megértéséhez is. A MOMA-ban egy évvel később létrejött Kertész-kiállítás koncepciója sok vonatkozásban Szarkowski Lartigue-gal kapcsolatos gondolatainak átültetése. (A két fotográfus pályája sok szempontból hasonlít.) Tehát ezeknek az egymásba fonódó eseményeknek, először is Steichen távozásának, a MOMA megvalósult Lartigue-kiállításának és a Kertésznek egy csapásra európai nyilvánosságot biztosító Romeo Martineznek is nagyban köszönhető, hogy ez a két kiállítás létrejött.

Az 1964 telén nyíló MOMA-kiállítás addig még ismeretlen, a párizsi korszak alatt készült korabeli kópiákat is bemutatott.

M. F.: Kertész, amikor 1936 októberében elhagyta Franciaországot, háromládnyi negatívot és számos nagyítást hagyott Párizsban, amiket a fotográfus Jacqueline Paouillac, aki a háború óta Dél-Franciaországban élt, 27 éven át hűségesen őrzött.¹⁴ Miután ezeket visszakapta Kertész, néhány kópiát Szarkowski kiállított belőlük New Yorkban. Biztosan azért is, hogy a franciák kiállítása után újabb és addig ismeretlen képekkel támassza alá saját Kertész-koncepcióját. A MOMA-katalógusban Szarkowski felvázolja azokat a tényezőket, amelyek évtizedeken át formálták Kertész művészetét, a kertészi intuíció forrásait, annak társadalmi vonatkozásait, Kertésznek a párizsi sajtóval kialakult egyéni viszonyát. Azt, hogy tartózkodva a hivatásos fotográfus státuszától, mindvégig elsősorban önmagának fényképezett. Ez az első rövid, de átfogó és elmélyült írás a hetvenéves Kertészről távolról sem hasonlít a párizsi katalógus szövegéhez, és különösen nem Brassainak a *Camera* Kertész-portfólióját kísérő, kicsit erőlködve sajnálkozó és személyeskedő soraihoz.

A két tekintélyt parancsoló kiállítást követően Kertészről hosszan és elismerően ír a sajtó; de ez a fotóesztéták és történészek későbbi méltatásainak mintha csak az előszele lenne.

M. F.: Ha ez a néhány dicsérő újságcikk és tanulmány a kezdet, akkor a Cornell Capa által megvalósított *Az elkötelezett fényképész* (*The Concerned Photographer*) kiállítás és könyv a folytatás. Cornell Capa felkérte Kertészt, hogy vegyen részt a Riverside Museumban rendezett

MÓRO CZ Csaba

KERTÉSZ ELSŐ KÉZBŐL

Kései nagyítások vs. korabeli kópiák

Kertész amerikai sikere hosszú évtizedeket váratott magára, de a művész halálának évében *André Kertész Of Paris and New York* címmel az Art Institut of Chicagóban megnyílt kiállítása visszavonhatatlanul a 20. századi fényképezés arisztokratái közé emelte. Sőt egy csapásra kitárta a kertészi fotográfia előtt a médium alig egy évtizeddel korábban kialakult kereskedelmének kapuit is.¹

A néhány hónappal később New Yorkban, majd Párizsban látható tárlat a francia korszak kezdetétől 1954-ig tárgyalta az

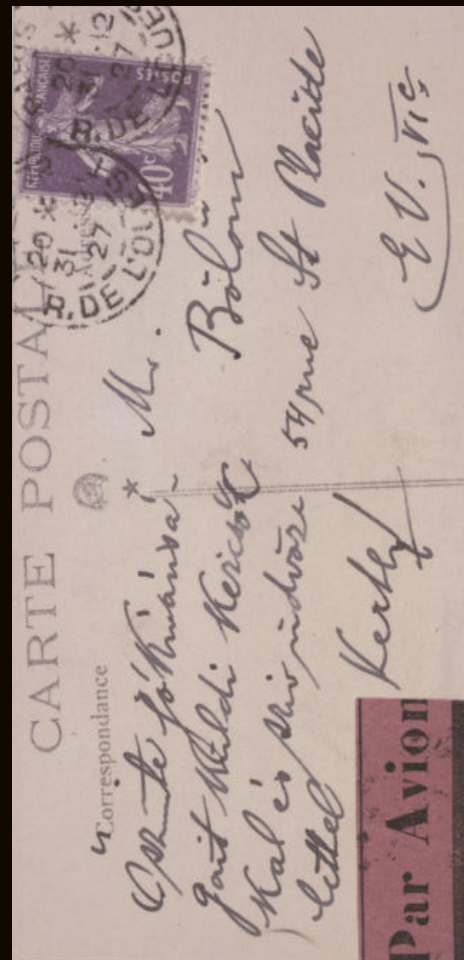
életművet. Csakis olyan nagyításokat mutatott be, mintegy kanonizálva, muzeális-sá avatva ezzel Kertész korai kópiáit, amelyek a felvétellel egy időben készültek. Ha az akkor egyre dinamikusabban fejlődő fotókereskedelem azóta is használatos terminológiájára hagyatkoznánk: az *Of Paris and New York* egy „vintázs” kiállítás volt. A vintázs-koncepció – azaz a nagyítás dátumának elve, a ritkaság szerinti rangsorolás – a hetvenes-nyolcvanas évek fordulóján szilárdult kereskedelmi konvencióvá, és rövidesen

a múzeumok által is általánosan elfogadottá vált. Míg a vintázs megjelenése a kereskedelemben az értéktöbbletet generáló ritkaság-faktor profitra váltását jelentette, addig a fotótörténeti és fotóesztétikai kutatás egy újabb nézőponttal gazdagodott. Ezentúl az alkotói folyamatot – a művész által felhasznált anyagok sajátosságán túl – azzal a sokrétű laboratóriumi praxissal együtt is értelmezték, ami ugyanannyira meghatározó a kép létrejöttében (és mibenlétében), mint a felvétel maga.



André Kertész: *Kontakok egy riportázshoz 1931-ből*, 21 × 28 cm, magánygyűjtemény

Ezek a negatívok a J. Pauillac által őrzött ládából kerültek elő. A hármasszámmal jelölt (középen), amit Kertész kiválaszt a *Sixty Years of Photography* című könyvhöz



André Kertész: *Kezek és könyvek*, 1927, 12,9 × 6 cm, carte postale, vintázs, magángyűjtemény
Böloni Györgynek címzett jókívánságok a *Kezek és könyvek* képeslap hátoldalán. E.V. (en ville), azaz „helyben”, Párizsból Párizsba küldött levelezőlap

Egy szó, mint száz, a nyolcvanas évekkel kezdődően a jelentős múzeumok és kereskedők, a köz- és magángyűjtemények a *vintage vs. printed later* (késői nagytások)² határozottan kijelölt frontvonalai szerint vásároltak, és erről a Kertész-fotográfiai látszólag ellentmondásos, de a kínálat és kereslet törvényei által megszabott árai is hűen tanúskodnak.³

Printed later

Egészségügyi problémák miatt Kertész a háború befejezésének éve után többé nem dolgozott fotólaborban. A hatvanas évek elején úgy döntött, hogy elsősorban New Yorkban készült felvételeiből nagytásokat készít, azzal a céllal, hogy ezeknek nyilvánosságot találjon. Egyfajta személyes leltár is ez, amelyet a későbbi párizsi és New York-i kiállítás is ösztönzött. A művész nagy kiállításait követő elismerő visszhang felhívta Kertészre a New York-i Light Gallery figyelmét, amellyel 1972-ben a művész

szerződést is köt két portfólió-széria kiadására. Ezek a portfóliók – párizsi és amerikai képekkel, egyenként tíz-tíz nagytással – 1250 dollárért voltak megvásárolhatók. A portfólióban kiadott kétszer tíz kép egyenként is megrendelhető volt, Kertész ezeket a vásárlói igények függvényében nagytította. (Az 1939-ben készült *Melankolikus tulipánból* ekkor 150 kópia készült.) A vállalkozás sikeres volt, a fotók árai folyamatosan emelkedtek, a művész hagyatékában őrzött árakkal kapcsolatos feljegyzések szerint az ikonikus *Mondriannál* (*Chez Mondrian*) ára 1975 és 1982 között 425 dollárról 1500 dollárra ugrott, míg *A villa* 300 dollárról 1200 dollárra emelkedett.⁴

A képek árainak változása azt is sejteti, hogy újabb és újabb nagytások készültek, de inkább az amerikai és nem a francia korszak felvételeiből. A Sotheby's 1979 és 1980-ban rendezett árverései egyszerre „hivatalosították” a galériák által korábban megszabott árakat. (1979-ben a *Mondriannál*

1200, a következő év májusában *A villa* 1650 dollárért kelt el.) Valójában ezek az eredmények sarkallják az immár a kereskedelem által is ünnepezt idős Kertészt arra, hogy nagy számban rendeljen nagytásokat Igor Bakhttól, attól a laboránstól, akivel 1966 óta dolgozott.

Ha feltennénk a kérdést, hogy hány kópia készült a Kertész-hagyaték Franciaországba érkezésének előestéjén a negatívokról (1983–85 körül), arra az André & Elisabeth Kertész Foundation és az a négy észak-amerikai galéria, amely a '80-as évek második felében Kertész printed later-kereskedelmét a kezébe vette, talán tudna válaszolni. Az árverőházak nyilvános adataiból arra lehet következtetni, hogy ez a szám néhány ezer. Ez tekintélyes mennyiség, de könnyűszerrel szétszórta – mondjuk – 150 fotó között. De a kalapács alá kerülő fotók ismétlődése és a kereskedelem diktálta logika is azt sugallja, hogy ez a „néhány ezer” mindennek előtt a kiállítások, a kritika és a kereskedők



André Kertész: *Szajna-part*, 1927–1929 körül, 23,1 x 17,4 cm, vintázs, magángyűjtemény

által emblemikusnak ítélt, az életműből már réges-rég elkülönített, néhány tucat kép között oszlik szét.⁵

A www.artnet.com adatbázisa 1985 és 2010 között 2716 eladásra szánt Kertészről informál.⁶ A képek háromnegyed része printed later kópia volt. (Ezeknek több mint fele nem talált vevőre.) A képek (sokszor azonos képek!) becslési árai időről időre ugyan ingadoztak, de az elért összegek jobbára 1000 és 4000 dollár között váltakoztak. Jóllehet a Mondriannál 6–8000 dollárért, sőt ritkán többért is elkelt. A sikertelen vásárlóknak nem kellett sokat türelmetlenkedniük, hogy a kép újra feltűnjön egy következő árverésen, az utolsó két évtizedben a kései nagyítású Mondriannál 160 alkalommal jelent meg az aukciósházak katalógusaiban. Mindennek tükrében úgy tűnik, hogy a felnőttkorba lépett médium körüli lelkesedés, a művész immár elismerten

élvonalbeli státusza és a fotográfia-kereskedelem exponenciális fejlődése ellenére az elmúlt huszonöt év során a késői nagyítások árai mintha csakis a gazdaság derűs vagy borús mutatóinak függvényében változtak volna. Bár ezek a fotók kétségkívül a művész negatívjai után készültek, csak annyiban hasonlítanak Kertész mesterműveire, mint Dürer korabeli met-

A dömpingszerű kései nagyítások kereskedelme alig áll kapcsolatban a fotográfia gyűjtésének újszerű jelenségével, inkább a fotókereskedelem demokratizált Monopolszerű hazárdjátékára hasonlít.

szetei 19. századi nyomataikra. A dömpingszerű, poszter módra közhelyessé váló, kései nagyítások kereskedelme alig áll kapcsolatban a fotográfia gyűjtésének újszerű jelenségével, hanem inkább a fotókereskedelem demokratizált Monopolszerű hazárdjátékára hasonlít. A kultikus

vintázskópiák (pontosabban az 1926 és 1945 között készült, Kertész által előhívott művek) piaci sorsa viszont gyökereken másként alakult.

Vintázs

Az 1985-ös chicagói kiállítás Párizsban készült felvételeinek korabeli nagyításai első sorban a valahai Julien Lévy Collection Kertész-mesterművei voltak, amiket Lévy, az egyszerre ambiciózus esztéta és sikertelen kereskedő kópiánként 25 frankért vett Kertésztől az 1930-as évek elején. Bár a negyven képből, saját bevallása szerint egyetlenegy sem sikerült eladnia, a Lévy-hagyatékkal Kertész briliáns kópiái az Institut of Art gyűjteményébe kerültek. Hogy a kiállítás kurátorai kizárólagosan a vintázs nagyítások bemutatása mellett döntöttek, az egyrészt az életmű korai anyagszerűségét próbálta bemutatni, másrészt benne rejtett a szériában készült,

uniformizáltan nagyított, a muzealitást nélkülöző „printed later”-kópiák egyfajta elutasítása is. A művész korai periódusának szakértője, Sandra Phillips Lévy gyűjteményének darabjait olyan gyűjtőktől származó képekkel egészítette ki, akik Kertész vintázs fotóit a hetvenes évtized kései éveiben kezdték vásárolni a művésztől. Ezek az akkor is ritka kópiák már ebben az időben 5–8000 dollárért cseréltek gazdát, de Kertész feljegyzései 1979-ből egy „Mondrian, Glasses and Pipe, 1926” 15 000 dolláros áráról is megemlékeznek. 1997-ben egy ugyanilyen kép, tehát egy korabeli kópia, már 340 000 dollárért talált gazdát egy New York-i árverésen. A villa, amely egy Fernand Léger-rel elköltött késő esti vacsora minden részlettől megfosztott és emblematikusan modern emléke, 1991-ben a Christie's kalapácsa alatt 250 000 dollárért kelt el. Ezt a kópiát Florent Fels, a Voilá képes újság első tulajdonosa, Kertész valahai munkaadója, alig 12 évvel korábban adta el 16 000 dollárért egy kaliforniai kereskedőnek.

Amennyire a Mondriannál a printed later képek kereskedelmének szeszélyes szubrettje, ugyanannyira a korabeli kópiák árveréseinek szívdobogató csillaga is. A bizonyíték erre az a kifogástalan nagyítás, amely 1997 áprilisában 270 000 dollárig emelkedett a Christie's árverésén, hogy aztán nyolc évvel később – ezúttal a szomszéd várban – immár 400 000 dollárért keljen el.

A Kertész-féle vintázkópiák kereskedelme azonban nem csak az árverőházak önbizalmat és bizonyosságot kölcsönző privilégiuma. A kölni Galerie Wilde már 1982-ben kiállította a német származású és akkor Amerikában élő Thomas Walther gyűjteményének korai Kertész-kópiáit, azokat, amelyek húsz évvel később aztán



André Kertész: Révai Éva portréja, 1927, 14 × 6,6 cm, carte postale, vintázs, magángyűjtemény
Az „A. Kertész Paris” ceruzával írt szignóval ellátott felvétel Révai Ilka lányáról készült

a MOMA gyűjteményébe kerültek. Wilde katalógusában Kertész korai kontaktkópiáit egyedi méreteiket követve reprodukálták, így volt ez a három évvel későbbi chicagói katalógusban is, sőt a kiállítás Metropolitan-beli bemutatójának idején létrejött New York-i Edwyn Houk Gallery kiállításának katalógusában is. Houk – aki korábban az

extravagáns és szimpatikus művészeti kalandor Barry Friedman üzlettársa volt – a vintázs fotográfia kereskedelmének egyik úttörője, Kertész-kiállításának katalógusa pedig ma a Kertész-vintázsok egyik kalauza. Houk hófehér kiadványának borítóján a kvázi-logó Mondriannál-képeslapot „actual size” méretben reprodukálta, és akkor, 1985-ben – 12 évvel a Christie's négyszázszáz eredményét megelőzve – már félmillió dollárt kért érte! A fák ugyan nem nőnek az égig, de 2010-ben a Paris-Photo Howard Greenberg Gallery standján egy hasonló képeslap 600 000 dollárért talált gazdára.

De sokkal olcsóbban is kaphatók Kertész korabeli nagyításai. És nemcsak az amerikai galériákban vagy árveréseken, de Európában is. A Sotheby's Londonban 2008 májusában 55 000 euróért adta el Kertész Ady-sorozatának legmeghatóbb felvételét, és a Christie's Pauillac-hagyaték árverésén eladott képek is messze voltak a Kertész-ikonok áraitól. Sőt 2009-ben, a kiváló berlini Galerie Hendryk Berinson a párizsi magyar művészkolónia életét megörökítő képeket is árult egy-kétezer euróért nagyszerű Kertész-kiállításán. Ezek a fotók kétségkívül a művész korai nagyításai, de csak távolról kapcsolhatók az életműhöz és – nélkülözve a kertészi fotográfia merész kivágásait és tónusgazdagságát – inkább csak a század eleji párizsi magyar színtér emlékei.

Lehet, hogy ezek az árak, még ha néha nagy számok is, „csak” számok. Olyan számok, amelyek mindenekelőtt a kertészi vintázs egy csak képzeletbeli, de titokban áhított, unikalitására utalnak. A fotográfus korai munkáinak egységét sejtetik, az alkotás bizonytalan voltát jelzik. Valójában ez a meghatározhatatlan érzékiség, a művész keze von határt a korai kópiák és a monoton

kiállítás, amely az „elkötelezett riportázs” elhunyt nagyjai, Bischof, Seymour-Chim, Robert Capa, Dan Weiner mellett az élő Leonard Freedet is bemutatta. A kiállítás koncepciója logikusan fűzte össze az „állást foglaló” fotóriport nagyjait, és egyben összekapcsolta a kertészi életművet a fotózurnalizmussal. Pedig Kertész nem része a fotózurnalizmusnak, publikált a képes folyóiratokban, de semmi köze az aktualitással kapcsolatos fényképes újságíráshoz. A harmincas évek első felében, a VU-ban megjelent néhány riportja indirekt módon talán kapcsolható valamiféle

aktuális eseményhez, de korántsem ezek a képsorok terelik a figyelmet Kertészre akkoriban. Mint ahogy egyáltalán semmi köze az alig két évtizede megkonstruált „street photography” teóriához sem, amely az utca, a városias lét és az utcát benépesítő ember vi-

Kertész képei a hétköznapi-kendőzte vízióknak a lenyomatai.

szonyát taglaló fotografikus életműveket értelmezi. Kertész nem „street photographer”. Nem az utcát mint az urbanitás egyik színterét fotografálja, jóllehet képei az utcán

készülnek és utcai felvételek felhasználásával is alkot. Kertész ezeknek a felvételeknek – dekontextualizálva vagy megfosztva periferikus részleteiktől – kölcsönöz újszerű középpontot. Egy felvételtől – levágva, felnagyítva vagy elodáztatva annak egyes részletét, sőt az expozíció pillanatában létrejött centrumát – komponál újabb képet. Ezek a fotók ha dokumentumok is, az utca fragmentumaiból építkező kertészi alkotói szándék és folyamat dokumentumai, amelyek az „utca” frontális reálitásának reprezentációját másodlagosnak ítélik vagy elutasítják.

precizitással végrehajtott kései nagyítások között.⁷ Kertész képeinek kereskedelme kiváló bizonyíték erre.



1 Lásd Mórocz Csaba: A hiúság vására – A fotókereskedelem története Harry Lunnától a Paris-Photóig. *Artmagazin* 2010/5. 12–19.

2 Ez Kertész esetében mindenekelőtt azokra a felvételekre vonatkozik, amelyeket a művész a háború végét megelőző években készített. Azaz egy Magyarországon vagy Párizsban készített felvétel negatívjáról a hatvanas években vagy később nagyított kép printed later kópiának minősül, még akkor is, ha ezek egy része még Kertész életében, az ő szándéka szerint és felügyelete alatt jött létre.

3 A jelentős 20. századi fotográfusok késői nagyításainak kereskedelme elég ritka, az örökösök néha törvényes úton is védik érdekeiket. Man Ray printed later kópiái néha előbukkannak (például a művész könyveit megjelentető kiadók archívumából), de ezeket a Man Ray Trust azonnal és törvényes úton hamisítványoknak minősíti. Hattula Moholy-Nagy néhány kiadást ugyan készített apja fotóiból, de ezeknek gyakorlatilag nincs piaci ára. A Foundation Henri Cartier-Bresson a művész Magnum-pecsétes kópiáit bírósági végzéssel elkoboztatja.

4 Tehát az, hogy 1960 és 1978 között nagy számban készültek volna ezek a kópiák, elsősorban napjaink kereskedelmének üzleti érve, nem a múlt realitása.

5 Bizonyára több száz negatívról készült késői nagyítás, de egyesekről tíz, míg másokról kétszáz (vagy több). A korai magyarországi negatívokról bizonyára kevés. A „néhány ezer” nagyon óvatos becslés.

6 Ez a szám azokra vonatkozik, amelyeket az árverezőházak – sikeresen vagy sikertelenül – megpróbáltak eladni. De a két nagy ház, a Sotheby's és a Christie's sok esetben Kertész printed later kópiáit nem veszi be aukcióra.

7 Magyarországon a Petőfi Irodalmi Múzeum, a Nemzeti Múzeum és a Magyar Fotográfiai Múzeumban vannak Kertész vintázskópiái. A PIM a teljes Ady-sorozatot tudhatja magáénak (1984-ben a chicagói kiállításra is kölcsönadta őket). A Fotográfiai Múzeum printed later Kertész-kópiái a szigetbecsei Kertész-házból kerültek a múzeumba, Kertész ajándékaiként.



André Kertész: *Ferenczy Noémi portréja*, 1926, 23,8 × 16,6 cm, vintázs, magángyűjtemény (korábban Paoillac-hagyaték)

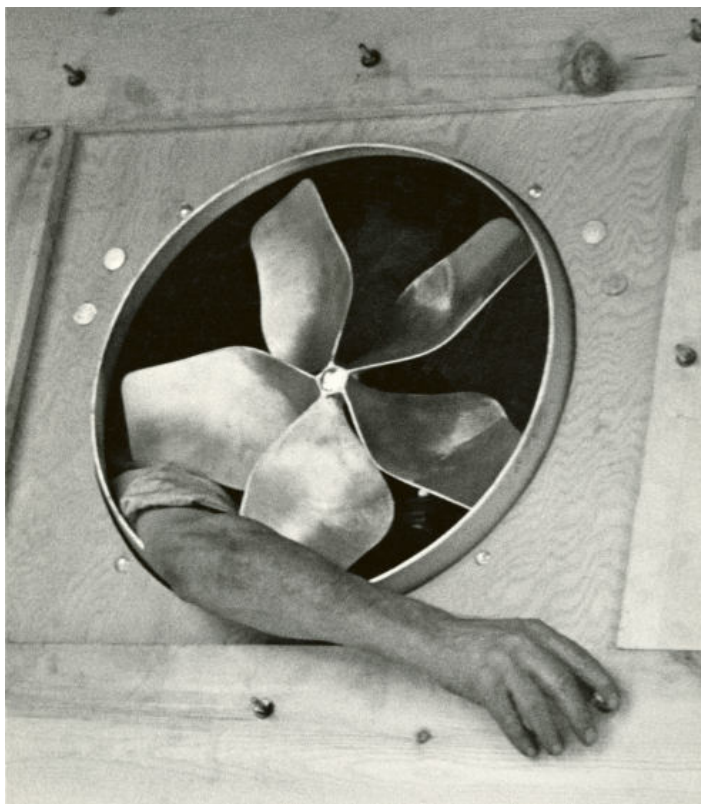
De a kiállítás miatt már a fotózsurnalizmus hőseként is ünnepelték, és lehetséges, hogy Cornell Capa a hagyatékra is kacsintott egyet. Vajon Robert Capa gondolt rá, tett érte valamit a Magnum megalapítása idején? Két nagy kiállítása már volt, de a monografikus könyvek akkor még vártak magukra.

M. F.: A hetvenes évek során megjelentek ezek a monográfiák. 1972-ben a Nicolas Ducrot gondozta *Sixty Years of Photography* Kertészt kronologikusan, a korai magyarországi fotóktól egészen az akkori utolsó képeiig kísértte. A két évvel

később napvilágot látott *Szeretem Párizst* (*J'aime Paris*) és a 1976-ban megjelent *New Yorkról...* (*Of New York...*) pedig meghatározzák a két fontos alkotói korszakot. Ez a két könyv – amiknek a művész választotta címei a két városhoz való viszonyáról is tudósítanak – egyben felfedik, miként is közelített Kertész a Párizsban mindenütt jelen levő történelemhez és miként tekintett az akkor töretlen dinamizmussal fejlődő New York modernségére. Ezek a kötetek – a *Torzítások*-sorozat könyvével együtt – azóta is a Kertész-kutatás alapmunkái.

André Kertész Of Paris and New York – ez az 1985-ös chicagói kiállítás címe. Ez mint-ha egyensúlyt sejtetne a művész két korszaka között.

M. F.: A kiállítással együtt megjelent könyv szövege a párizsi korszak Kertészt a francia, vagy közelebbről a soknemzetiségű párizsi fotográfia függvényeként vizsgálta, a szürrealizmus közelségében. Ez egy vissza-visszatérő amerikai félreértés. A művész a párizsi közegben formálódott, de független úton járt, nem kapcsolható egyetlen iskolához vagy irányzathoz sem. Különösen nem a szürrealizmushoz.



André Kertész: *Kar és ventilátor*, 1937, zselatinos ezüst nagyítás az 1940–50-es évekből, Eric Cepotis és David Williams gyűjteménye

Kertész tehát nem a francia fotográfia része, mint ahogy az amerikaié sem, nem az aktualitás riportere, nem szürrealista, nem street photographer, sőt az ön által hosszan és mélyen elemzett cartier-bressoni „döntő pillanat” művésze sem? Miként láthatja a Nemzeti Múzeum kiállításán Kertészt a látogató?

M. F.: Mindenekelőtt Paul Dermée szavaira kell utalnom, aki Kertész első kiállításán elhangzott versében „frère voyant”-ként üdvözölte őt. Dermée metaforája egy olyan képzeletbeli közösség tagjaként ünnepli Kertészt, aki abba a világba kalauzol, amely a banalitás hályogával borított szem számára láthatatlan. Kertész képei ezeknek a hétköznapi-kendőzött vízióknak a lenyomatai. Illetve ezeket a víziókat interpretálja a fotográfus, hogy újabb és újabb, ezúttal már személyes dokumentumokká formálja őket. Saját életművéről mint képi naplóról beszél, és fényképei valójában nem a türelmesen kivárt, „döntőnek” ítélt pillanatot örökítik meg. A kertészi felvétel, a megörökítés pillanata, a rejtett realitást felfedni vágyó alkotói folyamatról hozott döntés jele. Mint egy kertészi „döntő pillanat”, amely kétségkívül csak egy alkotói cselekvéssor kezdete, szemben egy végső kifejtetté merevült bresssoni pillanattal. A jelenlegi kiállítás és a könyv ebből a szemzőgből mutatja be Kertészt. Láttatni akarja a Kertész keze nyomán ismertetőjegyeiktől végleg megfosztott helyeket vagy helyszíneket, arctalan sziluetteké vált személyeket vagy az árnyékokat, amik egy „másik” realitásban – azaz az életben – városok, állatok, épületek és szobrok voltak. Mindez a töprengő, latolgató, elmélkedő kertészi alkotófolyamat során formálódik zavaró, váratlan, meglepő képpé, hogy elmélkedhessen. Ezt a vállaltan és szándékosan gondolkodtató képi kizökkentést kapja meg a látogató. Azt a fotográfiát, amely Kertészt a fotográfia történet sajátos és osztatlan státuszába helyezi.

André Kertész Retrospektív (A kiállítás szervezője a Jeu de Paume a Magyar Nemzeti Múzeummal együttműködve) Magyar Nemzeti Múzeum

2011. szeptember 29 – 2011. december 31.



- 1 André Kertész, Centre Nat. d'Art et de Culture Georges Pompidou, Paris, 1977; André Kertész, de Paris et de New York, Palais de Tokyo, Paris, 1986; André Kertész Photo-graphie, Musée Jacquemart-André, Paris, 1987; André Kertész, *Le double d'une vie*, Pavillon des Arts, Paris, 1994.
- 2 A.-L. Wanaverbecq: Les photographes étrangers dans la France de l'entre-deux-guerre, *Histoire de l'Art*, 1991, n°15. (A 84 említett fotográfus közül 19 magyar.)
- 3 „A fotográfia művészet?” – kérdezte időről időre a *L'Art Vivant*, egy havonta kétszer megjelenő művészeti lap oldalain a művészi fotográfia elfogadásáért kardoskodó Jean Gallotti. Írásait minden esetben egy akkori kortárs fotográfus hat-nyolc képe kísérte a lap középső dupla oldalán. Kertészről írt sorai, hét képpel, az 1929. március 1-jei számban jelentek meg. („A fotográfia nem művészet” – válaszolt Gallotti kérdésére a dadaista-szürrealista Man Ray egy 1937-ben megjelent, 12 fotóból álló briliáns kötetben, amely azóta is a szürrealizmus és a fotográfia termékeny kapcsolatának egyik legmeggyőzőbb dokumentuma.)
- 4 Paul Dermée (1886–1951) belga író, költő, kritikus, kiadó. A legendás *Esprit* nouveaux folyóirat megalapítója és igazgatója.
- 5 Seuphor és Dermée egyetlen számot megért, folyóiratnak indult lapja. Közölte József Attila egy versét, Meggyes László, a húszas évek talán legsikeresebb párizsi magyar festőjének grafikáit.
- 6 Dermée sorai a *L'Hospice des Quinze-Vingts*, egy ma is létező párizsi vak és csökkent látó kórházzal azonosította a világot, azt, amelyben Kertész, pontosabban fotói a „vakokat”, bennünket kalauzolnak. A *frère voyant* (nélkülözve egy költői fordítás érzékenységet) szó szerint: „a látó testvér”. (A „testvér” szó ebben a kontextusban a latin *fratere* utal, ti. a kórház egy szerzetesrend tulajdona.) A vers felsorolja Kertész néhány fotóját, amelyek hosszú évtizedekkel később a fotográfia történetének ikonjaivá lettek: A Luxembourg-kert székei, Mondriannál és Mondrian szemüvege és pipája... Gyermeki kérlelhetetlenséget, ártatlanságot lát a kertészi tekintetben. Szavai megragadóak, különösen Kertész későbbi művészi sorsának tükrében.
- 7 „With the sex it's pornography: without, it's art” – feltéve, hogy Kertész pontosan emlékszik, ezekkel a szavakkal indokolta volna Beaumont Newhall, a kiállítás rendezője a művész két kiállított aktfotójának szemérmességét. Beaumont Newhall (1908–1993) 1940-től igazgatja a MOMA ekkor megalapított fotóosztályát.
- 8 André Kertész, Corvina, 1972. Bajomi László Endre rövid írásával kísért kötet, amely a FOTO sorozatban jelent meg.
- 9 D. Kazandjian – C. Tomkins, Alex: *The Life of Alexandre Liberman*, N.Y., Alfred Knopf, 1993.
- 10 Edward Steichen (1879–1973) luxemburgi születésű fotográfus, festő és kurátor. A *Camera Work* egyik megalapítója. 1923 és 1937 között a *Vanity Fair* fotográfusa volt és később, a második világháború során az amerikai hadsereg fotográfusa lett. 1947 és 1962 között a MOMA fotóosztályának igazgatója. Az 1955-ös *The Family of Man* című monstre fotókiállítás fűződik a névéhez. A 20. századi amerikai fotó-szcéna kétségtelenül egyik legfontosabb személyisége.
- 11 John Szarkowski (1925–2007) fotográfia-történész, kritikus és szakíró. 1962-től lesz a MOMA fotóosztályának igazgatója és 1991-ben váltja fel Peter Galassi. Kurátori tevékenységén túl számos jelentős tanulmány szerzője.
- 12 Romeo Martinez (1911–1990) Mexikóban született szakíró, újságíró, kurátor, kiadó. Élete nagy részét Párizsban töltötte. 1953 és 1974 között a *Luzernben* megjelenő *Camera* szerkesztője, amely kétségkívül a legigényesebb fotográfiai szaklap volt a háború után. Óriási könyvtára és fotógyűjteményének nagy része – köztük számos Kertész-mű – ma a La Maison Européenne de la Photographie tulajdona. Kertész képei a *Camera* oldalain 1963 áprilisában jelentek meg.
- 13 Jacques-Henri Lartigue (1894–1986) francia fotográfus, aki gyermekkorában kezdett fotografálni anélkül, hogy a fotográfiát foglalkozásának tekintette volna. Néhány képe megjelent ugyan a két háború között a képes lapokban, de nem kívánt hívatásos fotográfus lenni; élete első jelentős kiállítása a MOMA-ban volt.
- 14 André Kertész, aki a tragikus spanyol polgárháború nyugtalanító híreit suttogó Párizst 1936 októberében hagyta el, archívumának egy jelentős részét egy barátja, a Voilá képes újságnál megismert fényképész, Jacqueline Paouillac gondjaira bízta. Az archívum, amelyet egy ideig Paouillac mint a fotográfus ügynöke is kezelt, Párizs német megszállása után Jacqueline új otthonába, egy dél-franciaországi polgári ház alagsorának biztonságát nyújtó pincéjébe, a „szabad zónába” került. Alig huszonhárom évvel később, 1963 kora őszén Bertrand Girod de l'Ain, a párizsi *Le Monde* művészeti rovatának újságírója a lap egy szeptemberi számában úgy számolt be Kertész nagy sikerű velencei kiállításáról, hogy megemlítette a lappangó ládák titkát is. Jacqueline Paouillac, a fotók és a negatívak hűsége őrangyala, sőt egyben a *Le Monde* olvasója is, levélben értesíti az újságírót Kertész archívumának hollétéről.

MAGYAR NEMZETI MÚZEUM

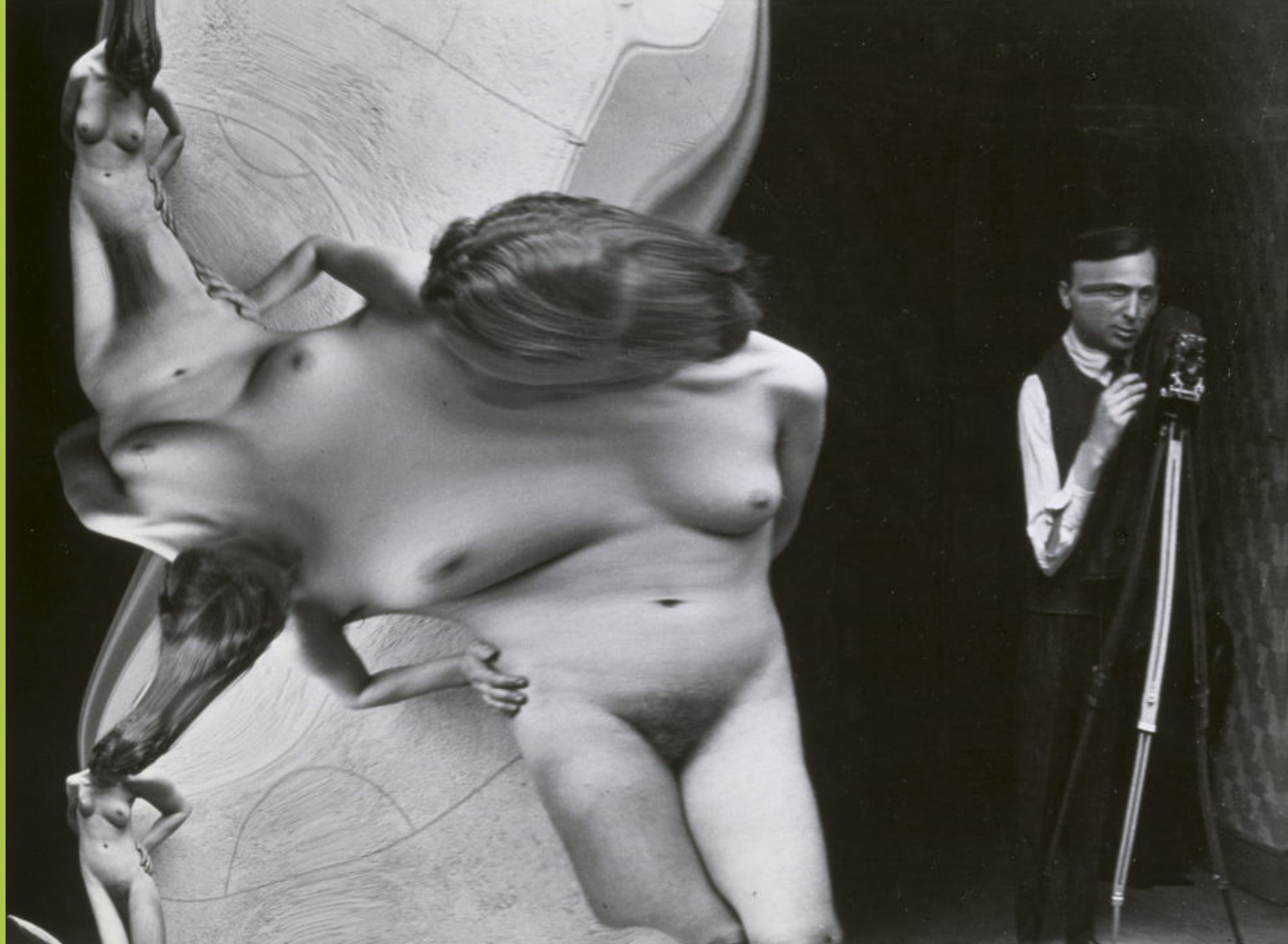
2011. SZEPTEMBER 30. – DECEMBER 31.

AZ ÉV FOTÓKIÁLLÍTÁSA!

www.andrekertesz.hu

info@hnm.hu

Magyar Nemzeti Múzeum
1088 Budapest, Múzeum krt. 14–16.



TORZULÁS N° 41 [André Kertész önarcképével], 1933
Collection Maison Européenne de la Photographie, Párizs

ANDRÉ KERTÉSZ RETROSPEKTÍV

A Magyar Nemzeti Múzeum fenntartója:



A kiállítás a Magyar Nemzeti Múzeum és
a párizsi Jeu de Paume szervezésében valósult meg.





**Művészetek
Palotája**
Budapest

Élmény! Minden tekintetben.

www.mupa.hu



MINDEN TEKINTETBEN

2011 II. félév

OKTÓBER **LISZT-LÉPÉSEK**

OKTÓBER 8. **BOGÁNYI GERGELY SZÓLÓESTJE**

OKTÓBER 8. **LISZT ARCAI** FOTÓKIÁLLÍTÁS

OKTÓBER 9. **ORGONA-SZTORIK** FASSANG LÁSZLÓ ÉS MÁCSAI PÁL

OKTÓBER 13., 14. **FÁBRI PÉTER: A LISZT-FAKTOR** RENDEZŐ: HARSÁNYI SÜLYOM LÁSZLÓ

OKTÓBER 16. **CIFRA PALOTA**

OKTÓBER 17. **JAZZVERZIÓK** SZAKCSI LAKATOS BÉLA, OLÁH KÁLMÁN

OKTÓBER 18. **AZ ABBÉ** EGYHÁZI KÓRUSMŰVEK ORGONAKÍSÉRETTTEL

OKTÓBER 19. **CIGÁNYZENÉTŐL A RAPSZÓDIÁKIG**

OKTÓBER 22. **A ZONGORAVERSENYEK** GYENYISZ MACUJEV ZENEKARI ESTJE  

NOVEMBER 23. **LISZT ÉS BACH** CHRISTOPH BOSSERT ÉS SZABÓ BALÁZS ORGONAESTJE

DECEMBER 10. **KARÁCSONYI KONCERT** RÁNKI DEZSŐ, KLUKON EDIT, MR GYERMEKKÓRUS

STRATÉGIAI
PARTNEREINK



STRATÉGIAI MÉDIA-
PARTNEREINK



Jegyek kaphatók a Múpa jegypénztárakban (1095 Budapest, Komor Marcell u. 1., tel.: 555-3300 és 1061 Budapest, Andrássy út 28., tel.: 555-3310), valamint az ismert jegypénztárakban.
Online jegyvásárlás: www.mupa.hu
A Múpa szakmai támogatója a Liszt Akadémia.
ISO 9001:2000

Liszt Ferenc vizitkártyája („Abbé Liszt”), Canzi és Heller, Pest, 1865. augusztus



© Magyar Nemzeti Múzeum © fotó: Magyar Nemzeti Múzeum

Az interaktív Liszt

Ha a 19. század közepén létezhetek volna paparazzók, Liszt az egyik legkiválóbb célpontjuk lett volna. Persze csak ha egyáltalán sikerült volna őt követniük, hiszen ha valaki összeszámolja a Liszt által Európában végigkocsikázott kilométereket, elhűlve fogja látni, hogy ezt még a mai utakon és közlekedési eszközökön is hatalmas teljesítmény lenne megtenni. A Művészetek Palotájában szeptemberben lezajlott nemzetközi versenyben Liszt-zongoraversenyek hangzottak fel a döntőben. Látva, hogy Liszt milyen tempót diktált zenekar-

nak és zongoristának, fogalmat alkothatunk arról is, hogyan zajlott az élete, amikor még koncertezett. Hajszoltság, benne lírai kitérőkkel: a Liszt-jelenség valószínűleg közelebb áll hozzánk, mint saját kortársaihoz. A Művészetek Palotájában interaktív térképen követhetjük nyomon nemcsak a turnézó fiatal zongoristát, hanem az idősebb Liszt Ferencet is, akinek már annyira vérében volt az utazás, hogy állandóan ingázott Párizs, Róma, Weimar és Pest között akkor is, amikor már csak jótékony célból koncertezett. Liszt korának fényképen talán a leg-

többször megörökített híressége volt, néhány arc más a Nemzeti Múzeumban őrzött fotókópiák alapján felnagyítva várja majd a koncertlátogatókat az – 1838-as pesti árvíz hírének hallatán magát újra magyarnak tekintő – mester születésének 200. évfordulója alkalmából.

Liszt-projektek a Moholy-Nagy Művészeti Egyetem közreműködésével a Művészetek Palotájában, 2011. október 8. és december 31. között.

Natasza Pavlovskaja: *Missing Space Donbass*, 2011

© Nessim Galéria © Natasa Pavlovskaja

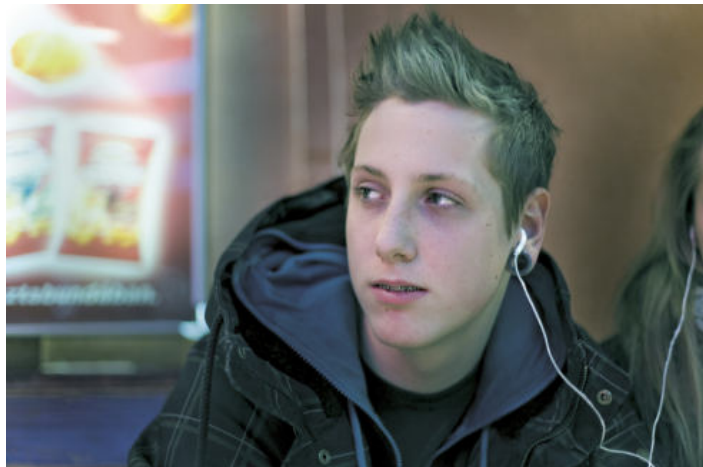
Fiatal fotósok biennáléja

2007 és 2009 után az idei már a harmadik alkalom, hogy a Fotografus.hu alapítvány és a dunaújvárosi Kortárs Művészeti Intézet Dunaújvárosba invitálja a kortárs fotóművészet iránt érdeklődő egyre nagyobb számú közönséget. A Dunaújvárosi Fotóbiennále hat helyszínén, tíz kiállítóteremben mutatkoznak be a legújabb törekvések a szakmabelieknek és a laikusoknak. Mivel a biennále kifejezetten a fiatal (pályakezdő) fotósoknak kíván megjelenési lehetőséget adni, ezért a részvétel feltétele, hogy az alkotó ne legyen 35 évesnél idősebb: így a magyar és nemzetközi fotográfia legfiatalabb generációjának széles keresztmetszetével találkozhat a közönség. A 100

pályázóból szakmai zsűri (a Fotografus.hu képviselőjében Böröczfy Virág művészettörténész, Gulyás Miklós Balogh Rudolf-díjas fotográfus, a MOME docense, valamint Rajcsányi Artúr fotográfus) választott ki 54 alkotót, akik egyéni vagy csoportos kiállítási lehetőséget kaptak. A változatos helyszíneken kiállított anyag vállaltan heterogén: a zsűri nem a művek műfaja vagy technikája alapján válogatott, hanem a beadott fotók szakmai színvonalára koncentrált. Konceptuális projektek, kortárs dokumentarizmus, személyes emlékgócok feltérképezése és loholás a hipszterek nyomában. Bezeczký Csilla nálunk élő külföldiekkel mondatja ki a kedvenc magyar szavukat, Mohai Balázst

elcsábította a minden tragikussága ellenére is nagyon fotogén vörösiszap-katasztrófa, Natasa Pavlovskaja a hajdani Szovjetunióban virágzó ukrán bányaváros kísérteties maradványait örököltte meg, Pályi Zsófia a 2010-es szavazataikról faggatta az aluljárók közönségét, Simonyi Balázs 50 mm-es objektívvel kapja el a plázanemzedék kallódó fiataljait, Hangay Enikő pedig a képfestőknek állított líraian konceptuális emléket.

Kortárs Művészeti Intézet, Szivacs Galéria, Kassák Galéria, Intercisa Múzeum, Bartók Kamaraszínház és Művészetek Háza, Dunaújvárosi Főiskola
2011. szeptember 10 – 2011. október 14.



© Simonyi Balázs

Simonyi Balázs: *Plázanemzedék – Otthon 2.0 (részlet)*, 2008–2010

© Iván Ádám

Iván Ádám: *Állatkert*, 2010

© K-ARTS KÉSZ © fotó: K-ARTS KÉSZ

Az Artmagazin bemutatja:

Acél sétány

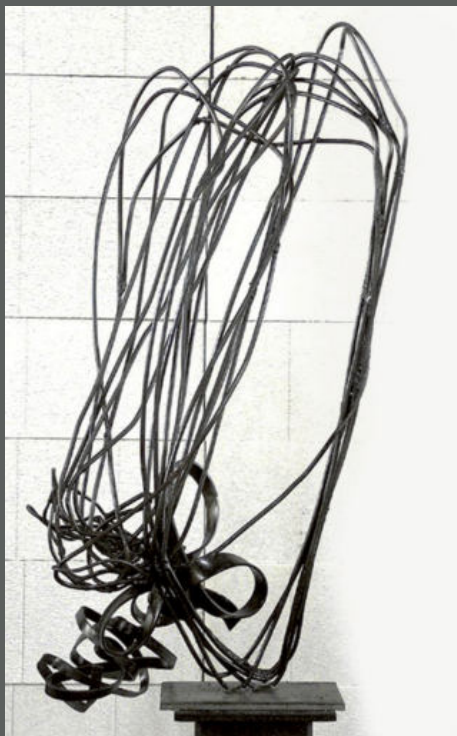
fémszobor-kiállítás az Art Marketen

Magyarország jelenleg legjelentősebb, ipari háttérű szobrászati alkotótábora a Kecskeméti Acélszobrászati Szimpozium (KASZ). 2004-ben rendezték meg az első acélművészeti tábor a KÉSZ Csoport acélszerkezet-gyártó központjában. Azóta hagyományrá vált, hogy minden nyáron Kecskemétre, a KÉSZ Ipari Parkba gyűlnek az acél,

a vas iránt érdeklődést mutató hazai és külföldi szobrászok, képzőművészek. Az alkotók több mint két héten át dolgozhatnak a gyártóműben. A plazmavágás, a lángvágás, a fúrás, a hegesztés különböző műveleteit, gépeit kihasználva születhetnek meg az egyedi alkotások. Az elkészült művek egy részét a szobrászok felajánlották a szervező-

nek, a KÉSZ-nek, illetve a K-ARTS KÉSZ Művészeti Gyűjteménynek. A Millenáris Parkban rendezendő kiállításon, az „Acélszobor sétányon” az eddigi nyolc alkotótábor alkotásaiból láthat a közönség – az Art Market ideje alatt – egy nagyobb válogatást, Erős Ágost Koppánytól Kopasz Tamásig, Rajcsók Attilától Roskó Gáborig.

Kopasz Tamás: *Térgeztusok/Barokk IV.*, 2004
acélhuzal és acélszalag, 50 × 30 × 90 cm



© K-ARTS KÉSZ © fotó: K-ARTS KÉSZ

Ujházi Péter: *Házam*, 2006
hegesztett acél, 63 × 36 × 202 cm



© K-ARTS KÉSZ © fotó: K-ARTS KÉSZ

Bukta Imre: *Csendélet I.*, 2008
hegesztett acél, 44 × 43 × 160 cm



© K-ARTS KÉSZ © fotó: K-ARTS KÉSZ



MÉLYI József

ACÉLKOR

Duna-parti szobrok 5.



Móder Rezső: Guruló kozmosz, 1989



Barry Parker: Mátyás gyűrűje, 2000

Folyóparti szobrok Dunaújvárosban | Várnai Gyula fotóival

Sokféleképpen el lehet jutni Dunaújvárosban a Duna partjára, mégis talán Somogyi József Aratók szobra mellett vezet a legkényezetesebb út. Mintha odáig tartana a város, és onnantól kezdődne valami egészen más. A köztéri szobrok határvonala legalábbis ott húzódik, ez az utolsó alkotás, amely még klasszikus városi közteret díszít, utána már csak az acélszobrok parkja húzódik, egészen a Dunáig. Olyan, mintha Somogyi öt kaszás-gereblyés bronzalakja – a mezőgazdaságától megfosztott város emlékműve a magyar mezőgazdaság szárnyalásának korából –, három nő és két férfi, időben jócskán megelőznék a mögötte hosszú és szabálytalan sorba rendeződő fém munkákat, de a látszat csal. Az

Aratók, testet öltött anakronizmusként, csupán 1979 óta áll a Kossuth Lajos út és a Panoráma út találkozásánál, a Dunaújvárosi Acélszobrász Alkotótelep története pedig már öt évvel korábban elkezdődött; a magasparton a hetvenes évek közepétől több művet is elhelyeztek. Az idősíkok egymásba csúsztatását legjobban talán az mutatja, hogy Gulyás Gyula Csoport című művét, amelynek képe a korabeli Művészetben még Brigád címmel jelent meg, nem mesze innét szintén 1979-ben állították fel. Az ellentét kiáltó: az ötvenes évek klasszikus kompozícióit idéző, sematikus mezőgazdasági munkásábrázolás áll szemben a hetvenes évek sematikus gondolkodását kiforgató ipari formával. Gulyás egy

gondosan illesztett, szegecselt kocka-keretbe állítja be a hat, különböző méretű figura vassziluetjét, arctalanul, különösebb egyedi jellemzők nélkül. Illetve valamilyen módon mégis valamennyien egyéniségek: az egyiknek a haja nagyobb, a másik csipőre tett kézzel áll, a harmadik kicsit kilép, a képzeletbeli kamerának pózolván. Ott állnak síkba öntve, két sorban, egymással párhuzamosan, mintha egy brigádnapló rosszul komponált képét sikerült volna félig-meddig a térbe emelni. A Csoport a Duna-parti acélszobrok emblematisztikus darabja, valódi korlelyomat, a hetvenes-nyolcvanas évek világa tükröződik benne, az alkotótelep és a szoborpark halványuló fénykora.

Barangolás a dunaújvárosi magasparton, a szebb napokat látott Acélszobrászati Alkotótelep mementói között. Szomorú műtárgytemető vagy a késő Kádár-kor megőrzendő emléke? A város nemcsak a szocialista nehézipar egyik fellegrája volt, hanem egy olyan szellemi gócpont, ahol a munkások egy neoavantgárd művésztől akarták elnevezni brigádjukat, a Duna-parton pedig kiépülhetett a kortárs szoborpark, a legfrissebb nyugati modellhez hasonlóan.



Péter Ágnes: *Közösség*, 1989



Vladimir Kopteff: *Konstrukció 50*, 1987

A szoborpark hőskorának és hanyatlásának történetét sokan és sokszor elmesélték már, nagyjából mindig egyféleképpen. A hatvanas években vidéki településeinken felvirágzó alkotótelepektől indulva, a félrerakott műveket véletlenül megpillantó francia elvtárs látogatásán és a park létrehozását eredményező szerencsés útmutatásán, majd a kohászat válságán át a Dunai Vasmű átalakulásáig. Másképp nehezen lenne mesélhető, mint ahogy utólag az egyes szobrok saját történetének felfejtése, illetve művészettörténeti differenciálása is nehezebbnek tűnik. Annyi azért megállapítható, hogy a hetvenes évektől kezdve évtizedenként egyre kevesebb az innovatív alkotás, míg végül aztán az új évezredre minden

ötlet – pénz és energia – el is fogy. Egy másik nézet szerint az 1964-es partomlást követően feltöltött és teraszosan rendezett területen kialakított szoborpark valójában csak egységében értékelhető, elsősorban mint a hosszú haldoklással megnyújtott két évtized korlenyomata – ebben a perspektívában nincsenek önállóan elemezhető alkotások, csupán a korszak viszonyait tükröző összkép. Az összképet jellemző megállapítások viszont nagyon különbözőek: a szoborpark lehet „megmosolyogni való kordokumentum” (Lóska Lajos, 1988), eldönthetetlenül „a múzsák szent ligete vagy pedig műtárgytemető” (Gyetvai Ágnes, 1983), esetleg a magyar fémszobrászat átfogó keresztmetszete a múlt század

második feléből (a Magyar Nemzeti Galéria szakvéleménye, 2011). A legszkeptikusabb a nyolcvanas évek végén Lóska Lajos, aki röviden summázza véleményét: „a maradandóságot illetően a dunaújvárosi szoborparkban elhelyezett, illetve a városban felállított munkáknak nincsenek túl jó esélyeik”. A maradandóság persze sokféle lehet, de Lóskának egy dologban biztos nem volt igaza: a dunaújvárosi kordokumentum nem megmosolyogni való. A 2011 februárjában a néhol már a növényzettől alig látható, máshol erősen megkopott vagy összezsugorított, de védetté nyilvánított műegyüttes sokkal inkább a késő Kádár-kor komoly és megőrzendő maradványa.

Szanyi Péter: *Memento*, 1996Birkás István: *Figura*, 1996

A szoborpark mint kordokumentum lehet többek között a közvetlen történeti összefüggések lenyomata, tanúskodhat az egykori intézményrendszerről, illetve valóban adhat keresztmetszetet – ha nem is átfo-gót – a korszak magyarországi szobrászatáról, de leginkább mindezek egymás-ba fonódó alakulásáról. A szocialista kultúrpolitika történeti összefüggé-sében újra és újra előbukkan a mun-kások és a művészek közti kapcsolat problémája. A dunaújvárosi alkotótelepről szóló cikkében (Művészet, 1983/11) Gyetvai Ágnes nem véletlenül idézi Kállai Ernő és Jakovits József példáját, akik közvetle-nül a világháború után az Európai Iskola és a Szocialista Művészcsoport absztrakt

szobrait rakták fel egy teherautóra és vit-ték Csepelre a munkások közé. A művé-szet és technológia közti kapcsolatterem-tés konstruktivista szándéka, a munkások kulturális felemelése és az emberközeli művészet gondolata – ha nem is ennyire

Valódi korlenyomat, a hetvenes-nyolcvanas évek világa tükröződik benne, az alkotótelep és a szoborpark halványuló fénykora.

közvetlen eszközökkel – végighúzódik az ötvenes-hatvanas-hetvenes éveken is, vé-gül leginkább már csak az ideológiai máz formájában. Dunaújváros azonban a visz-szaemlékezések szerint ebből a szempont-ból kivételes példa volt, ahol időről időre

valóban létrejött a vasgyári munkások és a művészek közti kölcsönhatás. Az óvatos közeledés odáig ment, hogy az egyik bri-gád névváltoztatási kérelmet nyújtott be: Galántai György nevét kívánták felvenni.

A névváltoztatáshoz a vezetés végül nem járult hozzá, ennek ellenére a törté-net jól jellemzi azt a helyzetet, amely-ben – a rendszeren belül – kialakul-hattak a szabadság látszólagos vagy valós menedékei. A szoborpark mű-vei – különösen a korai alkotások, például Szeift Béla vagy ef Zámbo István szobra – ma is a hivatalos köztéri megbízásokon túl megnyíló szabad alkotás lehetőségét tükrö-zik. Ez a viszonylagos szabadság mutatko-zik meg abban a tényben is, hogy Galántai

Heritesz Gábor: *Acél-mű*, 1987Friedrich Ferenc: *Viszony 96*, 1996

© Artmagazin © fotó: Várnai Gyula

György, néhány évvel a balatonboglári kápolnatárlat miatt indított rendőrségi vizsgálat után Dunaújvárosban szobrászi munkákhoz jutott: „Ami az akkori dunaújvárosi lehetőségeket illeti, szellemi értelemben életmentőbb helyet el sem tudtam volna képzelni. Nagyon vonzódtam az információgazdag környezethez, amit a naponta változó elegytér újrafelhasználásra összehordott vasalkatrész-hegyei jelentettek.”

Az acélváros munkás-kultúrájának emelése ugyanúgy szempont lehetett az alkotótélep kialakításában, mint a helyi, hazai, majd külföldi szobrászok foglalkoztatása. A városvezetők szeme előtt Dunaújváros arculatának modernizálása lebegett,

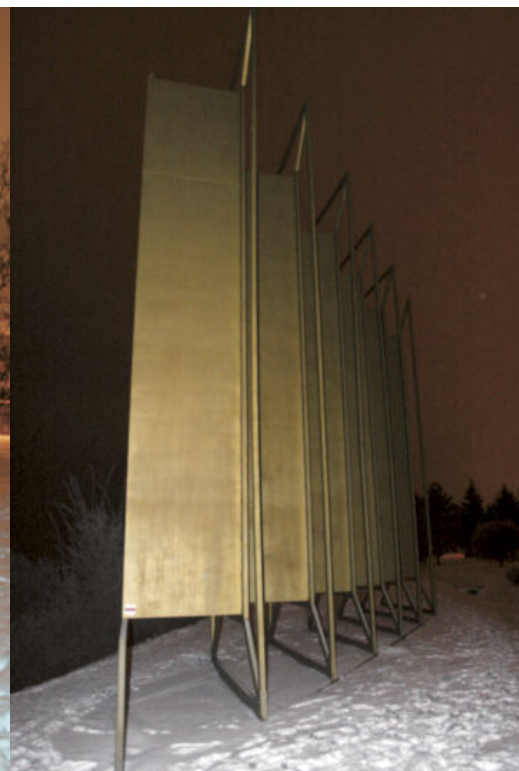
s ebben az elképzelésben az acélszobrok – a szükségből erényt kovácsolva – egyfajta szocialista „brand” szerepét töltötték be. Míg a művészek a munkáikat a valódi közterben, a Római városrészben látták volna

A hetvenes évektől kezdve évtizedenként egyre kevesebb az innovatív alkotás, míg végül aztán az új évezredre minden ötlet – pénz és energia – el is fogy.

szívesen, addig a közönség az első szobrok felállítását a szoborparkban értetlenkedve fogadta. Számos vita után – miközben a galériában kiállítható kisplasztikák és a köztéri nagyméretű alkotások viszonya az alkotótélep alapvető problémája lett

– az elkülönített park a politikusok, a művészek és a közönség számára is elfogadható megoldássá vált.

A hetvenes évek elején külföldön – a klasszikus emlékműveken és adott helyszínen, megbízásra készült alkotásokon túl – a kortárs köztéri szobrok kiállítászerű bemutatására egymás mellett két modell létezett. Az egyik modell szerint a szobrok a természeti környezetben érvényesülnek a legjobban, megjelenésük adekvát helyszíne a park. A másik modell a hatvanas évek elejétől terjedt el, eszerint a szobrokat – ebben az időben leggyakrabban absztrakt alkotásokat – a városi térben kell elhelyezni, ahol közvetlen kölcsönhatásba

Helmut Karl és Peter Sommerauer: *Romeó és Júlia* – 1956, 1993Joe Moran: *Anyá*, 1989Jon Barlow Hudson: *Ablakok a végtelenre*, 1993

kerülhetnek az épített környezettel. A két modell mögött a művészet és az élet viszonyának két régi és ellentétes koncepciója húzódik meg; a hangsúly a hatvanas évek második felétől egyre inkább az urbanus tér felé, majd a helyspecifikus művek irányába tolódott el. Városi környezetben felállított szobrok első nagyszabású bemutatójára 1962-ben Spoleto-ban került sor, ahol az utcákon és a tereken a világ minden tájáról érkezett ötvenkét művész több mint száz alkotását helyezték el. Olyan nemzetközi nagyságok, mint Henry Moore vagy Alexander Calder mellett az olasz kortárs művészet kiemelkedő alakjai, többek között Manzù és Marini

vettek részt a seregszemlén, amelynek legfontosabb támogatója az olasz acélipar legnagyobb állami vállalata, az Italsider volt. Az Italsider közreműködése tette lehetővé, hogy tíz szobrász (három amerikai, egy angol és hat olasz) kifejezetten az adott

A városvezetők szeme előtt Dunaújváros arculatának modernizálása lebegett, s ebben az elképzelésben az acélszobrok – a szükségből erényt kovácsolva – egyfajta szocialista „brand” szerepét töltötték be.

helyszínre és alkalomra készítse el alkotását. A felkínált lehetőséggel mindenekelőtt David Smith élt, aki a vállalat Genova melletti öntödéjében rövid idő alatt huszonöt

művet készített el a spoletói bemutatóra. A fesztivál szakmai és közönségsiker volt, a művek közül néhány a mai napig a város közterein áll. A spoletói rendezvény nyomán a hatvanas években Olaszország más városaiban és Európa több pontján szerveztek hasonló eseményeket – ilyen volt például a lengyelországi Elblągban 1965-től megrendezett nemzetközi szobrászati biennále. Elblągban a helyi gyár, a Zamech mérnökeinek és munkásainak közreműködésével jöttek létre többek között Magdalena Abakanowicz vagy Henryk Stażewski alkotásai. A művek egy része a város parkjába került, több alkotás viszont még ma is az utcákon és tereken áll.

Bakos Ildikó: *Hold-szekér*, 1989Palotás József: *Világfa*, 1996Drabik István: *Párban állók*, 2000

© Artmagazin © fotó: Várnai Gyula

Az elblagi biennálén a konstruktív tendenciákat 1971-től váltották fel a konceptuális stratégiák; a program 1984-ben ért véget.

Magyarországon a hatvanas években a szobrászati alkotótelepek anyagok szerint alakulnak meg – Székesfehérváron alumínium, Nagyatádon fa, Villányban kő –, a bemutatás helyszíne pedig nem a városi környezet, hanem egyértelműen a szoborpark lesz. Így történik ez a hetvenes évek közepén Dunaújvárosban is. Míg azonban Nyugat-Európában és Amerikában a nyolcvanas években a kortárs köztéri művészetet már egyre inkább a helyspecifikus alkotások térhódítása és a városi környezet kihasználása jellemzi, addig Magyarországon megmarad

a régi koncepció. Dunaújvárosban ráadásul 1979-től a Fiala Képzőművészek Stúdiójától a Magyar Képző- és Iparművészek Szövetsége veszi át az alkotótelep koordinációját, ez a tény a szabadságfok jelentős csökkenésével, a folyamatok megmerevedésével, bürokratizálódásával jár. A kezdeményezés a köztéri művészet világában érvényes tendenciáktól egyre inkább eltávolodik – bár közvetlen közelében sohasem járt –, és ezen 1983-tól a külföldi művészek meghívása sem segít.

Mai szemmel a szoborparkban az általános provincialitás mögött már nehéz felfedezni az egyes szobrokban rejlő értékeket vagy meglátni a szoboregyüttesben a hetvenes-nyolcvanas évek fémszobrászatának

keresztmetszetét. Miközben néhány mű – a már említetteken kívül Samu Géza vagy Várnai Gyula alkotása – esetleg kiemelkedik, addig művészettörténeti értelemben az átlag egyre átlagosabbnak tűnik. A konstruktív, minimalista vagy konceptuális vonásokat mutató alkotásokban legfeljebb a háború utáni szobrászat fő csapásirányainak, Anthony Caro, Lynn Chadwick, Alexander Calder vagy Eduardo Chillida művészetének egyes jellemzői, illetve azok halvány visszfényei köszönnek vissza. Az idő pedig a kordokumentumoknak dolgozik.

Átrendeződs a vásárpiacon



Az idei esztendő alaposan átrajzolta a hazai művészeti vásárok térképét. Az egyre inkább a nemzetközi kortárs art fair-ekhez igazodó Budapest Art Fair lehúzta a rolót. A művészeti vásárok rendezéséből kiszállt az eddigi lebonyolító, a Galambos Sándor által igazgatott Partner's 2000 Kft. Többé nem lépik el színes árcédula-reklámok a fővárost, a Műcsarnokból kivonulnak a műkereskedők. Szabad lett a pálya az új versenyzők előtt.

Nancy G. Brinker, az Art Market fővédnöke

ArtPlacc

Ad hoc ötlettől vezérelve született meg a nyár legizgalmasabb kortárs koprodukcója, a tihanyi ArtPlacc. Az ötletgazda a Mono Galéria vezetője, Peleskey Ákos, aki hadat üzenve a helyi szuvenírusoknak, összetrombitálta a neves budapesti kortárs galériákat (az acb Galériától a Kisteremig, a kArtontól a Godot-ig) egy 600 négyzetméteres rendezvénysátorba. Az augusztus közepi esemény sok látogatót vonzott, a szervezők szeretnék jövőre is megrendezni, hiszen a piacképes kortárs képzőművészet eddig ugyancsak hiányzott a Balaton-part kulturális kínálatából.

Antik Enteriőr tavaly a Néprajzi Múzeumban →

Az ArtPlacc kiállítósátra Tihanyban ↓



Antik Enteriőr

A Partner's által igazgatott másik művészeti vásár, a – Budapest Art Fairtől időközben térben és időben is különváló – Antik Enteriőr nem végezte a szemétdombon. A bejáratott, tizenöt éves márkát megvásárolta a lebonyolítást korábban is kézbentartó cég. A tervek szerint Antik Enteriőr idén is lesz, most is a Néprajzi Múzeum aulájában és karzatán, december 1–4. között. Aki antik bútorokra, régi csillárookra, porcelán nippekre, néprajzi tárgyakra vagy öreg szőnyegekre vágyik, az idén se csalódik. A szervezők próbálják a kínálatot közelebb vinni a kispénztárcájúak igényeihez, hogy a vásár ne csak a dúsgazdag gyűjtőknek, hanem az egyszeri műbarátoknak is szóljon. A tét nélküli, karácsony előtti nézelődést gazdag kulturális program hivatott még szórakoztatóbbá tenni.



Art Market

Tavaly alig pár hónap alatt hozták tető alá az Art Marketet egy üresen álló budai irodaház termében. A kortárs magyar galériák középmezőnyét felvonultató börze inkább tűnt a Budapest Art Fair szatelitvásárának, mint komoly konkurensnek. Miután az Art Fair megszűnt, az Art Market nagy levegőt vett, és benyomult az üres területre. A Millenáris B épületében, október 27–30. között megrendezésre kerülő vásár megnyerte fővédnöknek a korábbi amerikai nagykövetet, a klasszikus és kortárs magyar műveket is gyűjtő Nancy G. Brinkert. A műgyűjtő diplomata zászlaja alatt az Art Market valódi regionális eseménnyé kíván duzzadni, az él- és középnyomú hazai galériák mellett zajlik a külföldi kiállítók levadászása is. Zsúri nincs, de egy nemzetközileg beágyazott kuratóriumot hoztak össze az esemény támogatására. A tartalom folyamatosan gazdagodik. A galériások mellett önálló művészeti projektek is helyet kapnak (például az Amadeus Alapítvány vagy a Krinzinger projekt), az Art Week keretében fővárosszerte kulturális programokat rendeznek, tervbe van véve egy cigány művészeti esemény és számos szakmai kerekasztal-beszélgetés. A vágyak ambíciózusak, a pálya síkos (sőt a recesszió függvényében lejt is), de a hazai szintérnek szüksége van egy kortárs vásárra. Ezt mostantól Art Marketnek hívják.

Kinyitott a Design Terminál



A Nyiri István által 1949-ben tervezett Erzsébet téri buszpályaudvar története újabb fordulóponthoz érkezett. A kulturális minisztérium 2004-ben döntött úgy, hogy dizájnközpontot telepít a kiürített, de műemléki védeltséget élvező pályaudvar épületébe. Dacára a hamar felálló szakmai stábnak és a dinamikus ágazat ösztönzésének, az építkezés teljes pénzügyi káoszba fulladt. (2010-ben hűtlen kezelés miatt eljárás indult a kivitelező ellen.) Az elmúlt pár évben a Design Terminál névre keresztelt intézmény így csak takaréklángon üzemelt; saját helyszín nélkül megvalósította a mindig gazdag programkínálattal rendelkező Design Hetet. Egy sikeres Design Terminál megteremtése nem a muzeológusok és a bölcsészek magánügye, a dizájn a kreatív iparág egyik legjobban pörgő üzletága világszerte. Ráadásul a MOME-t évről évre tehetséges és jól képzett

fiatal szakemberek hagyják el, akik nehezen boldogulnak a szerény gyártókapacitásokkal rendelkező magyarországi szintéren. A nemzetközi gyakorlat azt diktálja, hogy nemzeti intézménynek kell segíteni a kibontakozást, kiállításokkal, pályázatokkal, vásárokkal – itthon és külföldön egyaránt. Ahogy a 19. század végén az iparművészeti múzeumok alapítása (lásd Bécs vagy Pest) elsősorban a hazai ipar felfuttatását célozta meg, úgy ma a Design Terminálnak komoly szerepe lehetne a GDP növelésében. Most az újonnan kinevezett ügyvezetőre, Englert Róbertre és a kreatív igazgatóra, Ács Zoltánra vár a feladat, hogy megfeleljen ezeknek a kihívásoknak. A tervek szerint lesz kávézó, dizájnbolt, workshop, szeminárium, kiállítás és vásár. Egy jól működő Design Terminállal mindenki jól járna.



Robert Bechtle: *Berkeley Pinto (John De Andrea és családja Bechtle kocsija mellett)*, 1976, olaj, vászon, 123 x 176 cm
Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, az Österreichischen Ludwig Stiftung letétje

© MUMOK © fotó: MUMOK



Fotórealizmus Keleten és Nyugaton

A magyar neoavangárd mindig is mostoha-gyerekként kezelte a fotórealizmust. Jópo-fa, egyszeri poénnak tartotta, aminél a geometrikus absztrakt festmények vagy a fotóval dolgozó koncept munkák sokkal súlyosabbak. Pedig a legendás Iparterv-kiállítások egyikén lógott hiperrealista festmény, Méhes László *Hétköznapi* című, villamosban játszódo jelenete. 1969-ben vagyunk, pár évvel azelőtt, hogy az Amerikából induló „szuperrealizmus” divatba jött volna az öreg kontinensen. Európában csak a nevezetes '72-es kasseli Documenta után vált közzismertté, nem mellesleg a szintén fotót használó konceptuális művészettel együtt. A magyar szakmai fősodor akkoriban a szocreállal való párhuzamon röhögött (ki kárörvendően, ki elégtétellel), egy-két festő

pedig, aki a Bernáth Aurél-féle érzékeny látványelvűségen nevelkedett, nekilátott a stílus kifordításának. Így születtek meg mindenekelőtt Lakner László fotórealista festményei, amik hol a konceptualizmust dolgozták be ügyesen, hol pedig elmentek – a téma szárnyán – a maoizmus irányába. Mindkettő idegen volt az amerikai eredetű! Ott a fotórealizmus a nyugati part fogyasztói mágiájának hideg tűzében égett, a benzinkutak, limuzinok és a szupermarketek szenttelen kellékeit dokumentálta – messze az értelmiségi köröktől és az absztrakt expresszionizmustól. Mindmáig az észak-amerikai potentátok jelentik a műfaj művészettörténeti klasszikusait, az autókat festő Robert Bechtle-től az óriásportrék királyáig, Chuck Close-ig. Az aacheni Ludwig

házaspár hamar be is spájzolt belőlük, hiszen mindig is fogékonyak voltak a figurális irányzatokra. Ennek köszönhető, hogy három közép-európai Ludwig Múzeum egymással összefogva kerek fotórealizmus-kiállítást tudott rendezni. A Bécs után Aachenben is látható anyag most Budapestre érkezett. Itthon kiegészült a mezőny a hazai fotórealizmus külföldön egyáltalán nem ismert művészeivel, Bernáth(y) Sándortól Méhes Lórántig, Fehér Lászlótól Kocsis Imréig. (Az előző állomásokon egyedül – a rég Berlinben élő – Lakner képviselte hazánkat.) Erőss Nikolett, a kiállítás pesti kurátora a hidegháborús különbségekre élezte ki a kiállítást, nemcsak a magyar, hanem az egész kelet-európai blokk hiperrealizmusából ellenpontozva a tengerentúliakat.

Csernus Tibor: *Piac*, 1973, olaj, vászon, 130 × 162 cm

© Kogart © foto: Kogart Archivum

Az amerikai szuperrealisták ugyanis nagyon távol tartották maguktól a politikumot, az őket győzködőket hálátlan interjúalanyként rázták le folyton, állítva, hogy nincs képeiken semmiféle társadalmi mondanivaló. „Nem fűzök társadalmi ítéletet a középosztályhoz; nem árurom el, hogy amit megfestettem, az jó vagy rossz. A nézőre tartozik, hogy saját válaszát megfogalmazza” – magyarázta Robert Bechtle az *Art in America* újságírójának. Mivel Kelet-Európában a hiperrealizmus a neoavantgárd körökben jelent meg, ellenzéki mivoltát nehéz volt tagadni. Gyanús dologgá vált, mint minden dokumentarista mű, ami a Kádárkori propaganda valóság helyett a hiánygazdaságot, a kisszerű sorsokat és a reménytelen szürkeséget mutatta be.

Ludwig Múzeum: Édentől keletre
Fotórealizmus: Valóságváltozatok.
2011. szeptember 14 – 2012. január 15.



© MUMOK © foto: MUMOK

Don Eddy: *Cím nélkül (Volkswagen)*, 1971, akril, vászon 122 × 152 cm | Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, az Österreichischen Ludwig Stiftung letétje

DÉKEI Kriszta

HATÁRÁTLÉPÉSEK

Lakner Antal képzőművész

A magyar művészet egyik legeredetibb alkotója a kilencvenes évek elején induló nemzedéktársaihoz

hasonlóan posztkonceptuális: egymásra épülő ironikus, abszurd és mérnöki pontossággal megtervezett projektjei,

„termékcsaládjai” a művészet és a valóság peremhelyezeteit vizsgálják úgy, hogy Lakner hol a menedzser vagy

a dizájnér, hol a növénynevelő vagy az építész mérnök szerepébe bújik. Interaktív találmányai a kiállítótermekben

megszokott viselkedésformákat írnak felül, a nyilvános terekben elhelyezett, „rejtőzködő” projektjei pedig a városi

terek lakóit készítik arra, hogy áthangolják a köztérrel kapcsolatos elképzeléseiket.

Utak és hidak

1993 telén az Erzsébet híd két, negyven méter magas hídgerendáján különös felirattal szembesültek az autósok. A rendszerváltás utáni első köztéri projekt, a Polifónia fesztivál keretében Lakner két poétikus, csak az áthaladó szubjektum felől értelmezhető szót helyezett el egymással szemben: IDEÁT – ODAÁT – amelyek között a híd egy nagy része virtuális háttérárvá, egyfajta köztes senki földjévé változott. A két Duna-parti városrészt, Pestet és Budát összekötő híd földrajzi szempontból értelmezhetetlen útirányjelző tábláit nagy érdeklődés övezte – kereskedelmi rádiók betelefonálás műsorai foglalkoztak a lehetséges jelentésekkel –, egészen addig, míg az ODAÁT szó hirtelen azonosává vált egy aktuális, bár objektíven nem létező hellyel: a hídon vonult át ugyanis a miniszterelnök temetési menete, így az Irányjeleket el kellett távolítani. 1994-ben a magyar–osztrák kulturális kapcsolatokat reprezentáló Kulturbrücke kiállításon a híd szó egyik jelentéséhez a két társadalom közötti aktív kapcsolatot párosította: Személyes kultúrhidak címmel osztrák állampolgárok Magyarországon készült foghídjairól készült röntgenképeket mutatott be. Mint szociológus grafikonokon és mozgásdiagramokon rögzítette a kultúrafogyasztás szokásait – egy budapesti városnéző busz útvonalát, a hágai Mauritshuis-ban

Rembrandt festménye előtt tolongó turisták fényképkészítési pontjait –, majd maga is megnyitotta utazási irodáját. Az 1994-ben a Bartók 32 Galériában megnyíló Bartók Travel információs pultjával, szórólapjaival, az úti célokat bemutató fényképekkel, a cég profilját jelző felirattal – „utazás egy utazáshoz” – olyan, valóságosnak tűnő irodának álcázta magát, melyből nem külföldre, hanem a város különböző pontján megtalálható más utazási irodákhoz lehet gyalogtúrákat tenni. A projekt előre jelzi a művész későbbi védjegyét, a kulturális termék kvázi-árúként kezelését (arculattervezés, a „gyártási” folyamat modellezése, reklám, információs tábla stb.).

1993-ban Lakner Georg Winterrel expedícióra indult Svájcba. A cél az emmentáli sajt előállításnak megfigyelése, egy sajtó tömb hazaszállítása, további érlelése, majd kiállítása volt (Emmental expedíció). A fű- és az állatgondozás, a tejtermelés és -begyűjtés követése, az érleléshez szükséges hőmérséklet, azaz a minőséghez vezető lépések tanulmányozása után a rendszerből kikerülő tárgy műtárggyá, kulturális médiummá vált – amelyet mint műalkotást azután szétosztottak a budapesti kiállítás nézői között.

Termékcsaládok

1996–97 során a páros saját fejlesztésű magyar termékkel jelentkezett a művészeti

„piacon”. Az UGAR Fejlesztési Program során létrehozott szivar a magyar szivargyártás összeomlása után, manufaktúralis eljárással készült. A művészek végigkövették a dohány fejlődésének szakaszait, szakemberekkel konzultáltak, gondosan megtervezték a keverési arányokat, az ideális formát, és hatásanyag-vizsgálatot is végeztek. Az új találmány, az ezer darab kézi sodrású szivar azonban nem került kereskedelmi forgalomba: egy berlini galéria légtérében füstté vált (az eliminációt az egyéni fogyasztók mellett egy speciális pótfékelő gép segítette elő). A műalkotás ebben az esetben a terem légtérében keringő füst volt, melyet a megszokott retinális percepció helyett csupán szaglás útján lehetett érzékelni.

Leggyakrabban kiállított és legsikeresebb műve az 1997-től egyre bővülő INERS-sorozat. Lakner egyszerű, hétköznapi munkafolyamatokat emel be a kiállítóterbe: olyan munkaeszközöket és gépeket kínál fel használatra, melyek a munkavégzést alakítják át szabadidős tevékenységgé. A reklámfotókon, óriásplakátokon és szórólapokon is hirdetett pseudo-kondigépek státusza az interaktív műtárgy és az öncélú testkultuszt elősegítő gépezetek között helyezkedik el, hiszen a szobafestést helyettesítő passzív munkaeszköz, a Wallmaster használata szinte a teljes izomzatot megmozgatja, a talicska (Home



© Artmagazin © fotó: Szmolka Zoltán

Lakner Antal

Lakner Antal: *INERS Haptic Training Machine* (Tapintási gyakorló eszköz), 2009.



© fotó: Sulyogh Miklós

Transporter) deltásít, a fűrészpád (Forest master) pedig jól tesz a csuklyás izmoknak. A passzív munkaeszközök sorát gazdagítja az ülő testhelyzetben végzett számítógépes munkát helyettesítő, erős koncentrációt igénylő, a karizmokat erősítő „egérpád” (Freehand) vagy „a távközlés nélküli telefonhasználatot” elősegítő, a mobilozás közbeni „munkát” szimuláló és eközben az ujjizmokat erősítő mobil-gép (Handypress). Legutóbbi kiállításán a Kisterem galéria terét bankfiókká alakította át: az álpromóciós felületen megjelenő szöveg pedig a legújabb INERS-tag, egy bankautomatára megtévesztően hasonlító tárgy használatát ecsegteli. A *Haptic Training Machine* – mely címben utal a használat módjára – már nem a monoton fizikai munkát szimulálja, hanem a pénzfelvétel automatikus gesztusát: mintegy edzésben tart minket, hogy el ne felejtjük ezeket a mozdulatokat. Különböző tapasztalatokkal gazdagodhat, aki felölti az INERS duplagravitációs öltözetét (Passive Dress). A ruhában egyenletesen elosztott súlyok miatt az emberi test legelemibb funkciója, a függőleges testtartás evidenciája válik kétséges: hirtelen ráébredünk, hogy cselekvőképességünk, sőt maga az állás is milyen könnyen instabil lehet. E test- és tértapasztalat pandantja

a mikrogravitációs lebegőkabin (Black Hole, 2005). E munka az aktív befogadást elősegítő INERS gépek (a színházi előadás során keletkező, mozgási reakciókat levezető nézőtéri székek vagy a 2001-es Velencei Biennáléra tervezett járművek) sorába tartozik. Míg ezek saját tervezésű gépek, Lakner itt a John C. Lilly neuropszichiáter által 1954-ben kifejlesztett

A projekt előre jelzi a művész későbbi védjegyét, a kulturális termék kvázi-áruként kezelését (arculattervezés, a „gyártási” folyamat modellezése, reklám, információs tábla stb.).

tett rekreációs, pszichoterápiás eszközt, egy nullához közelítő gravitációt előidéző kabint adaptált a kiállítási környezetbe: a fürdőkabin használója egyszerre érezheti magát egy orvosi kísérletben és egy meditációs gyakorlatban. Egy biztos: e két eszközzel olyan munkát végzünk, amely saját testképünk fel nem ismert origójának, a biológiai, szenzomotoros mozgásoknak az alapvető funkciójára mutat rá. Az INERS-sorozat harmadik típusa a gépváros mozgó közlekedési eszközeiben töltött passzív időt teszi hasznossá. Ilyenek a 2006-ban kifejlesztett, a metrókocsik rázkódását-kanyargását kihasználó beltéri

szőrfdeszák (Tunnel surf), a mozgólépcsőre illeszthető és egy speciális sportra, a mozgólépcső-lovaglásra (Escalator riding, Walkway skeleton) alkalmas eszközök, vagy azoknak a „tornagyakorlatoknak” az alapos feltérképezése, melyeket egy liftben is elvégezhetünk.

Kevésbé ismert, hogy Izland az egyetlen olyan NATO-tagország, amelynek nincs saját hadserege. Ezen maguk az angolok is meglepődtek, amikor a kilencvenes években az izlandiak megsértették a halászati jogok kialakult status quóját. Nagy-Britannia egy teljes hadiflottát küldött a kérdés rendezésére, amely egyszerűen nem tudott mit kezdeni a „középkori” technikát alkalmazó halászhajókkal, így dogávegetetlen távozott. Lakner 1999-ben tervezte meg az izlandi hadsereg „arculatát”. A szárazföldi egységek számára készített gyakorló vagy a tengerészeknek szánt társasági öltözet láttán még nem gyanakszunk, s első pillantásra a haditechnikai eszközök is valóságosnak tűnnek. A hatszáz kilós Plankton tengeri egységben azonban csak egyetlen személy fér el (az is állva), a szintén egyszemélyes, Turtle névre keresztelt védelmi páncélsátor megmozdításához pedig öt emberre van szükség. De már maga a név

választás – a befelé zárkózó teknős és a táplálkozási lánc legalján lévő plankton – is arra utal, hogy nem egy militáns hadsereggel, hanem pacifista szervezet harcképtelen eszközeivel állunk szemben.

Fiktív utópiák és köztéri művek

A tökéletesen kidolgozott valóságos termékek mellett Lakner számos utópisztikus tervet is készített, még ha akad is köztük olyan, mellyel – ha tényleg valóságos lenne – komoly piaci hasznot lehetne elérni (például a spermium-színező teakészítménnyel, a Spermocolorral). A Eurofarm (2000) termékei a természetet kívánják visszacsempészni a gép-ember világába (ilyen például az ember kezén, vele mintegy szimbiózisban élő és őt oxigénnel ellátó Dermoherb), vagy éppen kritikusan/humorosan utálnak a domesztikált természettel kapcsolatos viszonyunkra (az ideális házi növény, az Eurotrop ugyan igényli a gondoskodást, de sok helyet nem foglal el, mivel befelé nő).

2002-ben a tempelhofi repülőtérre egy ezer méter magas hegyet tervezett, sípályákkal, lakóházakkal, halastavakkal, hegymászófallal, lanovkával, csillagvizsgálóval és kilátóval (Bundesberg). A nemcsak maketten, hanem háromdimenziós animációban is elkészült terv előzménye az egyetlen aprócska berlini „hegy”, a háború után idehordott törmelékből összeálló Teufelsberg: Lakner saját hegyét is Németország hulladékából, speciális csillag alakzatokba préselt szemetéből kívánta felépíteni. A rekreációs és egyben turistalátványosságnak is hatásos, „ökotudatos” és ingatlanspekuláció-ellenes objektum ötletét tavaly a berliniek nagy része is megismerte, a tervező híres lett – no, nem Lakner, hanem a munkájára kísértetiesen emlékeztető rajzokat benyújtó Jakob Tigges német építész.

1997-ben az Európa és Ázsia határán elterülő Isztambul számára tervezett metróhálózatot. A Metro Istanbul térképe a Sirkeci vasútállomáson volt kifüggesztve, s a képeslapok és szóróanyagok hatására sokan valóságosnak is hitték. Ami akkor utópiának számított, mára már valóság: épül a Boszporusz alatt az interkontinentális metró. 2003-ban, az akkor Kulturális Főváros szerepét betöltő Grazban egy helyspecifikus projektet készített, bevonva a várost a 2012-es olimpiai játékok lehetséges helyszíneinek versengésébe. Lakner „alkalmazkodott” a médiacirkusszá silányuló és minden esetben az adott város szövetét radikálisan felülíró olimpia-tervek stílusához: szóróanyagokkal és reklámokkal népszerűsítette ötletét, és információs táblákat állított fel a stadionépítések miatt „lebontásra ítélt” városrész közelében. A fikció annyira valóságosnak tűnt, hogy felháborodott lakosok tiltakoztak a polgármesteri hivatalban. Hasonló történt a 2008-as Mátyás szellőző esetében: a BME Téreltérítés Munkacsoporttal közösen egy valóságosnak tűnő építkezési modellt építettek a Képíró utcában. Az építési területekre kirakott táblák karakterjegyeit viselő információs tábla szerint a palánkokkal elzárt térdarab mögött a 4-es metró Kálvin téri megállójának hatalmas szellőzőkürtője, az 550 éve trónra került Mátyás királynak emléket állító főszellőző fog megépülni. A nem művészeti közegben megjelenő, önmagát építkezésnek álcázó művészi projektet a lakók felháborodása miatt le kellett bontani. A valódi cél azonban teljesült: a nyilvános térben végrehajtott akció kikényszerítette, hogy a lakók végre beleszóljanak környezetük ügyeibe.

Végső menedék



Menekülnél, de nem tudod, hová?

Fizess elő a lapra 2011. november 16-ig egy évre 6150 forint kedvezménnyel* mindössze 16 800 forintért, és nem csak menekülési utat találsz, de ajándékba kapsz egy Magyar Narancs-olvasókártyát is!

A kártyával előfizetésed lejártáig húsz százalék kedvezményt kapsz Budapesten az A38 Hajón, a Circo-Gejzír és a KINO mozikban, az Írók Boltjában, a Kamrában és a Katona József Színházban, a Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum-ban, az Odeon Tékákban és a Trafó – Kortárs Művészetek Házában, valamint a debreceni MODEM-ben, a pécsi Apolló moziban és a szegedi Belvárosi moziban is!

helyből
húsz



* Az áruspéldányhoz képest.

MAGYAR NARANCs

TOPOR Tünde

Új fejezet a múzeumbajárás történetében!

Magyar találmány! AROMAGUIDE

Szeptember elején a Ludwig Múzeum lépcsőjének alján fehér köpenyes alakokat lehetett látni, egy pult mögött álldogáltak, amire az volt írva: SMS Kutatóközpont. SMS = Sick Museum Syndrome. Félig-meddig már maga a látvány is gyógyító erővel bírt: hogy végre van kihez fordulniuk azoknak, akikre múzeumi környezetben bármikor lecsaphat a szörnyű energiavesztéssel járó állapot, a Stendhal-szindróma mutáns verziója. Először ugyanis Stendhal említi a túl nagy koncentrációban előforduló műalkotások okozta sokkot, amikor Firenzében, a Santa Croce-templomban heves szívdobogás után kis híján elvesztette az eszméletét. Igyekeztem kellett, hogy össze ne essek – írja aznap, amikor egyszerre, egy térben szembesül Giotto freskóival, Michelangelo és Galilei síremlékével.

Ha belegondolunk, hogy Stendhal korához képest mára mivé fejlődött a múzeumpár, különböző kiállításokon hányféle műtárgy sugározza ránk egyszerre, egy térben a benne sűrűsödő világnézeti energiát, ráadásul sokszor újonnan épített steril terekben, ahol ezt a sugárzást nemhogy elnyelnék vagy semlegesítenék ismerős tárgyak, akkor nyilvánvalóvá válik, hogy a múzeum a látogató számára veszélyes üzem. A Sick Building szindróma, ami új épületekben

lép fel az ott dolgozók körében (a légkondicionálás, a folyamatos mesterséges világítás, a kinyithatatlan ablakok, az alacsony belmagasság, esetleg a felhasznált anyagok kipárolgása miatt) már szerepel a hivatalosan nyilvántartott betegségek listáján, de a Sick Museum Syndrome még nem. Pedig könnyű belátni, hogy a tünetek nyilván nagyobb valószínűséggel jelentkeznek olyan környezetben, ahol viszonylag új épületekben rendeznek kortárs kiállítást. Vagyis a Sick Building szindrómához hozzáadódik az elsőre teljesen érthetetlen, sokszor még műfaját illetően sem beazonosítható tárgy megfigyelésére tett erőfeszítés miatt bekövetkező energiavesztés, úgy, hogy közben azért a látogató nagyon erős, a különböző kiállított elemekből összeadódó komplex: látvány-, hang-, mentális hatásnak van kitéve.

A Téreltérítés Munkacsoport – mert az ő tagjaik álldogáltak fehér köpenyben a pult mögött – nemcsak a szindróma kutatását végezte a Ludwig Múzeum szeptemberben futó kiállításain, hanem kidolgozták a terápiát is, amivel az előzőleg kérdőíveken feldolgozott tünetektől szenvedő látogatók mentális állapotát helyre lehet billenteni. A kutatás során a résztvevők egy tünetindikátor-matrica ívet kaptak, s öndiagnosztikus

módon a tíz tünet – audiovizuális csömör, káprázat, katarzis, feszélyezettség, izgatottság, bágyadság, idegenségérzet, szorongás, közöny, dezorientáltság – matricáit helyezték el a kiállítások alaprajzán. Az ebből kirajzolódó tünet-térképek alapján kezdetét vette a kutatás második fázisa. Aromaterapeuta, illetve a múzeumban alig használt hatodik érzék, a szaglás bevonásával oldották meg a felmért problémát. Kikísérletezték az Aromaguide-ot, egy olyan, fülre erősíthető eszközt, aminek a végéhez kis gézpárna illeszkedik, ami pont az orr alá ér. Ezt nárdusolajjal itatják át, így a kiállítás látogató minden levegővételével a mentális állapotát harmóniában tartó impulzust kap.

A Ludwig Múzeum *Helyszíni szemle* című kiállítása az utóbbi időszak szakmai szempontból legérdekesebb válogatása volt: felvetett szinte minden olyan kérdést, ami a mostani gyűjtési, kiállítási, műtárgyértelmezési, -befogadási gyakorlat kapcsán egyáltalán felvethető volt – a Téreltérítés Munkacsoport pedig olyan új múzeumlátogatói segédeszközt teremtett, aminek jelentősége csak az audioguide bevezetéséhez mérhető.

Mi is az a téreltérítés?

TÉRELTERÍTÉS MUNKACSOPORT

Az építéset, design, vizuális tervezés gyakorlati és elméleti oldalával foglalkozó hallgatókból álló csoport 2008-ban alakult Budapesten. A TM tagsága Lakner Antal képzőművész BME-n tartott Téreltérítés című térelméleti és gyakorlati kurzusának legaktívabb résztvevőiből alakult, tevékenysége pedig annak gyakorlati feladataiból fejlődött ki. A TM elsősorban szakemberek és a lokális térhasználók bevonásán alapuló, nyilvános helyszíneken életnagyságban megvalósított projektekkel foglalkozik, melyek célja a vá-

rosi és az intézményi terek ráébresztő jellegű eltérítése, a köztérhasználati formák újraértelmezése.

Mátyás Szellőző

Életnagyságú építkezési modell, Budapest, Képiró utca, 2008.

Belvárosi Szmogreduktor Állomás

Biokatalizációs Kísérleti Modul, Budapest, Blaha Lujza tér, 2009.

ERNSTMÁSZÁS – High on Art

Operatíván szervezett illetéktelen behatolások a nyilvános múzeumi térbe Budapest, Ernst Múzeum, 2010.

AROMAGUIDE

SMS Múzeumi Betegség kutatási és terápiás program, Budapest, Ludwig Múzeum, 2011

Az Aromaguide projektben résztvevők:

Dobi Dóra, Funk Bogdán, Gyárfás Noémi, Horváth Olivér, Hory Gergely, Lakner Antal, Major Zoltán, Máthé Dóra, Müllner Péter, Paczolay Zsófia, Peternák Zsigmond, Vancsura Zsófia, Vigh Ágnes

Külön köszönet: Feller Adrienne, dr. Gyárfás Róbert, Kovács Gergő, Máthéné Vass Zsuzsa

www.terelterites.org



© Artmagazin © fotó: Szmolka Zoltán



© Artmagazin © fotó: Szmolka Zoltán



A nárdusolaj, mint terápiás anyag, önmagában megér egy misét: Krisztust az utolsó vacsora előtt ezzel keni be Mária Magdolna. Nálunk is terem rokona, ez a macskagyökér, vagyis a valeriana officinalis, másképpen mezei nárdus, vagy fordulófü. Nagyon becses orvosi növény, gyökere erős, átható szagú (radix valerianae minoris), valerianasavat és éteres olajat nyernek ki belőle. A Téréltérítés Munkacsoport által használt változat a Nardostachys Jatamansi, vagyis igazi nárdusfűzér, nárdusfű. Ez Kelet-Indiai, a Himalája lejtőin terem, meghatározott magasságban. Görcsoldó hatású, javítja a koncentrációs képességet. Hogy ez legyen az Aromaguide-hatóanyaga, azt Feller Adrienne aromaterapeuta bevonásával döntötte el a munkacsoport (az anyagot is ő biztosította az eszköz teszteléséhez).



A díjátadó: balról jobbra: Stepanović Tijana (projektmenedzser), Szűcs Attila, Barakonyi Zsombor, Kis Róka Csaba, John Ward (alapító), Batykó Róbert, Vécsei Júlia, Agnes von Urav és Kálmán Rita (projektmenedzser)



© Leopold Bloom Képzőművészeti Díj © fotó: Leopold Bloom Képzőművészeti Díj

Miközben egyes művészeti díjak megszűnnek (Aviva-díj) vagy átmenetileg kivonulnak Magyarországról (Strabag-díj), szerencsére érkeznek új versenyzők. A legígéretesebbnek az irodalmi nevű Leopold Bloom Képzőművészeti Díj tűnik. Nyár végén született meg az európai szállítványozási óriásvállalat, az ír Maurice Ward Group anyagi támogatásával és a Ludwig égisze alatt működő ACAX – Nemzetközi Kortárs Képzőművészeti Iroda szakmai segítségével. A Leopold Bloom Képzőművészeti Díj életkori megkötés nélkül adományozható annak a progresszív magyar művésznek, aki a legjobb nemzetközi koprodukciós tervet teszi le az asztalra. Vagyis nem egy hétköznapi festődíjról van szó, a jelentkezők egy – többé-kevésbé megszervezett – külföldi kiállítás tervével pályázhatnak. A szállítványozásban utazó cég így a magyar alkotó nemzetközi megjelenését támogatja 10 000 euróval. A zsűrihez festményeket és egyedi rajzokat lehetett beküldeni, a kiállítási koncepcióban semmi megkötés nem volt, szabadon lehetett választani bármiféle európai művészeti intézmény (múzeum, kereskedelmi és nonprofit galéria) vagy rangos nemzetközi esemény (biennále és fesztivál) között. Hogy a projekt tényleg talpra essen

külföldön, a zsúri nemzetközi szakértőiből került ki, akik friss szemmel nézték a kortárs magyar művészeket. Köztük találjuk a brit Caroline Hancockot, aki független kurátorként dolgozott már a Tate Modernnel és a párizsi Pompidou-val is, Alice Maher író képzőművészt és a krakkói Andrzej Szczerski művészettörténészt.

A dűj névadója a magyar-ír kapcsolatokat domborítja ki. Nem másról van szó, mint a modern irodalom úttörőjének, James Joyce *Ulysses*ének főhőséről, akinek – már amennyire ebben a regényfolyamban beszélhetünk tényadatokról – édesapja, Virág Rudolf Szombathelyről vándorolt ki.

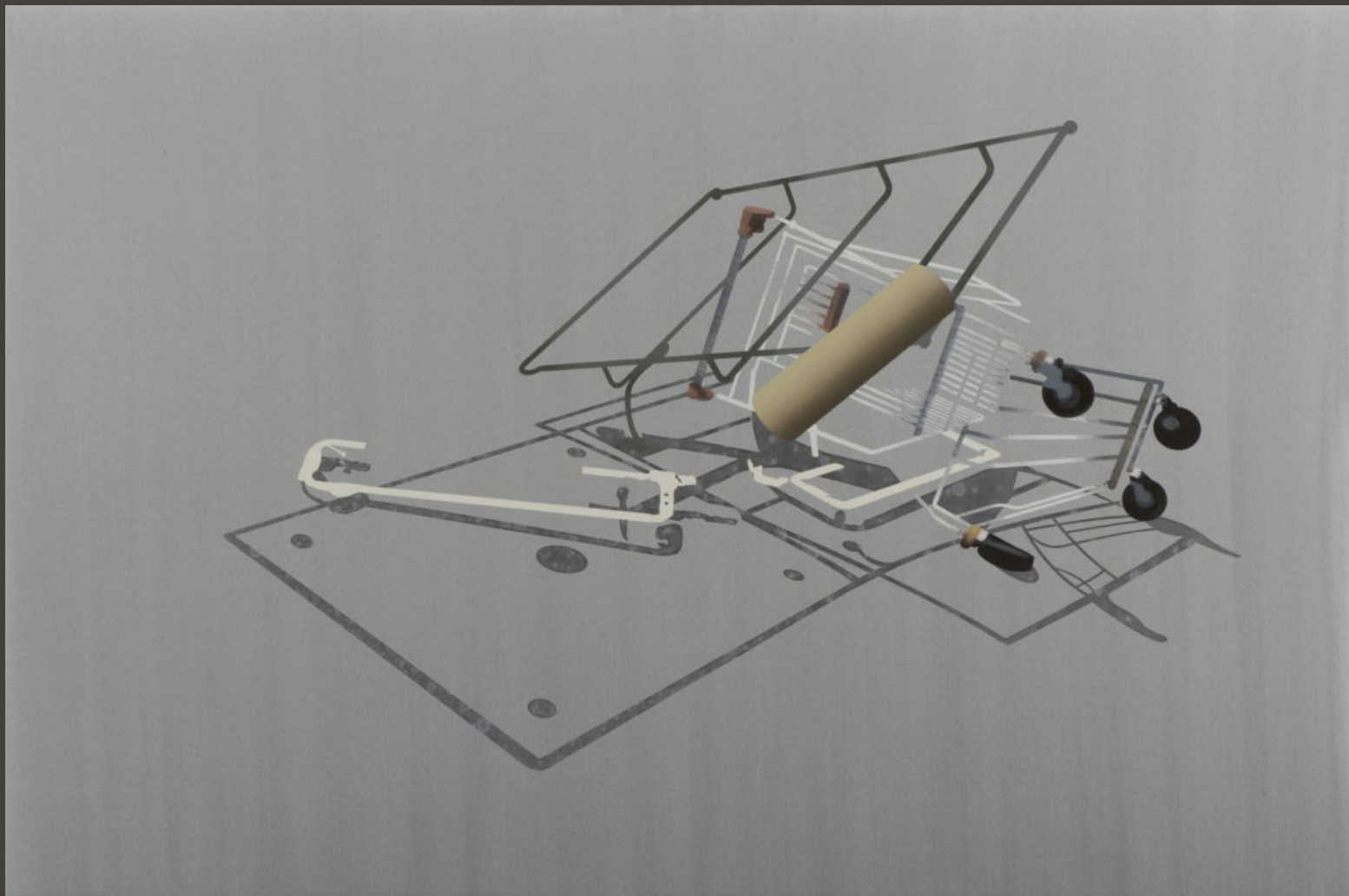
A nemzetközi zsűri hat művészt jelölt a díjra, mindegyikőjük a színtér jól ismert, fiatal vagy középgenerációs művésze, közös kiállításuk a Kiscelli Múzeum romos templomterében volt látható. A mezőnybe bekerült a '90-es évekbeli, puha ecsetkezelésű, figuratív festészet mestere, Szűcs Attila és az ő generációjához tartozó Agnes von Uray (korábbi nevén: Szépfalvi Ágnes), a maga női szerepeket faggató, filmszerű, realista jeleneteivel. A zsűri beválogatta a pesti színtér újsütetű felegyerekeit, a vérbő, barokkos festészetet mélysárákkal és meredező falloszokkal kombináló Kis Róka Csabát is. Valamint a dekoratív felületek és az absztrakttá váló

formák kettőssével dolgozó Battykó Róbert és Barakonyi Zsombort. Ők mindketten saját fotókat, maszkokat és különféle festőszerszámokat használnak a virtuóz nagyvárosi jelképek és hangulatok megragadásához. Vécsei Júlia a jelöltek közül egyedüliként pályázott rajzokkal. Konceptuális grafikai munkái a régimódi indigópapírban rejlő sokszorosítás és eltűnés lehetőségeit kutatják, kicsiny geometriai idomok és hullámvonalak alkalmazásával. A szeptember 3-án megtartott ceremónián kiderült, hogy a díjat a csapat legfiatalabb versenyzője, Battykó Róbert kapta. „Munkám során erősen koncentrálok a festészetnek a médiumára – avat be bemutatkozó filmjében a műhelytitkokba –, ki van hangsúlyozva, hogy más technikával nem készülhetett volna el. Különböző rétegei vannak a képnek, különböző festékanyagok vannak – ezt a fajta rétegzettséget úgy érem el, hogy különböző maszkoló fóliákkal dolgozom. Járok kelek a világba, figyelem a környezetemet, állandóan kémlelem a dolgokat, amik körülvesznek, a témákra valami szerencsés véletlen folytán találok rá. Van egy kifejezés, *serendipity*, amit magyarul *szerencseleletnek* szoktak fordítani. Szembejönnek velem ezek a témák.”

Leopold Bloom

Díj először

Batykó Róbert: *Serendipity*, 2010, olaj, akril, vászon, 145 × 220 cm



BRANCZIK Márta

HÁROM EMELET BOLDOGSÁG

Korszerű lakás, 1960 – az óbudai kísérlet

Ha lesétálunk a Kiscelli Múzeumból a Bécsi út irányába, majd kicsit balra tartunk keresztezve a villamossíneket, érdekes helyre érkezünk: a szocialista utópia panelházaktól ölelt kis szigetére, amely nyomokban őrzi még a valaha volt két emelet boldogság emlékét, sőt három emeletét, mert itt Herskó János filmjének címével ellentétben háromemeletesek a házak. Ez az Óbudai Kísérleti Lakótelep. A Kiscelli Múzeum, amely a várostörténet emlékeit gyűjti, most saját közvetlen környezetének történetéből mutat be egy érdekes fejezetet, megteremtve az annyira áhított kapcsolatot múzeum és élet között. A terveket és egy bejárható, 1:1-ben megépített lakást, számos kortörténeti adalékkal a múzeumban nézheti meg a látogató, a megépült házakat pedig többé-kevésbé eredeti állapotban a Bécsi út, a Váradi, Érc, Selyem, Gyenes és Reménység utcák közti területen lehet körbesétálni.

Tervrajz vagy műalkotás?

Az építészeti tervek nem úgy gondolunk, mint grafikákra, ezért némiképp kiesnek a művészettörténetesek látóköréből. Pedig nemcsak az épületek tartanak szoros kapcsolatot az adott kor képzőművészetével, hanem az építészeti tervek kidolgozása is – és ez még az 1950-es évek építészeti terveire is igaz. A Kiscelli Múzeum kiállításán most olyan, eddig nem publikált és a szűkebb szakma előtt sem ismert homlokzat tervek láthatók, amelyek módosítják azt a képet, amely az ötvenes évek építészetéről a köztudatban él.

A műtárgyak különleges csoportját képezik az építészeti tervek – nem önálló grafikák, nem műszaki rajzok, ráadásul nem önmagukról szólnak, csak leképeznek egy másik alkotást. De ahogy egyre távolabb kerülnek tőlünk az időkben, egyre szembeötlőbb finom kidolgozottságuk. A budapesti Operaház 130 éves tervei közül még az ereszcsontrókat ábrázoló bádógosterv is vizuális élmény.

Egy épület tervlapjai között gyakran találunk egy – esztétikai szempontból – kiemelkedő (többnyire perspektivikus) homlokzat-ábrázolást. Ezt a tervfajtát mindig is elsősorban a megrendelőnek szánták, ezért nemcsak dekoratívnak, de érthetőnek is kellett lennie, hogy vonzóvá tegye a laikus építető

számára az építészeti koncepciót. Leginkább talán a reklámgrafikához hasonlítható, abból a szempontból mindenképpen, hogy a korokban általánosan elfogadott, fogyasztóbarát grafikai nyelvet mutatja.

A homlokzatokról készült ortogonális vagy távlati képek technikája lehet akvarell,

tollrajz vagy akár lendületes, expresszív szénrajz is. Szerzőjük gyakran ismeretlen. Általában az adott épület tervezői vagy az építésziroda munkatársai közül a legügyesebb kezű kapta ezt a feladatot. Sokan később maguk is önállóan terveztek, például Schickedanz Albert, aki először Ybl Miklós



Schickedanz Albert: A Lipótvárosi Bazilika távlati képe | Kiscelli Múzeum Építészeti Gyűjteménye



511 (P3) jelű pályázati terv, homlokzat | Kiscelli Múzeum Építészeti Gyűjteménye, karton, lavírozott ceruzarajz, 38 × 83 cm, j. l.: Óbudai Kísérleti Lakótelep. P/3. J. Kockaház. / nyugati homlokzat | épületterv: Kiss E. László, a homlokzatterv szerzője ismeretlen | Fotó: F. Szalatnyay Judit | Restaurátor: Papp Sándor

irodájában dolgozott és készített számos, a jellegzetes SA szignó alapján azonosított távlatrajzot, vagy az 1930-as években Shaeffer Ferenc, aki Györgyi Dénes terveit tette látványossá nagyméretű grafitrajzaival. Korábban az építészképzésben a szabadkézi rajz fontos szerepet játszott, ezért az építészek többsége könnyedén alkotta meg ezeket az ábrázolásokat, de nagyobb megrendelések esetén gyakran fordult elő, hogy inkább külső tervezőt, sőt festőművészt bíztak meg a homlokzat dekoratív (néha már festmény-szerű) megjelenítésével: így születtek Nádler Róbert Bazilika-ábrázolásai vagy a budai Királyi Palota tervezett kiépítését mutató akvarelljei. Ma is gyakorlat az építészirodától független, elektronikus

grafikára szakosodott grafikustól megrendelni a látványtervek elkészítését.

Épületvágyművek 1958-ból

Nem valószínű, hogy az állami lakásépítés, a típuslakások tervezése kapcsán valakinek is ilyen látványos, dekoratív megoldások jutnának eszébe, de az 1950-es, 60-as évek ebben a műfajban is

A reklámokhoz hasonló elemek, „vágyművek” itt sem hiányoznak, az utcárszletek menő autókat, napszemüveges „jó nőket” mutatnak a házak közelében, 1960-ban.

tud meglepetést okozni. Sajnos nem maradt fenn túl sok a korszakban született látványtervekből, éppen ezért lehetnek

érdekesesek azok a homlokzattervek, amelyek a Kiscelli Múzeum októberben nyílt *Korszerű lakás*, 1960 című kiállításán láthatók. Az 1958-ban tervezett és a 60-as évek elején épült Óbudai Kísérleti Lakótelep történetét feldolgozó kiállítás fontos tárgyai a mintatelep egymástól különböző épületeit mutató homlokzattervek.

A telep megépítését egy 1958-ban lezajlott lakás-tervpályázat előzte meg, ahol már a pályázati kiírásban szerepelt az az elképzelés, hogy a díjazott terveket később kiállításon mutatnék be. A homlokzattervek nyilván a titkos tervpályázat eredményhirdetése után, 1959-ben készülhettek erre a kiállításra.



210 jelű pályázati terv, homlokzat | Kiscelli Múzeum Építészeti Gyűjteménye, papír, ceruza, vízfesték, tempera, 47,5 × 77 cm, b. l.: Óbudai Kisérleti Lakótelep – 210 jelű épület
épületterv: Körner József, a homlokzatterv szerzője ismeretlen | Fotó: F. Szalatnyay Judit | Restaurátor: Papp Sándor





Az 514 jelű épület távlati rajza (1960 Óbudai Kísérleti Lakótelep, ÉM. Lakóépülettervező Vállalat, Budapest, 1960, sokszorosított kiadvány o.n.)



Az Óbudai Kísérleti Lakótelep (I. ütem) helyszínrajza (1960 Óbudai Kísérleti Lakótelep, ÉM. Lakóépülettervező Vállalat, Budapest, 1960, sokszorosított kiadvány o.n.)

Az egyes tervek készítőiről sajnos semmit sem tudunk, alkotójuk lehetett maga az építész vagy a tervezővállalat egy másik munkatársa, ugyanabban a műteremben dolgozó építész, belsőépítész. A szerzősége vonatkozó támpontot csak az adhat, ha egyes esetekben ismerjük az építész más munkáit is: Körner József több épülethomlokzatát is hasonló éjkék háttér előtt ábrázolta (például a Kiscelli Múzeum Építészeti gyűjteményében található, a Lágymányosi lakótelep épületeit mutató lapokon), Kiss E. László pedig máshol, a Városligeti (akkor még Gorkij) fasori bölcsőde tervén is ugyanezt a leheletszerű akvarelltechnikát alkalmazta, mint az óbudai lakóházát mutató lapon.

Az Óbudai Kísérleti Lakótelep házaihoz készült homlokzattervek – illetve talán alkalmazott grafikák – anyaga és technikája teljesen eltérő, többségük akvarell, de egy-egyeken temperafestést, máshol színes tust

lehet felfedezni. Éppen ez az eltérő technika lehetett az oka annak, hogy az épület-együttesről 1960-ban készült ismertető kiadványban más, egységes stílusban tartott grafikákon ábrázolták a lakóházakat. Az alaprajzok mellé mindegyik épületről készült egy monokróm távlati kép (perspektíva) – ezeket a vonalas rajzokat inkább a vázlatok lendületessége jellemzi. A reklámokhoz hasonló elemek, „vágypékek” itt sem hiányoznak, az utcácskák menő autókat, napszemüveges „jó nőket” mutatnak a házak közelében, 1960-ban.

A kortárs grafika, illetve képzőművészet hatása más vonatkozásban is érződik a tervezésben. Az épületdekorációk formai elemei, falképek, virágtartók, de még a korban divatos tört mettlachi padlómozaikok mintázata is a stílusegységet erősíti. Annak ma már kevés látható nyoma maradt, hogy mindezek mellett, még a kerttervekben is felfedezhető a kor „rajzolata”. Nem csak a kert ábrázolása, maga a növényültetés módja, a növény-szigetek körvonala, a térdfalak ívelt, aszimmetrikus vezetése is tipikus hatvanas évekbeli grafikai felfogást mutat. Ugyanazt a merev struktúra nélküli világot, a síkon szinte úszó, lebegő formákat látjuk itt, mint amit mondjuk Miro vagy Gyarmathy Tihamér képeiből ismerünk. Erre is kínált példát az Óbudai Kísérleti Lakótelep kutatása: a Lakóterv III. iroda Dalányi László vezette Zöldterületi osztálya ilyen grafikus stílusú kertet tervezett a lakótelepre. Aszimmetrikus, törtvonalú térdfalai, többrészes, kör alakú homokozói nyomokban még ma is láthatók, ha a növények állapota már inkább egy romantikusan elvadult angolkerter juttat is eszünkbe...

Kiscelli Múzeum, Templomtér

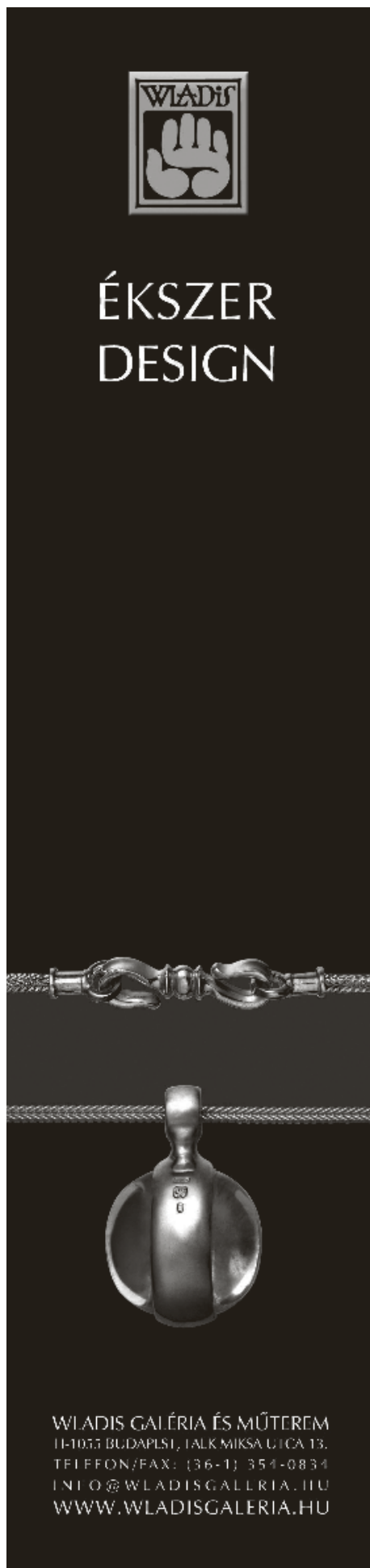
1037 Budapest, Kiscelli u. 108.

Nyitva: 2011. október 5 – 2011. december 4.

októberben: K-V: 10:00 – 18:00

novembertől: K-P: 10:00 – 16:00,

Szo-V: 10:00 – 18:00



WLADIS GALÉRIA ÉS MŰTEREM
11-1055 BUDAPEST, I. ÁRK MIKSA UTCA 13.
TELEFON/FAX: (36-1) 354-0834
INFO@WLADISGALLERY.HU
WWW.WLADISGALLERY.HU



M|N|G MAGYAR NEMZETI GALÉRIA
HUNGARIAN NATIONAL GALLERY

MARKÓ KÁROLY
ÉS KÖRE
MÍTOSZTÓLA KÉPIG
2011. MÁJUS 6 –
OKTÓBER 30.
NYITVA TARTÁS: 10.00-18.00
HÉTFOŊN ZÁRVA

A KIÁLLÍTÁS PÁTASZÁMOZÁSA: cftbank 25% A KIÁLLÍTÁS TÁMOGATÓI: nka A KIÁLLÍTÁS MEGTÁMOGATÓI: infodíó PESTMŰSŐRI

Festett épületek



Girolamo Da Cotignolának tulajdonítva: Városlátkép, 1520, tempera, fa, 67 x 50 cm, Nemzeti Képtár, Ferrara

A madridi Thyssen-Bornemisza Múzeum és a Caja Madrid Alapítvány összegyűjtött egy izgalmas válogatást az építészeti festmények európai klasszikusaiból. A majd' 150 képen várospanorámák, architektúrális hátterek és építészeti motívumok követik egymást tarka rendben. Az anyag a trecentóból indul, amikor a bizánci hagyományokat éppen hogy kinövő itáliai mesterek még küszködtek az építészeti kellékekkel. A bibliai jelenetek köré rakott, boltívekkel és oszlopokkal ellátott középkori dobozterek még ide-oda billegtek, a festő ügyességének függvényében. Majd jöttek a 15. század nagyagyúi, Alberti, Brunelleschi és társaik, s kivirágzott az „édes perspektíva” (by Uccello) tudománya. A humanista piktorok derékig elmerültek az antik épülettanulmányokban, kezük alatt sistergett a vonalzó, kiszúrták az enyészpontokat és húzták a segédvonalakat, majd fakó pasztellszínekkel festették ki az emeletes kulisszákat. A téma kivirágzott, volt, aki leomló antik akvaduktokat festett meg a Három királyok imádása mögött, a régi rend romjain kisarjadó kereszténységre utalva, volt, aki Platón nyomán az ideális várost szerkesztette ki, más pedig a könyvekből ismert épületekbe lehelt életet Babel tornyától az alexandriai világítótornyig. Az érett reneszánsz már nem kezelte megoldandó problémaként az architektúrális körítést, mindent tudott róla, ami a precíz és hatásos háttérhez kellett. A 17. századra már csak a téma önálló képtípusként való elfogadtatása maradt. Ekkor teremtette meg Annibale Carracci és Claude Lorrain az ideáltipikus urbánus tájat, azokat a mesés fényviszonyban úszó, grandiózus barokk architektúrákat, amik előtt az apró – címadó – historikus szereplők már éppen hogy csak láthatók. A Thyssen-Bornemiszában itt véget is ér az anyag, de a Caja Madrid még rátesz egy lapáttal, a 18. századból. Ekkor rajzoltak ki azok a pontos camera obscurával felszerelkezett vedutafestők (mindenekelőtt Canaletto), akik képeslapként örökítették meg a neves európai városok látképeit. És persze belőlük merítettek azok a fantaszták (például Hubert Robert), akik különös álmaikat váltották valóra a festőállványon, legyen az egy bizzar épület-capriccio vagy éppen a Louvre nagy galériájának lerombolt teremsora.

**Thyssen-Bornemisza Múzeum és
Fundación Caja Madrid, Madrid
2011. október 18 – 2012. január 22.**



© San Lorenzo de El Escorial, Madrid © foto: Thyssen-Bornemisza, Madrid

Lambert Lombardnak tulajdonítva: *A három királyok hódolata*, 1538 körül, 108 × 178 cm, San Lorenzo de El Escorial, Madrid



© Calouste Gulbenkian Museum, Lisboa © foto: Thyssen-Bornemisza, Madrid

Francesco Guardi: *A Canal Grande és a Rialto-híd*, 1762–63 körül, olaj, vászon, 52 × 84 cm, Calouste Gulbenkian Múzeum, Lisszabon



© Magyar Nemzeti Múzeum © fotó: Magyar Nemzeti Múzeum

Hans Temple: *Pulszky Károly*, 1884, olaj, vászon | MNM, Történelmi Képcsarnok

„E sorok írója kevés híján fél százada Közép–Itália félreeső csöpp városkáit járva még látta, hogyan csillant fel a fogadások szeme a hírre, hogy vendégük Pulszky Károly földije, és hallotta szájukból a még frissen élő történetet arról a férfiról, akihez foghatóan – a lelkes elbeszélés szerint – nem nyomozott ki, nem vásárolt és nem szállított el képet senki.”

Fülep Lajos

FEHÉR Ildikó

PULSZKY KÁROLY, A SZÉPMŰVÉSZETI MÚZEUM MEGÁLMODÓJA 1. rész

Még egy kis utca sem őrzi a nevét, pedig bárhová megy is a múzeumlátogató Budapesten, szinte mindenütt Pulszky Károlynak kellene hálásnak lennie. A Szépművészeti Múzeum a létezését és gyűjteménye tetemes részét, az Iparművészeti Múzeum a benne őrzött tárgyak feldolgozását és rengeteg szerzeményét, a Nemzeti Múzeum is számos emléket, a magyar ornamentikatörténet pedig első alapművét köszönheti Pulszky Károlynak. Miért csak a szűk szakma tud róla? Mi történt a Szépművészeti Múzeum megnyitása előtt, és miért kell most a használaton kívüli Gótikus Csarnokban egy csomó poros gipszmásolatot kerülgetniük a raktárosoknak? Egy filmre kívánczó történet, amiből regény (ausztrál) már született.

Egy ügynök halála

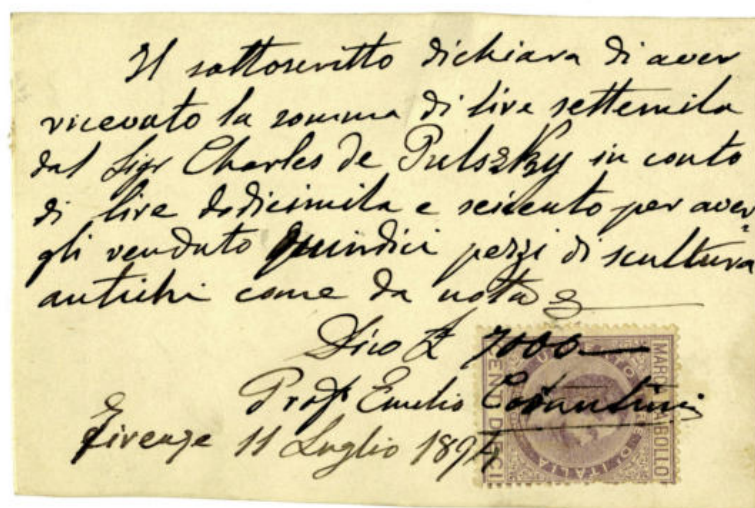
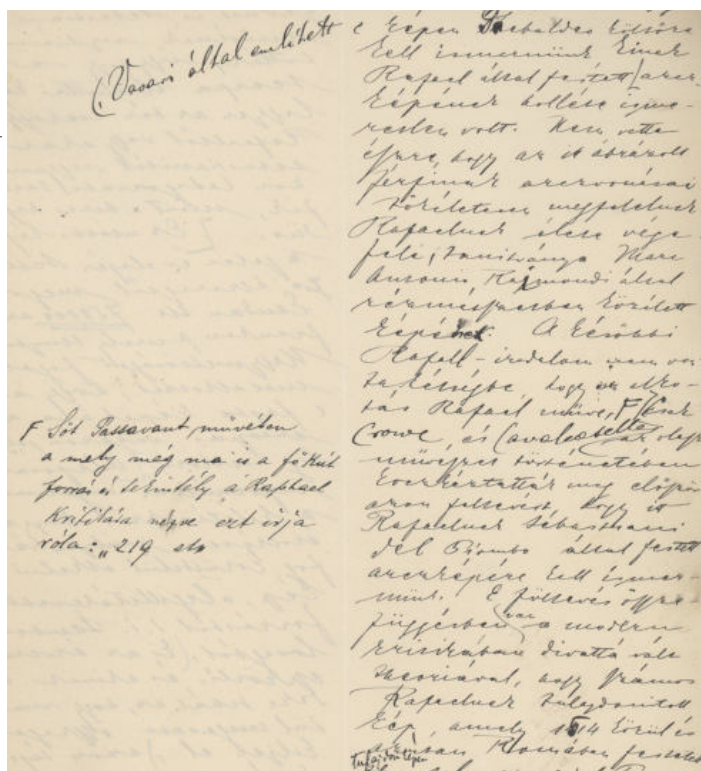
Az ausztrál Bain John, myrtleowni fogadós Brisbane rendőrkapitányságán 1899. június 10-én eskü alatt tett vallomást: „A halott egy koporsóban feküdt egy fuvaros kocsján, éppen az ajtó előtt. Láttam az illetőt az előző napon, 5-én du. 1-2 óra között. Bejött az italmérésbe, két pohár gyömbérsört ivott. Komoly megjelenésű volt akkor, és beszélgetünk. Elmondta, hogy az A.M.P. Társaság [Australian Mutual Provident Society] ügynöke, és kérte, hogy kössek vele életbiztosítást. Körülbelül egy órát tartózkodott ott. Amikor elment, az öböl felé vette útját. Nem láttam őt élve többé.”² A helyi rendőrfőnök vallomásából még az is kiderül, hogy a halottnál egy pár gála-kesztyűn, egy kígyóformájú karkötőn, órán és noteszen kívül

egy revolvert is találtak, melynek tárából csak egy lövedék hiányzott, és hogy önkéntes vetett véget életének.

Ezek tehát az utolsó feljegyzések Pulszky Károlyról, aki a halála előtti hónapokban önkéntes száműzetésbe menekülve életbiztosítási ügynökként tengette napjait Ausztráliában. Szükszavú feljegyzés, hiszen errefelé ügyvédjén kívül nem ismerte őt senki. Nem úgy, mint hazájában, Budapesten, ahol a sajtóban 1895 telétől embertelen politikai hadjárat zajlott ellene, az újságok beszámolói

a „Pulszky-ügy” botrányaitól visszhangzottak, korrupcióval és sikkasztással vádolták. Pulszky a meghurcoltatások során idegösszeomlást kapott, egy rövid ideig elmeegógyintézetben is kezelték. Ausztráliába menekülésével, majd öngyilkosságával családtagjait akarta megóvni a körülötte kialakult helyzettől.³

Pulszky Ferenc fia, Károly 1853-ban Londonban született és korának talán legkiválóbb hazai művészettörténésze volt. Három országos szintű múzeum tervezését, törzsanyagának kialakítását irányította: 1881-től az Iparművészeti Múzeumnak volt első őre, majd igazgatója és ő dolgozta ki az 1884-ben megalapított Történelmi Képcsarnok koncepcióját is. 1893-ban pedig egy képzőművészeti múzeum, azaz a Szépművészeti Múzeum felépítésére, osztályainak



Emilio Costantini névjegy formátumú számlája.
Szépművészeti Múzeum, Irattár (iktatószám nélkül)

Pulszky Károly levele Wlassics Gyula kultuszminiszterhez
1895. szeptember 29-én, Szépművészeti Múzeum, Irattár, 241/95.
A levélben Pulszky a milánói Scarpa-gyűjteményben felfedezett és novemberben
árverezésre kerülő *Férfiportré* attribúciós problémáiról ír. Cáfolja azokat az érveléseket,
amelyek szerint a képet Sebastiano del Piombo festette volna, a portré szerinte
egyértelműen Raffaello saját magától festett képmása

kialakítására vonatkozó új múzeum tervezetét nyújtotta be Wekerle Sándor miniszterelnöknek, amely javaslatot a következő év decemberében a parlament el is fogadott. Pulszky Károly mindössze bő két évig, 1893-tól 1896. február 2-ig állt az intézmény élén, de a Szépművészeti Múzeumnak gyarapodás szempontjából máig ez volt a leggyümölcsözőbb időszaka és ő volt a legeredményesebb vezetője. Rendszeresen látogatta a külföldi műkereskedők galériáit Amszterdamban, Kölnben, Bécsben, Londonban és Olaszországban, ahol közvetítők segítségével, vagy a nélkül, esetleg árveréseken szerezte meg azokat a festményeket, szobrokat, grafikai műveket, amelyekkel ma is naponta találkozhatunk a Régi Képtár termeiben: Filippino Lippi, Lorenzo Monaco, Rembrandt, Dürer, Moretto da Brescia, Verrocchio, Giovanni della Robbia vagy éppen Luca Signorelli (Artmagazin, 2010/6.) munkáit.

Firenzei magánmúzeumok

A századforduló környéki néhány évtized egyébként is különös jelentőséggel bírt az olaszországi műgyűjtés történetében. Ekkoriban alakultak Firenzében azok az egyéni ízlést tükröző, még ma is az alapító-gyűjtő nevét viselő múzeumok, mint amilyen például a Horne Museum a Palazzo Corsiniben. Az 1896-ban Londonból Firenzébe költöző Herbert Percy

Horne, költő, építész, művészettörténész egykori gyűjteményét nézhetik meg a látogatók. A többszintes középkori épület helyiségeiben enteriortárgyakkal, bútorokkal, kerámiákkal együtt bemutatott festményeket – köztük Giotto, Simone Martini munkáit – a gyűjtő végrendeletében az olasz államra hagyta. Vagy ilyen ház-múzeum például a Museo Bardini is, amelynek középkori épületét 1880 körül maga a gyűjtő, Stefano Bardini újította fel és alakította át, hogy alkalmas legyen műkincsei tárolására és bemutatására. A Firenze városára hagyományozott és 2009 óta újból látogatható múzeumban ma a gyűjtő eredeti koncepciójának megfelelően sötétkékre festett falú termekben találkozhatunk például Donatello vagy a Robbia műhely szobraival, festett trecento tabernákulumokkal. A századforduló firenzei magángyűjtői közül azonban kiváló művészettörténészi tevékenységével is kiemelkedik Bernard Berenson, aki középkori és reneszánsz itáliai festményeivel együtt jelentős könyvtárat és fotótárat is létrehozott a Villa I Tattiban, amely ma már a Harvard Egyetem tulajdonában lévő egyik

Meg volt győződve arról, hogy az életnagyságú álló alakot bemutató festmény Raffaello 1514 után festett műve, és a férfi arcvonásaiban a festő önarcképét vélte felfedezni.

legjelentősebb reneszánsz kutatóközpontja fejlődött. De a berlini egykori Kaiser-Friedrich-Museum (ma Bode Museum) alapítója, Wilhelm von Bode is ezekben az évtizedekben nagyrészt itt, Firenzében alapozta meg óriási műkincsgyűjteményét, amelyet a kereskedők segítségével szállított Berlinbe. Hasonlóképpen működött az amerikai Isabella Stewart Gardner, akinek egykori magángyűjteményét ma Bostonban a róla elnevezett múzeum őrzi. A fiatal olasz állam még kevésbé szabályozott műkereskedelmi viszonyai és fennülőben lévő gazdasági helyzetén kívül számos más körülmény – mint például az angol nemesi gyűjteményekből a 19. század első felében kialakuló Old Masters' Galleryk példájának népszerűsége – is hozzájárult ahhoz, hogy a helyi műkereskedők boltjaiban az amerikai és európai gyűjtők szinte vadászták a középkori és a reneszánsz emlékeket. Jellemző módon a barokk kor kevésbé érdekelte őket, a modern művészet pedig végképp nem.

Ez az a kivételes pillanat a magyarországi műgyűjtés történetében, amikor Pulszky Károly személyében egy hazai művészettörténész egyenrangú félként tudott kapcsolódni a nemzetközi műkereskedelemben, és meg tudta teremteni Budapesten azt az Old Masters' Galleryt, ami a később, 1906-ban megnyílt Szépművészeti Múzeum törzsanyaga



Sebastiano del Piombo: *Férfiportré*, olaj, nyárfa | Szépművészeti Múzeum



Pulszky Károly képet vizsgál, fotó | Magyar Nemzeti Múzeum, Fotótár

lett. A vásárlások pénzügyi hátterét az Országos Millenniumi Bizottság teremtette meg, ugyanis Pulszky terve az új múzeum alapítására kiválóan beleillett az ezredéves évforduló előkészítési munkálataiba. A műkincsek vásárlására ekkor államilag biztosított kétmillió forint olyan lehetőséget adott Pulszky számára, amire sem korábban, sem azóta nem volt példa a hazai kultúrpolitikában. Ő pedig vérbeli *connaissanceur* volt, akit felkészültsége és korábbi műgyűjtői tapasztalatai alkalmassá tettek arra, hogy kiválóan éljen a lehetőségekkel: szakmailag ő volt a megfelelő ember a megfelelő helyen. Azonban talán reneszánsz életideálja (valamint az addig követett műkereskedelmi és elszámolási gyakorlat) miatt hamar konfliktusba

került az éppen meghonosítani kívánt precíz pénzügyi adminisztráció normáival, és ez vezetett későbbi tragédiájához, meghurcoltatásához és öngyilkosságához. (Többször előfordult például, hogy az olasz műkereskedők nem adtak számlát, vagy hogy Pulszky a saját zsebéből fizetett, vagy közvetítőket alkalmazott stb.)

Az ő koncepciója és részben érdeme, hogy a Szépművészeti Múzeum, festményein keresztül történetileg folyamatos kronológiai fejlődést képes bemutatni a látogatóknak. Ugyanakkor vonzódott az akkor még kevésbé ismert, kisebb olasz iskolákhoz, és vásárlásait tekintve az olasz mesterek jelentős túlsúlyba kerültek az északi művészethez képest. Kiváló szakértelemmel vásárolt és néhány terrakotta

szobortól eltekintve nem csapták be hamisítványokkal: a festményeket koruknak és művészeti értéküknek megfelelő vagy kifejezetten előnyös áron szerezte meg. Szakmai sikerei mellett magánélete miatt is sokan irigyelték: a „szőke csodát”, azaz Márkus Emiliát (Emmát), korának egyik legjelentősebb színésznőjét vette feleségül.

A műkereskedők árulása

Amikor Pulszky Károly 1894 őszén először érkezett Firenzébe abból a célból, hogy a Szépművészeti Múzeum jogelődjének tekinthető Országos Képtár számára műtárgyakat vásároljon, már jelentős nemzetközi műkereskedelmi tapasztalattal, kapcsolatokkal rendelkezett. Gyakorlatilag ebbe született bele, hiszen apja, Pulszky Ferenc óriási antik gyűjteményének jelentős részét itt, az itáliai kereskedőktől szerezte be, akik közül jó néhányhoz baráti kapcsolat is fűzte. Károly gyermekkorában a nyári szünidő néhány hetét például többször is Alessandro Castellani meghívására töltötte Rómában, aki a 19. század egyik legjelentősebb antik műgyűjtője volt. Előfordult, hogy Castellani az ajándékba kapott pár hordó finom tokaji borért cserébe Károllyal küldött Pestre néhány ókori „tárgyacskát”.⁴

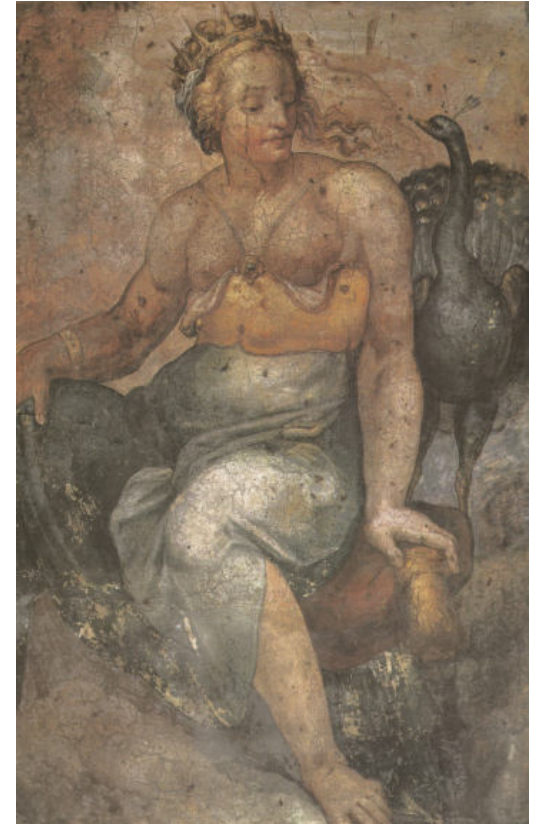
Ma már nem könnyű rekonstruálni, hogy Pulszkynek milyen kapcsolata lehetett az olasz műpiacon mozgó többi külföldi kereskedővel. Ami viszont egyértelmű: ugyanazoktól a kereskedőktől vásárolt Firenzében, akiknek ezekben az években Bode, Berenson, Herbert P. Horne vagy Isabella Gardner is rendszeresen látogatta boltjait: Emilio Costantinitől, Elia Volpitol, Achille Glisentitől. Közülük Costantini volt az, akiben Pulszky is és Berenson is hosszú ideig megbízott, hogy évek múlva aztán mindketten mélységesen csalódjanak benne. Bernard Berenson Costantini üzletében vásárolta meg például azt a Pinturicchio Madonnát, amit felesége, Mary Berenson egy ideig a hálószobájában helyezett el. Isabella Gardner pedig 1898-ban az ő közreműködésével vette meg Raffaello híres festményét, a Tommaso Inghirami kardinálist ábrázoló portrét Costantinitől. Berenson azonban észrevette, hogy Emilio Costantini és fia, Davide egy alkalommal hamis festményt adtak el barátjának, az amerikai műgyűjtőnek és bankárnak, Theodore M. Davisnek⁵. A hamis kép eladásán felháborodott



Achille Glisenti: *Ci sei caduto! (Megvagy!)*, 1889, olaj, vászon, Brescia, Musei Civici di Arte e Storia. A régi tárgyak, műkincsek épségét egérfogóval is őrző műkereskedő feltehetően saját galériájában jelenítette meg magát. Glisenti Bresciában festőnek indult, folytatta tanulmányait Milánóban és Münchenben is, majd Firenzében telepedett le. Itt nyitotta meg festőműhelyét, de műkereskedést is vezetett. Firenzén kívül adott el műtárgyakat Bresciában és Cremában is. Az itáliai festészet 19. századi történetében elsősorban zsánerképek és idillikus kompozíciók festőjeként tartják számon. Az eddig ismert levéltári adatok alapján úgy tűnik, hogy Glisenti firenzei galériája az itt élő külföldi műgyűjtők körében kevésbé volt népszerű, mint Emilio Costantinié. Boltjának forgalmát azonban több számla is igazolja, például a Horne Archivumban. Pulszky Károly rendszeresen felkereste Glisentit nemcsak Firenzében, de bresciai és cremai üzletében is többször vásárolt műveket az Országos Képtár számára

Berenson véleményét egy, a *London Times* hasábjain közzéadott levélben is megfogalmazta. Nem említette meg azonban a cikkben Costantini nevét, amelynek oka nyilvánvalóan a vele való folyamatos üzleti kapcsolat lehetett.⁶ Ez egészen 1902-ig tartott, amikor – egy elefántcsont-hamisítvány eladása miatt – Berenson ismét csalódott a műkereskedőben.⁷ Érdemes megemlíteni, hogy a kereskedői tevékenység mellett Costantini tanított az Istituto d'Arte di Firenzén is, ahol szakterülete érdekes módon éppen a régi festmények másolásának technikája volt! Pulszky Károlyt azonban a kereskedő nem hamis műtárgyakkal verte át, hanem hamis számlákkal. Az ő kereskedői becsstelensége 1895-ben nagyban hozzájárult Pulszky későbbi itthoni meghurcoltatásaihoz és 1896 januárjában hivatalából való elmozdításához. Az előzményekhez tartozott, hogy miközben az Országos Képtár igazgatójaként Pulszky Itáliában tárgyalt és kereskedett, elszámolási problémái támadtak a magyar állammal: sokkal több pénzt költött el, mint amit a minisztérium egy bizonyos időszakra kiutalt számára. Éppen ezért Budapesten Wlassics Gyula miniszter

1895 márciusában felállított egy bizottságot, amely Pulszky műtárgyvásárlásait felügyelte, elsősorban az elszámolások pontatlansága miatt. A bizottság több hibát is talált: hiányzott például a kifizetést igazoló nyugták egy része. A miniszter május 10-én írt levelében felsorolt problémák között például ezt is említi: „Aggályos [...] Glisentinek 34. sz. nyugtája 2500 líráról melyek s különösen ez utóbbinak íronnal névjegyre írott elismerését elszámolási okmányul el nem fogadhatók s azok alapján a kifizetett előlegek kellően biztosítottak nem tekinthetők...”⁸ Névjegy formátumú előlegrszámlát korábban Costantini is adott Pulszkynek 7000 líráról. A „számlán” említett 15 darab antik szobrot azonban ma már nem lehet azonosítani, mert az igazgató egyáltalán nem vezetett könyvelést szerzeményeiről. Ezek a hibák, és Pulszky akkor már igencsak kritikus lelkiállapota, és mindezek hírül vétele az elkövetkező hónapokban óriási gondokhoz vezettek. Több olyan olaszországi műkereskedő jelentkezett levélben a magyar minisztériumnál, akiknek – állításuk szerint – Pulszky csak előleget adott, de a teljes vételárát még nem fizette ki.



Júnó, falkép, Szépművészeti Múzeum
Ez a 15. század második felében készült festmény egyike azoknak a műtárgyaknak, amelyeket Achille Glisenti firenzei galériájában adott el Pulszkynek 1895-ben

A kifizetéseket vizsgáló bizottsági jelentés azonban nem kifogásolta a művek árát és azok művészeti értékét, Pulszky szakmai hozzáértéséhez akkor még nem férhetett kétség.

A Piombo-botrány

A Szépművészeti Múzeum gyűjteményében lévő művek között van egy festmény, aminek a sorsa szorosan és tragikusan összekapcsolódott Pulszky sorsával: Sebastiano del Piombo Ismeretlen férfiról készült képmása. A festményt a milánói Scarpa-gyűjtemény aukciós kiállításán látta meg Pulszky 1895 őszén és azonnal meg is akarta szerezni. Meg volt győződve arról, hogy az életnagyságú álló alakot bemutató festmény Raffaello 1514 után festett műve, és a férfi arcvonásaiiban a festő önarcképét vélte felfedezni. Óriási összegért vásárolta meg a múzeum számára. Pulszky attribúciós tévedése (amellyel azonban nem állt egyedül, más korábbi, illetve korabeli szakértő is volt, aki Raffaellónak tulajdonította a képet) nemcsak óriási felháborodást keltett a hazai közéletben, de politikai ellenfelei ezt ürügyként használták fel, amikor 1896

januárjában elmozdították hivatalából. A korabeli sajtó (amely művészettörténeti és attribúciós kérdésekben éppolyan tudatlan volt, mint bármely más korabeli) porig alázta Pulszkyt, a 'Piombo' név ekkor egyet jelentett a botránnyal és a korrupcióval amivel őt vádolták. A teljesen hisztérikus közhangulat és a nemtelen támadások elől önkéntes száműzetésbe menekült, amelynek első állomása London volt, ahonnan Ausztráliába hajózott.

A budapesti Férfiképmás 2008-ban szerepelt Rómában, a Palazzo di Veneziában a Sebastiano del Piombo műveiből rendezett kiállításon. Ott kiderült: az egy időben Raffaello köréhez is tartozó festő egyik legkiválóbb portréját sikerült Pulszky Károlynak megszereznie.

Személyes felelősségének és a parlamenti támadások alapjául szolgáló hibáknak a tisztázása nagyon sokáig megoldatlan maradt. Pulszky peréről újabb dokumentumokat 2004-ben Tóth Ferenc adott közre.⁹ Ebből kiderül, hogy a Pulszky Károly elleni hadjárat ürügy volt a korabeli politikai játszmákban, személyét eszközként használták fel arra, hogy a minisztert, Wlassics Gyulát megálázza és megtépázza az akkori ellenzék. A „Pulszky-ügy” részleteit már a kortársak is igen sokféleképpen ítélték meg, és valójában ma sem látunk mindenben egészen tisztán. A szemtanú, Marczali Henrik például még 1929-ben is fel tudta idézni azokat a híreszteléseket, miszerint Pulszky Károly üldöztetése a berlini Bode Museum első igazgatójától, Wilhelm von Bodétól indult volna ki, aki mélységesen zokon vette, hogy Pulszky elhalásztta előle a legjobb műveket.¹⁰

A Millenniumi Bizottság által határozatban rögzített kétmillió forint vásárlási keretösszegnek Pulszky másfél év alatt hozzávetőlegesen mindössze az egynegyed részét tudta csak felhasználni. „Ha ... Pulszky tervei megvalósulnak, ma a Szépművészeti Múzeum olyan volna, mint a londoni National Gallery vagy az egykori berlini Kaiser-Friedrich-Museum. Gyönyörű álom.”¹¹ Az eredeti elképzelések és az utókor által ténylegesen megvalósított intézmény összevetésekor fogalmazott így Mravik László. Ugyanis Wlassics Gyula miniszter 1899 decemberében – hét hónappal Pulszky öngyilkossága után – a Szépművészeti Múzeummal kapcsolatban koncepciót váltást hirdetett ki a képviselőházban: ettől kezdve eredeti



Hári Gyula: Az Itáliában vásárolt művek bemutatása a Tudományos Akadémia termeiben rendezett kiállításon, 1904, akvarell | Szépművészeti Múzeum

A Szépművészeti Múzeum 1906. decemberi megnyitása előtt a nagyközönség részben az Akadémia legfelső szintjén berendezett szűk kiállítóhelyiségekben találkozhatott először azokkal a műtárgyakkal, amelyeket Pulszky Olaszországban vásárolt



Márkus Emília (1860–1949) színésznő, Pulszky Károly felesége, a Nemzeti Színház örökös és tiszteletbeli tagja. Házasságukból két leánygyermek született: Tessa, akit később egy bécsi operaénekes vett el, és Romola, aki a világhírű balettművész, Václav Nizsinszkij felesége lett

Ornamentika

A Magyar Képzőművészeti Egyetem Könyvtára egy közel félezer tételes, hazai viszonylatban egyedülálló ritkasággyűjteményt őriz: a 19. század második felének díszítőművészeti mintakönyveit és mintalapjait. Ez az anyag akkoriban, az eklektika csúcspontjában kincset ért, hiszen a tanoncok innen leshették el az egyetemes motívumkészlet teljes enciklopédiáját. Ne feledjük, az intézményt ekkoriban még Mintarajztanodának hívták, a stíl- és alaktant pedig évtizedekig Schulek Frigyes, a neogótika apostola oktatta. A könyvtárban fellelhető volt minden illusztráció: rekonstruált színezésű dór oszlopfők, görög frízek, pompeji falfestés, groteszk minták, gótikus kápolnatagozatok Violet-le-Duc gyűjtéséből, quattro-

cento ablakívek Toscanából, rokokó konzolasztal a Kis-Trianon kastélyból, osztrák empire kandeláber, geometrikus arabeszk, art nouveau tapéták és perzsa szőnyegminták. A gazdag könyvészeti anyagban megtalálhatók a téma nagy klasszikusai, például Owen Jones műfajteremtő 1856-os kötete, az Ornamentika nyelvtana, amely régészeti alappal reprodukálja a különböző kultúrák és korszakok díszítőművészeti kincseit. Vagy Jacques Ignace Hittorff építészeti rajzai a sokszínű antik épületekről, amelyek az ókori emlékek – akkoriban még hevesen támadott – tarkasága mellett szálltak síkra. A magyar szakkönyvek hiány nélkül megtalálhatók a könyvtárban, Huszka József népi motívumgyűjtő Magyar ornamentikájától

Pulszky Károly munkáiig. Pulszky – múzeumigazgatói ténykedése mellett – a díszítőművészet dokumentálása terén is maradandót alkotott. A magyar háziipar díszítményei című 1878-as kötete a bécsi világkiállítás nemzeti háziipar kategóriájának gazdag termését mutatta be. A háromnyelvű, szép kivitelű mintakönyv európai szintű. A magyar mellett többek között a székely, az erdélyi szász, a sokác és a tót háziipar 16–18. századi textilneműinek díszítményei is belekerültek, mintául a kortárs iparművészek számára. Katona Júlia – Gyöngy Judit: Díszítmények és ideák vonzásában. A Magyar Képzőművészeti Egyetem Könyvtárának díszítőművészeti könyvtárak-gyűjteménye. Magyar Képzőművészeti Egyetem, Budapest, 2010, 186 oldal

R.G.

© Szépművészeti Múzeum, Irattár



Pulszky Károly sírja Ausztráliában, a Brisbane melletti Myrtlewood temetőben



Firenzében az Oltrarno fekvő Villa Petrovich volt az otthona a Pulszky családnak 1861 és '64 között. Az Uffizi Képtár emeleti ablakából készült felvétel az egykor kolostorként is szolgáló épület Arno felőli homlokzatát és belső kertjét mutatja

művek helyett a korban divatos gipszmásolatokat kezdtek el vásárolni. A fennmaradó millenniumi keretösszeg nagy részét az 1906-ban kinevezett Kammerer Ernő igazgatósága idején már erre fordították: a hatalmas csarnokokat kitöltő gipszmásolat-gyűjtemény megteremtésére.



1 Fülep Lajos a Régi Képtár 1954-es katalógusának előszavában, 8.

2 1899. június 10-én, Szépművészeti Múzeum, Irattár

3 „...my death, which after all seems to be the only way I can be useful to those at my home dear to me.” Pulszky Károly búcsúlevele ügyvédjéhez, Eugen Hirschfeldhez, 1899. június 5., OSZK, Levelestár

4 OSZK Levelestár Fond VIII/150.

5 Theodore M. Davist az utókor leginkább Egyiptomban, a Királyok völgyében 1902 és 1914 közt végzett ásatásairól ismeri. Egykori magángyűjteményét ma a Metropolitan Museum őrzi.

6 Meryle Secrest: Being Bernard Berenson, a biography. London, 1980, p. 213.; Ernest Samuel: Bernard Berenson, The Making of a Connoisseur. Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1979, p. 378.

7 „The Costantinis have taught me the depths of human perfidy... Only I warn you that more and more impudently do the Italian dealers trade in forgeries, and the greatest of this ring are the Costantinis.” The Letters of Bernard Berenson and Isabella Stewart Gardner 1887–1924, ed. Rollin van N. Hadley, Boston, 1987, p. 302.

8 Wlassics Gyula miniszter levele Pulszky Károlyhoz, 1895. május 10-én, Szépművészeti Múzeum, Irattár, 22919. sz./95.

9 Tóth Ferenc: Pulszky Károly tragédiája új dokumentumok tükrében, Művészettörténeti Értesítő, 56. (2007/2.) 233–257.

10 Marczali Henrik: Emlékeim. Pulszky Károly tragédiája. Nyugat, XXII. (1929) 21. sz.

11 Mravik László: Pulszky Károly műve, in: Pulszky Károly in memoriam. Pulszky Károly emlékének. Kiállítási katalógus. Szerk. Mravik László, Budapest, 1988. 8. Mravik Lászlónak köszönhetjük, hogy Pulszky Károly művészettörténeti tevékenységének rendkívüli eredményei, múzeumalapítói, gyűjtői, művészettörténeti, múzeumigazgatói, szerkesztői, fordítói, tevékenysége a halála után 89 évvel (!) megrendezett kiállítás kapcsán ismertté vált szélesebb körben is.

Reneszánsz arcok



A szigetfokon magasodó, nemrég felújított, neobarrokk Bode Múzeumban az itáliai reneszánsz világhírű portréi adnak egymásnak

randevút. A berlini tárlat az őszi múzeum-szezon egyik legnagyobb durranása. A sikerkiállítás szintén berlini Gemäldegalerie és a New York-i Metropolitan szakemberei hozták tető alá. A 15. századi itáliai arcképfestészet fejlődését bemutató seregszemlére a világ legrangosabb intézményei adták kölcsön féltett kincseiket. Tiszta tekintetű gyereklányok, kiélt aranyifjak, sokat látott katonák, zsörtölődő pénzeszsákok, nagy tudású bölcsek és kikapós szépasszonyok. Összesen másfél száz alkotás, olajfestmények, mellszobrok, érmek és rajzok – a mai értelemben vett portréfestészet kiforrásának dokumentumai, főként Firenzéből. A válogatás meggyőző. Közte találjuk Botticelli dekoratív portréját a korán legyilkolt Medici fiúról, Giulianóról. Hogy mit jelent a reneszánsz portrék naturalizmusa, ezen is lemérhetjük: Lorenzo nagy reményű uralkodótársa – aki igencsak élvezte az életet – a család többi tagjához hasonlóan nem volt az a kiköpött szépfiú. A dinasztiaival meleg barátságot ápoló Botticelli ezt nem is kendőzte el, a furcsa ívű Medici-orr alatt szinte nyúl szájnak tűnik az árnyékgödör. De persze Botticelli bejáratos volt a platonista szellemi körökbe, adott hát Giulionának egy olyan megfoghatatlanul nemes, idealizált tartást, amit csak a rómaiaktól lehetett eltanulni. És ha már naturalizmus, nem

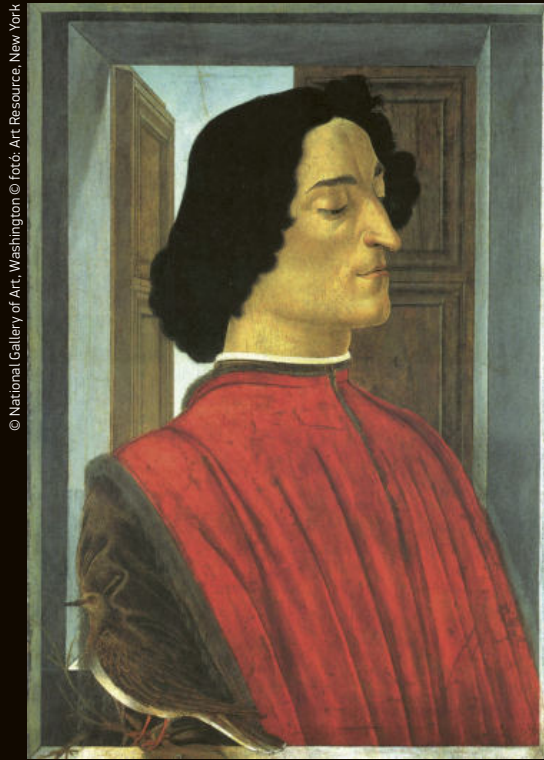
mehetünk el szó nélkül Ghirlandaio híres-neves Louvre-beli öregembere mellett, ő az a bibircsókos, duzzadt orrú nagypapa, akinek láttán megrándul a photoshopolt címlapképekhez szokott mai szem héja – pedig igazán megható szeretettel nézi anyagi arcú kisunokáját. (A háttérben északi módon nyílik a tájra a szűk ablak, a nagypapa háromnegyedes beállítása is németes ihletésű – hiszen az utolsó pörsenésig élethű portré első mesterei mégiscsak Németalföldön születtek. Sőt a hozzá szükséges olajfesték ötletét is onnan hozták be Itáliába.) Az se meglepő, hogy Urbino ura is ellátogatott Berlinbe, a nagyszerű hadvezér, Federico da Montefeltro, a maga szögletesre tört ornyergével, amint teljes harci díszben könyvet búj egy trónuson üldögélve. A kurátorok ambícióját jelzi, hogy sikerült Berlinbe csábítani a lengyelek féltve őrzött „koronaékszerét”, az egy szem Leonardót. A *Hermelines* hölgyről van szó, a krakkói Czartoryski Képtár büszkeségéről, a lengyelországi múzeumdiplomácia adu ászáról, amit nemrég a budapesti közönségnek is volt szerencséje megcsodálni. (Állítólag ezután már tényleg évekre bezárják a Czartoryski-palota nem épp nagyszabású termeibe.) De itt nincs vége a remekműveknek, egymás után sorakoznak a precíz Pollaiuolo mereven profilba állított portréi, virághímzéses selyemtunikákkal és a quattrocento-divat szerint homlokközépig felborotvált hajjal. Az ismeretlen modellek mellett arcot kapnak a korszak jól ismert híresei, például a nagy Medici-rivális bankár,

Niccolò Strozzi, aki egy márványbüszttön dönti félre kövérekés, híresen csúnya fejét, a nemes anyagot megcsúfoló hihetetlen arroganciával. De persze ha Itáliáról beszélünk, és pláne a perspektívába és Platónba szerelmes 15. századról, akkor sosem vesztünk el a realizmus bugyraiban. Alberti már 1435-ös traktátusában arra tanított – antik auktorok nyomán –, hogy az itt-ott látott legszebb testrészekből kell összeállítani az ideális embert: „Szorgalommal és tanulmányokkal mindig arra kell törekedni, hogy megértsük és kifejezzük a szépséget. Amit igen nehéz lesz megvalósítani, mivel a szépség nem egyetlen testen található, hanem szét van szórva különböző testeken, és ritka, mégis kutatni kell...” Botticelli biztos követte Alberti tanácsát, ott van többször is megfestett ideáltipikus reneszánsz „szerelme”, a quattrocento Firenze híres szépasszonya, a szőke hajkoronás Simonetta Vespucci, akiért a már említett Giuliano is rajongott. Nos, Simonetta neve végére a képaláírásokon rendre kérdőjel kerül, olyannyira a legszebb testrészekből kihevert ideálszépségről van szó. Tulajdonképpen ez a compilálás volt a korszak festőinek photoshopja, no meg a quattrocento arcképfestészet sava-borsa.

Bode Múzeum, Berlin

2011. augusztus 25 – 2011. november 20.

Sandro Botticelli: *Giuliano de' Medici arcképe*, 1478 körül, National Gallery of Art, Washington



Antonio del Pollaiuolo: *Fiatal hölgy portréja*, 1465 körül, National Museums in Berlin

Sandro Botticelli: *Fiatal hölgy portréja* (Simonetta Vespucci?), 1476 körül, National Museums in Berlin



Domenico Ghirlandaio: *Öreg ember és unokája*, 1490 körül, Musée du Louvre, Párizs



© National Gallery of Art, Washington © fotó: Art Resource, New York

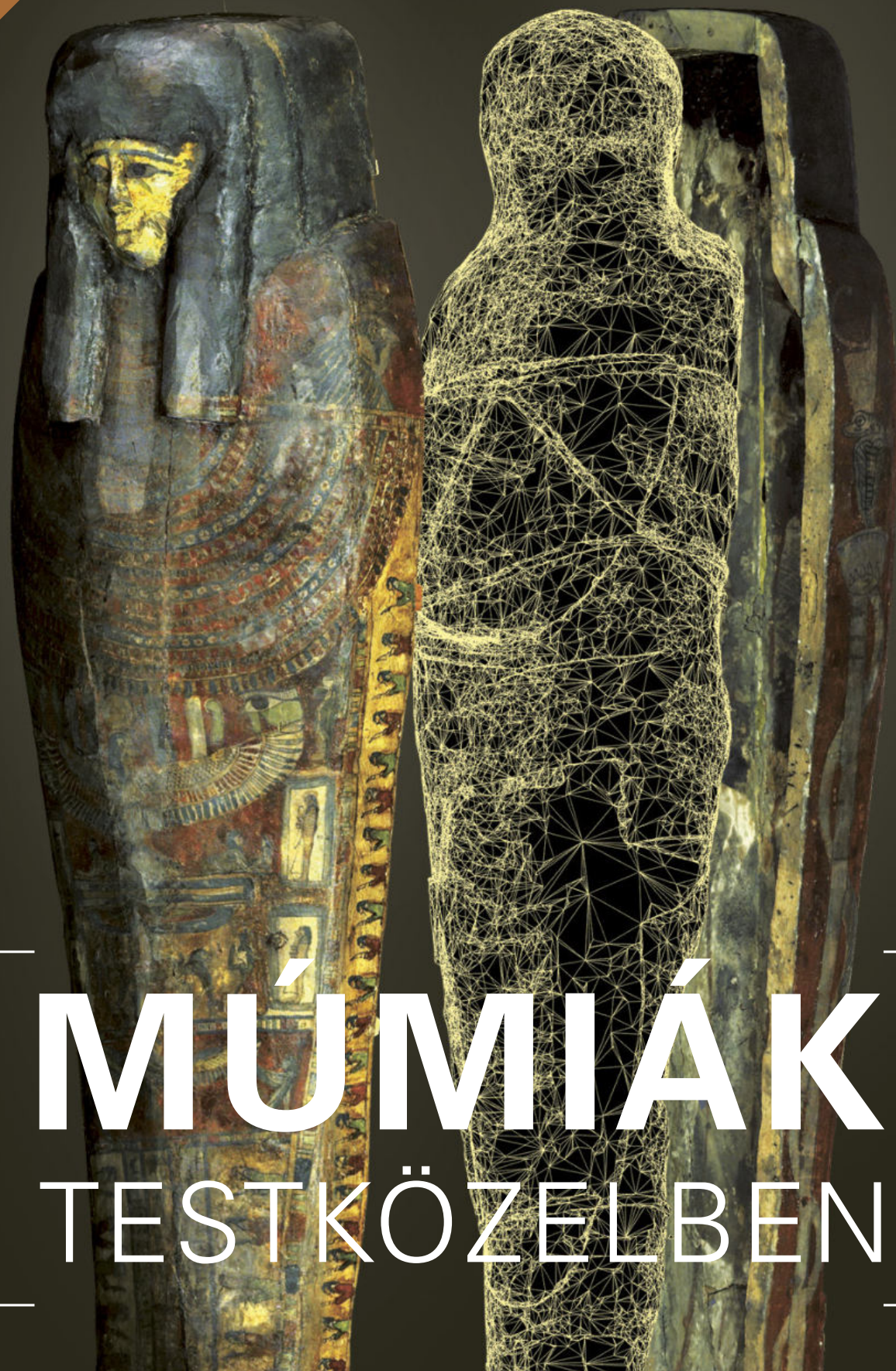
© National Museums in Berlin © fotó: Jörg P. Anders

© National Museums in Berlin © fotó: Jörg P. Anders

© Réunion des Musées Nationaux, Paris © fotó: Réunion des Musées Nationaux, Paris



A MÚZEUM
KIEMELT TÁMOGATÓJA



MŰMIÁK TESTKÖZELBEN

Szépművészeti Múzeum 2011. június 9. – 2012. február 19.

TECHNOLÓGIAI PARTNER

SHARP

KULTÚR

dívány

NATIONAL GEOGRAPHIC CHANNEL

múlt-kor

mtv

rádó

NATIONAL GEOGRAPHIC MONITORING

Cineplex Kft.

Gazdasági Rádió

BUENAPRIST FILM

HetiVálasz

FUZINE

fidelio

Alkotás rádió

inforádió

NÉPSZARADSÁG

artmagazin

Helyi Jelen

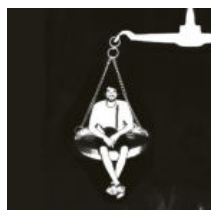
[origo]

múzeumcafé

Klubrádió

MAYER ÉVA

ÉLETMÉRLEG



2011. SZEPTEMBER 29 – NOVEMBER 18.

Molnár Ani Galéria, 1088 Budapest, Bródy Sándor utca 22.

+36 1 327 0095 | +36 30 212 8080

info@molnaranigaleria.hu | www.molnaranigaleria.hu

Nyitva tartás: keddtől péntekig 12–18 óráig

MOLNÁR ANI GALÉRIA

KORTÁRS KÉPZŐMŰVÉSZET CONTEMPORARY ART

Schaller István
Megérkezések

TAT
Galéria



Tat Contemporary Art · Schaller István · Megérkezések című kiállítása
2011. október 11. és 2011. november 12. között.
1088 Budapest, József krt. 69. IV. emelet, Telefon: 06-20-415-6776
nyitva tartás: szerdától péntekig 12 és 19 óra, szombaton 12 és 15 óra között.
www.tat-art-salon.blogspot.com



esztelen! meztelen!
mashup-remix

ISTVAN KANTOR MONTY CANTSIN? AMEN!

2011. október 1 – november 13.

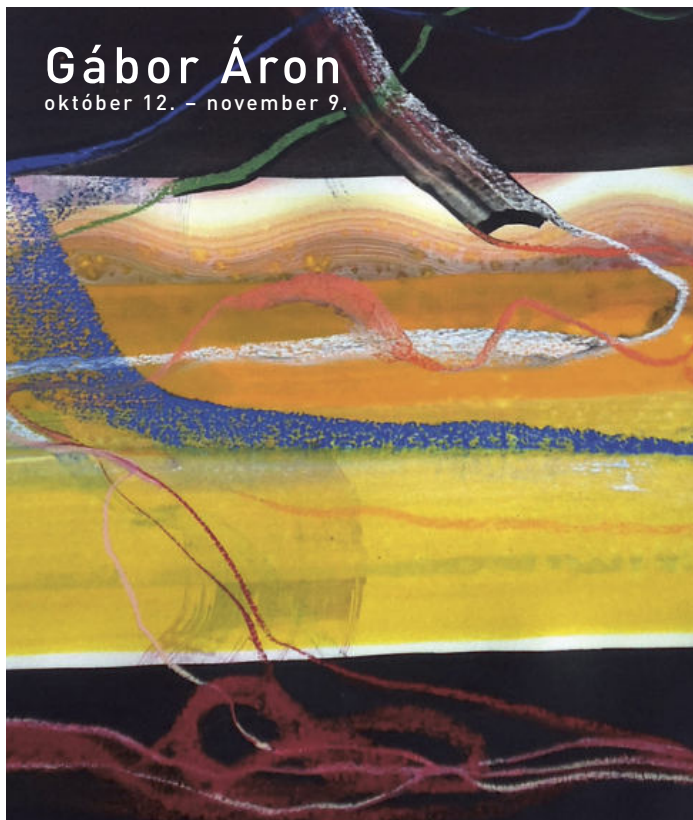
Székesfehérvár, Új Magyar Képtár, Megyeház u. 17.

Szent István Király Múzeum, Országházszó tér 3.

Megtekinthető: hétfő kivételével naponta 10–18 óráig. www.szikm.hu



Gábor Áron
október 12. – november 9.



FAUR ZSÓFI
GALÉRIA BUDAPEST

Budapest
Bartók Béla út 25.
www.galeriafaur.hu

Művészet & érték

**UNIQA Műtárgybiztosítás –
hogy gyűjteménye a legnagyobb
biztonságban legyen.**

Magángyűjtemények, művészeti
kiállítások, műtárgyszállítás biztosítása

- All Risk fedezet
- Megegyezés szerinti érték

Forduljon hozzánk
bizalommal:

Jaksa Éva
termékmenedzser
Tel.: +36 70 371 3929

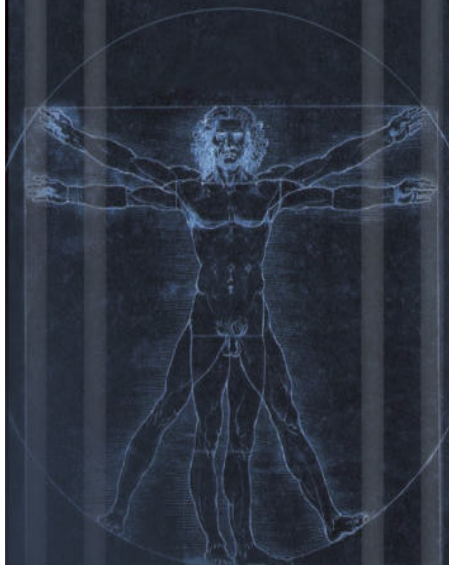
Pongrácz Márta
műtárgybecsüs
Tel.: +36 70 381 0242

Dr. Soraya Stubenberg
művészettörténész
Tel.: + 43 676 566 9092



UNIQA Biztosító Zrt.
1134 Budapest,
Róbert K. krt. 70–74.
Tel.: +36 1 2386-005
Fax: + 36 1 2386-010
www.uniqa.hu

ÚJ PILLÉR
TÖRTÉNEZÉSTAN
A Szövetséges.



**Tradicionális
akció
novemberben**

www.ujpiller.hu

axio . art
műkereskedelem az interneten



www.axioart.com

Orlai Petrics Soma: *Sappho*, Magyar Nemzeti Galéria

Orlai Petrics Soma

A békéscsabai Munkácsy Mihály Múzeum gyűjteményes kiállítással emlékezik meg a sete-suta Petőfi-képek 19. századi mesterről, a mezőberényi Orlai Petrics Somáról. Aki a nyurga Petőfiken messze felülemelkedő, klasszicizmussal átítatott biedermeier-romantikus életművel büszkélkedhet. Ráadásul egy sor „rekord” fűződik a nevéhez: ő rendezett először egyéni kiállítást Magyarországon, 1852-ben. Ha hihetünk a beharangozó szövegnek, Orlai Petrics (vagy: Petrich) első között tanult a magyar művészet felívelését meghatározó müncheni akadémián, első volt, aki nagyszabású festményekben gondolkodott, elsőként figyelt fel a művészetek közt lehetséges kapcsolatokra, a nők szerepére a történelemben és a társadalomban. Alkotásai a kép-kultusz és a kultuszkép – lásd Petőfi – magyarországi kibontakozásának fontos részei. A klasszicizáló 19. századi történeti festészet szép hazai példája a Békéscsabán őrzött Coriolanus, a maga jól megformált római figuráival, a romantikus tablóra meg ott a Paradicsomot vakon diktáló, szépen kiöltözött Milton. (Több évtizeddel Munkácsy előtt, csipkegalléros, mégis epikus súlyú zsánerként.)

Orlai kora legkiválóbbjainak, legellenetesebb személyiségeinek barátságát élvezte. A közösség és az egyes ember, a ráció és az érzelmek, a stabil erkölcsi törvények, ideák és a valóság ellentmondásai, az egyéni szabad akarat és kötelesség között kereszte az „igazságot”. Művészete erről a keresésről szól, miközben közkedvelt portréfestő is volt, aki a polgárok arcképeiben egy nemzet ambícióit örököltette ránk.

Munkácsy Mihály Múzeum, Békéscsaba
2011. szeptember 16 – 2012. január 8.

© Magyar Nemzeti Galéria © fotó: Magyar Nemzeti Galéria



© Magyar Nemzeti Galéria © fotó: Mester Tibor

Orlai Petrics Soma: *Milton, lányainak Az elveszett Paradicsomot diktálván*, 1862 | Magyar Nemzeti Galéria

RIEDER Gábor

DOCTOR MED. COLL.

A műgyűjtő doktorok évszázada II.

Az 1945 utáni hazai műkereskedelem fő vásárlói – a maszekok mellett – az orvosok voltak. Hosszú évtizedekig ők rendelkeztek elégséges anyagi és szellemi tartalékkal a műgyűjtés polgári hagyományának ápolásához. Tanulmánysorozatunk második részében az ötvenes-hatvanas évek tradicionális kollekcióit felépítő orvosdoktorokat vettük számba. Továbbelő gyűjtőpraxis a kapitalista képműkereskedelemre ferde szemmel néző időszakban.

A műkereskedelem fekete évei

A századforduló nagy műgyűjtő-boomja után – bármilyen meglepő – a második világháborút követő években köszöntött be az orvosgyűjtők igazi aranykora. Az ok finanszírozása és kényszerű fizetéskorlátozásai miatt az orvosok nemigen bővítették tovább kollekciójukat.¹ A kommunizmus felé törekvő Magyarország – kevés kilengést megengedő – bérpolitikájának viszont éppen a doktorok lettek az egyik nagy nyertesei. Ahogy a műgyűjtés-történet megkezdhetetlen kutatója, Mravik László írta a hatvanas évek kapcsán: „Kihagyhatatlan: a nagy magyar műgyűjtőművek többségének a tulajdonosa az orvostársadalomban keresendő. Náluk van minden együtt, ami a műgyűjtéshez igazán kell: műveltség, az értékek tisztelete – és mondjuk ki, a pénz.”² Ne gondoljunk teletömött széfekre: 1945 után nem kellett túl vastag pénztárca a műkincsvásárláshoz. A világválság óta pangó piac alighogy magához tért a háborús sokkból, egyből megtörtént az ország államosítása. A néhai vagyonosok jelentős része, legalábbis aki itthon maradt – osztályszempontok vagy politikai indokok miatt – elvesztette jól fizető állását, családját kitelepítették, javai szétszóródtak. Közben pedig a hatóság a képek kiakasztására alkalmas, tágas nagypolgári lakásokat felosztotta zsúfolt társbérletekké.

Túlzott árúbősséggel se kellett megküzdenni. A szovjetek zömében elzabrálták a nagy bankok páncéltermeiben rezevált műkincsállományt,³ ami megmaradt, azt

a tulajdonosok vagy a nepperek próbálták a még nyitott határon át Nyugatra csempészni – akár törvényes, akár törvénytelen úton. „Igen sok műtárgy megsemmisült, más gyűjtemények tulajdona változott. A világháborút túlélte gyűjteményeket Budapest kifosztása tizedelte még tovább, majd a kitelepítésekkel kellett gyűjtőknek órák alatt, poton áron megválni tulajdonuktól. Gyakran erre sem volt mód, hanem a gyűjtemény ott maradt az elhagyott lakásban –

A BÁV-on és a magáncsatornákon keresztül elképesztő ritkaságok és kincsek cseréltek gazdát: a kitelepített, vagyonától megfosztott, deklasszált előkelők és az elszegényedett polgári réteg értékei.

s a házmester vagy az ávosok kezébe került” – emlékezett vissza a korszak talán legtipikusabb műgyűjtő-műkereskedője, Kovács Dezső.⁴ A 20. század első felében olyan művésznevek fémjelezték egy-egy igazán rangos hazai magángyűjtemény, mint Manet, Gauguin vagy Rembrandt. A szocializmus idején egy finom Szőnyi, egy masszív Barcsay vagy egy jól eltalált Rudnay elég volt ahhoz, hogy az elhivatott műbarát a gyűjtőelitben találja magát. Eltűntek a kiemeríthetetlen forrásokkal rendelkező iparbárok-családok, a Hatvanyk, Herzogok, és olyan orvosgyűjtők, mint például Ruszinkó Barnabás vagy Petrő Sándor kerültek az élre.⁵

A kommunista hatalom a magán-műkereskedéseket ’48–’49-re ellehetetlenítette, az intézményrendszert központosította. Ennek eredményeképp jött létre – a használt

cikkek forgalmazására – a Bizományi Áruház Vállalat (ezen a néven: 1951-től), majd a kortárs műkereskedelmet helyettesíteni hivatott Képcsarnok Vállalat 1952-ben.⁶ Ezek a monopóliummal rendelkező állami mogulok szerény keretek közé zárták a magán-műkereskedelmet az ötvenes években, hiszen az állam – ideológiai okokból – csak fél szívvel támogatta az ágazatot. Kis mennyiségben cseréltek gazdát a műtárgyak, minimális sajtóhírvéréssel. A műtárgypiac kapitalista csökevénynek számított, de valahol mégiscsak meg kellett oldani a művek adásvételét. A BÁV-on és a magáncsatornákon keresztül elképesztő ritkaságok és kincsek cseréltek gazdát: a kitelepített, vagyonától megfosztott, deklasszált előkelők és az elszegényedett polgári réteg értékei.⁷ A lezárt határok miatt nevetségesen alacsony áron.⁸

Befagyasztott kollekciók

Nem meglepő, hogy az orvosok egy része a kórteremben válik műgyűjtővé. Dr. Cseh-Szombathy László (1894–1968) is így járt. Fia visszaemlékezése szerint nem tartozott a „művészlelkek” közé, a hangot is főként Egry Józseffel találta meg, akinek habitusa közelebb állt a nyers balatoni halászokéhoz, mint a Gresham-kör kifinomult értelmiségi társaságáéhoz.⁹ (Persze Cseh-Szombathy a Gresham környezetében is elboldogult, Bernáth felesége például szintén egy végtelesen tüchtig doktornő volt.) A belgyógyász főorvos 1928-ban diagnosztizált tuberkulózist a Balatonon élő Egrynél. Ettől kezdve folyamatosan áramlottak hozzá a festő



© Janus Pannonius Múzeum, Pécs

A pazar posztimpresszionista csendélet Tompa Kálmán gyűjteményéből került a pécsi Képtárhoz.
Fényes Adolf: *Csendélet porcelánórával*, 1910 körül, olaj, karton, Janus Pannonius Múzeum, Pécs

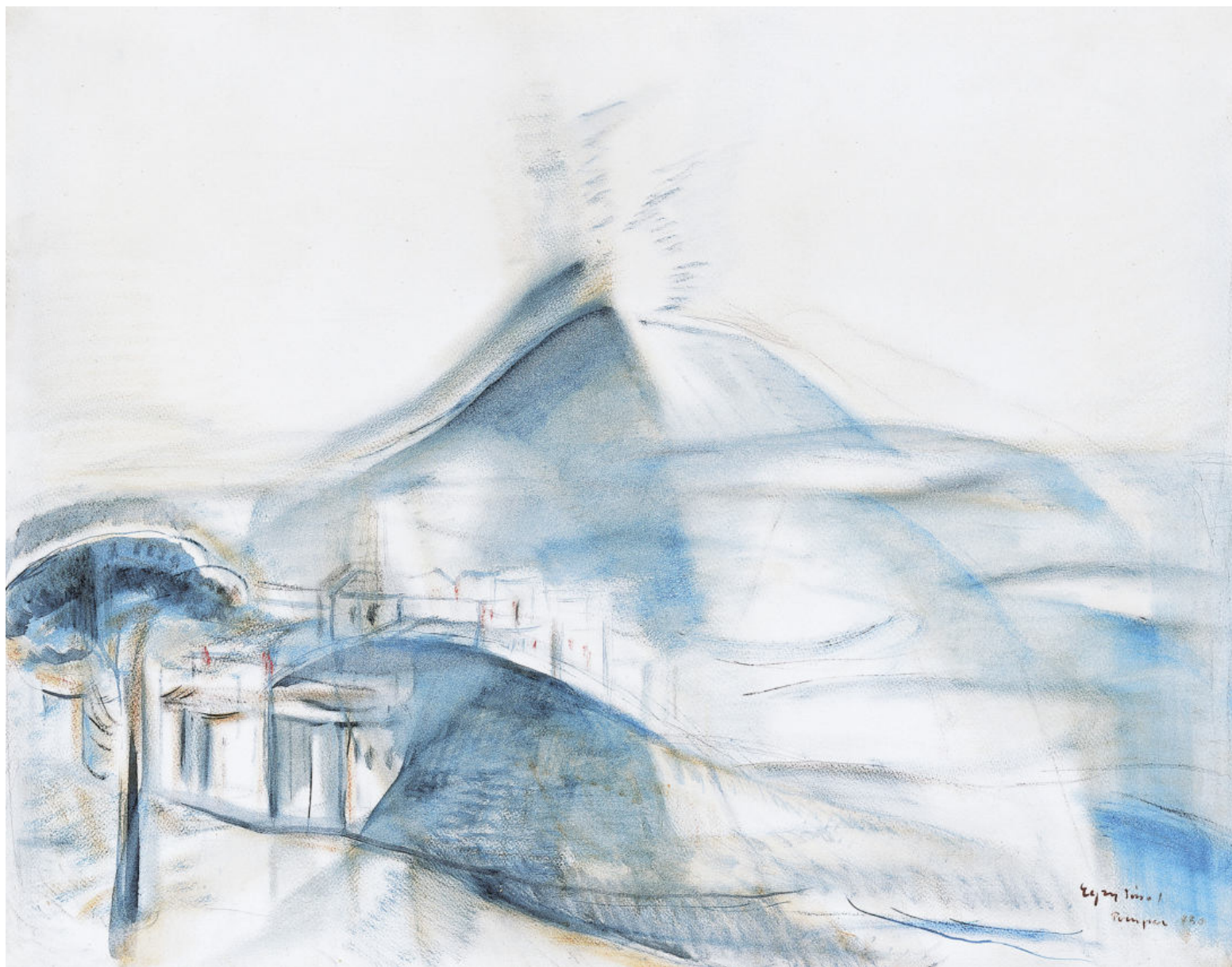
képei, hol vásárlás, hol honorárium fejében. Rövid időn belül Egyre specializálódott műgyűjtővé vált. Cseh-Szombathy a második világháború után kigazda politikusként népjóléti államtitkárrá avansált, hivatali szobájában egy nagy alakú Szőnyi-festmény függött – jelezve, hogy a gyűjtő erre-arra elkalandozott Egyri birodalmából.¹⁰

Az ötvenes években már az internálást kockáztatta, aki lakásán mutogatta az ehhez hasonló polgári műgyűjteményeket. A Cseh-Szombathy-féle Egyri-anyag nem is növekedett tovább. Nyilvánosság elé legközelebb 1963-ban került, amikor a Művészeti politikai szigor enyhült, és a Nemzeti Galéria megrendezte a XX. századi művek budapesti gyűjteményekből című kiállítást, persze

főként a háború előtt felépített kollekciókból.¹¹ Cseh-Szombathyéhoz hasonlóan, a színészek kedvenc doktorának, Nádor Henriknek (1884–1974) magyar mesterekből álló képgyűjteménye is alig gyarapodott a világháború után. Ráadásul a kollekció nagy részét – akárcsak Laub doktoré¹² – az oroszok vitték magukkal.¹³ Ez se olyan téma volt, amit az ötvenes években széles nyilvánosság előtt lehetett volna feszegetni. Dr. Völgyessy Ferencnek viszont szerencséje volt, a szegedi származású, de Budapesten élő főorvos gyűjteményét az ötvenes évek elején Esztergomban mutatták be. A '30-as évek óta bővülő kollekcióban a 20. századi modern festészet nagyjainak munkái sorakoztak, Szinyeitől Aba-Nováig, Czóbeltől Egyri József¹⁴

Kiskunmajsai doktorok

A „túlélők” között emlegeti Mravik László a kiskunmajsai körzeti orvost, dr. Fábián Lajost (1906–1982). Anyagának egy része még a háború előtt került hozzá, voltak köztük holland kismesterek is, de főként a modern magyar művészek alkotásait gyűjtötte.¹⁵ Ahogy Kovács Dezsőtől is tudjuk, a tetszhalott műgyűjtés az ötvenes évek közepétől kezdett éledni¹⁶ – ebből a korai, alig ismert időszakból vette ki a részét Fábián doktor is. Doszpod József szülész-nőgyógyász, ma is aktív műgyűjtő egyik elődjeként emlékezett vissza a kiskunmajsai orvosra. Doszpod úgy tudja, Fábián az ötvenes évek sanyarú viszonyai között halmozta fel kivételes kollekcióját, kereskedője



„Cseh-Szombathy doktor egyike volt azoknak, akik pénzzel és az utazás megszervezésével lehetővé tették a tüdőbeteg Egry számára, hogy 1930-ban néhány hónapot Szicíliában és Olaszország más tájain töltsön. A festő egészségén sokat javított az itáliai tartózkodás, élményeiből pedig számos kitűnő kép keletkezett. (...) Az itáliai út költségeiből jelentős részt vállalt Cseh-Szombathy László – mintegy ennek viszonzásaként került a tulajdonába néhány kép Egry Délen készült munkái közül (Isola Bella, Vezúv, Kordélyos ember).”
(Heitler László: A Cseh-Szombathy-gyűjtemény. *Műgyűjtő*, 1972/1. 36)

Egry József: Vezúv, 1930, olajpasztell, papír, 53 × 67 cm, magángyűjtemény

Selinkó Géza volt, aki a két világháború között a Fränkel Galéria vidéki ügynökeként dolgozott, a pártállam idején pedig lakásán árulta a képeket.¹⁷ Fábián a hetvenes években kénytelen volt megválni főműveitől,¹⁸ így került végül Doszpodhoz – többek között – Ferenczy Károly ismert provenienciájú festménye, a posztimpreszionista Kertben. (A festmény jó pár kézen átment, a századelő egyik gyűjtő-nagyragadozójától, Kohner Adolfától indult, 1934-ben az ő képeinek árverésén szerezte meg Selinkó, majd tőle Fábián '45 után.)

Fábián sokakat inspirált, többek között szintén kiskunmajsai főorvos barátját, dr. Kováts Lászlót (1914–2003).¹⁹ Kováts fő

célja lakásának igényes berendezése volt, ebben segítette – orvos barátja mellett – a praxisból befolyó jövedelem és művészetkedvelő felesége, az erdélyi nemesi felmenőkkel büszkélkedő Györök Piroska. A szerzeményezésnek megvoltak ekkoriban a bevált csatornái: „Piroska igen jó barátságban lett egy Bély grófnővel – emlékezett vissza a korai évekre Kováts –, és az ő segítségével több képet, szobrot, szőnyeget vásároltunk. Teleki Pál díszkardját is. (...) Ő jó barátságban volt az egykori arisztokráciával, akik nehéz helyzetükben eladták értékeiket, mert másképpen nem tudtak volna megélni. A fogászattal és a havi fizetésemmel együtt akkor harminc-negyvenezer forintot

is megkerestem, és így engedhettük meg magunknak, hogy képeket és egyéb képzőművészeti értékeket vásároljunk.”²⁰ Kováts doktor gazdag és sokrétű műgyűjteményt halmozott fel Kiskunmajsán. A kollekció középpontjában a kiváló nagybányai anyag állt, Réti István finoman festett kenyérszülő öregasszonyától Ferenczy Károly Weiner Adolfné-portréjáig. Csóktól megvette a fiatalkori főmű, az Árvák egy kései variációját és több Thámár-vázlatot, de egy Szinyeivel is büszkélkedhetett (Faluvég). A 19. század nagy magyar mestereit is gyűjtötte, Markó Károlytól Mészöly Gézáig; még egy izgalmas Munkácsy-tondója is volt, a bécsi Kunsthistorisches mennyezetfreskójának



© Doszpod József engedélyével © fotó: Sulyok Miklós

Az egykor dr. Fábián Lajos gyűjteményében található kép ma egy szintén orvos-gyűjtő, Doszpod József kollekciójának egyik ritka kincse. Ferenczy Károly: *Kertben*, 77 × 95 cm, olaj, vászon | Doszpod József gyűjteménye

vázlata. Mutatóban rendelkezett pár régi mesterrel, köztük egy 17. századi flamand zsáner és egy 18. századi velencei Pásztorok imádása, sőt – mivel a vidéki arisztokrácia volt a fő beszerzési forrása – rengeteg iparművészeti ritkasága volt: rokokó asztal a tiszadobi kastélyból, ötvenhét keleti szőnyeg, ezüst étkészletek stb. A stílustörténetben előrefelé már óvatosabban lépegetett, Czóbel, Berény, Aba-Novák és Bernáth jelentette a gyűjtőhorizont végét. Kovács doktor nagyon szerette volna, ha gazdagon berendezett lakásából múzeum válik. Szerencséjére utódai egyben tartották az örökséget, még ha nem is vált látogatható közintézménnyé. Az utódai mind a mai napig küzdenek, hogy többé-kevésbé egyben tartásuk – közel egyharmadától már kénytelenek voltak megválni – a páratlan kollekciót.

Gyűjteni a Kádár-korban

A műgyűjtés a hatvanas években újabb lendületet vett, a törvényi keret lazult kicsit és enyhült az állami ellenszenv is. A hetvenes évek elején a sajtóban már egyenesen divatról beszéltek: „Divat lett a műgyűjtés. Ezrek járják a falvakat, a régiségboltokat. Városok televízió vetélkedőin magángyűjteményekkel büszkélkedik Sopron és Nyírbátor, Szombathely és Kecskemét. Van műgyűjtő folyóirat, van Műgyűjtő és Műbarát Kör.”²¹ A BÁV 1957-ben újraindított árverései hamarosan színvonalas festményanyagot megmozgató aukciókká váltak. Persze hivatalos fanyalgás mindvégig kísérte a kapitalista tevékenységet, nézzünk ezek közül egy nem túl hízelgő riportázt: „A képcsomagolónál, mint megannyi derbygyőztes, megdicsőült arccal ácsorognak a vásárlók.

Ötszáz forintosaik kötegei az imént mellény- vagy belsőszebükből kerültek elő, mintha mindig ott tanyáznának; most a nadrágzsebek csörögnek, mert hat-nyolc forint a csomagolónak is jár, hadd örüljön ő is. Faggatnám őket, de hiába. Egy fiatal házaspár árulja csak el, hogy szerencsés üzletet kötöttek: negyvenezért övék Glatz Oszkár és Edvi Illés Aladár egy-egy állatos, illetve tájképe. Stimmelnek a méreteik is, egy falat éppen befednek az új családi házban, N.-ben, ahol a férfi állatorvos, az asszony fodrász, és megvan már mindenük, ami kell, így hát utoljára az maradt gondnak, mibe fektessék a szépen felgyülemelő forintokat. Ház, nyaraló, kocsik kipipálva, a készpénz meg, OTP kamat ide vagy oda, romlandó jószág. Megörültek hát a jó tanácsnak, hogy alapítsanak egy kis műgyűjteményt.



© Herman Ottó Múzeum, Miskolc © fotó: Szűjő Péter

A Csók korán meghalt, rajongásig szeretett elegáns feleségét ábrázoló festmény dr. Petró Sándor gyűjteményének egyik legmodernebb kincse volt. Csók István: *Feleségem (Párizsi nő)*, vászon, olaj, 85 × 116 cm, Herman Ottó Múzeum, Miskolc

(...) Akad vevő, aki érdeklődésemet meglepően gorombán utasítja vissza. Ősz szomszédom szerint kár velük próbálkozni, ők a megbízottak. Állítólag olyan személyeknek vásárolnak képeket, akik dugdosni szeretnék már feltűnően megszaporodott vagyonukat. (...) Az árverés végeztével, ahogy a közönség az aulába tódul, néhány tucat ember keresztül-kasul üdvözlő, kézcsókolja és veregeti hátba egymást. Csupa diszkrét eleganciával öltözött férfi, merészen új divatba és aranyékszerekbe bújó nő; a zsákmányt autóik hátsó ülésére támasztják, és elrobognak otthonaikba, a falba új szöveget verni.”²²

A fokozódó műkereskedelmi pezsgés belülről sokkal barátságosabban tetszett. Többeknek ez jelentette a paradicsomot, ekkor épültek ki azok a művészettörténeti mércével is nagyra tartott magángyűjtemények (Dévényi Iván, Kolozsvári Ernő, Rácz István), amelyek a hivatalos ideológiával bénított múzeumoknál sokkal érzékenyebben viszonyultak a kortárs törekvésekhez.²³ Bár elsősorban nem moderneket

gyűjtött, a téma ismerői mindig a kor szak legnagyobbjaival emlegetik egy lapon dr. Ruzinkó Barnabás kollekcióját. Mravik így emlékezett meg róla: „a legendás szülész-nőgyógyász-onkológus elképesztő precizitással az 1945 utáni legnagyobb magyar műgyűjteményt hozta össze. Soha nem alkudott műtárgyra, ezért mindenki hozzá vitte először a képeit. A legnagyobb kincsei: 17. századi holland mesterek, Courbet, a legkorábbi meissenai porcelánokból legalább harminc darab. A gyűjtemény darabokra esett a halála után.”²⁴ A gyűjtőnél szintén vendégeskedő Gömör Béla orvoskolléga szerint „lenyűgöző iparművészeti anyaga volt a hólyagos ezüstartól a szőnyegig, s emellett a képanyaga is a 17. századtól Kontuly Béla, Egry József vagy éppen Derkovits Gyula műveiig terjedt”²⁵. Sajnos a széthulló gyűjteményről sosem készült nyilvános leltár, kiállítási katalógus vagy újságcikk. Egyedül a múzeumi kvalitású habán kerámia-kollekcióról számolt be a hetvenes évek szakmai magazinja, a *Műgyűjtő*.²⁶



© Herman Ottó Múzeum, Miskolc © fotó: Szűjő Péter

A neves lengyel államférfi és költő portréját a legfrissebb szakirodalom „Mányoki Ádámnak tulajdonítva” attribúcióval tartja számon. (A bal váll felett nem Mányoki kezével felírat olvasható: „Manioky pinx.”) A Petró-gyűjtemény finom barokk képmása 1927 körül még budapesti, 1933 körül már csehszlovák magántulajdonban volt. (Forrás: Európa fejedelmi udvaraiban. Mányoki Ádám. Egy arcképfestő-pálya szereplői és helyszínei. Szerk. Buzási Enikő, Magyar Nemzeti Galéria, 2003, 89–90.) Mányoki Ádámnak tulajdonítva: *Jan Stanisław Jabłonowski portréja*, 1712/13, olaj, vászon, 52 × 47 cm, Herman Ottó Múzeum, Miskolc

© Ifj. Dr. Kovács László © fotó: Artmagazin



© Ifj. Dr. Kovács László © fotó: Artmagazin

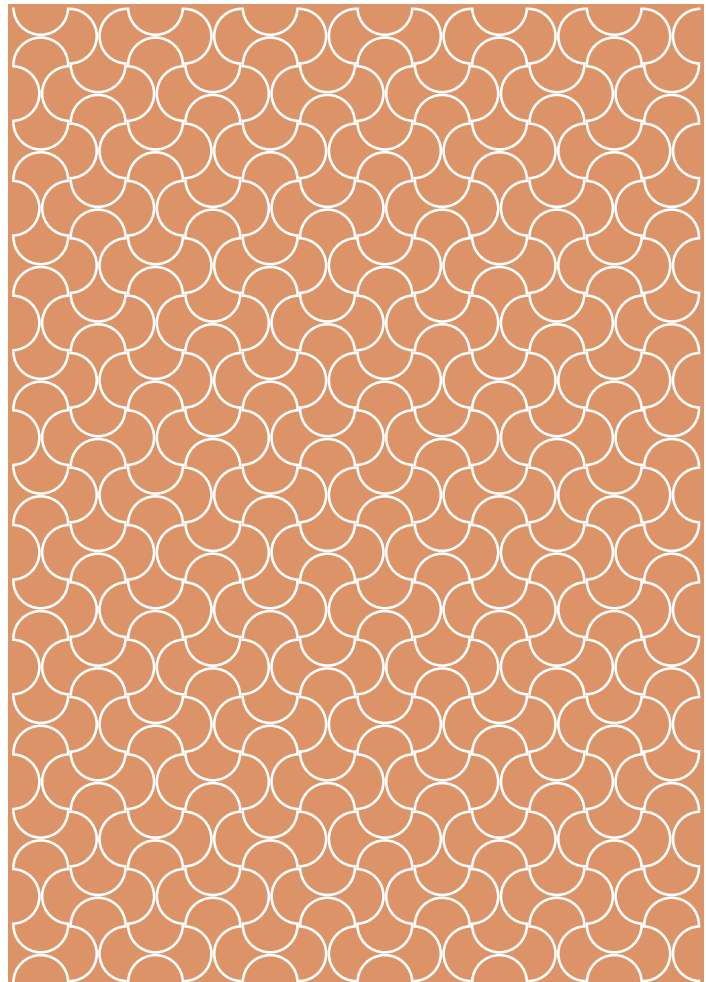


Enteriőr fotók 1996 körül dr. Kovács László kiskunmajsai otthonából. Az alsó fotón (a falon középen) ott található Réti István *Kenyérszelőjének* nagyobb méretű változata. A festmény színes reпрója már megjelent az *Artmagazin*-ban (2004/3. 16), a kép kisebb változata a Tompa-gyűjteményből került a pécsi Képtárba

A pártállami körülmények között megszülető magángyűjteményeket csak nagy áldozatok árán lehetett egyben tartani – ellenkező esetben kinyomozhatatlanul szívódtak fel a nyolcvanas évek óta dübörgő hazai műtárgypiacon.

Múzeumi halhatatlanság

A magángyűjtemények révbe érkezése mindig a múzeumi konserválódás. A hazai viszonyok között ez rendszerint annyit jelentett, hogy a kollekció a tulajdonos halála után (vagy valamivel előtte) beleolvadt egy megyeszékhelyen működő múzeum törzsanyagába. Több nagy – a szocializmus idején tevékenykedő – orvosgyűjtő került be ezen az úton a művészettörténet-írásba. Egyikőjük dr. Petró Sándor (1907–1976), országos hírű miskolci orvos, akinek halála után hatalmas gyűjteménye, végakaratóval összhangban, a Herman Ottó Múzeumba került. Négy száz festményről, közel kétszáz szoborról, plakettől és más képzőművészeti alkotásról van szó!²⁷ Petró a két világháború közti középosztály tagjaként már a '30-as években kacérkodott a műgyűjtéssel,²⁸ de a műfaj ismert tekintélyévé csak az ötvenes-hatvanas években vált. A budai Frankel Leó utcai és a miskolci Hunyadi utcai lakásán (ma Szalay Lajos-emlékszoba található itt, a Miskolci Galéria gondozásában) egyre szaporodtak a kincsek.²⁹ Előbb helytörténeti darabokat vásárolt, majd átnyergelt a magyar nemzeti piktúra régi mestereire. Tanítanivalóan kerek gyűjteményt állított össze, csupa magyar klasszikusból. Nyitátnak volt benne egy papagájos Bogdány Jakab-csendélet és egy



ÉLŐ MÚZEUMCAFÉ AZ ARTMARKETEN
2011. OKTÓBER 29., SZOMBAT, 15.00 ÓRA, MILLENÁRIS FOGADÓ

KI DIKTÁLJA A TRENDEKET? KORTÁRS KÖZGYŰJTEMÉNYEK ÉS MAGÁNGYŰJTŐK

A BESZÉLGETÉS RÉSZTVEVŐI:

- BENCsik BARNABÁS, A LUDWIG MÚZEUM – KORTÁRS MŰVÉSZETI MÚZEUM IGAZGATÓJA;
- GYÖRGY PÉTER ESZTÉTA, AZ ELTE MŰVÉSZETELMÉLETI ÉS MÉDIAKUTATÁSI INTÉZETÉNEK IGAZGATÓJA;
- MOLNÁR ANNAMÁRIA, A MOLNÁR ANI GALÉRIA VEZETŐJE, A MAGYAR KORTÁRS MŰVÉSZETI GALÉRIÁK ORSZÁGOS EGYESÜLETÉNEK ELNÖKE;
- PADOS GÁBOR, AZ IROKEZ GYŰJTEMÉNY TULAJDONOSA, AZ ACB GALÉRIA VEZETŐJE.

A BESZÉLGETÉST MARTOS GÁBOR,
A MÚZEUMCAFÉ FŐSZERKESZTŐJE VEZETI.
A PROGRAM FELVÉTELE A WWW.MUZEUMCAFE.HU
WEBOLDALON LESZ MEGTEKINTENHETŐ.



Réti egyik főművének kisebb méretű változata a Tompa-gyűjteményből került a pécsi képtárba. | Réti István: *Kenérszelés*, 1906, olaj, vászon, 56 × 65 cm, Janus Pannonius Múzeum, Pécs

Mányoki-portré (a lengyel Jan Stanisław Jabłonowskiról), majd jöttek a 19. század nagy mesterei, Markó, Barabás, Borsos, Lotz, Székely, Munkácsy (kisebb vázlatokkal), Benczúr és Paál László. A biedermeierhez és a romantikához nagy érzéke volt (ez ma is látszik a miskolci múzeum pár éve felújított, régi mestereknek szentelt teremsorán), de megvette Csontváry egyik főművét is, a barázdált homloka alól gyanakvóan kipislogó *Öreg halászt*, volt Ferenczyje, Czóbele és egy emblemikus Csók-festménye is, a párizsian elegáns feleségről. A gyűjteményhez kiváló iparművészeti tárgyak is tartoztak, egy hibája volt csak: a sok hamisítvány.³⁰ A felemás nyilvánosság előtt zajló Kádár-kori műkereskedelemben bizony sok megtévesztő kópia forgott közkézen, a miskolci muzeológusoknak ma is sok fejtörést

okoznak.³¹ Mindezek ellenére Petrónak köszönhetően – a vidéki mezőnyben – Miskolc rendelkezik a legszerethetőbb magyar klasszikus festészeti anyaggal.

Petró Sándorhoz hasonlóan vált múzeumi

A magángyűjtemények révbe érkezése mindig a múzeumi konzerválódás. A hazai viszonyok között ez rendszerint annyit jelentett, hogy a kollekció a tulajdonos halála után beolvadt egy megyeszékhelyen működő múzeum törzsanyagába.

tétellé a pesti főorvos, a népi írók gyógyítója³², dr. Tompa Kálmán (1897–1978). Kollekcója a pécsi Janus Pannonius Múzeum híres képtárának gerincévé vált. A Baranya megyei múzeum nem egy hétköznapi közgyűjtemény volt a szocializmus alatt, hanem a modern esztétikai profilt felvállaló

vidéki intézmények zászlóshajója. Alapját unokatestvére, egy legendás orvosgyűjtő, dr. Gegesi Kiss Pál adománya teremtette meg (röla a cikksorozat következő részében lesz szó), a „másodalapító” pedig Tompa Kálmán volt, aki 1967-ben szerény áron eladta kollekciját a képtárnak.³³ A helyi művészettörténészek példásan meg is emlékeztek róla a katalógusban: „1967-ben a gyarapodás számában és jelentőségében is minden eddig felülmúlt. Aránya az alapító gyűjteménnyel egyenlő értékkel volt mérhető. A múzeum tulajdonába került dr. Tompa Kálmán orvos csaknem négyszáz darabból álló nemzeti érdekű, védett magángyűjteménye. A művek anyagi megváltását ezúttal Pécs Város Tanácsa vállalta. – Mit jelentett Tompa Kálmán gyűjteménye a Képtár számára? Elsősorban a magyar festészet



Petró Sándor múzeumba került műgyűjteményében jelentős volt „a Csontváry-anyag: a Mandulavirágzás egykor Iványi Grünwald Béláé volt, a már 1907-ben Párizsban bemutatott Keleti pályaudvar éjjel a holdfény hatása révén különleges, s így több gyűjtő kezén vándorolt. Közéjük tartozott az a Neményi Bertalan is, aki a két világháború között az egyik legjobb, elsőrangú nemzetközi műveket is vásárló műértőnk volt, s akinek kollekcója 1945 óta Moszkvában pihen. Ugyancsak Neményi, majd Molnár Gábor budapesti kollekcójából került Petróhoz Csontváry Öreg halásza.” (Ébli Gábor: *Magyar Műgyűjtemények*. Enciklopédia, 2006, 45.)
Csontváry Kosztka Tivadar: *Öreg halász*, 1902 körül, olaj, vászon, 59 × 45 cm, Herman Ottó Múzeum, Miskolc

néhány remekművét, legjobb alkotóink egy-egy főművét, amelyek a számban és jelentőségében már megnövekedett Képtár csúcspontjai lettek. Ilyen például Rippl-Rónai József Park aktokkal, Esti hangulat egy intim szobában című alkotása, Csontváry Kosztka Tivadar Római híd Mosztárban című festménye. E főművek között kell említenünk Ferenczy Károly Tékozló fiú című festményét, Réti István bensőséges hangulatú Kenyérselezést és finom festőiségű, hamvas színeivel a hazai plein air festészet legjobbjai közé tartozó Nagybányai tájat, továbbá Thorma János Fürdőzők és Gulácsy Lajos Extázis című alkotásait. Az új szerzésű Mednyánszky-művek kitűnően egészítették ki a Tamás-gyűjteményből származó darabokat, számos más, kiváló alkotással együtt.”³⁴ Ehhez a felsoroláshoz még hozzáilleszthetnénk néhány európai iskolás etalon művészt – de ez már tanulmányosorozatunk harmadik részébe tartozik, ahol a modern kortársakat felfedező orvosok gyűjteményei kerülnek a „boncasztalra”.



- 1 Lásd cikksorozatunk előző részét: Rieder Gábor: Doctor Med. Coll. A műgyűjtő doktorok évszázada I. *Artmagazin*, 2011/3. 38.
- 2 Mravik László: A hatvanas évek magyar műgyűjtése. In: *Hatvanas évek. Új törekvések a magyar képzőművészetben*. Kiállítás a Magyar Nemzeti Galériában 1991. március 14–június 30. Szerk. Nagy Ildikó. Képzőművészeti Kiadó – Magyar Nemzeti Galéria, 1991, 35.
- 3 Mravik László: A holokauszt hosszú árnyéka. I. A nagy bankrablás, 1945. *Artmagazin*, 2004/1. 4–13.
- 4 Műgyűjtés – mint állampolgári kötelesség. Kovács Dezső műkereskedő és gyűjtő visszaemlékezései. (Szerkesztette: Ébli Gábor) *Artmagazin*, 2003/1. 47.
- 5 „Am együttvéve sem vetekezhettek – és ez nem csupán nálunk, hanem a világon mindenütt evidencia – a klasszikus hazai és külföldi munkákkal, amelyek a világháború pusztításai, majd az 1945–1949 között lezajló, példátlan mértékű műtárgy kivitelnek még a háborús veszteséget is magasan felülmúló kártételei következtében jócskán megritkultak.” (Mravik László: *A hatvanas évek magyar műgyűjtése*. i. m. 33.)
- 6 Egyik intézmény sem ex nihilo jött létre. A BÁV nagy elődje a Postatakarékpénztár zálogháza volt (Botos János: Zálogház a Postatakarékpénztár keretében. *Artmagazin*, 2005/3. 54–56.), a Képcsarnok Vállalat a Művészeti Alkotások Nemzeti Vállalata.
- 7 Botos János: Változások időszaka. A BÁV története. IV. *Artmagazin*, 2005/4. 77–76.
- 8 Műgyűjtés – mint állampolgári kötelesség... i. m. 47.
- 9 Ébli Gábor: *Magyar műgyűjtemények*. Enciklopédia, 2006, 72–76. (Cseh-Szombathy László. Egy és apám a természetet figyelték című fejezet.)
- 10 Uo. 74.
- 11 Sinkó Katalin: A magyar műgyűjtés 1850 után – a magángyűjteményi kiállítások tükrében. In: *Válogatás magyar magángyűjteményekből*. Magyar Nemzeti Galéria, 1981. október–november, 26.
- 12 Rieder: i. m. 38.
- 13 Mravik László: „...Hercegek, grófok, naplopók, burzsoák...” Száz év magyar képgyűjtése. In: *Modern magyar festészet. 1892–1919*. Szerk. Kieselbach Tamás. Kieselbach Tamás kiadása, Budapest, 2003, 26.
- 14 Ébli Gábor: Budapest: műgyűjtők városa. *Beszélő*, 2005/3. (<http://beszelo.c3.hu/cikkek/budapest-mugyujtok-varosa>)
- 15 Mravik: „...Hercegek, grófok, naplopók, burzsoák...” i. m. 29.
- 16 Műgyűjtés – mint állampolgári kötelesség... i. m. 47–50.
- 17 Ébli: *Magyar műgyűjtemények*. i. m. 83–84.
- 18 A közel 200 képből álló gyűjtemény halála után széthullott. (Lásd: Kozma Huba: Beszélgetés dr. Kovács László műgyűjtővel. In: *Halasi Múzeum 3. Emlékkönyv a Thorma János Múzeum 135. évfordulójára*. Szerk. Szakál Aurél. 2009, 484)
- 19 Sümei György: Egy műgyűjtő emlékére. Dr. Kovács László gyűjteménye. *Artmagazin*, 2004/3. 14–17.
- 20 Kozma: i. m. 485.
- 21 Szalay Károly: Vallomás a műgyűjtésről. *Népszava*, 1974. július 13. (Utánközlve: *A Műgyűjtésről*. Szerk. Szij Rezső. Budapesti Műgyűjtők és Műbarátok Egyesülete, 1980, 37–40.)
- 22 R. Székely Julianna riportja. *Új Tükör*, 1977/22. (Idézi: Berkó Pál–Fehér Béla: Ki mit gyűjt? Gondolat, 1980, 197–199.)
- 23 Sinkó: i. m., 26. Mravik: *A hatvanas évek magyar műgyűjtése*. i. m. 33–40.
- 24 Lásd: Mihalicz Csilla: Libidó a műgyűjtésben. *Medical Tribune* 2006. november 9. (www.medicalonline.hu/download.php?id=1306)
- 25 Ébli Gábor: Igazi gyűjteményt csak a múzeumi minőség mér. Ébli Gábor interjúja Gömör Béla műgyűjtő-műbaráttal. *Mozgó Világ*, 2001/10. 76–82.

- (<http://epa.oszk.hu/01300/01326/00022/OKT9.HTM>)
- 26 Katona Imre: Dr. Ruzinkó Barnabás habán kerámiái. *Műgyűjtő*, 1972/2. 19–21.
 - 27 Szabadfalvi József: Írások Herman Ottóról és a Herman Ottó Múzeumról. (Borsodi Kismonográfiák 25.) Miskolc, 1987, 163–166.
 - 28 Mravik: *A hatvanas évek magyar műgyűjtése*. i. m. 35.
 - 29 Ébli: *Magyar műgyűjtemények*. i. m. 44. (Petró Sándor: *Nemzeti klasszikusok Miskolcon* című fejezet.)
 - 30 Ezt a kor- és pályatárs Kovács Dezső is megerősítette, aki Petró gyűjteményét nagyra becsülte, de megjegyezte, hogy „az igazán jó képek mellett voltak ott gyenge és nem eredeti darabok is”. (Műgyűjtés – mint állampolgári kötelesség... i. m. 50.) A miskolci Petró Sándort nem szabad összekeverni a szintén dr. Petró Sándornak nevezett másik gyűjtővel, akinek kollekcója szintén pécsi múzeumokba került; ebben a pécsi Petró-anyagban – a kiváló művek mellett – kifejezetten sok a hamisítvány. (Lásd: Molnos Péter: *A festmények hamisításáról*. V. rész. Két intő példa: a pécsi Petró-gyűjtemény és a szabadkai Parčić-gyűjtemény. *Artmagazin*, 2004/4. 32–35.)
 - 31 A múzeum még kiállítást is rendezett nemrég a témában: *A képhamisítás világa – Hamisítványok a Herman Ottó Múzeum képzőművészeti gyűjteményéből*. (2008. február 22 – 2008. július 1.)
 - 32 Ständeisky Éva: A belügy, a párt és a népi írók. 2000, 2002/9. 48–66.
 - 33 Gegesi Kiss és Tompa mellett meg kell még említeni Kunváry Bella fogorvost, akinek szintén több száz modern és klasszikus alkotása került be a pécsi múzeumba.
 - 34 Hárs Éva–Romváry Ferenc: *Modern Magyar Képtár* Pécs. Corvina, 1981, 10.

**A cikk megszületését
a B. Braun támogatta.**

B | BRAUN
SHARING EXPERTISE

A MAGYAR BIEDERMEIER FELFEDEZÉSE

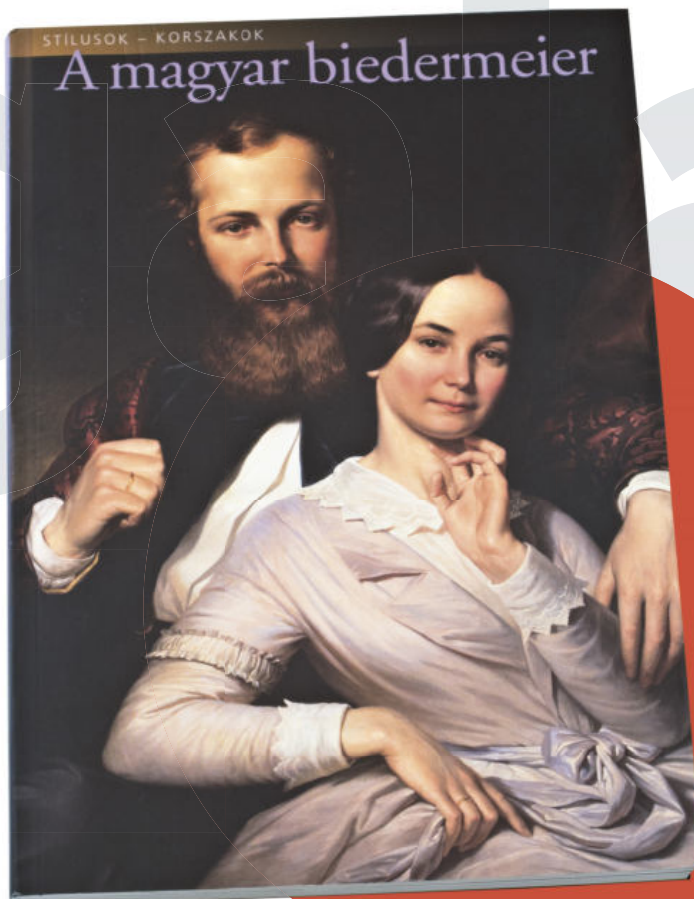
A Corvina kisméretű művészettörténeti korstílusok sorozatának új kötete a magyar biedermeierrel dolgozta fel. Szvoboda Dománszky Gabriellának nem volt könyvíró dolga, a stílussal elég mostohán bánt a szakirodalom. Lyka Károly jó száz évvel ezelőtt megpróbálta meghonosítani a „táblabíró világ” kifejezést, a túl németesnek ítélt biedermeier szó helyett. (Az eredeti német fogalom egy stílusparódiaként induló verseskötet képzelt írójának vezetéknévéből köznevesült, a giccses ízlésű, derék német polgárember szinonimájaként.) A „táblabíró világ” hiába utal találóan a hazai biedermeier jellegzetes miliójére, a megyeházák kurtanemesseire, nem futott be nagy tudományos karriert. Köszönhetően annak, hogy az irányzatot a kutatók valósággal kiírták a művészettörténetből. Az 1960-as évekre a klasszicizmus és a romantika összefűződött itthon. Az elmúlt évtizedek szorgos nyugati kurátorai kellettek ahhoz, hogy a negédes zsánerek és rózsaszín gyereklányok kikerüljenek a karanténból. Szvoboda Dománszky Gabriella úttörő könyvében

megpróbálta megtisztítani a korszakot a ráragadó előítéletektől. Alapvetése szerint a magyar művészet kezdete, nagykorúvá válása a biedermeier idejére esett, az 1815–48 közötti időszakra. Igaz, ami igaz, a korszak küszöbén Kazinczy még a bécsi arcképfestőkhöz küldi a magyarokat, a végén pedig már egymással vetekedő pesti sztárportretistákkal számolhatunk, mindenképp Barabás Miklóssal és Marastoni Jakabbal. A modern képzőművészeti infrastruktúra kialakulása is erre az időre tehető, az itáliai Marastoni által alapított akadémiaféleségtől kezdve a Pesti Műegylet által rendezett első nyilvános festménykiállításokig.

De Szvoboda Dománszky nem áll meg itt, meggyőző ügybuzgalommal tágítja a téma határait. Fejezetről fejezetre bővül a biedermeier, befalja a klasszicista pesti városrendezést, a korszerűsített díszmagyart, a történeti festészet kezdeteit, Markó Visegrádját, sőt még magát a Nemzeti Múzeumot is. (A szerző szerint Pollack művének nyomott előtere, funkcionális eredeti kialakítása nem klasszicista, hanem biedermeier vonás.) A bővülésnek végül is nincs akadály,

mert elhárult egy régi tudományos probléma. Tudniillik a biedermeier a köztudatban összeforrt a közép-európai (jellemzően német ajkú), szorgalmas, tüchtig, szemérmes nyárspolgár képzetével. Nos, az elmúlt évtizedek nyugati kutatásai kiderítették, hogy a biedermeier fő forrásvidéke (és valljuk be, talán legmagasabb szintű megnyilvánulási formája) a bútór- és enteriőrművészet. Ezt pedig nem a városi polgárság ötlötte ki, hanem a francia forradalom által fejbekölinített arisztokraták, akik a fényűző rokokót lecserélték a sima vonalú, szerény, egyszerű, mégis kecses angol bútorokra. Ez a divat szállt le a Szent Szövetség birodalmainak meggregulázott polgárságára. A magyar kutatóknak így nem kell feszengve új nevet kitalálni a biedermeiernek (lásd: „táblabíró világ művészete”), mert a nemesség körében vagy éppen az uralkodók udvarában ugyanúgy megtaláltuk máshol is. Már ez is bőven elég újdonság lenne egy ilyen rövidke, populáris kézikönyvtől, de szerzőnk további ingyencségeket tartogat az olvasónak. Látszik, hogy hosszú évek óta kutatja a korszakot, sosem hallott tények és adatok bukkannak elő. Ki tudta például, hogy az első magyar „nőművész” Kaerling Henrietta volt, egy pesti festődinasztia nagy tehetségű lánya, akit a korabeli közönség ünnepelt, még a nádor gyermekeit is megfesthette, de sajnos Bécsbe ment férjhez és ott elkallódott. Vagy ki ismeri például Schoefft Ágoston nevét, aki nemcsak Széchenyi gróf nagy barátja volt, de beutazta a fél világot, megfestette az utolsó indiai császár portréját, majd olyan gazdagon jött haza, hogy megvette a velencei Palazzo Grassit. Igen, ez az a palota, amit ma a milliárdos Francois Pinault rak tele Jeff Koons-szobrokkal. Innen nézve a magyar biedermeier már nem az a mosolygatóan naiv, provinciális festegetés, az elrajzolt kezű kisasszonyokkal és a felvidéki vedutákat pingáló piktorkákkal. A könyv elsőrangú illusztrációs anyaga még arról is meggyőző, hogy egy sikerkiállításnyi színvonalas festmény a hazai főművek között is akadna.

Szvoboda Dománszky Gabriella: *A magyar biedermeier*. Corvina, 2011, 180 oldal, 4490 Ft



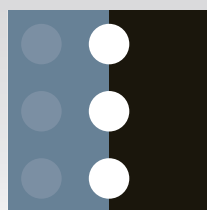
KECSKEMÉTI MŰVÉSZTELEP

Az előző számunkban (Artmagazin, 2011/3. 52.) már méltattuk az éppen Balatonfüreden turnézó Kecskeméti Képtár csodálatos anyagát. Most itt a legfrissebb, témához kapcsolódó szakirodalom, ugyanis a Corvina – művésztelep-sorozata második köteteként – kiadta a Kecskeméti Művésztelep történetét feldolgozó, adatgazdag, remek illusztrációkkal teli könyvet. A szerző, a téma és a régió avatott ismerője, Sümegi György szemmel láthatóan komolyan megharcolt a nyersanyaggal. Nemcsak az imponáló mélységű hely-, építészet- és sajtótörténeti aprómunkára gondolunk, hanem a kolónia nehezen megrajzolható arcélére, és persze az ezzel összefüggő kérdésre, a telep művészettörténeti súlyának megítélésére. Sümegi nem árul zsákbamacskát, már a bevezetőben leszögezi: „A nagyszerű indulás, a reményteljes Kada-alapítás után a kolónia folyamatosan eljelentéktelenedett, majd megszűnt. Fénykora: kezdő évei, az első világháború előtti néhány év. További évtizedei a lassú, de biztos elhalás-vegetálás időszak, föl-föllobbanó tervekkel, újjászervezésre alkalmasnak vélt, ám teljes körűen meg nem valósított elképzelésekkel.” (7. oldal) Kétségkívül a művésztelep életében a kezdeti időszak a legizgalmasabb, ekkor dolgozott itt a Nagybányát elhagyó neósok egy csoportja (Iványi Grünwald Béla vezetésével), jó pár modern és kevésbé modern festő társaságában. A szerző részletesen leírja a korabeli kecskeméti miliőt, a Kada Elek regnálása idején dinamikus metropolisz-álmokat dédelgető gazdag mezővárost. Ahol a századfordulón tényleg pezsgett a szellemi élet, épült a nemzeti szecessziós belváros és persze 1909 után a művésztelep is. De hiába készültek el a dús vegetációjú Műkert mélyén a művészeknek szánt villák és

a műterembérház. A polgármester halála, egy nagy földrengés, a személyi ellentétek és intrikák, no meg persze az első világháború derékba törte a szép reményeket. Az iparművészeti műhelyekből alig valósult meg valami, a nyári szabadiskolák nyögvenyelősen működtek, az alkotók küszködtek a lakbérrel. Közben azért Perlrott vagy Kmetty megfestette itt a modern magyar festészet pár ritka szép darabját, de Kassák lesajnáló megjegyzésében is sok az igazság: „az itt dolgozó művészek nagyobb része közepes tehetség volt, a társadalmi problémák meg egyiküket sem érdekelték különösebben. Képeket vagy

képecskéket festettek, és holmi kiváltságos lényekhez méltón szerettek volna élni.” (101. oldal) A kecskeméti telep nem lett avantgárd tűzfészek, ez tény. A Tanácsköztársaság után pedig érkezett Révész Imre, a 61 éves, konzervatív Munkácsy-tanítvány, aki a naturalista népi festészetre oktatta növendékeit. A történet végére 1944-ben egy bombatalálat tett pontot. Az ötvenes években a Művészeti Alap ugyan felújította a műterembérházat, de ez a történet már egy másik krónikásra vár.

Sümegi György: *A Kecskeméti Művésztelep (1909–1944)*. Corvina, Budapest, 2011, 170 oldal, 4990 Ft



artportalhu





annyira szubjektív, hogy
már a nyomdafestéket
sem bírja: elindult a
blog.artmagazin.hu

Éves előfizetés: – 4800 Ft – 6 magazin/év –
megrendelés és korábbi lapszámok
www.artmagazin.hu – friss hírek a nagy-
világ művészeti életéből. Előfizetőinknek
galéria- és múzeumlátogatásokat, külön-
leges tárlatvezetéseket szervezünk.

Az Artmagazin legfrissebb és korábbi példányai megrendel-
hetők a szerkesztőség címén és a www.alexandra.hu webla-
pon keresztül is, továbbá kaphatók a jobb könyvesboltokban,
képzőművészeti galériákban és aukciósházakban.

Az alábbiakban biztosan:

Az Alexandra Könyvesházakban
Budapesten:

- » V., Nyugati tér 7.
- » VI., Andrássy út 35.
- » VII., Károlyi krt. 3/C
- Ari Kupsus Galéria**
- » Bp. VIII., Bródy Sándor u. 23/B
- Inda Galéria**
- » Bp. VI., Király u. 34. II/4.
- Írók Boltja**
- » Bp. VI., Andrássy út. 45.
- Kieselbach Galéria**
- » Bp. V., Szent István krt. 5.
- Kogart Ház**
- » Bp. VI., Andrássy 112.

Magyar Nemzeti Galéria

- » C épület – Vince könyvesbolt
- Bp. I., Budavári Palota C ép.
- Mai Manó / Magyar**
- Fotográfusok Háza**
- » Bp. VI., Nagymező u. 20.
- Missionart Galéria**
- » Bp. V., Falk Miksa u. 30.
- Molnár Ani Galéria**
- » Bp. VIII., Bródy Sándor u. 22. I. em
- Mono Galéria**
- » Bp. I., Várlok u. 1. I. em. 11.
- Moró Antik**
- » Bp. V., Falk Miksa u. 13.

Műcsarnok Könyvesbolt

- » Bp. XIV., Hősök tere
- Művészetek Palotája –**
- Vince Könyvesbolt**
- » Bp. IX., Komor Marcell sétány
- Nemes Galéria**
- » Bp. V., Falk Miksa u. 28.
- NextArt Galéria**
- » Bp. V., Aulich u. 4–6.
- Néprajzi Múzeum – Shop**
- » Bp. V., Kossuth tér 12.
- Ráday Galéria**
- » Bp. XI., Bartók Béla út 25.
- STÚDIÓ 1900**
- » Bp. XIII., Balzac u. 30.

Szépművészeti Múzeum-shop

- » Bp. XIV., Dózsa György út. 41.
- Várlok Galéria**
- » Bp. I., Várlok u. 14.
- Viltin Galéria**
- » Bp. V., Széchenyi u. 3.
- Virág Judit Galéria**
- » Bp. V., Falk Miksa u. 30.

Debrecenben a Modemben

- » Debrecen, Baltazár Dezső tér 1.

artmagazin
művészetről színesen

www.artmagazin.hu

Bernáth(y) Sándor

Dorozsmai Béla

Kecskés Kriszta

Waszlavik Gazember László

Kreutz László

Wahorn András

Szulovszky István

ef Zámbo István

Gáli Ádám

Bán Mária

Kukta Erzsébet

fe Lugossy László

Victor Máté

Horányi Sándor

Sírba visztek

2011. szeptember 3. – november 13.

A **BIZOTTSÁG**
a Műcsarnokba megy

on-line
jegyvásárlás: jegymester.hu

www.bizottsagkiallitas.hu

H-1146 Budapest, Dózsa György út 37.
www.mucsarnok.hu · www.kunsthalle.hu
Nyitva: kedd – vasárnap 10.00 – 18.00,
péntek 12.00 – 21.00



media balance

UniCredit Bank

CONCORDE

1000 MILLÉNÁRIS

MTVA

MTVA

MTVA

MTVA

MTVA

MTVA

MTVA

MTVA

MTVA

artmagazin

Balkon

Blikk

HetiVálasz

index

MTVA

MTVA

MTVA

MTVA

MTVA

MTVA

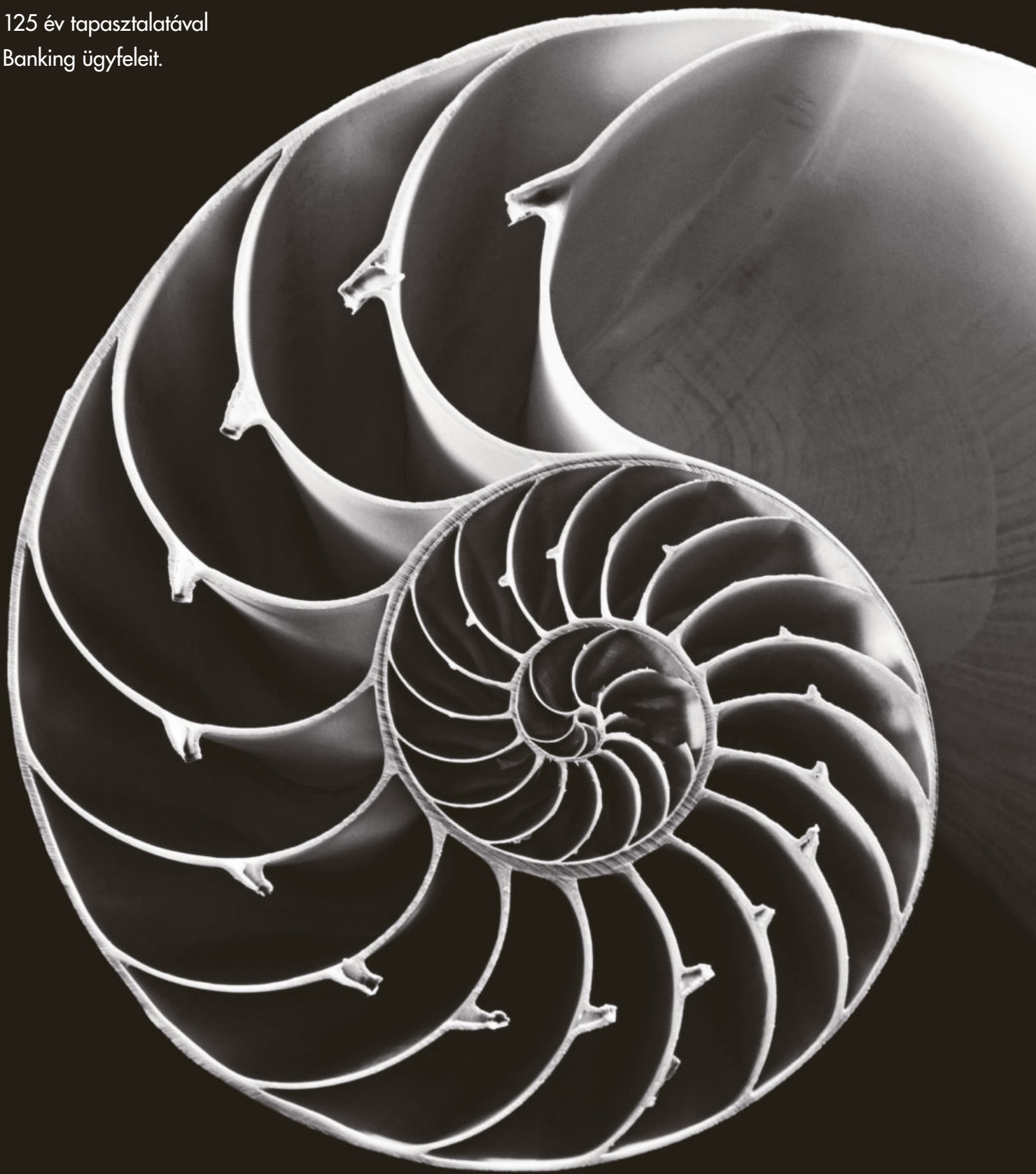
MTVA

MTVA

MTVA

Precizitás

A Raiffeisen Bank 125 év tapasztalatával
támogatja Private Banking ügyfeleit.



FRIEDRICH WILHELM RAIFFEISEN
Banking Since 1886

Raiffeisen Private Direkt: 06 40 58 58 58
www.fwr.hu