9. évfolyam 2011 / 5

artmagazin 47

890 Ft
11005
9 771785 306021

Nemzeti Kulturális Alap

Művészetek Palotája Budapest

Élmény! Minden tekintetben.

www.mupa.hu

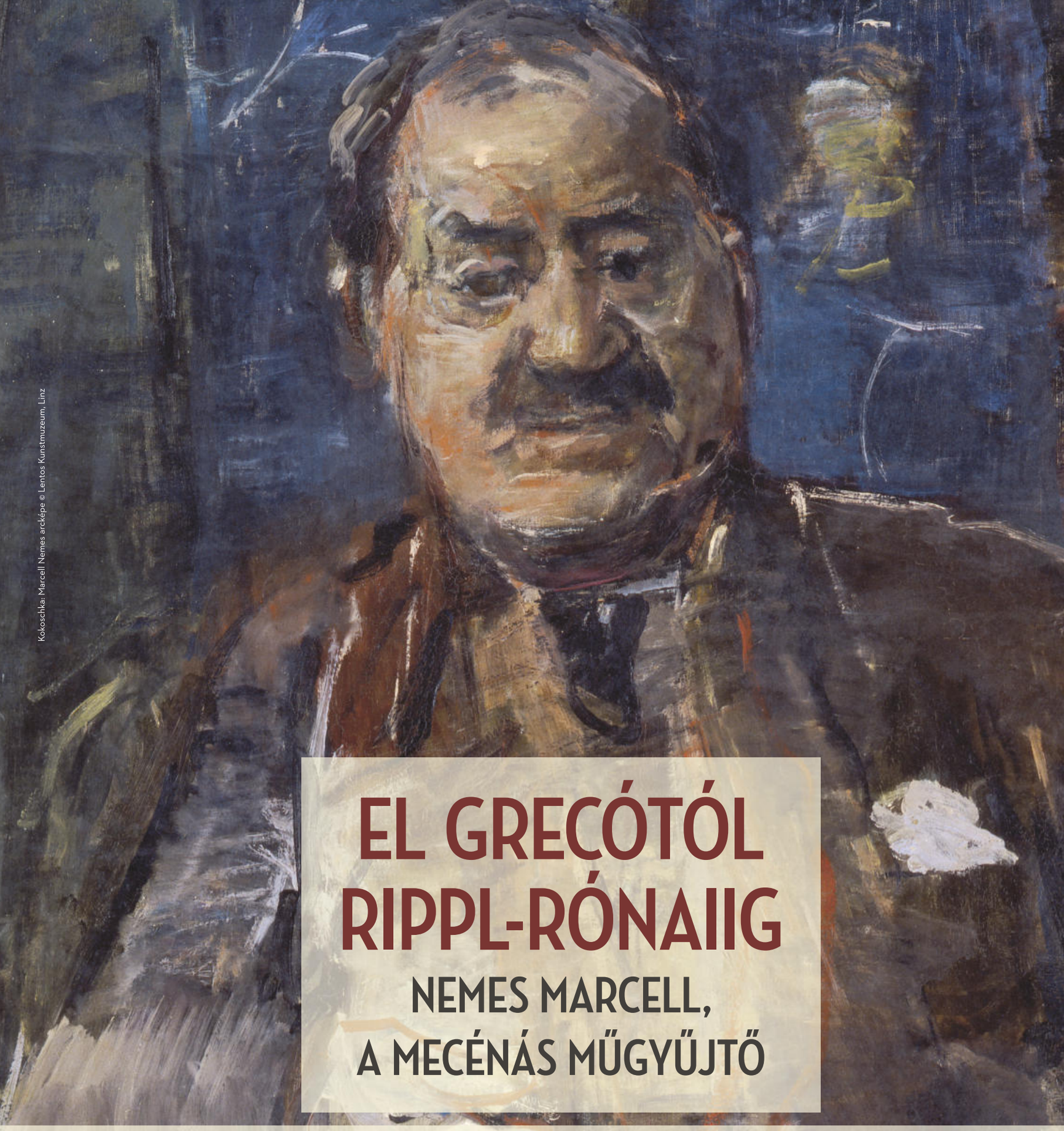
MÜPA-KÁRTYA

TÖBB ÉLMÉNY, TÖBB LEHETŐSÉG

STRATÉGIAI PARTNEREINK

STRATÉGIAI MÉDIA-PARTNEREINK

Müpa-kártya kapható a Müpa jegypénztáraiban (1095 Budapest, Komor Marcell u. 1., tel.: 555-3300 és 1061 Budapest, Andrássy út 28., tel.: 555-3310).
Online kártyavásárlás: www.mupa.hu
A Müpa szakmai támogatója a Liszt Akadémia.
ISO 9001:2000



Kokoschka: Marcell Nemes arcképe © Lentos Kunstmuzeum, Linz

EL GRECÓTÓL RIPPL-RÓNAIIG

NEMES MARCELL, A MECÉNÁS MŰGYŰJTŐ

SZÉPMŰVÉSZETI MÚZEUM 2011. OKTÓBER 26. – 2012. FEBRUÁR 19.

FŐ TÁMOGATÓ

MKB BANK

inforádió artmagazin divány múlt-kor

fidelio FUNZINE NÉPSZABADSÁG [origo]

KIEMELT TÁMOGATÓ

MOL

Intro

Nagy esemény volt, hogy Budapesten járt William Kentridge, akinek műveivel eddig itthon csak az Illy számára tervezett anamorfikus kávéscsészék formájában találkozhatott a magyar közönség. Tükörezüst csésze, amin megjelenik mondjuk egy orrszarvú, ha rátesszük a tányérra. Orosz István grafikusművész egyik kedvenc műfaja épp ez, az anamorfikus kompozíciók. És mindketten hűek a papírhoz, bár Kentridge a rajzolás nyújtotta szabadságot szereti, Orosz István meg a metszetszerű rajzokat létrehozó munka aprólékosságát. Viszont mindketten meg is mozdítják amit lerajzoltak, lelket lehelnek belé, akárcsak az *Artmagazin* különdíját elnyert Szabó András a diplomafilmje alapját képező rengeteg montázsba. Kentridge operát is rendez, díszleteket tervez, gyakorlatilag jó színházi emberként mindenhez ért: épp ez volt az alapelve Medgyes Lászlónak, a méltatlanul elfeledett magyarnak, akinek Párizsban szcenikai iskolája volt a húszas években, és aki aztán formatervezőként működött Amerikában. A Szépművészeti Múzeumban lehetett látni néhány Kentridge-filmet, pont azokat, amelyek a Metropolitan-beli operarendezésében felvetett problémákat boncolgatják. Így hát olvasóink kapnak egy kis cikket az Operaház új díszleteiről, amelyek a *Don Giovanni*hoz készülnek, és a vicenzai Teatro Olimpicót idézik, éppúgy, mint Joseph Losey operafilmjében, aminek a látványtervezője egy híressé vált magyar, Trauner Sándor volt, aki ugyanúgy vonzódott a képi trükkökhöz, mint Orosz István. És újra az elejéről... A Viltin Galéria egyik célkitűzése a papírra készült művek egyenjogúsítása, amiért az egyik legtöbbet épp William Kentridge tette, az a Kentridge, aki címlapunkon egy kávéscsészén át nézi a világot. A magyar származású Yona Friedman épp így nézett a jövőbe, és így láthatta meg a lebegő várost, amit a Ludwig Múzeum új kiállításán mi is megnézhetünk. Ezekkel a témákkal találkozhat a Pulszky Károly vásárlásai és az orvos gyűjtőket tárgyaló sorozataink aktuális részei mellett mostani számunkban a kedves olvasó – és közben az is kiderül, mi az az anamorfikus.

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: A. Kovács Ágnes, Buzogány Anna
Fáy Miklós, Fehér Ildikó, Galácz judit
Kováts Gergely, Orosz Anna Ida, Rieder Gábor

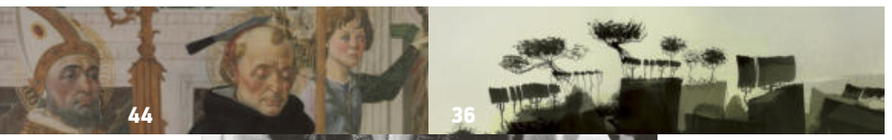
Fotó: Boros Ildikó, Erdős Zoltán, Fáy András,
Fehér Ildikó, Füzi István, Józsa Dénes, Kerekes
Zoltán, Lelkes László, Szmolka Zoltán

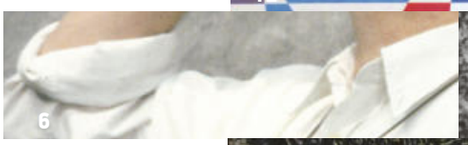
Kiadja az Artmagazin Kft.
1061 Budapest, Paulay Ede u. 55. | +36 30 560 93 29
info@artmagazin.hu | Megjelenik kéthavonta.

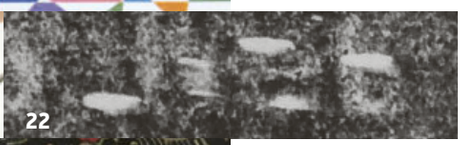
Nyomdai munkák: Pauker Nyomdaipari Kft.

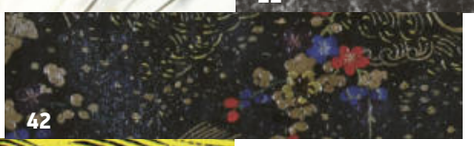
Terjesztés: Árusítás a Lapker Zrt.
országos hálózatán keresztül,
Relay, Inmedio kiemelt árushelyein.
Az Artmagazin együttműködő
partnere a Raiffeisen Bank.
Köszönjük a HUNGART támogatását.

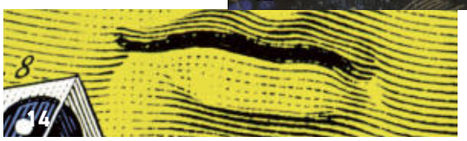
HUNGART ©
ISSN 1785-30-60











Tartalom

4 ARTANZIX
6 Fáy Miklós: NAGY ADAG HÜLYESÉG
12 KIÁLLÍTÁSAJÁNLÓ
14 Kováts Gergely: EGY POLIHISZTOR PERSPEKTÍVÁI – Orosz István
20 Buzogány Anna: SZÍNHÁZ A SZÍNHÁZBAN: AVAGY A TEATRO OLIMPICO AZ OPERÁBAN
22 Galácz Judit: AKINEK SZÍNHÁZMŰVÉSZETI ISKOLÁJA VOLT PÁRIZSBAN: MEDGYES LÁSZLÓ
28 Rieder Gábor: MISSZIONÁRIUSOK PÁRIZSTÓL DUBAJIG – Interjú Dián Krisztinával és iski Kocsis Tiborral
33 KIÁLLÍTÁSAJÁNLÓ
36 Orosz Anna Ida: A LÁTVÁNY KÉSZ, A TÖRTÉNET JÖHET – ARTMAGAZIN-KÜLÖNDÍJ – Szabó András: Henry Waltz (animációs teaser)
40 KIÁLLÍTÁSAJÁNLÓ
44 Fehér Ildikó: PULSZKY KÁROLY – Verrocchio és az itáliai falfestészet vonzásában – 2. rész
54 Fáy Miklós: CAN'T BUY ME LOVE
62 Rieder Gábor: DOCTOR MED. COLL. – A műgyűjtő doktorok évszázada III.
68 GUTENBERG-GALAXIS

Címlapon: William Kentridge a *Journey to the moon* (*Utazás a holdba*) című filmjében, 1998

Top10

A neves művészeti magazin, az *Art Review* idén is összeállította a nemzetközi kortárs art world legbefolyásosabb száz szereplőjének listáját. A top 10-ben ismét művészek, galériások, igazgatók és kurátorok végeztek. *(R.G.)*

1. ↑↑

Ai Weiwei

A kínai kortárs művészet szakállas guruja az év sztárja. Nem új kiállítása miatt, hanem mert a hatóságok bebörtönözték, de megtörni nem tudták. Házi őrizetéből netes instrukciókon keresztül készít fotósorozatot. Tavaly még nem volt az élbolyban.

2. ●

Hans Ulrich Obrist & Julia Peyton-Jones

Az örökmozgó svájci sztárkurátor társával együtt igazgatja a londoni Serpentine Galériát, a kortárs képzőművészet legfrissebb trendjeinek keltetőjét. A galéria az olimpiára egy Peter Zumthor által tervezett új épülettel készül.

3. ↑↑

Glenn D. Lowry

A New York-i MoMA mindenható igazgatója. Bérelt helye van a top 10-ben.

4. ↓↓

Larry Gagosian

A szupergazdagok amerikai szupergalériása. Tizenegy galéria világszerte, repkedő dollármilliók.

5. ↑↑

Anton Vidokle, Julieta Aranda & Brian Kuan Wood

A progresszív színtérről érkező orosz–mexikói–amerikai trió a nagy sikerű e-flux kiadója. Forradalmi ideák, alternatív közgazdaságtan, kortárs művészet. Tavaly még csak a 16-ikak voltak.

6. ↑↑

Nicholas Serota

Az évi 7 millió látogatót vonzó brit kortárs csúcsintézmény, a Tate ura. Azon kevesek egyike, akik a passzátszelet fújják.

7. ↑↑

Cindy Sherman

Már Lady Gaga is őt utánozza. A nyolcvanas évek kedvenc amerikai nőművésze most rekordáron eladott fotójával (*Artmagazin* 2011/3. 4.) került be a top 10-be.

8. ↓↓

Iwan Wirth

Mindenható svájci csúcsgalériás, nemzetközi hálózattal.

9. ↓↓

David Zwirner

Szintén sztárgalériás (német gyökerekkel) New Yorkból. Idén filantrópként szerepelt sokat: jótékonysági aukciót szervezett a haiti gyerekekért.

10. ↑↑

Beatrix Ruf

A zürichi Kunsthalle sikeres igazgatónője. Az európai részecskegyorsító kulturális bizottságába is bekerült.

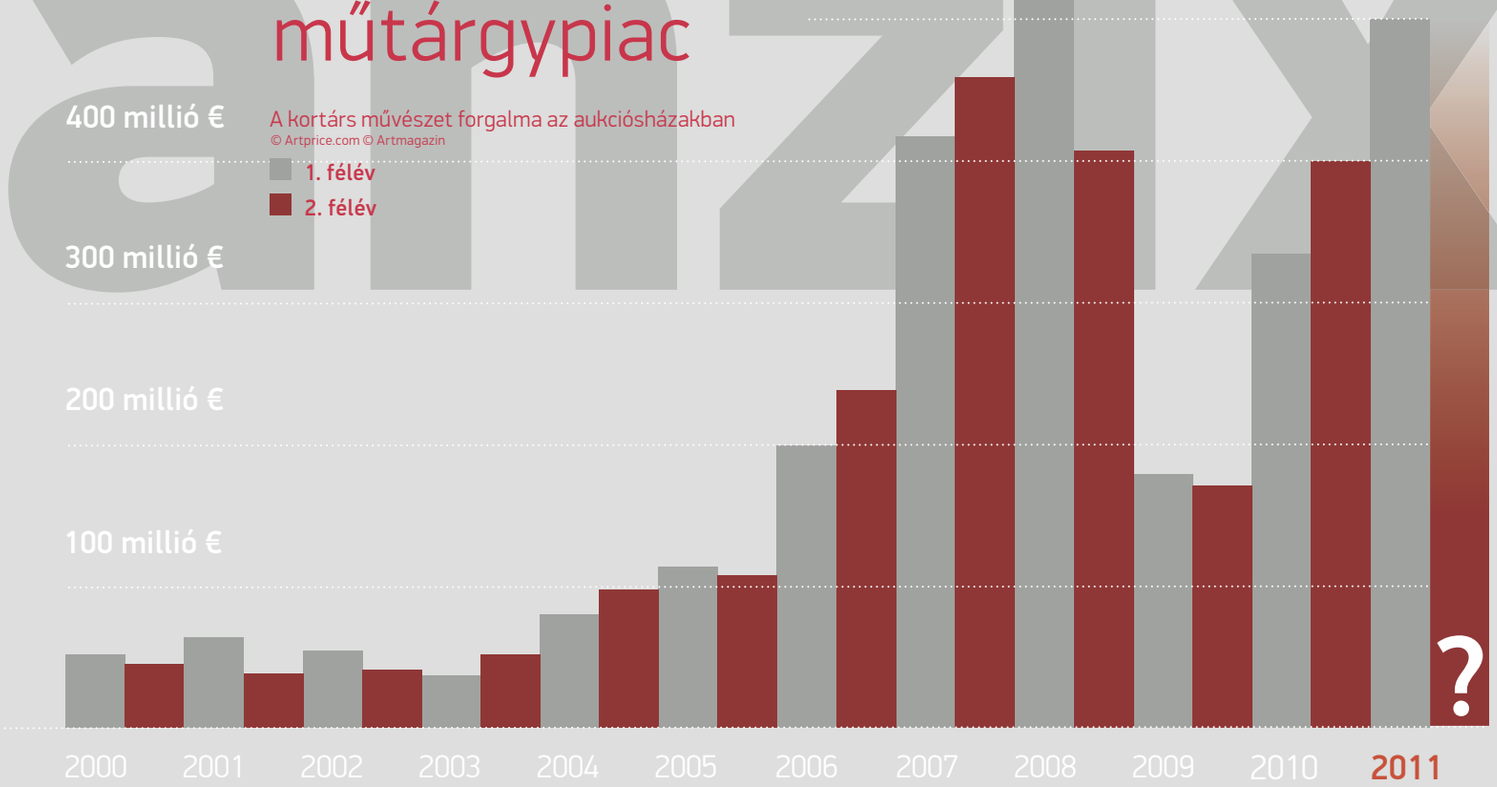
Karosszékből kutatni

Az Artchivum üzemel. Nemrégiben még olyan hírek röppentek fel, hogy a tulajdonos-alapító Bélai György szélnek ereszti a munkatársakat, de végül nem zárt be a webportál. Az Amerikából hazatért informatikával foglalkozó alapító 2000-ben hozta létre az Artchivumot. (Teljes nevén: Artchivum® Művészettörténeti Dokumentációs Kutatóintézet és Adatbázis.) A cél a magyar, illetve a magyar vonatkozású művészettel kapcsolatos dokumentumok digitális feldolgozása és archiválása volt egy direkt erre a célra kifejlesztett számítógépes rendszerben. Az adatbázis alapját egy közel 250 000 tételes könyv- és levéltár jelenti, ami elsősorban magyar vagy magyar vonatkozású szakkönyvek, albumok, katalógusok, meghívók, folyóiratok, mappák, leporellók, CD-k, DVD-k, eredeti levelezések és kéziratok sokaságából tevődik össze. Egy komoly – főként fiatal bölcsészekből álló – csapat dolgozott a digitalizáción, elsősorban az alapító műpártoló költségére. A művészettörténeti kutatásokhoz kényelmes segítséget nyújtó weboldalon (www.artchivum.hu) a Lexikális adatok menüpont bárki számára elérhető. Az 52 000 feldolgozott könyv- és levéltári tételből 228 000 személyre, több mint 40 ezer intézményre, szervezetre vagy csoportra, közel 45 ezer eseményre lehet rákeresni. Az Artchivum dinamikus adatbázisa tulajdonképpen különböző mezőkbe rendezett sokmilliónyi adat, ahol a logikai összefüggésekre a rendszer hívja fel a kutató figyelmét. A szabadon felhasználható adatmennyiség az eddig feldolgozott anyag 20–25 százalékát teszi ki. Az adatbázis Moduláris Kutatófelületén található adatokhoz csak az intézet munkatársaitól kapott jelszóval lehet hozzáférni.

Kortárs műtárgypiac

A kortárs művészet forgalma az aukciósházakban

© Artprice.com © Artmagazin



A legnagyobb aukciópiac-elemző webes cég, a francia Artprice ismét kihozta éves jelentését a kortárs műkereskedelemről a párizsi FIAC-ra. 2011 első hat hónapjában a globális műtárgypiac (kortársak és nem kortársak) minden eddigit túlszárnyalt, még az emlékezetes 2007–2008 fordulóján tapasztalt 4,3 milliárd eurós csúcsot is. A növekedés 34%-os volt az előző évhez képest! A kortárs művészet is jól szerepelt az aukciókon, csak a tételek harmada ragad benn (ez nem rossz eredmény), az elmúlt fél évben több mint 600 alkotás lépte át a lélektani 1 millió dolláros árat, több, mint a sikeres 2008-as esztendőben. Az idei év első felében a kortárs képzőművészet világszinten 497 millió eurós összforgalmat generált az árveréseken, alig elmaradva minden idők legjobb szemeszterétől, a 2008-as év első felétől. (Ekkor volt a csúcs: 520 millió euró.) A mellékelt grafikonon látszik, hogy az elmúlt tíz évben hogyan hullámzott az árverezőházak kortárs művészeti összforgalma. Az idei év második oszlopa minden bizonnyal visszaesést mutat majd. Az Artprice tanulmánya felhívta a figyelmet rá, hogy a kortárs művészet nem függetlenedhet az általános gazdasági válságtól. Ezt láttuk 1991-ben és 2008–2009-ben is, az idén augusztusban tapasztalt tőzsdei szélvihar is meg fogja rengetni a műkereskedelmet, még ha ez az előző féléves mutatókon nem is látható. (A műkritikusok sem az ár-grafikonok esésével vannak elfoglalva, hanem a Wall Street elfoglalásából kinövő globális tüntetéshullámmal, amit sokan a 20. század talán legradikálisabb művészeti-szellemi mozgalmához, a szituacionizmushoz hasonlítanak.)

Vége az Art Forum Berlinnek

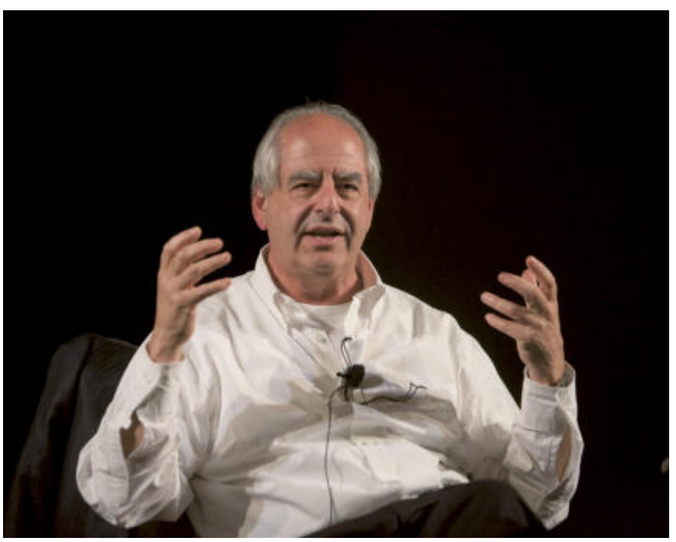
Nemcsak Magyarországon rendeződnek át a vásári viszonyok a közeljövőben, egyelőre Németország fővárosa sem találja a neki legjobban megfelelő kortárs bemutatkozási formát. Berlin 1995-ben azzal a céllal hívta életre Art Forum Berlin néven 15 évig működő művészeti vásárát, hogy ezzel határozottan az élmezőnybe pozicionálja magát a német vásártérképen. A kölni Art Cologne babérjaira törve az elvárások nagyobbnak és ellentmondóbbnak bizonyultak, mintsem azoknak a Forum eleget tudott volna tenni. Kiütközött, hogy bár az üzemeltető Messe Berlin szervezés tekintetében valóban erőssé tudta tenni az eseményt, a tematika kijelöléséhez, a sajátos légkör megteremtéséhez, a galériákkal való kommunikációhoz kevésnek bizonyult. Ráadásul a főváros művészeti közössége koránt sincs arról meggyőződve, hogy Berlin jelenlétét a kortárs művészeti életben egy hagyományos vásár tudná a leginkább megszilárdítani – rendezvénycsokorban, a sokszínű művészeti kínálatra építő újító formulákban hinnének inkább. A szakma képviselőit így nem rázta meg az Art Forum Berlin halála, főként mivel a város nem marad teljesen művészeti vásár nélkül. A 2008 óta működő, erőteljes kurátori koncepcióra támaszkodó Art Berlin Contemporary (röviden ABC) ugyanis elfoglalni látszik a nagy elődök pozícióját, s bár kiállítás és vásár között átmenetet képező koncepciója merőben más (a tervezett együttműködés a két vásár között többek között ezért is hiúsult meg), sikerének épp ez lehet a kulcsa. Az Art Forum tehát megy, az ABC marad, Berlin pedig nyitott lehetőségekkel tervezhet tovább.

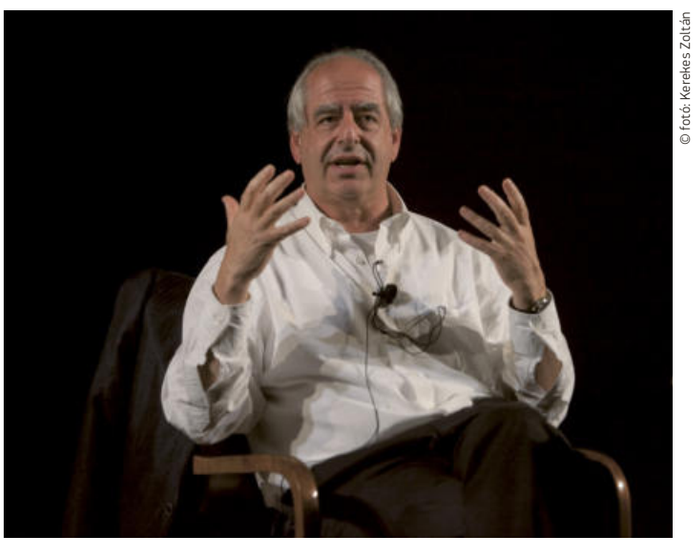
Buzogány Anna

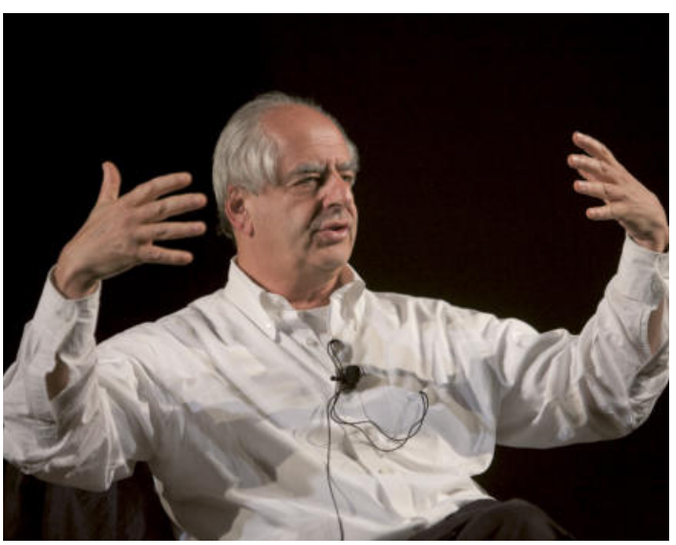
FÁY Miklós

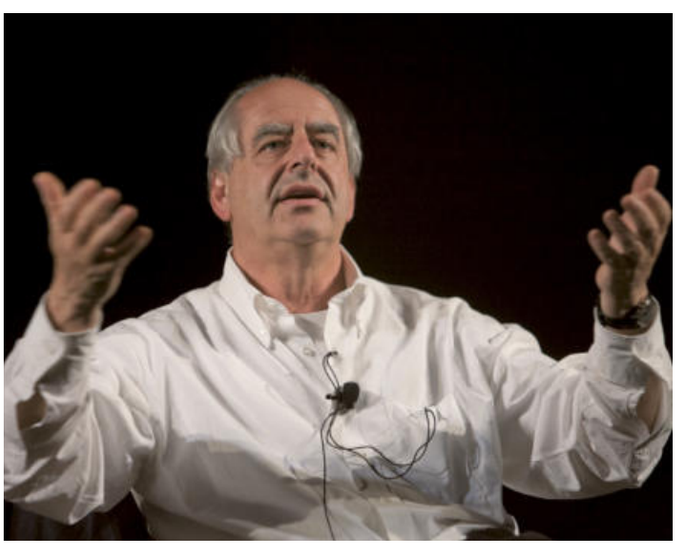
NAGY ADAG HÜLYESÉG

Amikor pályája elején bekopogtatott egy New York-i galériába és megmutatta a rajzait, még elküldték, jöjjön vissza, ha majd fest. Mára, nem kis részben neki is köszönhetően, a rajz a többi papíralapú műfajjal egyetemben kiszabadult a fiókokból és elfoglalta helyét a galériák és a gyűjtők falain. William Kentridge esetében még tovább jutott: a vetítővászonra, sőt egyenesen a New York-i Metropolitan Opera színpadára.









© fotó: Kerekes Zoltán

William Kentridge a Szépművészeti Múzeum-beli beszélgetésen

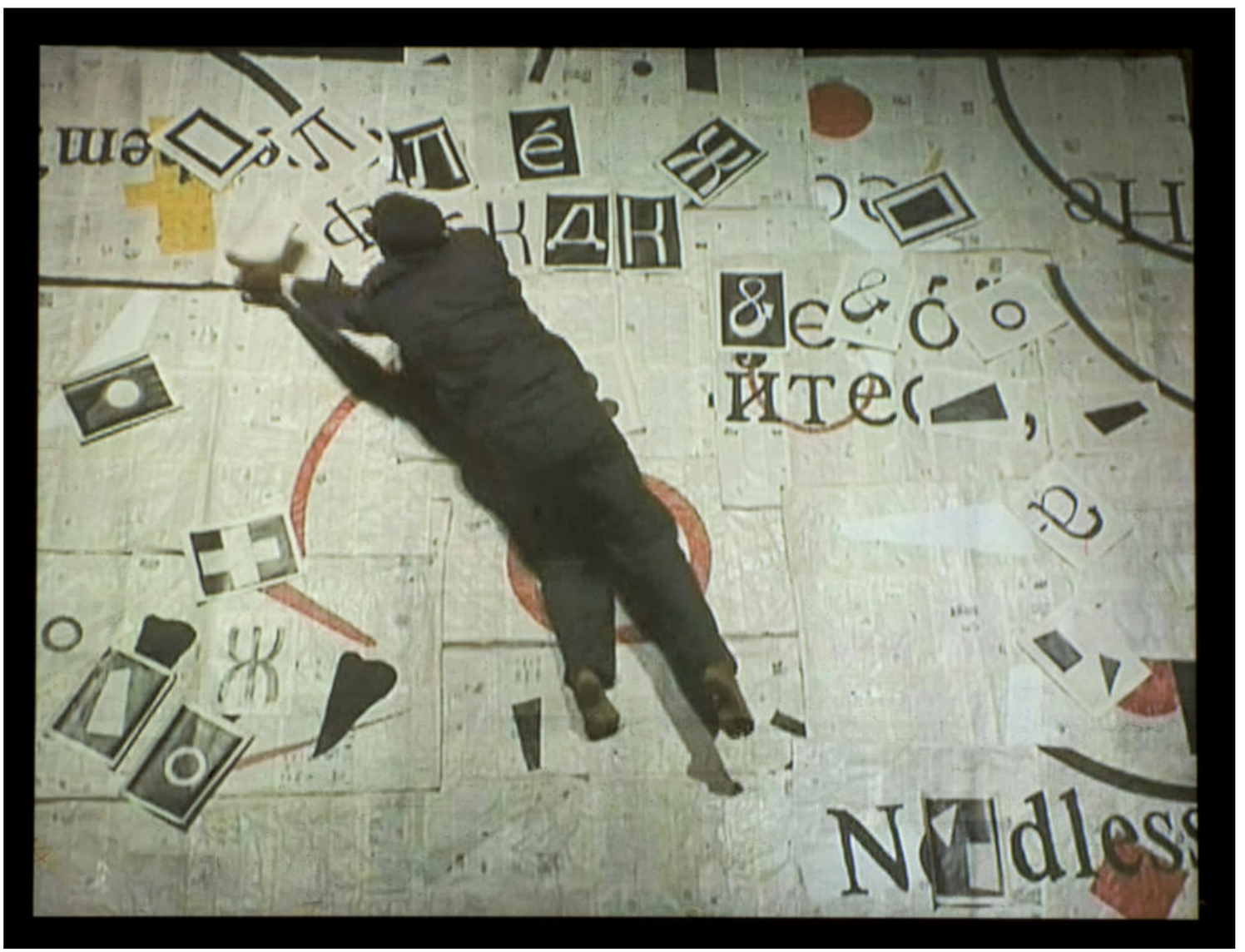
Kicsit idősebbnek látszik a koránál, és van benne valami papos. A színeiben, az öltözékében, a higgadtságában, a nagyon kék szemében, ősz hajában. William Kentridge mintha a saját rajza volna, fekete, fehér és egy nagyon kevés kék.

Mindig így öltözködik?
Csak amióta sokat utazom. Ez a legegyszerűbb öltözék, nem kell sokat gondolkodni rajta.

Sokat utazik, mégis meglep, hogy éppen Budapestre jött.
Az egész 1990-ben kezdődött, amikor a dolgok Kelet-Európában megváltoztak, és akkor voltak Dél-Afrikában is a változások. Addig Dél-Afrikából nem lehetett a keleti blokkba utazni, az összes ország, Csehszlovákia, Jugoszlávia, Magyarország misztikus volt, az ember nem tudta, hogy ezek léteznek-e egyáltalán vagy sem. Az embert izgatja egy elképzelt ország. Az őseim egyébként Litvániából vándoroltak ki Angliába, ami nincs azért innét nagyon messze. És érdekeltek Kovásznai György filmjei is. Annyira mások voltak, mint amit az ember a vasfüggöny mögé képzelt. Azt hittük, minden szürke, a rockzene be van tiltva, az emberek leszegett fejjel sietnek az utcán. Nemcsak Dél-Afrikában képzelték így, hanem valószínűleg az egész világon. A filmeket látva egy másik világot néz az ember, fiatalokat, fákat, virágot, életet, nem pont azt, amit a régi kémregények alapján hinni lehetett.

Ismeretterjesztő filmek?
Nem, nem, sokkal többről van szó. Nem is a hasonló ízlésről, hanem arról, hogy vannak nagy művek, amelyeket az ember lát, tetszik neki, és minden megy tovább. És vannak ilyenek, amikor az embernek azonnal vissza kell mennie a műterembe. A kollegiális alkotói düh az, amit a Kovásznai-művektől kaptam.

Maradjunk a színeknél. A színek hiányánál. Feketét és fehéret használ leginkább a műveiben. Most egy pillanatra meg is akadtam: van egyáltalán különbség a rajz és a fekete-fehérben festés között?
Van. Nagyon is van. Amikor festettem, hiszen festészetet tanultam, mindig az volt



Részlet az *I am not me, the horse is not mine* című Kentridge filmből

Részlet az *I am not me, the horse is not mine* című Kentridge filmből

a kérdés, hogy hogyan néz ki a kép. Ezzel foglalkozik a festő. A rajzolás ettől lényegében különbözik. A rajz voltaképpen olyan, mint a hangos gondolkodás. Meg kellett találnom azt a médiumot, ami megmutatja a gondolkodásomat. Van, aki számára a festészet a megfelelő forma, de számomra az túlságosan súlyos és lassú. A szénnel gyorsabb az ember, és látni lehet a változásokat a papíron. Rugalmasság és temperamentum. Az igazsághoz tartozik az is, hogy nagyon rossz festő vagyok.

Tudom, hogy a zene is izgatta, gyerekkorában karmesternek készült. Később társadalomtudományokat tanult. Jól látom, hogy az élete voltaképpen keresgélés?

Keresi a tökéletes médiumot?
Nem a médiumot keresem, a problémák tökéletes megoldásait keresem, vagy nem is keresem, csak nyitott vagyok rájuk. A legfontosabb, hogy az ember a késztetést érezze, hogy valamit létre akar hozni, mindegy, hogy az végül szobor lesz vagy színházi előadás. A lehetséges módok közül számomra a rajzolás a legtermészetesebb, mert abban van leginkább jelen a fizikai aktivitás.

Mi szükség van arra, hogy végül a rajz megmozduljon?
Ez talán már világszemlélet kérdése. Minek látom a környezetemet, stabilnak, mozdulatlannak, egy beállított jelenetnek, valami változatlannak. Itt van ez az asztal, áll, nem mozdul.

Mindig változik, attól függően, hogy ki honnan nézi...
Igen. De ha az ember egy asztal fényképét vagy az arról készült festményt nézi, akkor az ugyanaz az asztal marad. Az animáció segítségével látjuk az egész folyamatot, ahogy a fából asztal lesz, az asztal összetörik, szétverik, feldarabolják, hamuvá égetik. A világ átmenetivé válik így. Inkább változás, mint tény.

Meg akarja őrizni a változást?
Láthatóvá akarom tenni a változást.

Akkor ez vitte a zene felé is, ugye? Ez is olyan, ami változik, ami a megszületése pillanatában el is vész, de talán meg lehet őrizni.

Részlet az *I am not me, the horse is not mine* című Kentridge filmből

Tudatosítani akarom, hogy mi történik, amikor valamit látunk. A látás nemcsak természetes befogadás, hanem mindig konstrukció is. A befogadás aktív tevékenység, kapcsolatok fölfedezése hangok vagy szavak vagy képek között. Miközben a köztük lévő szakadékokat feltöltjük, megkapjuk a koherencia illúzióját, és ezt hívjuk megértésnek.

Esetleg ez lehet együtt mindegyik megnyilvánulási formánál, mint az operában, ami hang, mozgás, kép egyszerre. Ön választotta ki, melyik operát rendezi meg?
Kettőből hármat én választottam, a Monteverdi *Ritorno d'Ulisse*-t és *Az orr*-ot Sosztakovicstól. *A varázsfuvolá*ra, ami több operaház együttműködésének az eredménye, felkértek, de nem esett nehezemre elfogadni. Mindhárom esetben az izgatott, hogy az opera lehetőséget ad egy-egy téma alaposabb vizsgálatára. *A varázsfuvolá*ban benne van Platón barlangja, a fény és az árnyék, *Az orr* az abszurditást mutatja meg és a korai modernitást Oroszországban, a Monteverdi-operában a kinti és a benti világ között lévő viszonyt lehetett elemezni.

Az operarendezést ugyanúgy képzőművészeti munkának tartja, mint a rajzolást?
Mindhárom operában kivetítőkkel dolgoztunk. Tehát volt egy végső, hathetes fázis, amikor együtt dolgoztam az énekesekkel, korrepetitorokkal, zenekarral, karmesterrel, de az azt megelőző 18–24 hónap során a műteremben voltam. Persze időnként találkoztam a jelmeztervezővel vagy az énekesekkel, és a részletes zenei kidolgozás természetesen a karmester feladata, nem vagyok muzsikus. Voltak időnként nagy összeütközések, hogy egy-egy szereplőnek milyennek kell lennie, hol legyen húzva a Monteverdi-darab, miképpen mondják a párbeszédeket *A varázsfuvolá*ban, de a munka legnagyobb része a fehér papír fölött történt.

Két évig dolgozott egy előadáson, ami aztán két óra alatt véget ért. Nem kiábrándító?
Igen is, nem is. *A varázsfuvola* eredetileg hat előadásban ment, másfelől viszont most,

Részlet az *I am not me, the horse is not mine* című Kentridge filmből

hat évvel később is játsszák itt-ott a világban. Idén Párizsban, jövőre Nápolyban, tehát nem múlt ki olyan gyorsan. Sok munkám pedig éppen ezeknek a produkcióknak köszönhetően jött létre, független videomunkák, grafikai sorozatok, rajzok.

Mennyire szoros a művek és az előadás közötti kapcsolat, megérthetőek az így keletkezett rajzok az előadás ismerete nélkül is?

Egy konkrét példát nézve: *A varázsfuvolánál* három szálat lehet megkülönböztetni. Volt egy vetítés, ami csak a nyitány alatt ment, ami bevezette a nézőket a produkció világába. Volt egy makett, amit jóval az előadás előtt készítettem el, ami mondjuk a kísérleti állapot volt, de ami lényegében egy miniatűr színház. Volt továbbá egy harmadik mű is, amely Sarastro világát akarta megmutatni, különféle mechanikus gépek, automaták, kivetítések. Ezekhez zene is tartozik, amely esetleg Mozartból indul ki, de újraírták, átdolgozták, nagyon másképp játsszák vagy csak egy apró részletet használnak föl, és ami így együtt úgy hat, mint egy-egy esszé *A varázsfuvoláról*. Ezekhez nem kell látni a teljes produkciót.

Nem értem, hogy ha ennyire a mozgás és a vonalak megszállottja, miért nem került még kapcsolatba a tánccal.

Most fejeztünk be egy darabot Johannesburgban, ami valójában előjáték egy jövőre elkészülő produkcióhoz. A fiatal és egészen fantasztikus dél-afrikai táncossal, Dada Masilóval dolgoztunk rajta. Egy duett lesz vele, és többek között a generációk közti szakadékról fog szólni, hiszen harminc év van közöttünk. Persze én nem tudok táncolni, de érdekes együttműködés volt és lesz. Kicsit talán a tangó mintájára, ő fog körbetáncolni engem. Az elkészült mű címe az volt, hogy *Az óra tagadása*, a teljes mű pedig *Az idő tagadása* lesz.

Annyira világosan beszél a munkáiról, hogy úgy érzem, mintha a józan ész, a hétköznapi okosság tért volna vissza valahogy a képzőművészetbe.

Talán azért tudok beszélni a munkáimról, mert soha nem forgatókönyv, rögzített sztori alapján készülnek, hanem mindegyik egy próbálkozás. Van egy kép, egy kérdés

© fotó: Józsa Dénes

William Kentridge a Szépművészeti Múzeum lépcsőjén Baán László és Szántó András társaságában

© fotó: Kerekes Zoltán

Kentridge-vetítés a Szépművészeti Múzeumban

a világban, ami foglalkoztat, és a mű elkészítése a megértésre való kísérlet. Nem feltétlenül sikeres, de a mozgás, a probléma körüljárása is közelebb vihet a megoldáshoz. Mindig nagy adag hülyeség kell a művészethez. Nem tudom, mi ez, nem tudom, miért csinálom, de csinálom.

Én inkább azt érzem, nagyon is tudja, miért csinálja. Nagyon világos szociális üzeneteket közvetít időnként a műveiben. Gondolja, hogy a forradalom, a társadalmi mozgolódás kedvez a művészetnek?

Biztos vagyok benne. Az orosz konstruktivizmus vagy a német expresszionizmus nem szól másról, mint hogy miképpen dolgozzák föl a művészek a szélsőséges politikai változásokat. Amikor dolgozni kezdtem, Dél-Afrika bojkott alatt állt, tökéletesen el voltunk szigetelődve a nagyvilágtól. Nem nagyon tudtuk, hogy mi történik a művészeti központokban. De ez hatalmas szabadságot is jelentett nekem, amikor animációs filmeket készítettem, nem terrorizált a gondolat, hogy „ez megy most Amerikában, ez a flesh-art, ilyennek kell lennie a műveknek, amelyeket a múzeumban ki lehet állítani". Nem kellett tudnom, hogy melyek a művészeti konverzáció szabályai. Amikor az apartheid véget ért, jöttek a kurátorok, hogy megnézzék, milyen a dél-afrikai művészet, és fölfedeztek engem is, aki akkor már negyvenéves voltam. Az elszigeteltség néha ezzel is járhat.

Az izoláció ellenére hogyhogy önt egyből megértették?

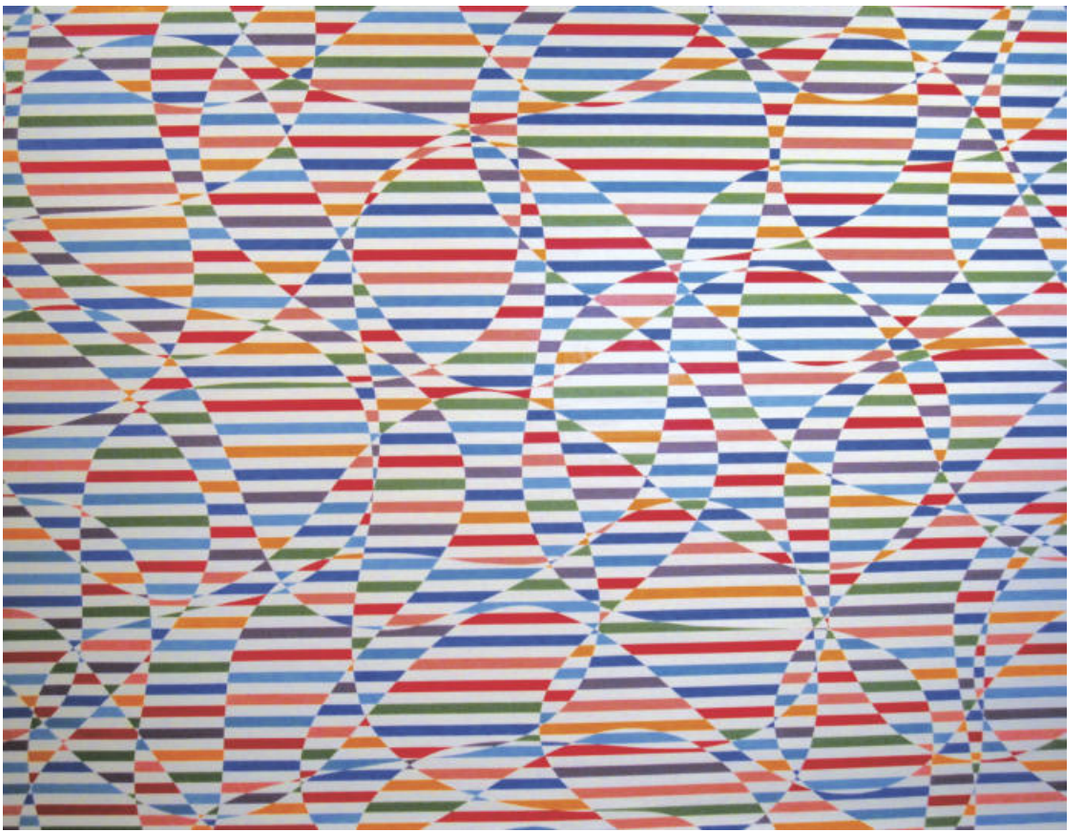
Nem hiszem, hogy a műveket nehéz volna megérteni. De engem is meglepett a jelenség. Emlékszem az első csoportos kiállításra New Yorkban. Nagyon örültem, hogy ott lehetek, de el nem tudtam képzelni, mit keresnek ott a munkáim, és milyen viszonyban lehetnek a körülötte lévő alkotásokkal.

Akármilyen ostobának hangzik, meg kell kérdeznem: mi viszi előre? Mit keres? Mit akar megmutatni, bebizonyítani?

Az hajt, ami minden művészt. A magabiztosság radikális és teljes hiánya. Aki teljes, boldog, elégedett életet él, annak nincs szüksége arra, hogy papírdarabokat hagyjon maga után, és azzal bizonyítsa a létezését. De minden író, zeneszerző, művész ugyanazt teszi, amit én: darabokat vet ki magából, amit mások megnéznek, és amíg nézik, az ő látványuk valamiféle bizonyíték arra, hogy létezünk. Ez a bizonytalanságra adott válasz hajt. És, azt hiszem, ez már nem is fog megváltozni.

William Kentridge litván zsidó gyökerekkel bíró dél-afrikai művész. 1955-ben született Johannesburgban, iskoláit ott végezte, de Párizsban is tanult – színházművészetet. A kezdeti dél-afrikai elszigeteltség után hatalmas nemzetközi karriert futott be: 1998-ban Brüsszelben, 2001-ben Chicagóban és New Yorkban volt retrospektív kiállítása, 1997-ben és 2002-ben szerepelt a Documentán, 2005-ben a Velencei Biennálén. A New York-i Metropolitan Opera 2010-ben mutatta be Sosztakovics *Az orr* című operáját (Gogol elbeszélése alapján) Kentridge rendezésében. Ezzel párhuzamosan Kentridge-retrospektív volt a New York-i Museum of Modern Artban. Hozzánk legközelebb Bécsben volt kiállítása, az Albertinában 2010–11-ben. A Kovásznai Kutatóműhely meghívására nemrégiben Budapesten járt, ahol a Szépművészeti Múzeumban egy portréfilm mellett az *I am not me, the horse is not mine* című, nyolc filmből álló installációját láthatta a közönség, illetve október 4-én, a vele folytatott beszélgetéssel egy időben a Dél-afrikai Köztársaság apartheid utáni világát feldolgozó *Soho és Félix* sorozatot, valamint az *Übü és az Igazság Bizottság* című animációs filmeket is levetítették. A művésszel Szántó András New Yorkban élő művészetszociológus beszélgetett, az esemény moderátora Winkler Nóra, lapunk munkatársa volt.

Ornamentika ától cettig



Petr Kvičala: *No 21*, 2005

A magyar konstruktív-geometrikus művészet nagyjai azzal a céllal hozták létre a Nyílt Struktúrák Művészeti Egyesületet (Open Structures Art Society, OSAS), hogy a stílus népszerűsítése és továbbörökítése mellett párbeszédet kezdeményezzenek a hasonló irányultságú nemzetközi művészekkel. Ezek a dialógusok 2006 óta már számos alkalommal sikeresen manifesztálódtak a Vasarely Múzeum közreműködésével: a legújabb diskurzus, az október 12-én nyílt kiállítás az ornamentika és a szerialitás kulcsfogalmakat járja körbe.

A kiállítás megtekintése előtt, ha beleolvasunk a bevezetőbe, rögtön olyan hangzatos – kurátori koncepciót sejtető – kijelentésekbe botlunk, mint hogy a rendezők elsődleges célja kitágítani, aktualizálni azt az általános felfogást, hogy a geometrikus ornamentika csupán az építészet, a könyvművészet és részben a népművészet díszítőeleme. De akkor mi még? A felvetődő kérdésre maga a kiállítás szolgál egyfajta válasz(lehetőség)ként: miszerint az ornamentika kiindulópontja, ősforrása a geometrikus absztrakciónak, vagy legalábbis kulcs, vezető annak megértéséhez. Így hát ne lepődjünk meg, ha a kiállítótérbe lépve a nagyméretű absztrakt-geometrikus vásznak alatt, kis üvegtárlókban nomád beduin törzsek asszonyainak ékszereivel találkozunk. Ismétlődő minták ától cettig, a kezdetektől napjainkig, ahol a kezdeteket – az amúgy száz évnél nem régebbi, tehát majdhogynem kortárs – geometrikus díszítésű afrikai maszkok és ékszerek mellett a gótikus üvegablak-minták, népi szőttesmotívumok, illetve a kötelező körnek tekinthető arab mozaikok (utóbbiak 19. századi mintalapok formájában, a Képzőművészeti Egyetem Könyvtárának gyűjteményéből) reprezentálják. Mindez a köret, a fűszerezés, a főétel pedig olyan magyar és nemzetközi kortárs „ínyencfalatokból" áll, mint Vera Molnar meandervonalas szőnyege, Faa Balázs vonalzókból, illetve mérőszalagokból kirakott padlómintázata (*Lénia I., IV.*), Konok Tamás Klee piktogramjaihoz hasonló apró, ismétlődő elemekből álló „mátrixa" (*Az elektronikus agy anatómiája*), Türk Péter digitális téglanyomata, Nádler István geometrikus folyamatábrája (*Függőlegestől a vízszintesig 1–9.*) vagy Petr Kvičala hatalmas, op-artos vászna. A hab a tortán Katharina Roters a német dokumentarista fotózást elindító, gyáréptületeket fényképező Becher házaspárt idéző fotósorozata, *A „Magyar Kocka"* – avagy kis magyar vakolatdísz-tipológia. Roters egy antropológus igényességével örökítette meg a szocialista kockaház egyhangúságának felszámolására tett kísérleteinket: egyesek szerint a magyar népi díszítőművészetből, mások szerint az op-art (lásd a házigazda Vasarelyt) és más modern irányzat motívumkincséből merített homlokzati vakolatsávokat és háromszögeket.

A kérdés, hogy honnan erednek a kockaházak vakolatdíszei, nyitva marad, mint ahogy a kurátorok sem adnak (adhatnak) egyértelmű választ a bevezetőben felmerülő kérdésre. A kiállítás legnagyobb erénye talán nem is az „új" értelmezési lehetőség felvetésében, hanem ennek a következményében rejlik, hogy továbbgondolkodásra, a geometrikus művészet újabb kontextusainak keresésére buzdítsa a befogadót, hogy ezáltal még közelebb kerülhessünk az ismétlődő minták évszázados titkának megfejtéséhez.

Vasarely Múzeum
2011. október 12 – 2012. január 8.

Kiállítás-enteriőr

© Drozdik Orshi © fotó: Modem

Ugyanaz a Vénusz

Nem kell különösképp hangsúlyozni Drozdik Orshi ismertségét a hazai és nemzetközi szakmai berkekben, de van-e ez olyan jelentős, hogy tíz éven belül két neves hazai kortárs művészeti múzeum is életmű-kiállítást rendezzen neki? A válasz egyértelműen igen, de vajon gazdagodott-e annyival az életmű a 2001-es Ludwig múzeumbeli tárlat óta, hogy releváns legyen egy újabb retrospektív kiállítás? Persze egy életmű-kiállításhoz nem feltétlen kell apropó, de ahogy a milliomodik Munkácsy-kiállítás esetében is számítanánk egy újonnan felfedezett műre, esetleg egy új megközelítésre vagy legalább más kontextusra, elrendezésre, úgy egy kortárs esetében meg pláne. Aztán Munkácsynál rendszerint csalódnunk kell, de ez más lapra tartozik. Visszatérve a Drozdik-oeuvre 21. századi gyarapodásához, csak egy momentumot kiemelve, 2009-ben például a Kiscelli Múzeum Templomterében állította (függesztette) ki azt a konceptjét, egy szilikon, felfújható vázszerkezetet, amelyet egy Mária Terézia számára készült kristálycsillár inspirált (*Un Chandelier Maria Theresa*). Szóval nem múlt el eseménytelenül ez a tíz év, de ez nem igazán derül ki a Modemben. Ugyan a beharangozó kifejti, hogy „a tematikusan válogatott, újrakomponált, illetve most először bemutatott művekből felépített kiállítás új tapasztalati lehetőségekkel várja a látogatót", de inkább azt tapasztaljuk, hogy a hangsúly „szokásos módon" az olyan főműveken van, mint a *Medikai Vénusz*, az *Individuális mitológia*, az *Agyak tűsarkakon* vagy a *Rúzsfestmények*, minimális körítéssel. Ez persze érthető is, csak majdnem ugyanezt, majdnem ugyanígy már láttuk. Akinek viszont nem volt meg a ludwigos, az feltétlen menjen el Debrecenbe, mert mégiscsak a kortárs magyar nőművészet nagyasszonyáról van szó.

Modem
2011. október 9 – 2012. január 8.

Artpool
Art Research Center
Budapest

artportal.hu

index
a művészet helyszínei / places of art

KOVÁTS Gergely

EGY POLIHISZTOR PERSPEKTÍVÁI

Orosz István

Védjegyévé vált, régi könyvek metszeteit idéző rajztechnikáját még a főiskolán alakította ki, és hű maradt hozzá a pop szirénhangjai ellenére is. Meglepő módon a legnagyobb sikert egy politikai plakáttal aratta. Ma már inkább az anamorfikus megoldások, a képtalányok és az animáció mesterét tiszteljük benne.

Orosz István 1951-ben született, Kecskeméten. Fiatal korától rajongott az irodalomért, a képzőművészet emellett sokáig háttérbe is szorult. A művészettörténet tizenévesen kezdte érdekelni: a hatvanas években két nyarat töltött a Képzőművészeti Főiskola zebegényi nyári szabadegyetemén.

Amikor a gimnázium végén egyetemre jelentkezett, nem volt sok választási lehetősége. Az 1956-os eseményeket követően édesapját börtönbüntetésre ítélték a forradalom „szellemi előkészítésének" vádjával, ilyen háttérrel nem sok esélye volt, hogy komolyabb egyetemre bejusson. Végül két helyre jelentkezett: Kecskeméten nyomdász szakmunkás tanulónak, ahonnan elutasították, valamint az Iparművészeti Főiskolára, ide viszont első körben felvették.

Az alkalmazott grafika a hetvenes években nem volt a hatalom érdeklődésének fókuszában, így a zugligeti főiskola egyfajta béke szigete lehetett a fiatal művészek számára. Plakát szakra vették fel, ahol a magyar grafika egyik legendás alakja, a diákok körében „Páternek" becézett Balogh István [valószínűleg a hírhedt békepap, Balogh páter miatt volt ez akkoriban „belső humor". a szerk.] volt a mestere; ő ismertette meg a nemzetközi és a magyar plakátművészettel. Tehetségét korán elismerték: az amerikai *Print* dizájnmagazin diákpályázatát Orosz *ABC* című rajza nyerte, melyen hőscincértől skorpióig a legkülönbözőbb rovarok és bogarak alkotják az ábécé betűit. A rajz a címlapra került, és ezt követően három évig ingyen kapta a magazint.

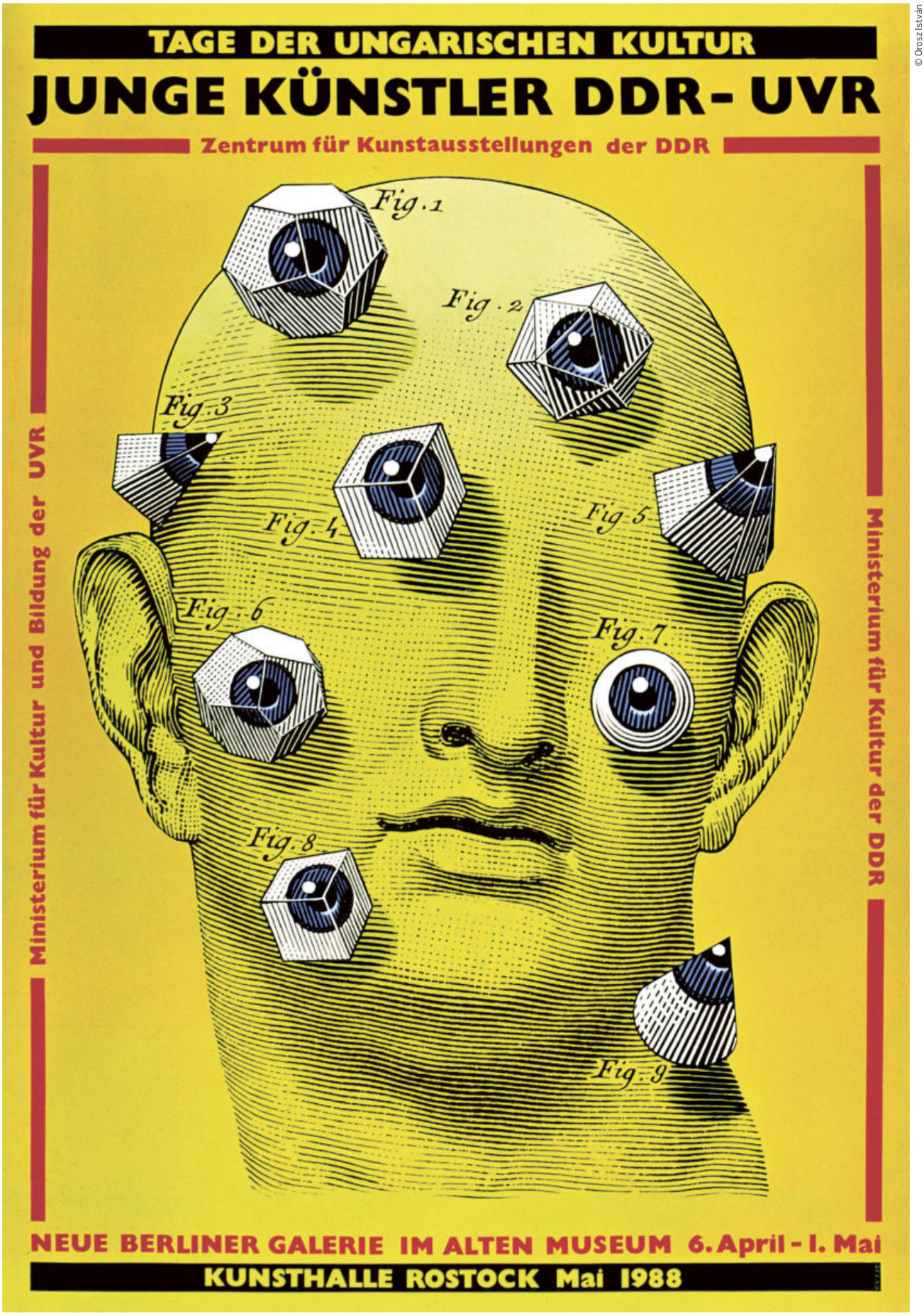
A főiskolán Szoboszlay Péter rajzfilmrendező óráin hallott először animációról, dramaturgiáról és különböző filmes technikákról. Ami még ebbe az irányba mozdította: a hallgatók akkoriban rendszeresen átjárhattak a fénykorát élő Pannóniába, amely ebben az időszakban a világ egyik legnagyobb rajzfilmstúdiójának számított.

Orosz István könyvespolca

A rajzfilmes plakátművész

A hetvenes-nyolcvanas években a plakáttervezés volt a grafikusok egyik fő megélhetési forrása, és Orosz diplomamunkája sikerének köszönhetően (ez a Kecskeméti Katona József színház arculattervének elkészítése volt, a jegyektől a plakátokig) rögtön a főiskola után kapott felkéréseket.

Orosz elsősorban plakátművészként ismert, annak ellenére, hogy jóval kevesebb falragasza készült, mint gondolnánk. A hetvenes évektől rendszeresen beküldte a terveit különböző plakátbiennálékra, így ezek nemzetközi albumokba és gyűjteményekbe is bekerültek – innen a plakáttervezői hírnév. De később is inkább az alkalmazott grafikával kapcsolatos meghívásoknak tett eleget, workshop-vezetéstől előadásokon át egészen a zsűritagságokig. A kilencvenes évek elejétől sokat dolgozott amerikai megrendelésre, miután leszerződött egy államokbeli „artist representative" irodával.



© Orosz István

Fiatal német és magyar művészek kiállítása, 1989

Faust, 1977

© Orosz István

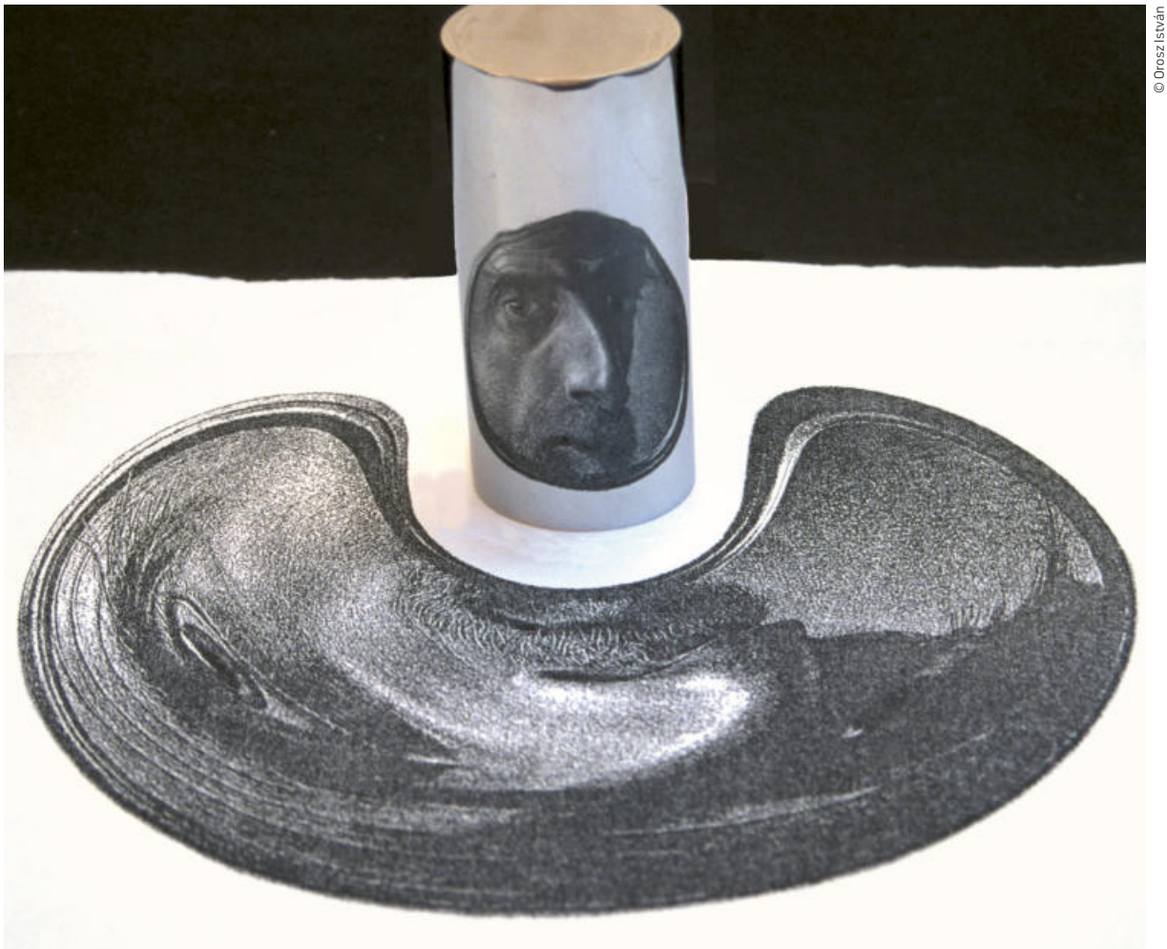
A cég folyóiratoknak, könyvkiadóknak és különböző intézményeknek dolgozott, Orosz pedig illusztrációkat készített, borítókat, sőt olykor plakátokat is tervezett a kinti megrendelőknek. 1986-ban három rokon lélek grafikussal, Krzysztof Duckival, Pinczehelyi Sándorral és Pócs Péterrel megalapították a DOPP csoportot, amely az egyik legfontosabb magyar plakáttársulat ebből az időszakból. 2003-ban pedig tagjává választotta az Alliance Graphique International, a legjelentősebb nemzetközi tervezőgrafikai szervezet. A legnyomósabb ok, amiért a köztudat plakáttervezőként tartja számon, mégis a jól ismert tányérsapkás katonatarkó, az 1989-es *Tovarisi konyec*, amely a rendszerváltás kori Magyarország legikonikusabb politikai plakátjának számít. Orosz nem sorolja legjobb munkái közé; véleménye szerint műve karrierje ékes bizonyíték arra, menynyire túlpolitizált társadalomban élünk. Valóban, nemcsak Magyarországon, hanem a régióban is komoly sikere volt a plakátnak: egy politikus elmondása szerint például a litván parlamentben is megtapsolták, amikor felmutatták a képviselőknek.

Az 1989-es Tovarisi konyec *című műve a rendszerváltás korabeli Magyarország legikonikusabb politikai plakátjának számít.*

Orosz István másik „szakterületére", a rajzfilm világába a főiskola végén, Gyulai Líviusz grafikus révén csöppent. A Pannónia Filmstúdióban Gyulai volt megbízva a *Ludas Matyi* című film grafikai világának kitalálásával. Tudta, hogy egyedül képtelen megbirkózni a feladattal, és az Iparművészeti Főiskola épp megnyílt diplomakiállításán felfigyelt Orosz István műveire. Ezt követően Gyulai és Orosz egy évig dolgoztak a film hátterein hármasban egy Amaya nevű chilei emigráns lánnyal, munkáikat azonban végül nem használták. A részletező, aprólékos módszer, amellyel a három rajzoló nekiállt a feladatnak olyan lassan haladt, hogy Orosz szerint valószínűleg még ma sem lennének készen vele. A későbbiekben olyan rajzfilmsorozatokkal foglalkozott, mint a *Dr. Bubó* vagy a *Gusztáv*, háttereket, főcímeket rajzolt kollégák filmjeihez, majd fázisrajzokat készített Rófusz Ferenc *A légy* c. rajzfilmjéhez. Mikor az Oscar-díjat megnyerve Rófusz Kanadába távozott, Orosz az ő szobáját kapta meg a vállalatnál. A nyolcvanas években már nemzetközi produkciókban is részt vett; ezek egyike a francia–magyar együttműködésben készült 1982-es

Elvtársak, agyő!, 1989

© Orosz István



© Orosz István

Escher-önarckép anamorfózisa, 1995

rajzfilm, *Az idő urai* (*Les Maîtres du temps*) volt. Angers városában magyar részről Bányai István grafikussal ketten dolgoztak a produkción. A rajzfilm háttereit a francia képregény-legenda, Jean Giraud, alias Moebius tervei alapján kivitelezték.

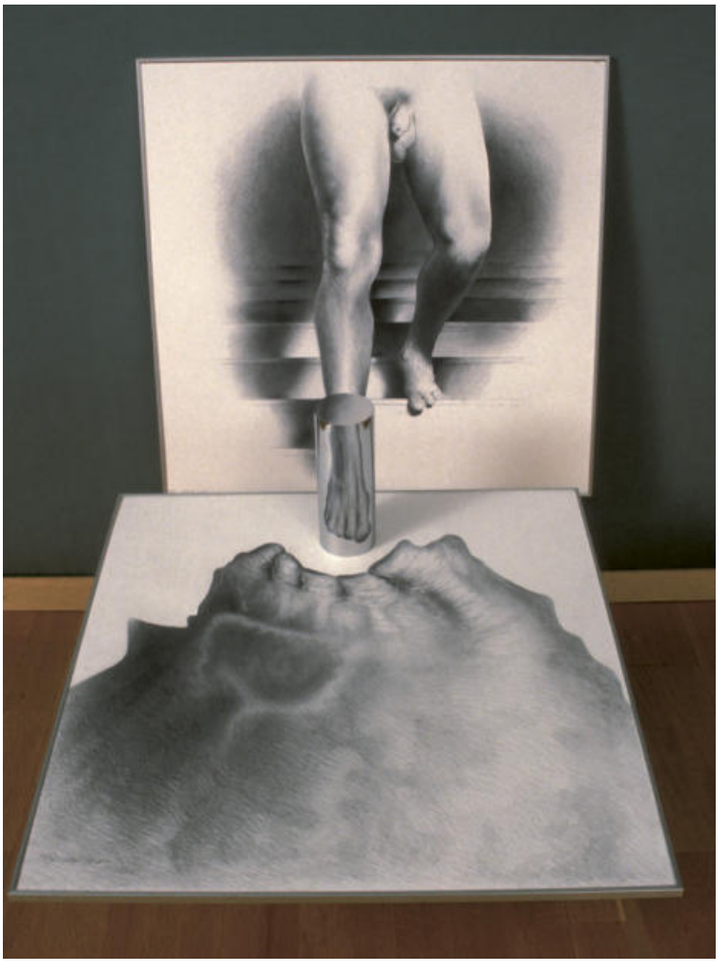
Saját, önálló rajzfilmmel először a hetvenes évek végén jelentkezett. A Pannóniában mindig is biztatták a fiatalokat, hogy írjanak saját forgatókönyvet; abban az időszakban a stúdió művészeti tanácsa döntött ezek sorsáról. Több forgatókönyve elutasítása után végül 1977-ben készíthette el *Csönd* című filmjét, mely az Ady-centenáriumra született és a 19–20. század fordulójáról szólt. Legkiemelkedőbb filmjei egyike a Dániel Ferenccel közösen tervezett, részben animált 1982-es dokumentumfilm, az *Ah, Amerika!*. A film a huszadik század elején Amerikába vándorolt magyarok viszontagságait mutatja be. Az ötvenes években emigránsokkal készített interjúk alkotják a film alapját, korabeli felvételek, fényképek és az animáció kollázsából kapunk képet sorsukról.

Manierizmus és illúziók

Orosz István életművének gerincét autonóm művészi munkái képezik. Metszeteket idéző rajzstílusa már a főiskolán kialakult, és egész munkásságát végigkísérte. A fényképszerűen részletes rajzok a Monarchia korabeli természettudományos könyvek, lexikonok és útleírások ábráira, a századforduló illusztrációira emlékeztetnek. A manierisztikus formanyelv a könyvek iránti régi rajongáshoz vezethető vissza; Orosz a főiskola ideje alatt is rendszeresen járta az antikváriumokat ritka, század eleji könyvek után kutatva. Az enciklopédiák és lexikonok illusztrációiban megbíznak az olvasók, így a művész szerint az ilyen stílusú grafikákkal könnyebben „vezetheti meg" a nézőt a csalóka illúziókat keltő képjátékok esetében, amikkel előszeretettel lép a közönség elé. A hetvenes évek elején ismerte meg M. C. Escher munkásságát, amely nagy hatást gyakorolt rá. A két művészt gyakran hasonlítják egymáshoz; Orosz mentorai között emlegeti a rokon lélek holland grafikus egy máig élő munkatársát és barátját, Bruno Ernst matematikust is.

Míg legtöbb kortársára a pop- és az op-art hatott a hetvenes években, ő teljesen más elv szerint dolgozott.

A hetvenes évek közepén sajátította el az anamorfózis technikáját. A kifejezés olyan felismerhetetlen, amorf képeket takar, melyek egy torzítás folytán csak akkor nyernek értelmet, ha bizonyos szemszögből nézzük őket, vagy egy rájuk helyezett tükörtárgyban (pl. fémhengerben) jelennek meg. Orosz Istvánt a főiskola óta foglalkoztatta a geometria és a perspektíva. Az anamorfózis ezekkel való játék, melynek a rejtjelezés is része lehet. A hetvenes-nyolcvanas évek furcsa társadalmi légkörében a rejtjelezés különleges dolognak számított, amely mögött az emberek automatikusan valamiféle politikai tartalmat sejtettek. Nem biztos, hogy valóban politikum volt a kettős jelentés mögött, de az adott helyzet érdekesebbé tette a hasonló műveket Kelet-Európában, mint egy akkori átlag nyugati országban.



© Orosz István

Anamorfikus testtájak I., 1989

Az anamorfózis módszeréhez franciaországi útja alatt is talált technikai segítséget, ott szerezte meg a matematikus és illuzionista szerzetes Jean-François Niceron 1638-ban kiadott *La Perspective Curieuse, ou magie artificielle des effets merveilleux* című könyvét, mely az anamorfózis különböző módszereit részletezi. A könyv alapján a Niceron-féle szerkesztést úgy fejlesztette tovább, hogy értelmet kapjon az eredetileg torz ábra is, vagyis két, egymástól független vagy egymásra reflektáló jelentése legyen a műnek.

1984-ben Török András javaslatára felvette az *Odüsszeiá*ból kölcsönzött Utisz (ΟΥΤΙΣ, magyarul „senki") művésznevet, hogy megkülönböztesse magát a magyar kulturális életben tevékenykedő többi Orosz Istvántól. A görög mitológia szó szerint szemfényvesztő története (amelyben Odüsszeusz találékonyságát Polüphémosz küklopsz szeme világa bánja) a művész szerint jól rímel képei illuzionisztikus, szemet becsapó világára. A névből következő anonimitás azt feltételezi, hogy a grafikus introvertált személyiség, azonban ez megtévesztő. Orosz még a főiskola alatt is foglalkozott színészettel, a későbbiekben pedig gyakran belerajzolta magát rajzfilmjeibe (*Az idő látképei*), vagy akár színészként is feltűnt bennük (*Ah, Amerika!*).

Rendkívül szerény emberként soha nem mondaná ki, mégis úgy érzi, hogy munkássága egyenes folyománya a kontinens több száz éves hagyományainak; a művész szavaival élve rajzai az európai kultúra metafizikus misztériumát próbálják közvetíteni. Míg legtöbb kortársára a pop- és az op-art hatott a hetvenes években, ő az aktuális trendektől függetlenül, saját elvei szerint dolgozott.

Ahogy anamorfózisaiban és rajzaiban nemegyszer olvasmányélményei köszönnek vissza, írásaiban képzőművészeti példaképeivel foglalkozik. Íróként is működik: több könyve jelent már meg, melyek közül a legújabb, *A követ és a fáraó* (Typotex, 2011) című, a művészetelmélet és a szépirodalom határán egyensúlyozó kötete júniusban került a boltok polcaira.

Épül Nana Cecchi díszlete az Operában

© Magyar Állami Operaház © fotó: Juhász Attila

Színház a színházban: avagy a Teatro Olimpico az Operában

Andrea Palladio Vicenzában látható Teatro Olimpicója a reneszánsz építészet legtermékenyítőbb hatású mesterének utolsó munkája – egyben a modern kori fedett színház első példája is. Legkülönlegesebb vonása, hogy bár fedett, minden tekintetben a görög színház formai követelményeinek felel meg, állandó, faragott kődíszletei pedig soha nem mozdulnak el a helyükről – egészen zavarba ejtő világ ez színház és valóság határán.

Mozart operájában úgy tűnhet, mitha a kegyetlen szívrabló tündöklése és bukása egy egyszerű vonalvezetésű dráma két végpontja lenne, de a háttérben különböző identitások egymással és önmagukkal vívott harca zajlik – az opera hőseinek világa finoman érintkezik a Teatro Olimpico különleges hangulatával, ami ennek köszönhetően válhatott a lelki vívódások kézenfekvő helyszínévé.

Először Joseph Losey 1979-es *Don Giovanni*-filmjének jelenetei játszódtak Palladio-épületekben, ez az előképe annak, hogy a Magyar Állami Operaház novemberi *Don Giovanni*-bemutatójának díszlettervezője, Nana Cecchi is a Teatro Olimpico kínálta látványhoz nyúlt. A közönség a legapróbb részletekig újraalkotva láthatja majd megelevenedni a vicenzai színházat.

Joseph Losey filmjében bár több Palladio-épület is látható – az egyaránt Vicenzában található Villa Rotondát és Basilica Palladianát is helyszínként használják – közülük kétségkívül a Teatro Olimpico bír a legtöbb jelentéssel. A nyitányban ennek díszleteiben tűnnek fel először a szereplők, egyenként lépve be a színházi térből a történet terébe.

A Joseph Losey-film helyszínválasztását még érdekesebbé teszi számunkra, hogy látványtervezője a magyar származású Trauner Sándor volt, aki egykor Rippl-Rónai József szabadiskolájában, majd a Képzőművészeti Főiskolán Csók Istvánnál tanult, és Kassák Munka-körének aktív tagjaként emigrált Franciaországba 1929-ben. Bár a filmkészítéshez csupán véletlenek sodorták, rövid idő alatt

A Teatro Olimpico

Trauner Sándor

a világ legnagyobb hírű díszlettervezői sorába emelkedett, első díszletét már 1930-ban elkészítette Luis Buñuel *Aranykor* című filmjéhez, Billy Wilder 1961-es *Legénylakásának* látványtervéért pedig Oscar-díjjal jutalmazták. Mégsem hagyta soha teljesen maga mögött festői ambícióit, s díszleteit sokszor a fejében megszülető festmények térillúzióvá komponált adaptációjának tekintette. A legkülönbözőbb optikai trükkökkel és rafinált festésmódokkal igyekezett elérni a kívánt képi hatást, díszletei rendkívül ötletesek voltak, a *Don Giovanni*ban például a Villa Rotonda lépcsősorát a csatornánál megismételve látványban a víz partjára varázsolta az attól egyébként több kilométerre található épületet.

Nana Cecchi jelenlegi vállalkozása is különleges: a szakmában csak a „jelmezek királynőjeként" emlegetett tervező díszletein négy hónapja dolgozik az Operaház stábja. A különféle anyagoknak és festési technikáknak, valamint az ellenálló, mégis könnyen mozgatható díszletelemeknek köszönhetően a budapesti néző ugyanazt fogja majd látni, mint amit a Teatro Olimpico nézőterén ülve látna. Egy valóságnak tűnő, labirintusszerű világot, ahol összekeveredik múlt és jövő, s ahol az identitások könnyed csereberéjének drámai oldala is megmutatkozik. Sőt.

GALÁCZ Judit

AKINEK SZÍNHÁZMŰVÉSZETI ISKOLÁJA VOLT PÁRIZSBAN: MEDGYES LÁSZLÓ

Az elmúlt években egyre inkább előtérbe kerültek azok a művészettörténeti kutatások, amelyek olyan magyar művészek munkásságával foglalkoznak, akik karrierjüket még Magyarországon kezdték, ám ezt követően külföldön futottak be fényes vagy kevésbé szárnyaló karriert. Némelyikük mind a mai napig ismert és népszerű maradt, itthon és külföldön egyaránt, például Moholy-Nagy László, mások viszont idővel eltűntek a köztudatból, életművük pedig feledésbe merült. Ezen művészek egyike Medgyes László is.

A kezdetek

Medgyes László 1892-ben született Budapesten, és középiskolai tanulmányait is a fővárosban végezte. Az 1910-es években grafikai munkásságával hívta fel magára a figyelmet, kisméretű ex libriseket készített, és megjelent egy önálló kötete, amelyben költeményeit saját rajzaival illusztrálta (*Aranyfüst*, 1913). Ezeken a művein Aubrey Beardsley hatása jelenik meg, hasonlóan számos ekkoriban alkotó magyar művészhez, például Sassy Attilához (Aiglon) és Sarkadi Emilhez.

© Magyar Nemzeti Galéria © fotó: Magyar Nemzeti Galéria

Figurák. Színes litográfiai mappa. Dick Manó kiadása, 1917. Magyar Nemzeti Galéria, Grafikai Osztály, 22, 5 × 17,5 cm

Az első világháború alatt egy litográfiákat tartalmazó mappát jelentetett meg – amire már inkább a késő szecesszsiós, art decóba hajló formavilág jellemző (*Figurák*, 1917). Rajzait a korabeli kritikák „fantáziákként" jellemezték, és hangsúlyozták azok spirituális jellegét, mintha Philipp Otto Runge *Napszakok* sorozatának kései leszármazottai lennének.[1] A lapokat tanulmányozva egy másik nézőpont is feltűnhet számunkra: a beállítások, gesztusok enyhén teátrálisak, a kompozíció egészen olyan, mintha színházi előadásokból kiragadott jelenetek lennének. (A felvetés jogosságát, vagyis a művész színházi érdeklődését bizonyítja, hogy már korán, 1914-ben kritikát írt Bródy Sándor egyik bemutatójáról, a vígszínházbeli *Timár Lizáról*).[2] Még ebben az évtizedben kapcsolatba került Kassák Lajossal és a *MA* folyóirat köré tömörülő művészekkel is, akik számos írásukban foglalkoztak a modern, avantgárd színház elméletével, és kísérletet tettek önálló színházi iskola alapítására is.

Medgyes László kapcsolata Kassák Lajossal

Medgyes festményeinek és grafikáinak első gyűjteményes kiállítását 1919-ben a *MA* kiállítóhelyiségében rendezték meg. Itt bemutatott képeiről már végérvényesen eltűnt a szecesszió könnyedsége. Alakjai geometrikus formákká alakultak, művei expresszionista jegyeket mutatnak. A geometrikus szerkesztés a húszas évek első felében készült csendéletein is uralkodó maradt. Ahogyan egy korabeli méltatója, George Waldemar írta róla: „elkezdi újratanulmányozni művészetének alapvető problémáit",[3] aminek eredményeként kubista szellemű csendéletek sorozata kerül ki műterme falai közül. A tárgyak formája, a kompozíció felépítése és a síkban vagy több dimenzióban felépített látvány érdekli közvetlenül a cézanne-i alapokhoz visszatérve (*Gitáros csendélet*, 1922, MKB Bank képzőművészeti gyűjteménye).

Medgyes kapcsolata Kassákkal és a *MA* folyóirattal a bécsi emigráció évei alatt is megmaradt, rendszeresen jelentek meg a lapban fordításai és önálló cikkei. 1922-ben a mindössze egyetlen számot megért,

© MKB Képzőművészeti Gyűjteménye © fotó: MKB Képzőművészeti Gyűjteménye

Csendélet gitárral. Olaj, karton, 1922, 50 × 79,5 cm. Magyar Külkereskedelmi Bank Képzőművészeti Gyűjteménye

szintén Kassák szerkesztette 2×2 című művészeti lap is közölte egy művészetelméleti írását, a *Teória és Praxist*. A Tanácsköztársaság bukása után Medgyes is elhagyta Magyarországot, és épp ennek köszönhette karrierje felívelését. Távozása után ugyanis Párizsban telepedett le, ahol a harmincas évekig több önálló kiállítása nyílt. Emellett közreműködött a húszas évek elején Rómában, majd később Berlinben szerkesztett *Broom* című művészeti periodikában: címlapot tervezett, majd egy ideig ő volt a folyóirat művészeti szerkesztőhelyettese.

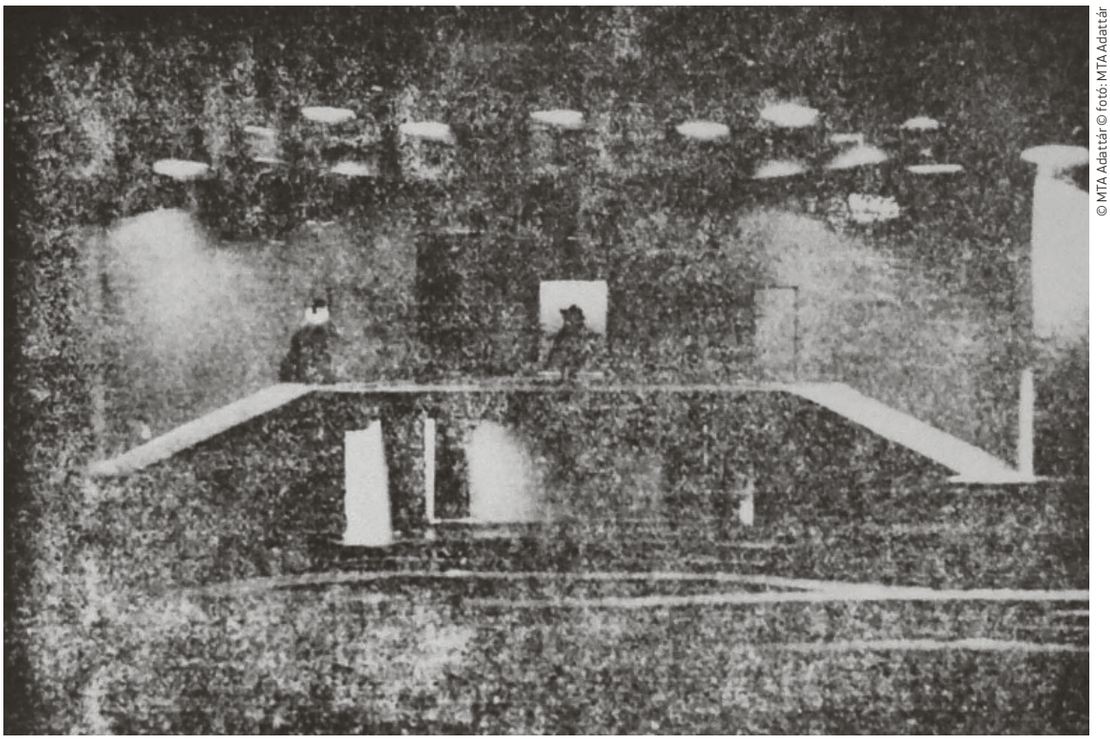
Medgyes és a színház

Párizs ma a színházművészet egyik fővárosa, és így volt ez a huszadik század első felében is. Rengeteg színház várta a dráma iránt érdeklődő közönséget, nagyon sok színjátszó csoport alakult – a hagyományos színházi eszmék és az alternatív elképzelések szellemében egyaránt. Számos külföldi teátrumi csoport is élt és alkotott itt ebben az időben, az orosz/szovjet társulatok vendégelőadásainak szerepe, fontossága pedig széles körben ismert a képzőművészet és a színház kapcsolatának történetében. Nem meglepő tehát, hogy ide érkezvén Medgyes színház iránti érdeklődése egyre erőteljesebbé vált. A húszas évek elején megjelent egy írás Nicolas Beauduin tollából, ami Medgyes színpadi terveit mutatta be,[4] de a visszaemlékezések szerint az 1925-ös év volt a fordulópont az életében.[5] Állítólag ekkor történt, hogy Charles Dullin, a neves színész és rendező barátai társaságában, a művész lakásán a színházművészet problémáiról tartott heves hangulatú szónoklatot. Medgyes ekkor egy vázlatkönyvet kapott le az egyik polcról, ami szcenikai terveit tartalmazta, és megmutatta barátjának. Dullin rögtön meglátta a benne rejlő, hatalmas díszlettervezői tehetséget. Ettől kezdve Medgyes színházi karrierje szárnyakat kapott: Párizs számos színházának dolgozott, tervezett és rendezett, színházelméleti értekezései jelentek meg, de elméleti előadásokat tartott Párizsban és az Egyesült Államokban is, ahol egy nagyobb eseménysorozat keretében kiállítása nyílt, és korabeli források említései alapján egy darabot is rendezett – sajnos nem tudjuk, melyiket.

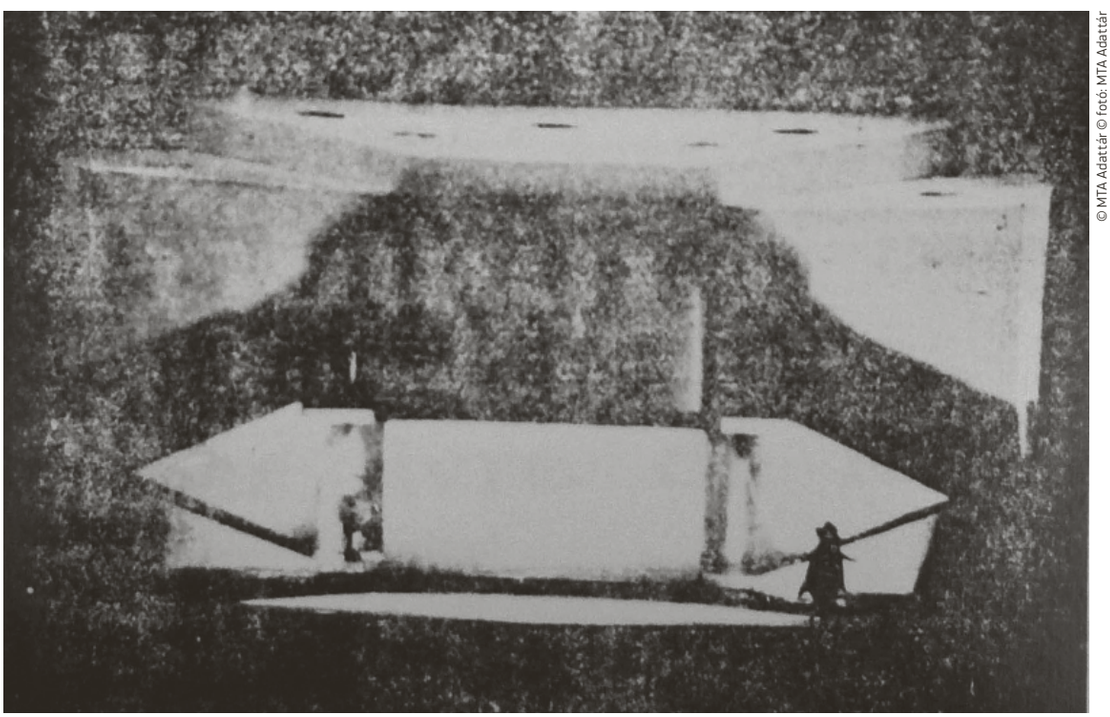
Színházi elvei szerint a színpad és a díszlet nem egy adott terep festői leírása, hanem a színpadtér megszervezése bizonyos drámai cselekmény függvényében. Nem előre adott, hogyan kell kialakítani, nem előre elgondolt szabályok és leírások határozzák meg, hanem szigorúan olyan, amilyennek a mű alapján lennie kell. A teret a színészek mozgása és beszéde határozza meg. Medgyes elvetette a századfordulón szokásos és még a húszas években is meglévő, hagyományos naturalista színpadképet. A naturalista elképzelés alapján a díszletek mind előre adottak, nagyok és díszesek. Céljuk az ember és a környezet minél realisztikusabb ábrázolása a színpadon. Semmit nem hagynak a néző fantáziájára, minél részletesebben akarják illusztrálni a történést, a helyszínt. A színészt csak arra alkalmazzák, hogy a szöveget legjobb képességei szerint előadja.

Az antinaturalista színház

Ezzel a gyakorlattal fordult szembe az úgynevezett antinaturalista színház. Az elnevezés egy gyűjtőszó azokra a reformtörekvésekre, amelyek elutasították a naturalista gyakorlatot követő elképzeléseket. Az első ilyen jellegű, fontosabb kezdeményezések



© MTA Adattár © fotó: MTA Adattár



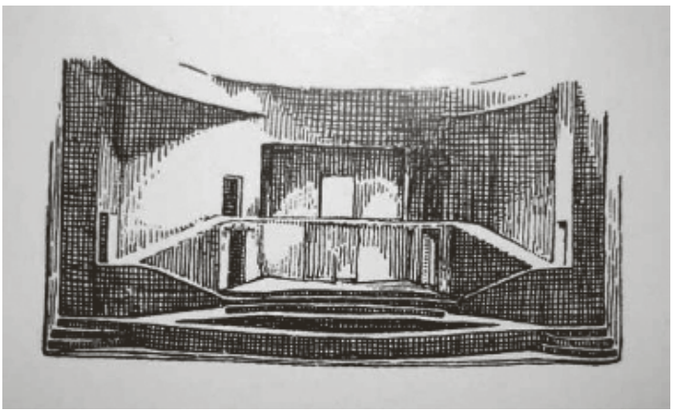
© MTA Adattár © fotó: MTA Adattár

Ladislas Medgyès: *Théâtre n° II*. Reprodukálva: Dermée, Paul et Seuphor, Michel (dir.): *Documents Internationaux de L'Esprit Nouveau*. 1927. n° 1. oldalszám nélkül, MTA Adattár gyűjteményében található anyagból

az 1890-es évekből származnak (ezek legfontosabb képviselői ebben az időben Adolphe Appia és Edward Gordon Craig), de idetartoznak az avantgárd izmusokhoz kapcsolódó, kubista, konstruktivista, futurista stb. színházművészeti elméletek és kezdeményezések is, amelyek egész Európában elterjedtek. Medgyes miatt elsősorban a francia törekvésekkel érdemes foglalkoznunk, mivel ezekkel lehetett közvetlen kapcsolata.

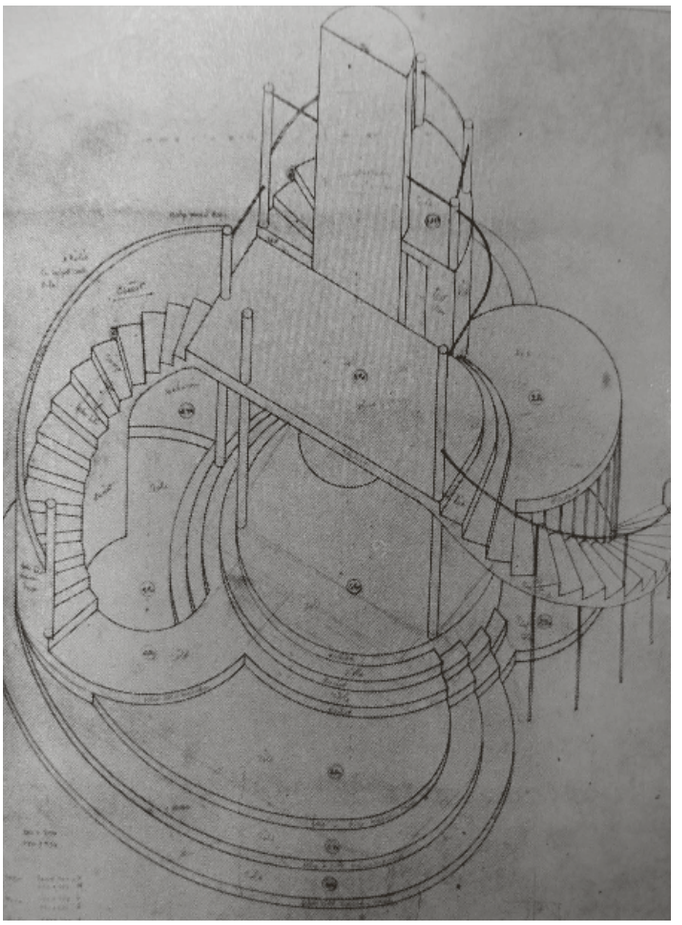
Medgyes színházi művészetének méltatói sokszor tesznek említést azokról a díszleteiről, amelyeket Malipiero *Les sept chanson* című előadásához készített (Théâtre Beriza, 1925). Adolphe Appia elképzeléseinek egyes vonásai idéződnek meg akkor, amikor a beszámolókban az szerepel, hogy a csupán nagyjából felvázolt díszletek, amik egy megemelt négyzetes emelvényen lettek elhelyezve és lépcsőkkel vannak tagolva, csak a tér érzékeltetésére szolgálnak, és a cselekmény a színészek mozgásával a zene ritmusára elevenedik meg.[6]

A reformtörekvések egy másik ága volt az architekturális színpad alkalmazása, aminek eredete egészen a shakespeare-i színházig



Medgyes László: *Vázlat egy formális (architekturális) színház modelljéről.* Reprodukálva: Cheney, Sheldon Warren: Stage Decoration. Ayer Co. Publication, 1967. First Edition: 1928. 98. tábla

Színpadkép. Medgyes László: *Andai Ernő: Áruház. Nemzeti Színház*, 1936 (rendező: Németh Antal)



Színpadtechnikai terv, forgószínpad. Medgyes László: *Andai Ernő: Áruház*. Nemzeti Színház, 1936 (rendező: Németh Antal). Országos Széchényi Könyvtár, Színháztörténeti Tár V.31/1968 KG 34. Reprodukálva: Szabó Júlia: *A magyar aktivizmus művészete 1915–1927*. Budapest, Corvina, 1981. 234. kép

vezethető vissza. E felfogás szerint a tervező, aki ideális esetben egyben a rendező is, amikor elkezdi tervezni a színpadi látványt, nem egy lecsupaszított, üres térből indul ki. A színpadon már vannak állandó, beépített elemek, amelyek egyik előadáson sem változnak, például ajtók, egy nagy erkély, lépcsők. Az alkotó a berendezés során is csak minimális hozzátételeket alkalmaz. Két legfontosabb képviselője az a Jacques Copeau és Charles Dullin, akik Medgyes legközelebbi munkatársai és barátai voltak. A francia művészeti folyóirat, a *L'Esprit Nouveau* 1927-es *Documents Internationaux* száma két, ebben a szellemben készült, Medgyes készítette színpadmodellt mutat be.

Sok beszámoló hangsúlyozza Medgyes díszleteinek expresszionista jellegét.[7] Az expresszionista színpad egy egységesen zárt tér, aminek kialakítása a szereplők kifelé fordított érzelmeit, a dráma felfokozott hangulatát érzékelteti. A cél egy mélyebb, belső tartalom kifejezése, amihez meg kell teremteni a színpad felépítésének strukturális egységét és komplexitását. Ennek szolgálatában bármit beépíthettek a színpadra, vagy akár minden összetevőjétől is megfoszthatták azt. Az irányzat kiindulópontja Németország, de Párizsban is voltak kezdeményezések az expresszionista technika alkalmazására. A törekvések legfontosabb francia képviselője, Gaston Baty 1924-től 1928-ig a Théâtre des Champs-Élysées, 1928-tól 1932-ig a Théâtre de l'Avenue igazgatója volt – az előbbi számára Medgyes is dolgozott ezekben az években.

A teret a színészek mozgása és beszéde határozza meg. Medgyes elvetette a századfordulón szokásos és még a húszas években is meglévő, hagyományos naturalista színpadképet.

Ezek a rövid leírások Medgyes szcenikai művészetének csak néhány elemét emelték ki, ám ennél sokkal több összetevő jelent meg az általa tervezett látványokban. Munkássága nem kapcsolható egy bizonyos irányzathoz, hiszen még számos elképzelést és stílust sorolhatnánk, amit tervezéseibe beemelt. Egy középkori mesés énekhez meseillusztrációkhoz hasonló környezetet (*Aucassin et Nicolette*, Théâtre des Mathurins, 1925), egy dadaista alkotáshoz pedig dadaista látványt alkotott (Ribemont-Dessaignes: *Szivárvány*, Théâtre des Mathurins, 1925). Nem voltak állandó, előre megépített, két előadásnál is egyforma díszletei – a színpadot nála mindig a darab és annak stílusa-műfaja határozta meg.

Az 1900-as évek elejétől Magyarországon is elindultak hasonló reformkezdeményezések. A legfontosabbnak Németh Antal munkássága tekinthető, aki az 1920-as évektől fontos szereplője volt a magyarországi alternatív színházi kezdeményezéseknek. 1935-ben a Nemzeti Színház igazgatója lett, ahol egy olyan alkotóműhelyt akart megvalósítani, amely eleget tesz a modern színházi elképzeléseknek, és haladó szellemiségű színjátszást tesz lehetővé. Ennek érdekében technikailag is modernizálta az épületet, és a társulatban képzőművészeket is alkalmazott. A harmincas években Medgyes több alkalommal is dolgozott budapesti színházak megbízásából. E munkái

© Lee Miller Archives

Lee Miller: *Önarckép hajpánttal*, 1932

Mester és tanítvány

Medgyes László esetében kalandos és sikeres életút merült majdnem a teljes feledésbe a dokumentumok hiánya miatt. Hogy ez mégsem így történt, az egy igazán különleges nőnek, az amerikai Lee Millernek köszönhető – közvetve. Lee Miller modell és divatfotós volt egy személyben, aki saját jogon is híres lett a szépsége, majd a fotói miatt, de igazából a Man Rayjel folytatott viharos szerelmi viszonya által vonult be a művészettörténet felső régióiba. Medgyest az ő életrajzaiban emlegetik, mint akinek a szcenikai iskolájában tanult Párizsban. Köztük is viszony szövődött, bár akkor Lee még csak 18 éves volt, Medgyes pedig a kortársak szerint valamiféle párizsi playboy, akiről a Lee-t meglátogató amerikai barát, a *Vanity Fair* alapító szerkesztője, Frank Crowninshield ezt írta: „Ha összeszedjük a hat legérzékibb kortárs párizsi művészt, akkor Picasso, Van Dongen, Laurencin, Cocteau, Pascin és Soudeikin [Szugyejkin az orosz balett egyik díszlettervezője. a szerk.] mellé még Medgyest is be kell venni, aki szerint a művészet nem más, mint erotikus kaland." A viszonyról tudomást szerezve a rendes amerikai mérnök papa azonnal átszelte az óceánt és hazacipelte Lee-t. Aki persze hamarosan visszatért az igazi otthonának érzett Párizsba, és hamarosan elkezdődött a Lee Miller–Man Ray-regény. (t.t.)

közül a legfontosabb az 1936-ban a Nemzetiben bemutatott Andai Ernő-darab, az *Áruház* konstruktivista ihletésű díszlete.

L'École Medgyes pour la technique du théâtre

Medgyes nem csupán a színházakban kamatoztatta tehetségét, tudását a fiatalabb generáció számára is tovább akarta adni. 1926-ban saját lakásán nyitotta meg színpadművészeti iskoláját, ahol számos külföldi diák és tanár fordult meg, köztük magyarok is, például Goldfinger Ernő és Rajk István (Etienne Raïk), valamint a később fényképészként hírnevet szerző, amerikai Lee Miller. Az iskolában a diákok a színház minden technikai fortélyát megtanulhatták, hála a Medgyes által is hangoztatott elvnek, miszerint a színházi embernek nem kizárólag egy dologra kell specializálódnia, hanem mindenhez értenie kell. Csak így

Helena Rubinstein a Medgyes László által tervezett plexiágyon

A Helena Rubinstein megrendelésére készült plexi-garnitúra székeinek részletei

alakulhat ki a tökéletes *mise en scène* – színpadi látvány.[8] Az iskolában a diákok kis bábszínpadokon dolgoztak, egész előadásokat terveztek meg. Olyan neves szakemberektől tanulhattak, mint a korábbiakban is említett Charles Dullin vagy Louis Jouvet. Az iskola növendékeinek alkotásaiból több kiállítást is rendeztek, a legfontosabbat még az intézmény megnyitásának évében, a Galerie au Sacre du Printemps kisméretű helyiségében. Ekkor az iskola minden oldalát megmutathatta a közönségnek: a megvalósult tárgyak kiállításán kívül báb- és színházelméleti előadásokat is tartottak.

A Mester, ahogyan az iskola tanulói hívták, vagyis Medgyes László személyiségéről kevés információ áll rendelkezésünkre. Csak azt tudjuk Lee Miller életrajzából, hogy elsöprő egyéniség volt. Izzott körülötte a levegő, a városban mindenkit ismert, a társaságban kedvelt volt, és tudását intuitívan és örömmel adta át növendékeinek.[9]

Medgyes László 1939-ben az Egyesült Államokba emigrált. Nincs tudomásunk arról, hogy folytatta-e színházi tevékenységét, feltételezhetően igen, hiszen már korábban is voltak kapcsolatai az ottani színházi élettel. Nem tudjuk azt sem, hogy az iskola története miként alakult a továbbiakban, de egyes vélekedések szerint az intézményt is áttelepítette a tengerentúlra.

Az 1940-es évek első felében formatervezéssel kezdett foglalkozni, ebből az időszakból származnak a Helena Rubinstein cég számára tervezett kozmetikai tárgyak. Helena Rubinstein személyes használatára egy ágyból és nyolc székből álló bútorcsoportot is készített.

Az utolsó információk az 1940-es évek második feléből származnak róla, további sorsa egyelőre ismeretlen, még a kutatók előtt is.

Ahogy színházi munkáit sem lehet egy stílussal jellemezni, úgy teljes munkásságát sem lehet egy szóval összefoglalni. Miközben a teátrum vált tevékenysége központjává, festőként és grafikusként is tovább alkotott, ezenkívül dolgozott művészeti folyóiratok számára és kitérőket tett a dizájn és belsőépítészet világába is.

Talán nem lehetetlen elképzelés, hogy egyszer Medgyes Lászlónak is lesz életműbemutatója a szülővárosában, ahol nemcsak ismertebb alkotásait – festményeit, grafikáit – lehet majd megtekinteni, de a legalább ennyire jelentős egyéb tevékenységeit, köztük színházművészeti munkásságát is megismerheti majd a magyar közönség.

×

1 Elek Artúr: Medgyes László litográfiái. *Ujság*. 307. szám. Péntek, 1917. december 14. Képzőművészet rovat. 10. oldal. Gellér Katalin is ezt a felfogást követve jellemzi a litográfiákat 1997-ben írott könyvében. Gellér Katalin: *A szecessziós könyvillusztráció Magyarországon (1895–1925)*. Miskolci Galéria Könyvei 11. Miskolc, Miskolci Galéria, 1997

2 Medgyes László: Timár Liza és Bródy Sándor revíziója. *Új Magyar Szemle*. 2. szám (1914. május). 31. o.

3 Valdemar, George: Medgyes László. *Magyar Művészet*, 1926/3, 149–159. o. A szerző neve a cikkben V-vel jelent meg, valójában Waldemarnak írta a nevét. A szerző írása az egyik legfontosabb forrás, amely bemutatja Medgyes László korai munkásságát.

4 Nicolas Beauduin: Au sujet de quelques essais d'un décor dit „Cubiste". *La Vie des Lettres des Arts*, juillet 1921.

5 Gyomai Imre: A legnagyobb amerikai selyemtröszt, a Cheney Silks idei őszi kiállítását egy magyar művész munkáinak jegyében rendezi. *Ujság*. 1927. szeptember. 38. o.

6 Valdemar, George. 1926. 152. o.

7 Nádai Pál: Színpadművészet és Iparművészet. *Magyar Iparművészet*, 1925. 103. o.

8 Medgyes László 1931-ben írt egy cikket az iskoláról és az abban alkalmazott pedagógiai módszerekről. Az írás saját színházi elméleteinek is fontos forrása. Medgyes László: Színház – Technika – Iskola. *Magyar Művészet*, 1931, 111–120. o.

9 Burke, Carolyn: *Lee Miller. On Both Sides of the Camera*. London, Bloomsbury Pub. 2006. First Published in 2005.

RIEDER Gábor

MISSZIONÁRIUSOK PÁRIZSTÓL DUBAJIG

Interjú Dián Krisztinával és iski Kocsis Tiborral

A Viltin Galéria még csak hároméves, de már rangos helyet vívott ki magának a pesti galériaszíntér – nemzetközi ligában versenyző – legjobbjai között. A kereskedelmi galéria vezetőit kérdeztük a sikerhez vezető út nehézségeiről. Veszik-e a papíralapú műveket, mit diktál a nemzetközi art fairek kegyetlen logikája, kik vevők a posztszocialista ízekre és hol kegyeskedik megállni őfelsége, a dubaji emír?

Artmagazin: 2008 novemberében, éppen három éve nyílt meg a Viltin Galéria, a pénzügyi válság kirobbanásának kellős közepén. A galériamegnyitón sokan csóválták is a fejüket, hogy ilyen vészterhes gazdasági időkben miként lehet sikeres galériát indítani.

Dián Krisztina: Mint a mellékelt ábra mutatja, lehet, hiszen három éve működünk, kiállításokat rendezünk (jelenleg épp Gerber Pálé látható), egy évre előre van programunk.

Artmagazin: A galéria rendhagyó módon felvállalta a papíralapú műveket (egyedi rajzokat és akvarelleket), amikkel nagyon kevés galériás bajlódik, igazodva az olajfestményért lelkesedő konzervatív magyar vásárlói szokásokhoz.

iski Kocsis Tibor: A papíralapú művek elfogadtatása számomra fontos missziót jelent. Képzőművészként 2004-től szisztematikusan foglalkozom ezzel is a festészet mellett. A nemzetközi tájékozódás után arra jutottam, hogy Magyarországon a papíralapú munkák nincsenek úgy megbecsülve, ahogy a világban már a 2000-es évek elején. Pedig a hazai művészek részéről 2002–2003 körül már beindult egy nagyon erős érdeklődés a különféle papír-technikák iránt, de a piac és a galériák csak nagyon lassan reagáltak erre.

DK: A nyitás előtti egyéves előkészület során végig kellett gondolnunk, hogy hol találunk piaci rést. Ilyen rést jelentett ez a műfaj. Ugyanakkor – küldetésként – el akartuk hitetni, hogy a papír ugyanannyit bír el, mint a vászon. Nehéz meghatározni, hogy mikben mérhető a siker, de ebben sikeresek vagyunk, az biztos.

IKT: A különböző technikák (festmény, szobor, papír, fotó stb.) mellett fontos volt számunkra a fiatal művészek bemutatása is. Eddig három friss diplomás került be a galéria művészei közé, Szabó Klára Petra, Szabó Attila és Podmaniczky Ágnes.

Artmagazin: Nekem inkább az az izgalmas, hogy kezdő pesti galériásként nemcsak fiatalokkal foglalkoztok, hanem középgenerációsokkal is.

DK: Igen, ez néha kicsit problematikus. A galériák nemcsak azért nem vállalják fel a középgenerációs művészek képviseletét, mert nem könnyű velük megegyezni, hanem mert létezik egy réteg a középgeneráción belül, amely úgy érzi, hogy nincs is szüksége galériára. Van, akivel nem lehet együtt dolgozni, bármennyire szeretjük, imádjuk is egymást.

IKT: Szinte kötelező csak fiatalokkal foglalkozni, és ezt a szabályt nem mi hoztuk, egész egyszerűen a nemzetközi közönség csak a fiatalokra kíváncsi. És mi már az induláskor célul tűztük ki, hogy egyszer majd (úgy két év után) szerepelhessünk nemzetközi vásárokon. A portfóliónkat is ennek megfelelően állítottuk össze.

Artmagazin: A Visitors Program, azaz az NKA támogatása a vásár-megjelenéseken mennyit segített?

DK: Mindkettőnknek volt egy víziója a galériáról, eredetileg ebben a nemzetközi vásárok sokkal kisebb hangsúllyal szerepeltek. De pont amikor megnyitottuk a galériát, minket is elért a Reneszánsz Év keretében finanszírozott Visitors Program, úgyhogy egy hónappal az indulás után már – teljesen meglepő módon – jöttek a külföldi szakértők és vásárigazgatók, valósággal megszállva Magyarországot és felülírva a korábbi „üzleti tervünket". Szinte mindegyik megegyezett abban, hogy négy, általuk korábban nem ismert galéria programja felel meg a nemzetközi elvárásoknak. (Acb Galéria, Inda Galéria, Videospace és Viltin Galéria. De volt, amiket már ismertek.)

Artmagazin: Hogy zajlott a megismerkedés a nemzetközi art worlddel?

DK: Az első vásárunk a bécsi Viennafair volt 2009 májusában. Jól éreztük magunkat, eladási sikerünk is volt, egyértelműen éreztük, hogy van keresnivalónk a nemzetközi porondon. Ugyanakkor világossá vált – bár ezt már mai fejjel mondom –, hogy az osztrákok nem nyitottak a magyar képzőművészetre. A második vásár is kellemes élmény volt, a párizsi FIAC, ahol a már említett négy galéria két osztott standon szerepelt.

Viltin stand az ArtDubai 2010-en Szabó Klára Petra, Baditz Gyula és Surányi Miklós műveivel

© Viltin Galéria © fotó: Viltin Galéria

© Viltin Galéria © fotó: Viltin Galéria

Galéria enteriőr Kerekes Gábor 2011-es, *Bábel, növekvő város* című kiállításán

© Viltin Galéria © fotó: Viltin Galéria

Baditz Gyula: *Paracelsus rózsája*, 2008, méhviasz, acél, 87 × 87 × 42 cm

Artmagazin: Történt elszórt vásárláson túl komolyabb kapcsolatépítés is az art faireken?

DK: Sajnos folyamatos vásárlással nem lehet számolni, aki például a FIAC-on vásárolt, máshol talán meg se jelent. A magyar művészet alulreprezentált, egy kereskedelmi galériának keresztes háborúnyi küzdelembe kerül egy A-kategóriás vásáron eladni magyar műveket. Ismeretlen művészektől, ismeretlen típusú műveket, referencia nélkül nagyon nehéz olyan gyűjtőkre rábeszélni, akiknek világhírű alkotók szerepelnek a kollekciójában. A bizalom felépítéséhez évről évre jelen kéne lenni.

Artmagazin: Nem zavarja a kinti vásárlókat, hogy túl olcsók a magyar művek?

DK: Igen, az olcsóság kétélű dolog.

IKT: A FIAC közönsége volt a legnyitottabb az elmúlt évek tizenegy vására közül. Nemcsak érdeklődtek, hanem vásároltak, mégpedig referenciaigény nélkül. Főként azért, mert a fiatal magyar művészek olyan olcsók, hogy az egyszerű középosztálybeliek számára is megvásárolhatók Párizsban. Ott létezik egy olyan polgári réteg, amelyik kijön szombat vagy vasárnap délután családostul a vásárra (a gyűjtők inkább csütörtökön jönnek, majd vasárnap visszanéznek), és bizonyos összeg alatt megveszi, ami nagyon megtetszik neki.

Artmagazin: Mit vár a vásár-közeg a magyar művészettől? A nemzetközi generálszószt vagy a posztszocialista ízt?

IKT: Létezik egy írott vagy íratlan elvárás a kelet-európai művészek számára: a posztszocialista hangulat közvetítése. Eszerint a művésznek reflektálnia kell a politikai-társadalmi eseményekre, esetleg felidézve a szocialista idők látványvilágát, gondolkodásmódját, használva ikonográfiáját. A mi művészeink közül Tibor Zsolt vagy Gerber Pál valamennyire beleillik ebbe a trendbe.

DK: Igazán a germán nyelvterületen belül van erre igény, Baseltől Berlinig. Párizsban mind a négy meghívott magyar galériának nagy sikere volt, úgy, hogy nem a vörös csillagról lehetett őket felismerni, hanem az európai kultúrkörben mindenki által értelmezhető, színvonalas művekről.

IKT: Igen, létezik egy másfajta gyűjtői igény is, ami a nemzetközi tendenciákba szervesen beilleszthető művészeket keresi. Vagyis hogy a mű – a lokális magyar íze mellett – egyértelműen olvasható legyen New Yorkban és Dubajban is.

Artmagazin: Feltörekvő fiatal galériaként be lehet jutni egy-egy profi art fairre, de másodjára és harmadjára már nem könnyű ismét ott lenni.

DK: A visszajutás – nincs mit szépíteni – nagyon nehéz.

IKT: Egy feltörekvő galériát egyszer bevesznek, kétszer bevesznek, utána már nem nagyon.

Artmagazin: Miért nem?
DK: Az európai felhozatal már eleve óriási, a 2008-as válság pedig minden vásárt visszavágott. A FIAC például megszüntette a Louvre Cour Carrée-jában lévő, feltörekvő galériáknak fenntartott szekcióját. És hát a magyar művészetnek kevés a referenciája, kicsi a hazai piac, a gyűjtők nem tudnak fellépni nemzetközi szintre.
IKT: A válság hatására a nagy vásárok is folyamatosan zsugorodtak vagy éppen tűntek el (lásd Berlini Art Forum). Csökkent az alapterület, a zsűriken belül pedig a legerősebb üzleti érdekek érvényesülnek. A saját galériák minden országban arra törekednek, hogy ők legyenek a fókuszban.
DK: Az „általános programból" pedig nem jó kiszorulni az egyes új szekciókba, mert azok mindig a vásár mögött vannak kettővel, ahová nem viszik már el a gyűjtőket. És az is nagy munka, hogy kiválasszuk az adott országhoz illő művészeket a portfóliónkból, mert hiába nemzetköziek ezek a vásárok, mást kell vinni az ARCO-ra Madridba, mint Dubajba. Dubajt nagyon szeretjük, az első évben kivittük többek között Baditz Gyula viaszmelegítős szobrát, ami olyan jól működött abban a kontextusban, hogy még maga az emír is megállt mellette, pedig csak öt percet szánt a vásárra. Ugyanígy működött Szabó Klára Petra, jöttek a New York-i gyűjtők, hogy „áh, Klára Petra, múltkor láttuk New Yorkban". Surányi Miklós fotói pedig az európaiaknak tetszettek.

Artmagazin: Térjünk vissza a sivatagból Budapestre. Tavaly azon kevesek egyike volt a Viltin Galéria, aki egyszerre állított ki a Budapest Art Fairen és az Art Marketen.
DK: Még mindig fiatal galéria vagyunk, minden alkalmat meg kell ragadnunk, hogy vadonatúj vásárlókkal találkozhassunk. A galériák – nem titok – a már megszerzett gyűjtőiket foggal-körömmel védik, így nehéz teret nyerni ezen a piacon. Fontos, hogy jöjjenek az új emberek, minél többen érezzék, hogy a virágos tapéta helyett kortárs művekre van szükségük.

© Viltin Galéria © fotó: Viltin Galéria

Gerber Pál: *Morfológia* (*Alaktan sorozat*), 2011
olaj, farostlemez, 6db, 56 × 68 cm

VILTIN
Galéria

...érzékeny, életre szóló, kortárs művészet.

SZABÓ Klára Petra / 2011. november 30 – 2012. január 21.
ASZTALOS Zsolt / 2012. január 25 – március 3.

Látogasson el megújult honlapunkra!

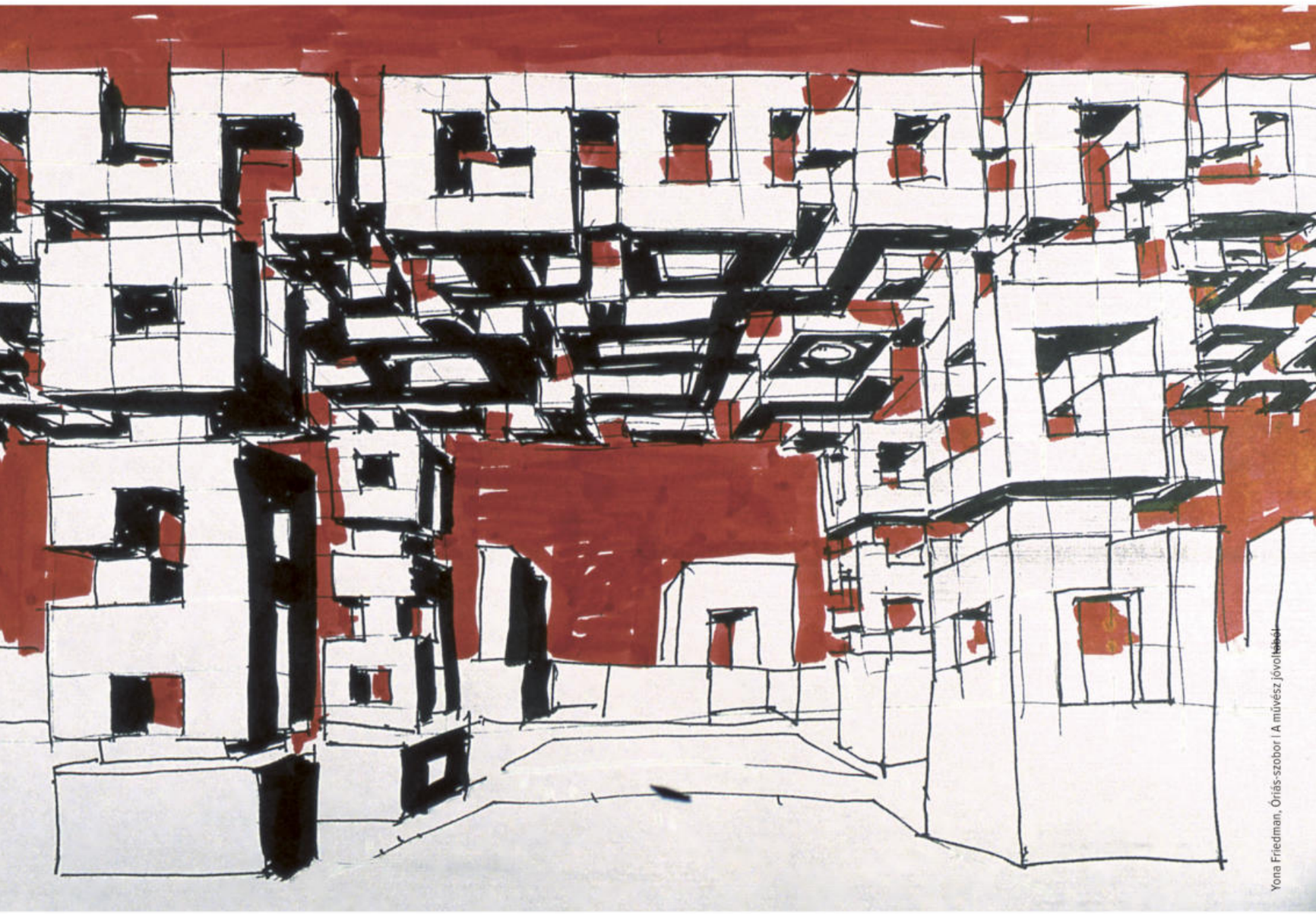
H-1054 Budapest, V. Széchenyi u. 3. / www.viltin.hu / hello@viltin.hu / +36 1 787 5866 / +36 30 754 8966
keddtől péntekig 12-18-ig, szombaton 11-17 óráig /

YONA FRIEDMAN

Architecture without building

A nemépítés gyakorlata

2011.10.29 » 2012.01.08



Yona Friedman, Óriás-szobor | A művész jóvoltából

LUDWIG MÚZEUM
Kortárs Művészeti Múzeum
Museum of Contemporary Art
www.ludwigmuseum.hu

Nyitva: kedd–vasárnap: 10.00–20.00 Hétfőn zárva
Open: Tuesday–Sunday: 10 a.m.–8 p.m. | Closed on Mondays
Művészetek Palotája | Palace of Arts, 1095 Budapest Komor Marcell u. 1.
+36 1 555 3444 | info@ludwigmuseum.hu | facebook.com/ludwigmuseum

A megvalósult utópia

© Ludwig Múzeum © fotó: Erdős Zoltán / Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum Adattára

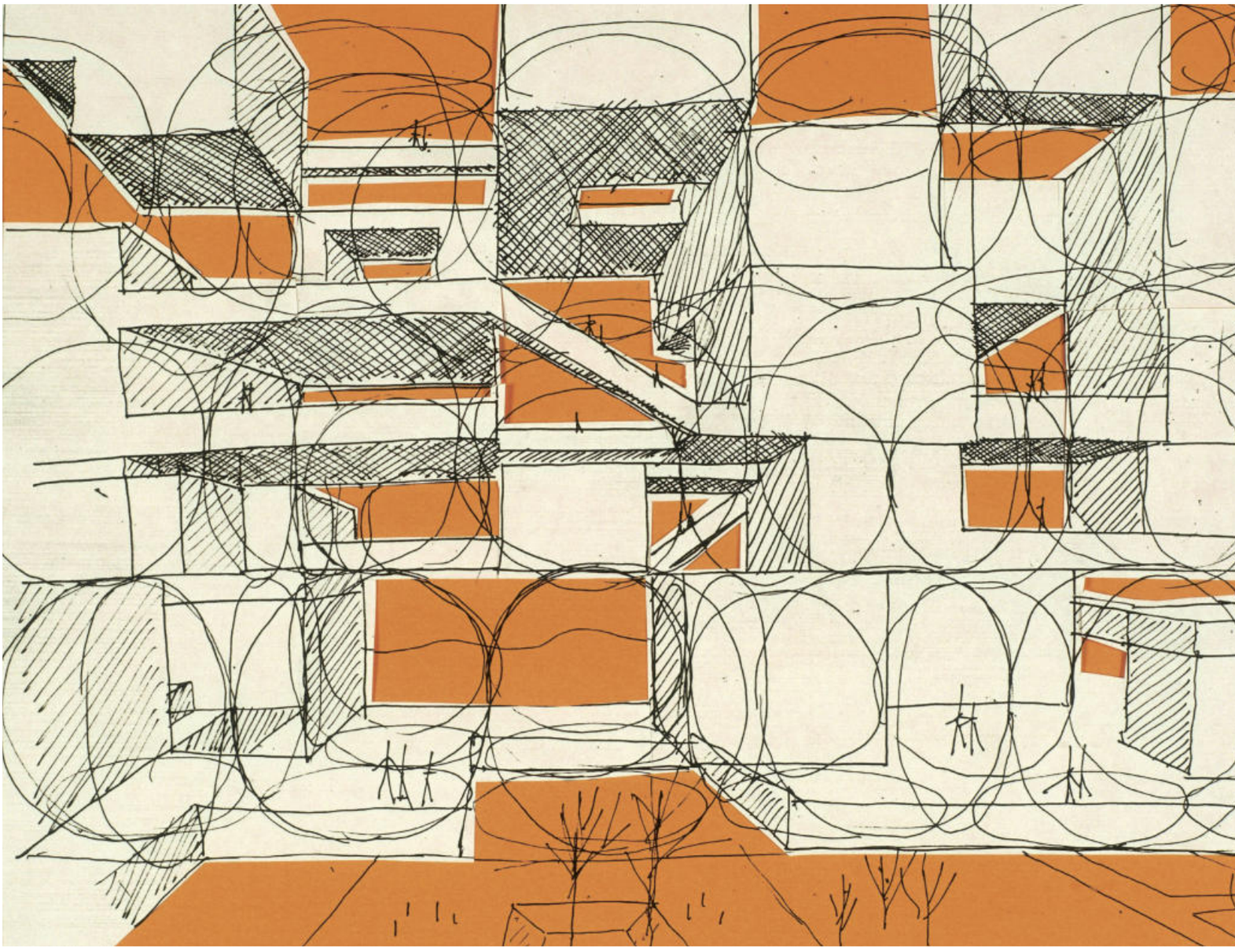
Kemény fába vágta a fejszéjét – pontosabban kemény hungarocellbe a sniccerét – a Ludwig Múzeum a Trafó Galériával és a Kortárs Építészeti Központtal egyetemben, amikor Yona Friedman életmű-kiállításának megrendezésére vállalkozott. Annak a magyar származású, Párizsban élő Yona Friedmannak, akinek a nevéhez olyan 20. századi építészetelméleti alapfogalmak kapcsolódnak, mint a mobil építészet vagy a *Ville Spatiale* (azaz *Űrváros*) koncepciója. De ő volt az is, aki az elsők között kezdett el gondolkodni a városi lét fenntarthatóságáról. Hogy pontosan mit kell értenünk ezek alatt a fogalmak alatt, arról majd később, most a hangsúly elsősorban az elméleten van: Yona Friedman lebegő városai, urbánus víziói eddig leginkább rajzokon, vázlatterveken, maximum makettek formájában jelentek meg – noha pontos útmutatót, egész képregényeket készített ezek kivitelezéséhez. Innen ered a kiállítás címe is: *Architecture without building: A nemépítés gyakorlata*. Az Erőss Nikolett – Somogyi Hajnalka kurátorpáros a francia Collectif Exyzt építész-dizájner csoporttal karöltve viszont úgy döntött, hogy a retrospektív kiállítás alkalmával ha kicsiben is, de megvalósítják Yona utópiáit. Így ez a nemépítés a gyakorlatban olyan több szintet kitöltő installációhoz vezetett, amilyet még nem láttak a Ludwig Múzeum white cube terei… A már említett, Friedman által kifejlesztett mobilitás elsősorban az épületeknek azt a képességét jelenti, hogy alkalmazkodni tudnak lakóik, illetve környezetük

© Ludwig Múzeum © fotó: Erdős Zoltán / Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum Adattára

Épül a Ludwig Múzeum terébe tervezett – helyspecifikus – installáció

A lebegő város makettje

© fotó: François Lauginie



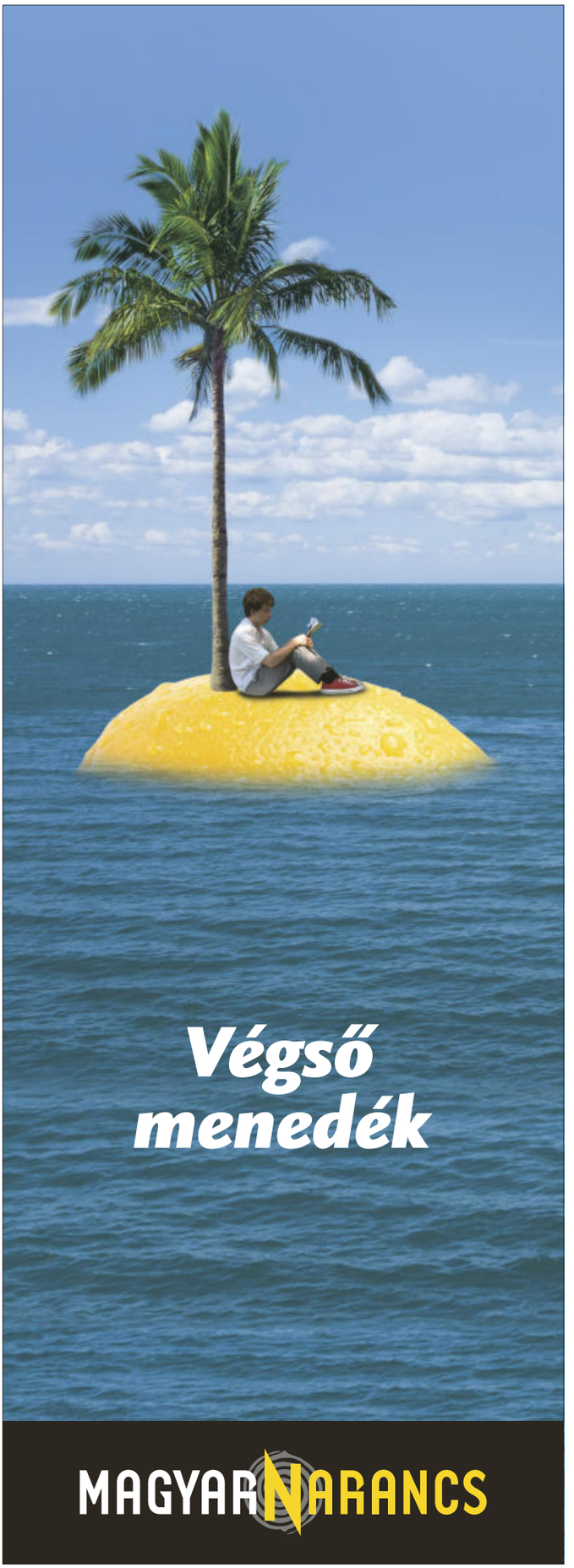
Yona Friedman: *Ville spatiale*, 1959-1960 | Collection FRAC Centre, Orléans

állandóan változó elvárásaihoz. A II. világháború után lakás nélkül maradt tömegek már az 1940-es években arra inspirálták, hogy előre gyártott, rugalmas, könnyen variálható, egyszerűen szállítható szerkezetekkel kísérletezzen. Ezeknek a flexibilis struktúráknak a továbbfejlesztése a *Ville Spatiale*, a világ számos nagyvárosa fölé megtervezett, gigantikus pilléreken álló vázszerkezetre épülő, térbeli, „lebegő" város. A városlakók szabadon költöztethetik lakóhelyüket a város keretein belül, így a lakás Yona Friedman elképzelése szerint bútorrá válik, bútorok csoportjává, amelyek tetszés szerint mozgathatók a *Ville Spatiale*-ban. Az életmű-kiállítás fedőnév alatt is egy ilyen bútorcsoportot kell érteni: a magyar múzeumok történetében talán először látható kiállítótérben egy konyhakerttel felszerelt, kompletten berendezett konyha; egy több emeletet átfogó, mozgatható és nem mellesleg használatba is vehető fémvázas építmény; a falakon pedig természetesen az építész-teoretikus városvíziói jelennek meg.

Amúgy érdekes módon a Yona Friedman-életmű felfedezése-népszerűsítése nem is annyira az építész, sokkal inkább a képzőművész társadalom érdeme: a 2009-es Velencei Biennálén Friedman az Arsenalében, a kurátori válogatásban szerepelt egy hatalmas installációval. És az sem véletlen, hogy 2012-ben a kiállítás mint önálló koncepció a Ludwigból egy másik kortárs művészeti múzeumba, a łódzi Muzeum Sztukiba vándorol.

Végül Marshall McLuhan jut eszembe, akinek globális faluját csak manapság kezdjük igazán megérteni, ahogy Yona Friedman gondolatai is egyre aktuálisabbak lesznek az idő múlásával: gondoljunk csak az egyszerű, gyors technológiák alkalmazására, a *do it yourself* elvére, illetve a környezettudatos építészetre vagy a Föld eltartóképességének növelésére tett javaslataira. Sőt a Ludwig Múzeum installációja láttán arra a következtetésre juthatunk, hogy talán már nem is beszélhetünk a Yona Friedman-féle tervek kapcsán urbánus utópiákról: lassan már nem számít víziónak az informális, mozgó építészet.

Yona Friedman. Architecture without building.
A nemépítés gyakorlata
Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum
2012. január 8-ig



OROSZ Anna Ida

A LÁTVÁNY KÉSZ, A TÖRTÉNET JÖHET

ARTMAGAZIN-KÜLÖNDÍJ

Szabó András: Henry Waltz (animációs teaser)

Steampunk, Verne, Hollywood. Egy frissen végzett MOME-diák meghódítani készül a nagy filmes álomgyárat. Névjegyként egy vizuális ízelítőt tett le az asztalra. Acélvázas bolygó füstös metropoliszokkal, kézi vezérlésű légbiciklikkel, evezős repülőszerkezetekkel, szkafandersisakokkal és gigászi óriáshüllőkkel. Az Artmagazin *idei nyertes diplomamunkája több, mint egy hétköznapi diplomamunka.*

Emil Goodman bolygója

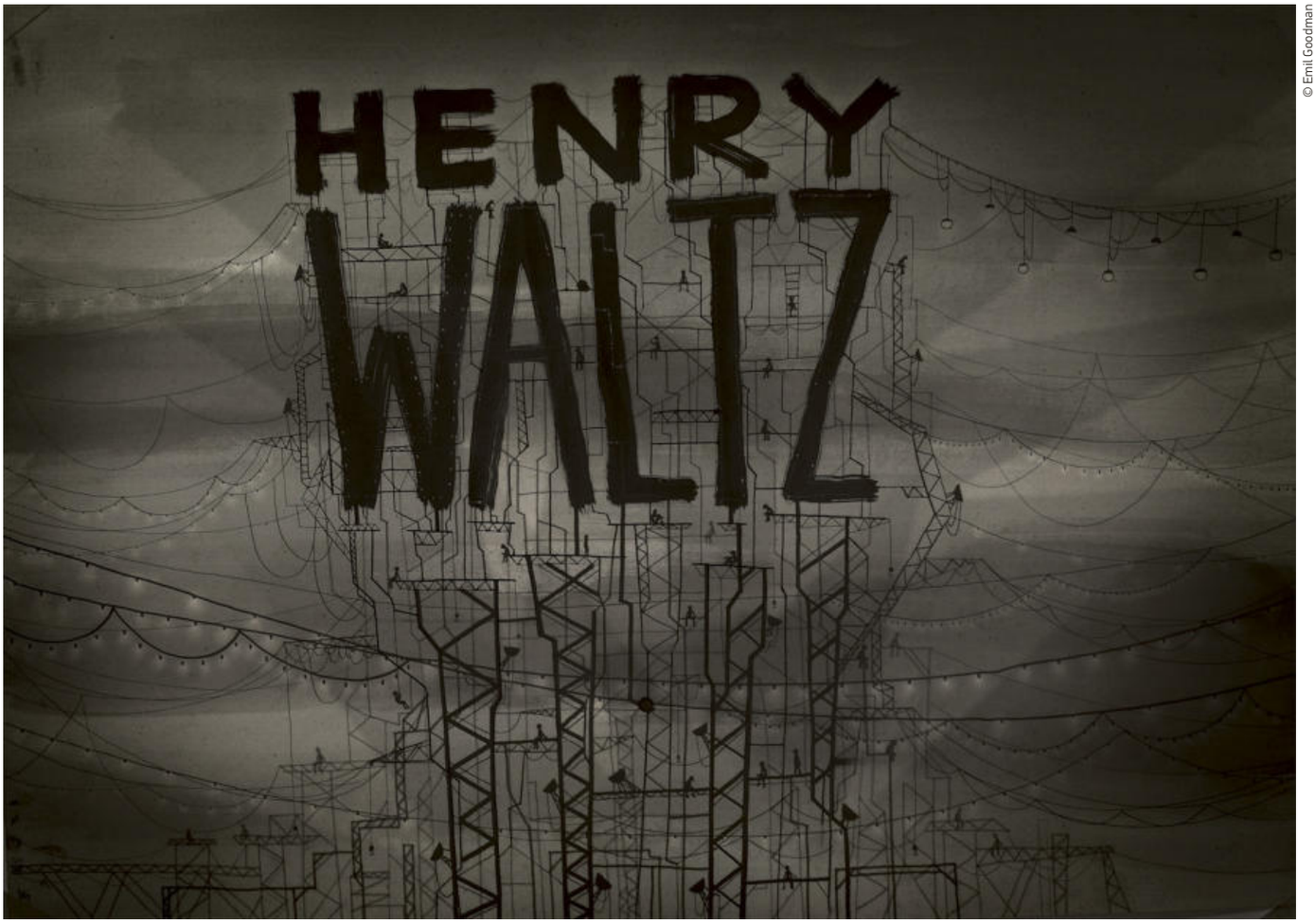
A *www.henrywaltz.com*-on, a *Henry Waltz – visual teaser* című pár perces videóban a galaxis egyik nem létező, a meg nem történt múlt és az el nem érkező jövő határmezsgyéjén megbúvó csücskébe érkezünk – oda, ahová a tudományos-fantasztikus irodalom alapító atyja, Verne Gyula hősei szoktak kalandos felfedezőútjaik során eljutni. Többemeletes acélvázas bolygó tárul a szemünk elé. A távolban gigantikus fémvázakon kopár sziklaépítmények merednek az ég felé, előtte egyenfelhőkarcolók egy füstös metropolis komor sziluettjét rajzolják ki a fémhuzalokkal keretezett láthatáron. A gépvázú bolygón az élet is végletesen mechanizált. A levegőben kézi vezérlésű légbiciklik, szitakötő hártyájú evezős repülőszerkezetek lavíroznak a mindenfelé lebegő meteorszilánkok között. Az emberek fémhéjakból összeillesztett opálos szkafandersisakokkal a fejükön jönnek-mennek a nagyváros ipari létráin. A bolygó egy másik szintjén az elburjánzott természet kozmikus ölén gigászi hüllők pompáznak kémcsövekben kiérlelt káprázatos színeikben, mozgásuk darabossága robotszerű, bőrük felszínét finom, hártyaszerű organikus anyag borítja. *Henry Waltz* CGI (Computer-Generated Imagery) galaxisát Szabó András, a Moholy-Nagy Művészeti Egyetemen idén nyáron diplomázott animációs rendező teremtette meg.

A magát Emil Goodmanként emlegető fiatal filmalkotó számítógépes laboratóriumából már évek óta szinte futószalagon érkeznek az embert és a gépet, az organikust és a mechanikusat ötvöző teremtmények. Egyetemi projektjeiben bíbelődött már az ízeltlábúak osztályával: az Emil Goodman-féle playlisten Johnny Cash hatalmas légy, illetve pók alakban is dalra fakad, máskor pedig Márkus László és Váradi Hédi rádiódarabjához rendelődik két pók horrorisztikus közjátéka (a *Szomjas tizenhárom* című MOME-s szkeccsfilm első epizódja 2007-ből). A Beat Dis vagy a Secta Chameleon számára készült, a videomegosztókon nagy népszerűségnek örvendő animált zenei klipekben (*Beat Dis – Just Like*, 2008; *Secta Chameleon feat. Judie Jay – More than a feelin'*, 2009) a zeneszám hossza szabta pár percben egybeállításos fahrttal követjük le a fogaskerekekre szerelt, hatalmas emberi végtagokban, fejekben végződő robotizált zenészfigurákat. (Az acélhuzalos felfüggesztésre szerelt képi világ egyébként Ducki Tomek 2006-os *Életvonal* című stilizált melodrámáját juttathatja eszünkbe, talán nem véletlenül, hiszen a lengyel–magyar származású fiatal animátor fogaskerekekre komponált sorsfilmjével szintén a MOME animáció szakosaként debütált 2006-ban.)

> *Goodman nem európai értelemben vett független írórendező, hanem stúdióban alkalmazott direktor kíván lenni*

Szuperprodukció kicsiben

Goodman, miután a 2010-ben létrehozott Room168 elnevezésű kreatív csapatban olyan alkalmazott rövidfilm-műfajokban tett szert alkotói jártasságra, mint a videoklip, a reklámspot vagy a filmtrailer, az egyetemről kivezető kapu küszöbén elérkezettnek látta az időt, hogy nagyformátumra váltson. Diplomafilmje, a *Henry Waltz* teasere nem a MOME animáció szakos végzőseitől megszokott, „önmagukért való" szerzői elsőfilmek számát szaporítja, hiszen Goodman nem európai értelemben vett független író-rendező, hanem stúdióban alkalmazott direktor kíván lenni. Így a *Henry Waltzot*



© Emil Goodman

© Emil Goodman

Szabó András: *Henry Waltz* (animációs teaser)

© Emil Goodman

Szabó András: *Henry Waltz* (animációs teaser)

sem az itthon szokásos körülmények között, azaz magánszorgalomból, a sufniban, egymaga kívánja továbbfejleszteni (ahogy az egyébként a teaserben látható repülőszerkezetek mozgásához kialakított házi motion capture technika esetében történt), hanem forgatókönyvírók, dramaturgok, animátorstáb bevonásával egy igazi profi nagyprodukciót álmodott meg. A pénzügyi hátteret biztosító majdani szponzorok pedig a visual teaserben feltárulkozó világ alapján fogják eldönteni, hogy jó befektetés lesz-e azt történetekkel megtölteni.

A MOME-s években készített animációk haszna azon túl, hogy attraktív képi tartalmuk pár percre lebilincseli a nézőt, abban is megmutatkozott, hogy készítésük alatt kiérlelődött a Goodman-féle vizuális világ. *Henry Waltz* hiperrealista igénynyel megfestett digitális univerzuma, és az ebben élő, az organikust a robotikussal ötvöző teremtmények a klipekben és az egyetemi vizsgafeladatokban megszületett sziluettesztétika nagyformátumú összegzései. Emil Goodman a *Henry Waltz*tól kezdve már nem elégszik meg a klipek forma- és mozgásorientált vizuális tobzódásával: a látvány nem az előtérbe tolakodó végcél, hanem háttérként felkínálkozó kezdőpont, amely arra vár, hogy „történjen már valami!".

A „steampunkos" formajegyekben pácolt filmelőzetes Verne és H. G. Wells 19. századi mechanikus csodaszerkezeteinek és fantasztikus felfedezőútjainak áltudományos kalandvilágába kalauzol – a vizuális tartalom alapján a történetek a sci-fi, a fantasy és a történelmi regény különös egyvelegeként születnek majd meg. A *visual teaser*ként aposztrofált pár perces videó funkciója éppen ez: ízelítőt adni egy olyan fikciós világból, amely ugyan már minden kétséget kizáróan létezik – hiszen saját szemünkkel láttuk –, viszont hiányoznak belőle a történetek, a cselekmény, amely a látvány szintjén létező mozgóképet klasszikus értelemben vett filmmé avatná.

Ősfilm

Emil Goodman receptszerűen alkalmazza a „filmegészként" még nem is létező *Henry Waltz* teaserében az álomgyári stúdiókban készült mainstream kalandfilmek beharangozóinak eszköztárát: megalapozó panorámaképek, ún. „establishing shot"-ok a fontosabb helyszínekről, egy-két szereplő bemutatása ok-okozat nélküli, ámde látványos akció közben, mindez dinamikus kameramozgással, éles vágásokkal tálalva. A „látványsokkal" operáló teaserek tulajdonképpen a mainstream film történetmesélő kényszerét és a nonnarratív experimentális film látványfetisizmusát egyesítik. Ez a határonlevőség a film prehistorikus állapotát idézi föl, amikor a mozgókép még vásárokban olcsón árult vizuális attrakció volt. Ez a mozzanat tulajdonképpen sosem veszett ki a filmművészetből. A filmek elemi mozgatórugója „a narrativitás igényétől és kényszerétől még fényévekre levő" ősfilmek

© Emil Goodman

© Emil Goodman

© Emil Goodman

© Emil Goodman

Szabó András: *Henry Waltz* (animációs teaser)

óta mind a mai napig ugyanaz: a „bűnösen öncélú látvány”.[1] A visual teaserek tehát éppen a film azon, szinte megfoghatatlan állapotát idézik vissza, amikor az még nem került a szüzsé, vagyis a cselekmény kényszerű szerveződésének hálójába. Ahogy a vásári attrakciós ősfilmek, úgy a teaserek is „energiáikat nem befelé, a szereplőkre alapozott helyzetek felé, hanem kifelé, a megcélzott néző felé irányítják”[2], aki tehát hiába is próbálná a narratíva fonalát fölvenni: felesleges értelmeznie a látottakat, hiszen az kizárólag a látványosság, az atmosférateremtés, a hangulatkeltés céljából jött létre.

A *Henry Waltz* visual teaserét éppen azért játsszuk le újra és újra, hogy a belőle áradó misztikum, sötétség, fantasztikum – akárcsak a zene megfoghatatlan, testetlen szövete – szétterüljön a térben, retinánkon keresztül beszivárogjon a tudatalatti láthatatlan rétegeibe. A teaserek ritkán használnak szöveges kommentárt, a hangsávon a képeket szinte kizárólag zene egészíti ki, hiszen az, amit közvetíteniük kell, a zenéhez hasonlóan egy-

A Henry Waltz visual teaserét éppen azért játsszuk le újra és újra, hogy a belőle áradó misztikum, sötétség, fantasztikum beszivárogjon a tudatalatti láthatatlan rétegeibe

fajta nyelv előtti állapotból való, zsigeri élmény. (*Henry Waltz* visual teaserében az ízig-vérig steampunkos látványvilág misztikummal és fantasztikummal telített atmosféráját Pacsay Attila – *Henry Waltz*-os anagrammanevén Pascal Ayatti – a Hungarian Studio Orchestra által előadott klasszikus instrumentális zenéje erősíti fel.) Ugyanakkor a teaserek a filmtörténet attrakciós és narratív korszaka közötti tranzitban leledzenek: már nem csupán önmagukért való látványosságok – alig várják, hogy végre beléphessenek a történetmesélő logika által uralt birodalomba. Akárcsak a fiatal rendező, aki pont a *Henry Waltz* mechanikus végtagokra, ruganyos acélhuzalokra, míves fémvázakra felhúzott, organikus emberrobotokkal, gigászi gépmonstrumokkal és furmányos repülőszerkezetekkel benépesített fantasztikus kalandvilágának megteremtésével jelzi ország-világ előtt, hogy az egybeállításos látványosságról szíves-örömest váltana „többtekercses”, egész estés, történetmesélő filmek rendezésére. Mecénás kerestetik.

×

1 Lichter Péter: A fogalmak összeesküvése. In *Prizma* filmművészeti folyóirat, 2011/1. 64–69. o.

2 Tom Gunning: Az attrakció mozija. A korai film, nézője és az avantgárd. In Vajdovich György (szerk.): *A kortárs filmelmélet útjai*. Palatinus, 2004, 293–303., 298. o.

Fészek 30

© fotó: Lelkes László

Kovalovszky Márta és Molnár Éva a megnyitón

Kovács Lola festménye és Hencze Tamás

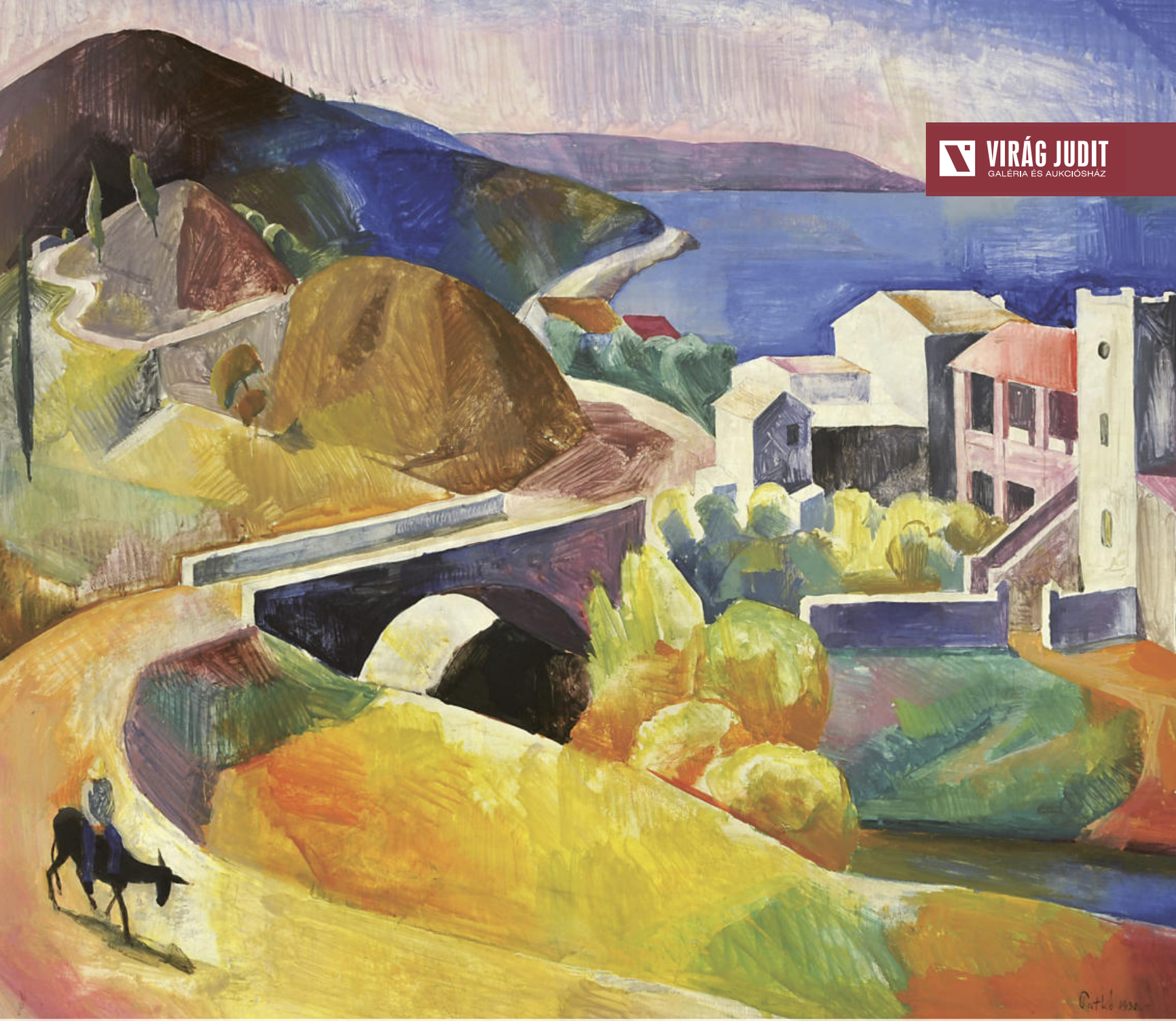
A Fészek jubilál, és az évfordulót kétrészes kiállítássorozattal ünnepli. A születésnapi széria első részére olyan, a Fészek Galériához régóta kapcsolódó művészek hivatalosak, mint Bak Imre vagy Hencze Tamás, olyan újabbak kíséretében, mint Kovács Lola vagy Szász Sándor. Tulajdonképpen a Kertész és a Dob utca sarkán álló, patinás – és mostanság lassan-lassan megújuló – Fészek Klub maga is évfordulót ünnepel, hiszen épp száztíz éve, 1901-ben költöztek be ide a festők, építészek, szobrászok, zenészek, énekesek és komédiások (a FÉSZEK tulajdonképpen mozaikszó, a művészeti ágak neveinek kezdőbetűit kell csak összeolvasni). De a mostani kettős tárlat a harmincadik évét ünneplő Fészek Galériának állít emléket, annak a lépcsőfordulóból nyíló kicsiny teremnek, amit mind a mai napig rangos kiállítóhelyként tart számon a szakmai közvélemény – és aminek történetéről nem lehet beszélni a galériavezető, Molnár Éva említése nélkül.

Fészek Galéria
2011. október 25 – 2011. november 18.

Birkás Ákos: *Identität*, 2011, olaj,vászon 140 × 260 cm

Birkás Ákos: *Ein unmögliches Gespräch* (*Lehetetlen beszélgetés*) című kiállítása 2011. november 9-én 19 órakor nyílik a bécsi Knoll Galériában.
A kiállítás 2012. január 7-ig látható

Knoll Galerie Wien
Gumpendorfer Straße 18 1060 Wien
+43/1/5875052
offive@knollgalerie.at
www.knollgalerie.at
www.kunstnet.at/knoll



VIRÁG JUDIT GALÉRIA ÉS AUKCIÓSHÁZ

TÉLI AUKCIÓ:
2011. december 18-án (vasárnap) 18 órakor a Budapest Kongresszusi Központban

KIÁLLÍTÁS:
2011. december 6-tól 17-ig, minden nap 10 és 18 óra között a Virág Judit Galériában

INFORMÁCIÓ:
Virág Judit Galéria
1055 Budapest, Falk Miksa u. 30.Tel./ Fax: 36-1-312-2071, 269-4681
E-mail: info@viragjuditgaleria.hu Http:// www.viragjuditgaleria.hu

Az esztétikai mozgalom

© V&A Images © fotó: V&A Images

William Blake Richmond: *Luke Ionides felesége*, 1882, olaj, tábla, 102,2 × 115,2 cm, Victoria and Albert Museum, London

A hűvös Nagy-Britanniában különleges művészeti irányzat bontakozott ki a 19. század második felében. Az *Aesthetic Movement*ről van szó, az úgynevezett „esztétikai mozgalom"-ról, de ezt a kifejezést a hazai szaknyelv egyáltalán nem használja. Itthon az irodalomközpontú oktatás révén csak az irodalomból meghonosodott, franciás változat vonult be a köztudatba, az sem irányzatként, inkább esztétikai tézisként: ez a *l'art pour l'art*. Magyarországon ez a szépészeti eszmény csak erős késéssel, a *Nyugat* című folyóirat hatására terjedt el. Most a Musée d'Orsay brit kiállításán be lehet pótolni a hiányosságokat: *Szépség, erkölcs és érzékiség Oscar Wilde Angliájában*. A végletekig kifinomult, sziporkázóan intelligens, mégis mélységesen dekadens Oscar Wilde jó PR-név. De az esztétikai mozgalom nem csak az erkölcsös viktoriánus kor démoni fekete arcáról szól. A kurátorok olyan művészeket sorolnak ide, mint a preraffaelita álmodozó, Dante Gabriel Rossetti, társa, a szintén középkorimádó Edward Burne-Jones, az iparművészetet megújító William Morris, a színek és kompozíciók nagy mágusa, James McNeill Whistler, vagy mint a szecessziós grafika közkedvelt előfutára, Aubrey Beardsley. A kiindulópontot a költő

William Morris: *Galamb és rózsa*, kárpit, Musée d'Orsay, Párizs

Swinburne jelenti, aki átvette a francia parnasszistáktól a l'art pour l'art ideáját az 1870-es években. A Théophile Gautier valamivel korábbi előszavából eredeztetett új esztétikai dogma hívei fittyet hánytak a művészet morális, praktikus vagy vallásos kötöttségeire. Vagyis lehetett ünnepelni a szépséget magát, nem törődve a társadalmi elvárásokkal.

Szélesen húzva meg az irányzat kontúrjait idesorolhatók a közvetlen előképnek számító, költői allegóriákban utazó preraffaeliták hosszú tunikás, férfias arcélű nőalakjaikkal és romantikus történelmi érdeklődésükkel. A fő esztétizáló festőnek mégis inkább Whistler vagy Leighton tekinthető, akik továbbléptek a tiszta színharmóniák irányába. Hamar megtalálták az utat a vagyonos közönséghez is. 1877-ben Sir Coutts Lindsay megnyitotta a Grosvenor Galériát, a konzervatív Royal Academy túlzsúfolt nyári képkiállításainak sikeres ellenlábasát. A fényűző termekben (villanyvilágítás mellett!) az esztétikai mozgalom bűvöletében született darabokkal találkozhatott a vásárló közönség, gazdagon bútorozott enteriőrben, jellegzetes zöld kárpitok közt.

A l'art pour l'art híveinek azonban belső ellensége akadt. Az iparművészetet megújító Arts & Crafts mozgalom teoretikusa, John Ruskin hevesen kritizálta a szépelgők cél nélküli alkotásfilozófiáját, propagálva a praktikus és kézművesmunkával készített alkotásokat. Persze az esztétikai mozgalom és az Arts & Crafts nem állt szöges ellentétben egymással, William Morrist például mindkét csoportosulásnál számon tartjuk. Az esztétizáló modern tervezők a régmúlt korok és a más civilizációk legszebb darabjaihoz nyúltak vissza ihletért. A szépség kultuszát hirdetve minden tárgyat műalkotássá akartak varázsolni. Bújták a távoli kultúrák formakészletét, főleg az ekkoriban divatba jövő, letisztult, minimalista és az aszimmetriát kedvelő japán díszítőművészet nyűgözte le őket. Ebből születtek azok az angolos-japános tárgyak, a kabinetszekrénytől a teáskannáig, amik megelőlegezték a Bauhaust. A mozgalom főbb célkitűzései beépültek a modernizmusba, a dekadencia beletorkollott a fin de siècle-be, a l'art pour l'art iskolai alaptétellé vált, a praktikus, szögletes bútorok pedig az avantgárd előfutárává. Az 1880-as évekre az irányzat mégis háttérbe szorult, az új nemzedékek szívesen köszörülték nyelvüket a maníros „esztétákon".

Musée d'Orsay, Párizs
2011. szeptember 13 – 2012. január 15.

© Musée d'Orsay, dist. RMN © fotó: Patrice Schmidt

Edward Burne-Jones: *Fortuna kereke*, 1875–1883 körül, olaj, tábla, 154 × 216 cm, Musée d'Orsay, Párizs

© RMN (Musée d'Orsay) © fotó: Gérard Blot

FEHÉR Ildikó

PULSZKY KÁROLY

2. rész | Verrocchio és az itáliai falfestészet vonzásában

Úgy tűnik, a műkereskedők és a múzeumok viszonya sohasem volt problémamentes. Szakértők és ellenérdekelt felek, csereajánlatok, minisztériumi döntés, egy kép, aminek „múltja" van: Pulszky Károly egyik vásárlásának érdekfeszítő és sok tanulsággal bíró története. Emellett arra is fény derül, hogyan került Budapestre temérdek itáliai reneszánsz freskó.

Az Uffizi is szerette volna

Az 1860-as évek elején Pulszky Ferenc egy érdekes látogatásról számol be életrajzi regényében, amit Firenzében, Alessandro Foresi műkereskedőnél tett: „Midőn lakásán az első szobában sok középszerű s új műtárgyat láttam, mindjárt ezen szavakkal: »ez nem önnek, ez csak amerikaiaknak való«, a másik szobába vezetett, hol csakugyan jó képek s kitűnő terrakották tűntek szemembe. Az egyik kép története igen érdekes, … a Madonna s néhány szent; Ghirlandajóénak tartotta, s mint ilyet adta el Angolországba; később megtalálta múlt századi rézmetszetét, melyen a felírás ezt Verrocchio művének mondja, […] Foresi tehát utánajárt eladott képének, s birtokosától visszavásárolta, s most természetesen nagyobb áron tartotta…".[1] Pulszky Ferencet ekkor az oltárképnél jobban érdekelte a kereskedő terrakottaszoborgyűjteménye, és nyilvánvalóan meg sem fordult a fejében, hogy pár évtized múlva majd fia, Károly szerezheti meg a Verrocchiónak tulajdonított festményt. Hogy a gyönyörű oltárkép miért nem maradt Firenzében, miért váltak sikertelenné Foresinek az Uffizivel való tárgyalásai, majd a felbőszült és csalódott kereskedőt mi vezette el odáig, hogy külföldön értékesítse képét – ennek a korábban csak homályosan ismert történetnek a részletei nemrég váltak ismertté abból a 18 levélből álló gyűjteményből, melyet a firenzei képtár archívuma őriz.[2]

Pollák Zsigmond: *Pulszky Károly* | Metszet a *Vasárnapi Újságból* (1884/18)

Amikor 1875-ben, Pulszky látogatása után néhány évvel Alessandro Foresi a *Trónoló Madonnát* szentekkel ábrázoló festményt felajánlotta megvételre az Uffizi képtár számára, igen komoly árat kért érte, mivel a képet szerinte minden kétséget kizáróan Verrocchio festette. Foresi egyrészt Giorgio Vasarira hivatkozott, aki valóban Verrocchio művei között említette meg a képet, másrészt pedig utalt arra az 1791-ben megjelent, Toscana festészettörténetét bemutató kötetre, amelynek egyik illusztrációján szintén Verrocchio nevével szerepel a festményről készült grafika.[3] Az Uffizi igazgatója az esetleges megvételről nem egyedül döntött, hanem felkért egy szakértőkből álló bizottságot, hogy vizsgálják meg a festményt, állapítsák meg értékét. A bizottság tagjai voltak: Amos Cassioli festőművész, Carlo Pini grafikus, művészeti író, Luigi Mussini festő, a sienai Accademia di Belle Arti igazgatója, Vincenzo Lami grafikus, Emilio Santarelli szobrász, a firenzei Accademia di Belle Arti tanára és Benedetto Servolini festőművész és restaurátor. A szakértők döntése nyilvánvalóan kedvező lehetett a kereskedő számára, mivel a firenzei képtár vezetője és a római minisztérium még hónapokon át leveleztek arról, miből tudnák megvásárolni a képet, de nem találtak rá forrást. 1879 februárjában Foresi megismételte korábbi ajánlatát, amit Dotti igazgató, a firenzei képtár akkori vezetője örömmel fogadott. Azonban készpénzzel most sem tudott fizetni, ezért felajánlotta a kereskedőnek, hogy a képért cserébe válasszon műveket az Uffizi gyűjteményéből. A cseretárgyakat az Uffizi egy termében gyűjtötték össze, hogy impozáns együttesként mutathassák be őket: 90 festményt, 16 darab márvány-, bronz- és viaszszobrot, valamint 10 kárpitot összesen 21 870 líra értékben. A hosszú listát ma is őrzi az Uffizi archívuma, és ha végigolvassuk a művek pár soros leírásait is, akkor értjük meg igazán, hogy milyen értéket jelentett (volna) az Uffizi számára a Verrocchiónak tulajdonított gyönyörű festmény.[4] A büszke kereskedőnek azonban mindez kevés volt és nem adta a *Trónoló Madonnát*.

A Szépművészeti jó üzletet köt

A tárgyalásokat pár héttel később,

© Szépművészeti Múzeum © fotó: Szépművészeti Múzeum

Andrea del Verrocchio műhelye: *Trónoló Madonna öt szenttel és két angyallal*, 1470–75 között, tempera, fa, Szépművészeti Múzeum.
Eredetileg a firenzei San Domenico del Maglio-templom főoltárképe volt

Carlo Lasinio: A Verrocchiónak tulajdonított *Trónoló Madonna szentekkel* című képről készült metszet. Marco Lastri: L'Etruria pittrice..., 1791, XVI. kép

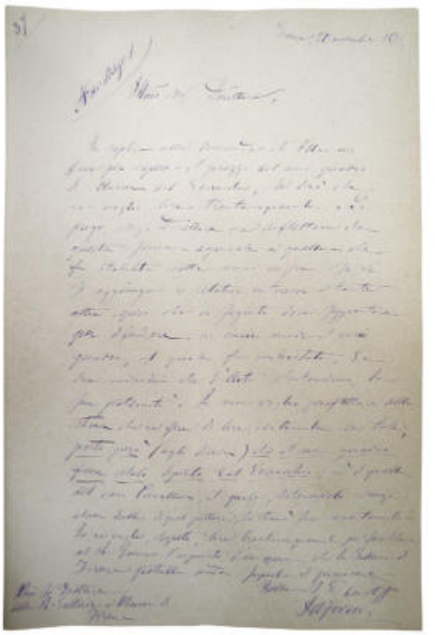
márciusban egy névtelen levél szakította meg, amelyet a római Ministero della Istruzione Pubblica vezetőjének, Bettinek címeztek. A levélben valaki arra figyelmeztette a minisztert, hogy Firenzében a Foresi által megvételre felajánlott festmény nem Verrocchio saját kezű munkája. Betti azonnal felszólította az Uffizi igazgatóját: ismételten vizsgáltassa meg szakértőkkel a képet, mielőtt bármiféle üzletet kötne a műkereskedővel. Ez alkalommal, 1879. július 8-án a *Trónoló Madonnát* a múzeum tulajdonában lévő *Krisztus keresztelése* című festmény mellé helyezték, amelyet egyértelműen Verrocchio és a fiatal Leonardo munkájaként tiszteltek. Az összevetés lehetőséget kínált a bizottság számára, hogy megállapítsák, valóban azonos mester munkáiról van-e szó. A szakértők ez alkalommal nem tudtak egységes álláspontra jutni, de egyértelműen a kép megvétele mellett foglaltak állást. A csere helyett a kevésbé kockázatos vásárlást javasolták. Foresi 35 000 lírát kért képéért, ami a firenzei képtár számára most is túl nagy összeget jelentett.

Néha ugyan megfeledkezik róla az utókor, de egyedül Pulszky Károlynak köszönhető, hogy – Olaszországon kívül – Európában a budapesti Szépművészeti Múzeumban található a legtöbb itáliai középkori és reneszánsz falfestmény.

Mindezen viták és alkudozások idején két művészettörténész, Gaetano Milanesi és Giovanni Battista Cavalcaselle végig kitartottak amellett, hogy a festmény semmiképpen sem Verrocchio saját kezű alkotása, hanem inkább Neri di Bicci vagy Verrocchio köréhez tartozó más festő munkája. A két művészettörténész ezzel a felbőszült műkereskedő haragjának és bosszújának célpontjává vált: Foresi 1871-től saját költségén több, 40-50 oldalas pamfletet adott ki, melyekben erősen vitatta Milanesi és Cavalcaselle szakmai hozzáértését és különböző karikatúrákkal is próbálta nevetségessé tenni őket.[5] Foresi, miután a firenzei képtárral nem tudott egyezségre jutni, dühében Londonba vitte a képet és eladta a Colnaghi aukciósháznak. Végül 1896-ban Pulszky Károlynak sikerült megszereznie a *Trónoló Madonnát* az Országos Képtár számára egy londoni útja során a Colnaghi cégtől – a Foresi által korábban megjelölt ár töredékéért. Azonban Pulszky ezt a kiemelkedő kvalitású reneszánsz oltárképet hozzá méltó díszkerettel együtt akarta

Antonio Ciseri: *Cavalcaselle öngyilkossága*, Alessandro Foresi: *Baiata a proposito di un dipinto del Verrocchio* címmel kiadott pamflet egyik gúnyrajza, Firenze, 1871

Antonio Ciseri: Alessandro Foresi, az A. Foresi: *Capriole del cav. Gaetano Milanesi…* című műből, Firenze, 1874



© Archivio Storico delle Gallerie Fiorentine

Alessandro Foresi műkereskedő az Uffizi képtár igazgatójához 1879 novemberében kelt levelében ismételten megírja a festmény eladási árát, amit ő ekkor 35 000 lírában állapít meg. Archivio Storico delle Gallerie Fiorentine, foglio 37, filza A/1875, posizione I. Gallerie delle Statue

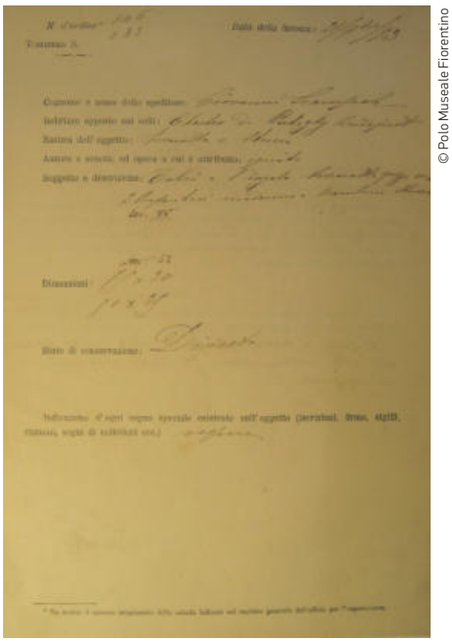
Budapestre szállítani, ezért még ott helyben, a Dallman és fia londoni cégnél egy aranyozott, faragott keretet is rendelt hozzá.

Budapestre szállítása után a *Trónoló Madonnát* a Magyar Tudományos Akadémia épületében állították ki, mivel a Szépművészeti Múzeum megépítéséig itt mutatták be a nagyközönség számára az Olaszországban vásárolt műveket. Az Akadémia legfelső szintjén berendezett kiállítótér fő tengelyében elhelyezett nagyméretű oltárkép a tárlat egyik fő látványosságának számított.

Amikor 1896 márciusában Pulszky Károlyt az Országos Képtár helyiségében vizsgálóbíró elé állították, hogy műtárgyvásárlásának körülményeiről kérdezzék, a hosszú listán a 20. vádpont éppen a Verrocchiónak tulajdonított festménnyel volt kapcsolatos: az új londoni szerzemény miatt is a bizottság elé kellett állnia. De ekkor nem a mű kvalitása, a Firenzében évtizedeken át körülötte forrongó szakmai viták, attribúciós kérdések vagy az oltárkép vételára miatt támadták Pulszky Károlyt, hanem azért, mert a díszkeret kifizetését nem tudta számlával igazolni: valószínűleg saját zsebéből fizette azt ki Londonban a Dallman és fia cégnek.[6]

A kétszer megvásárolt szobor

Pulszky firenzei szerzeményei között találunk olyan, szintén Verrocchio műhelyéhez köthető szobrot, ami évekkel az igazgató halála után, „kisebb kerülővel" került a Szépművészeti Múzeum gyűjteményébe. Ilyen az a 15. század végén készült terrakotta szoborcsoport is, amelynek stílusjegyei és kvalitása alapján Meller Simon és Balogh Jolán felvetette a lehetőségét, hogy a *Tóbiás az angyallal* Verrocchio saját kezű alkotása.[7] A firenzei műtárgykiviteli iroda archív dokumentumaiból (Pulszky vásárlásaival kapcsolatos kiviteli kérelmek és a hatóság által kiadott engedélyek) nemrég derült ki, hogy a különlegesen szép szobrot 1893 novemberében Luigi Resimini műkereskedő adta el Pulszky Károlynak firenzei galériájában további (legalább) 13 műtárggyal és ásatásból előkerült antik töredékkel, kisbronzzal együtt.[8] Resiminiről keveset tudunk. Pulszky főképp Velencében kereste fel, azonban számla igazolja a firenzei műtárgyvásárlást is.[9] A Firenzében november 21-én eladott művek tíz tételt felsoroló számláján szerepel többek közt falkép, Taddeo di Bartolo *Madonna a gyermekével* táblaképe és Lorenzo Monaco *Keresztre feszített Krisztus* képe is, de a *Tóbiás az angyallal* szobor nem. Sőt, Budapestre érkezvén ez a mű nem is jutott el a múzeumba. A firenzei műtárgykiviteli



© Polo Museale Fiorentino

A *Tóbiás az angyallal* szoborcsoport firenzei műtárgykiviteli engedélye 1893-ból. Ufficio Esportazione di Firenze, Archivio, N. 146, Reg. N. 133, 1893. A fotót a Polo Museale Fiorentino szíves engedélyével közöljük

© Szépművészeti Múzeum © fotó: Boros Ildikó

Andrea del Verrocchio műhelye (?): *Tóbiás az angyallal*, Szépművészeti Múzeum. A 15. század végén készült terrakottaszobrot 2002-ben Boros Ildikó restaurálta. A restaurátori munka közben készült felvételen jól láthatóan elkülönül egymástól a még szennyezett és a már letisztított felület

iroda dokumentuma alapján elképzelhető, hogy Pulszky a szobrot magángyűjteménye számára vette meg. Így kerülhetett azok közé a tárgyak közé, amelyeket Pulszky Károly halála után örökségének egy részeként ügyvédei zár alá vettek. A zárgondnokságot 1900. november 28-án oldották fel, és értékesítették is a tárgyakat. Ekkor szerezte meg *Tóbiás* szobrát is Bene Ödön ügyvéd, zárgondnok. Azonban nem azért vette meg, hogy megtartsa, hanem hogy pár hónap múlva 300 koronáért felajánlja megvételre az Országos Képtárnak. A múzeum pedig – a hagyatékból származó többi darabbal együtt – megvásárolta azt a reneszánsz gyűjtemény számára.

Amikor divatba jönnek a kismesterek

Annak ellenére, hogy Pulszky Károly több Verrocchio környezetéből kikerülő szobrot és festményt is vásárolt, gyűjtéspolitikájára általában nem jellemző, hogy a 19. század végén népszerű nagymesterek munkáit akarta volna megszerezni. Sőt, valójában sokkal inkább érdekelték az ekkor még a műgyűjtők és a nemzetközi műkereskedelem által kevésbé felfedezett és ismert itáliai szobrászok, festők művei, amelyeket ekkor még olcsón meg lehetett szerezni. A kortárs hazai közhangulat – elsősorban a sajtó nyomására – 1896-tól ezt úgy minősítette, hogy Pulszky értéktelen, provincionális darabok tömegére pocsékolta el az állami pénzeket. Azonban ha körültekintünk és figyelembe vesszük, hogy milyen változások, tendenciák jelennek meg ezekben az években, hónapokban a nemzetközi műkereskedelemben, akkor nyilvánvalóvá válik, hogy nem kizárólag Pulszky egyéni ízlése nyilvánult meg ebben az üzletpolitikában: a századforduló éveinek kifinomult műgyűjtői közül már többen fordultak a kismesterek felé. Jellemző példa erre az Adolfo Venturi által 1894 tavaszán Londonban megrendezett kiállítás, a *Works of the school of Ferrara–Bologna, 1440–1550*. Jelentősége abban állt, hogy ez volt az első olyan kiállítás, amely Ferrara festészetére koncentrálva az itáliai reneszánsz ez idáig elfeledett művészetét „felfedezte". A fiatal Bernard Berenson szerint ez volt az egyik

© Szépművészeti Múzeum © fotó: Szépművészeti Múzeum

Háry Gyula: *Az Olaszországban vásárolt művek bemutatása a Tudományos Akadémia termeiben rendezett kiállításon*, 1904, akvarell, Szépművészeti Múzeum. A Szépművészeti Múzeum megnyitásáig, 1906-ig látható ideiglenes tárlaton a Londonban Verrocchio munkájaként megszerzett oltárképet kiemelt helyen, az egyik terem falának közepén, az ajtónyílással szemben mutatták be a látogatóknak. A művek kiválasztása és az elrendezés nagy valószínűséggel az Országos Képtár igazgatójának, Pulszky Károlynak az elképzelései szerint alakult ki

legszebb kiállítás, amit Londonban valaha is megrendeztek.[10] Az itt kiállított, lényegében ismeretlen művek igazi újdonságként hatottak a gyűjtőkre. Elképzelhető, hogy ez is közrejátszhatott például abban, hogy Pulszky még ez év augusztusában Francesco del Cossa műveként beszerezte egy ferrarai múzsaciklus két darabját Bolognában Elia Volpi műkereskedőtől.

Egy páratlan gyűjtemény

Néha ugyan megfeledkezik róla az utókor, de egyedül Pulszky Károlynak köszönhető, hogy – Olaszországon kívül – Európában a budapesti Szépművészeti Múzeumban található a legtöbb itáliai középkori és reneszánsz falfestmény.

A falképek jelentős részével a látogatók az állandó kiállításon találkozhatnak, de jó néhányat a múzeum raktára őriz, önálló falképkiállításon több mint ötven éve nem szerepeltek. Sőt, restaurálást igénylő állapotuk miatt több közülük még soha nem is volt kiállítva. Ezek a festmények általában lebontásra vagy átépítésre ítélt palazzók, templomok faláról lettek leválasztva, és észak-olaszországi vagy umbriai kereskedők közvetítésével szerezte meg őket Pulszky Károly. Mariano Rocchi volt az a kereskedő, akinek boltjából a legtöbb umbriai falkép került a Szépművészeti Múzeumba, de vett tőle Pulszky szobrokat és táblaképeket is. Perugiai műtárgyvásárlásainak a nagyságára nemrég egy olasz művészettörténész hívta fel a figyelmet: Pulszky Károly – jelenlegi ismereteink szerint – 1894-ben és '95-ben összesen 89 ezer lírát költött műtárgyakra Rocchi boltjában. Hogy megértsük ennek az összegnek a nagyságát: két évvel később ugyanez a kereskedő 9 ezer líráért vett egy négyszintes palazzót Perugia belvárosában, a Piazza Ansidein.[11]

A századforduló éveinek kifinomult műgyűjtői közül már többen fordultak a kismesterek felé.

Pulszky Károly falképvásárlásaival kapcsolatban azonban több megválaszolandó

© Szépművészeti Múzeum © fotó: Szépművészeti Múzeum

Benozzo Gozzoli követője: *Id. Szent Jakab apostol*, falról leválasztott freskó, Szépművészeti Múzeum. Fotó: Fáy András

kérdés is felmerül, amire ma már az utókor nehezen tud kielégítő válaszokat adni. Ezek a kérdések legfőképp abból adódnak, hogy szinte alig van ismeretünk a művek származásáról, sok esetben nem tudjuk, hogy mely település melyik épületéről, mikor választották le őket. Szerencsére azonban előfordulnak kivételek, amikor a műkereskedő tudott valamilyen adattal szolgálni. Így fordulhatott elő, hogy Pulszky három, Assisiből származó freskó vakkeretére ceruzával jegyezte fel: *„Assisi St Crispinus konfraternitásból Giotto tanítványa”*.

A nagyméretű, több négyzetméteres falképek megvásárlását így indokolta egy levelében: „Az olasz iskola műveinek a megszerzésénél figyelemmel voltunk arra, hogy a Szépművészeti Múzeum számára új épület emelése révén tervezve, módunkban van – ami külföldi képtáraknál csak ritkán lehetséges – nagyobb falfestményeket elhelyezni s így az olasz művészetnek az Alpeseken inneni múzeumokban hiányzó ezen ágát megszerezni”[12] A koncepciózus művészettörténész Pulszky a Szépművészeti Múzeum épületével kapcsolatos első tervek kidolgozásakor, 1894-ben szorosan együttműködött a rajzokat készítő építésszel, Schickedanz Alberttel. Az első épülettervek egy része Pulszky akaratából készült úgy, hogy a felül- és oldalvilágított termek aránya 1:1 legyen, valamint az épület négyzetes alaprajztól eltérő, hosszanti elrendezése is valószínűleg az ő hatására alakult ki.[13] Az ekkor megrajzolt tervek 10 000 négyzetméter helyigényű épületet mutatnak. A vásárlandó művek nagyságában a kiállítóterem mérete tehát nem szabott határt, Pulszky bátran megvehette Firenzében Jacopo Zabolino Spoletóból származó *Krisztus és a négy evangélista* falképét is, ami több mint 30 négyzetméter festett felületet jelentett. A Szépművészeti Múzeum megálmodójának tehát lehetősége volt arra, amire a 19. század végi Európa legnagyobb műgyűjtői közül csak igen kevesen tehettek meg: egyszerre alakította ki és tervezte meg a több száz festményből és szoborból álló Régi Képtárat és az azt bemutató kiállítóteret.

Jegyzetek a következő oldalon »

© Szépművészeti Múzeum © fotó: Szépművészeti Múzeum

A Palazzo Isidori oldalfalát egykor díszítő *Angyali üdvözlet* részlete, 14. század vége, Szépművészeti Múzeum

© Villa I Tatti Photograph Archive

Mariano Rocchi perugiai műkereskedő képeslapja, amely az 1900 körül Rómában megnyitott galériájába invitálja a látogatókat. Ő volt az a kereskedő, akinek galériájából Pulszky Károly a legtöbb umbriai művet vásárolta meg a budapesti múzeum számára. Ezt a képeslapot azonban már a Pulszky halála utáni években küldte Rocchi Bernard Berensonnak. A fotót a Villa I Tatti Photograph Archive szíves engedélyével közöljük

© fotó: Fehér Ildikó

Perugiában az egykori Palazzo Isidori épülete ma helyreállítás alatt álló műemlék. A díszterem egykori falképeit, több mint 20 darab életnagyságú nőalakot és egy *Angyali üdvözlet*et Pulszky Mariano Rocchi közvetítésével vásárolta meg.

© Szépművészeti Múzeum © fotó: Fáy András

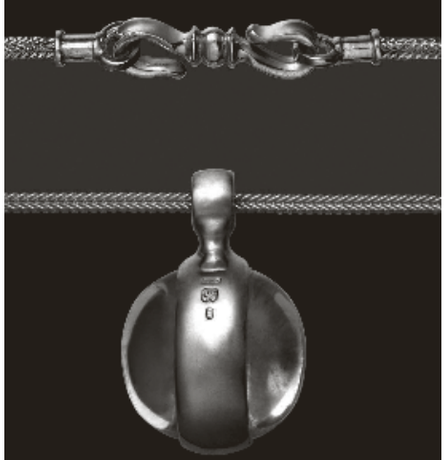
Benozzo Gozzoli követője: *Remete Szent Antal*, falról leválasztott freskó, Szépművészeti Múzeum.

× × ×

1 Pulszky Ferencz: *Életem és korom. Számkivetés alatt Olaszországban*. Budapest, 1958. II. 417–418.
2 Archivio Storico delle Gallerie Fiorentine, foglio 37, 9, filza A/1875, posizione I. Gallerie delle Statue
3 Marco Lastri: *L'Etruria pittrice ovvero Storia della pittura toscana dedotta dai suoi monumenti che si esibiscono in stampa dal secolo X fino al presente*, vol. I. Firenze, 1791, XVI.
4 Archivio Storico delle Gallerie Fiorentine, foglio 37, 9, filza A/1875, posizione I. Gallerie delle Statue
5 Alessandro Foresi: *Baiata al cavaliere Giovanni Battista Cavalcaselle a proposito d'un dipinto di Andrea Verrocchio*, Firenze, 1871; Alessandro Foresi: *Capriole del cavaliere Gaetano Milanesi, accademico della Crusca e suicidio del cavaliere G. B. Cavalcaselle*, Firenze, 1874.
6 *Vizsgálat Pulszky Károly ellen*, 1896. március 4., *Jegyzőkönyv*, 20. kérdés, Szépművészeti Múzeum, Irattár
7 Jékely Zsombor: Andrea del Verrocchio műhelye (?) Tóbiás és az angyal. In: *Verrocchio Krisztusa/ Verrocchio's Christ*. Szerk. Jékely Zsombor. Budapest, 2003. 58.
8 Ufficio Esportazione di Firenze, Archivio, N. 146, Reg. N. 133, 1893.
9 Luigi Resimini számlája Pulszky Károly számára kiállítva. 1893. november 21. Sz. M. Irattár
10 Francis Haskell: Exhibiting the Renaissance at the end of the Nineteenth century. In: *Storia dell'arte e politica culturale intorno al 1900*. La fondazione dell'Istituto Germanico di Storia dell'Arte di Firenze, a cura di Max Seidel, Venezia, 1999. 112.
11 Chiara Silvestrini: *Mariano Rocchi Antiquario*. Perugia, 2008. 93–104.
12 Pulszky Károly levele a Közoktatásügyi miniszterhez, Budapest, 1894. december 17. Sz. M. Irattár
13 Wekerle miniszterelnök 1894. októberi parlamenti előterjesztésében szerepelt az az igény, hogy az építész Pulszky Károllyal együttműködve készítse elő a múzeum épületének terveit. Pulszky és az első tervek kapcsolatáról ír Gábor Eszter: Schickedanz Albert építőművész. In: *Schickedanz Albert 1846–1915*. Szerk. Gábor Eszter. Verő Mária, Budapest, 1996. 42., 173.

WLADIS

ÉKSZER
DESIGN



WLADIS GALÉRIA ÉS MŰTEREM
H-1075 BUDAPEST, TALK MIKSA UTCA 13.
TELEFON/FAX: (36-1) 354-0834
INFO@WLADISGALERIA.HU
WWW.WLADISGALERIA.HU

axio · art
műkereskedelem az interneten

www.axioart.com

PESTI HELYSZÍNELŐK 1861

TELEKI LÁSZLÓ AZ ORSZÁGGYŰLÉS HALOTTJA

MAGYAR NEMZETI MÚZEUM

2011. 10. 27.
– 2012. 01. 31.

A Magyar Nemzeti Múzeum fenntartója

© Museo Stibber, Firenze © fotó: Museo Stibber, Firenze

Marinus van Reymerswaele: *Uzsorások*, 1540 körül, olaj, fatábla, 100 × 76 cm | Firenze, Museo Stibbert

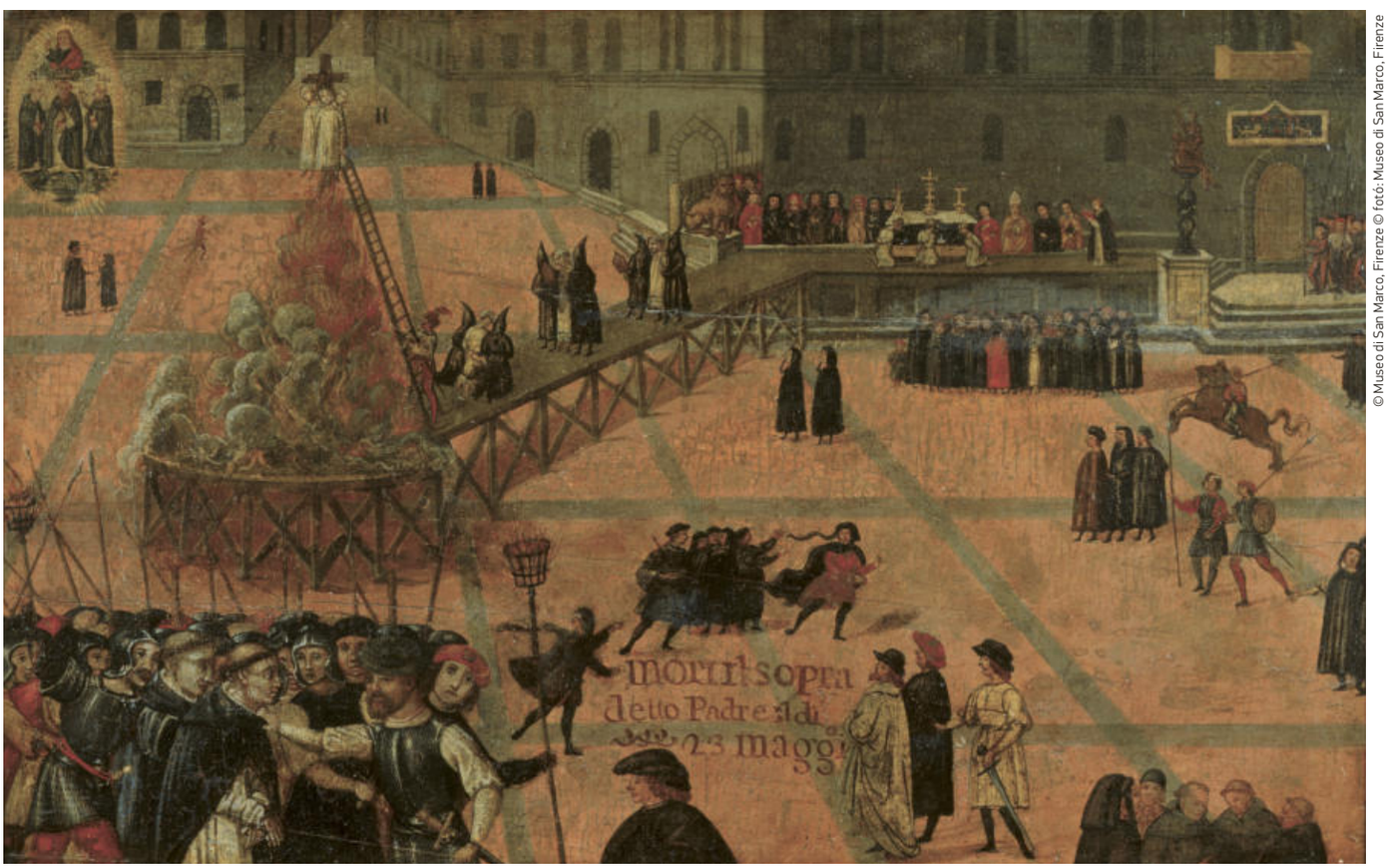
Aranyforint hátoldala, 1252–1303, Ø 2,03 cm; súlya 3,4 g | Firenze, Museo Nazionale del Bargello

© Museo Nazionale del Bargello, Firenze © fotó: Museo Nazionale del Bargello, Firenze

FÁY Miklós

CAN'T BUY ME LOVE

Vajon mindenki tudja, mi is az a hívságok máglyája? Hogy Savonarola prédikációinak hatására a pokoltól rettegő gazdag firenzeiek tonnaszámra vetették tűzre azokat a javakat, amik, ha úgy vesszük, túlhabzottak volna már a városfalakon? Még jó, hogy az épületek vagy a nehezen mozdítható műtárgyak megúszták...



© Museo di San Marco, Firenze © fotó: Museo di San Marco, Firenze

Filippo Dolciati: *Girolamo Savonarola kivégzése*, 1498, tempera, fatábla, 38 × 58 cm | Firenze, Museo di San Marco

Fra Angelico: *Szent Miklós a császár követével és a gálya csodálatos megmenekülése*, 1437 és 1449 között, tempera és arany, fatábla, 34 × 63,5 cm | Vatikáni Múzeumok

© Vatikáni Múzeumok © fotó: Vatikáni Múzeumok

Aszitán elég könnyű átlátni. Ott a Palazzo Strozzi, Firenze egyik legszebb épülete, de, mily sajnálatos, ez kívülről is látszik rajta. Nagyon nehéz rávenni az amúgy is kivérzett, minden festményért, szoborért, templombelsőért bőkezűen fizető turistát, hogy ezért is hagyjon ott egy ötöst-tízest. Kell tehát kiállítás bele, és miért is szólna másról, mint amit éppen átélünk: *Pénz és szépség*. A cím ennél valamivel hosszabb, hozzáteszik még, hogy *Bankárok, Botticelli és a hiúságok máglyája*. Aki erre nem mozdul, az nyilván focimeccset nézni jött Firenzébe.

Azért az ötösért (vagy mennyiért) egyébként igazán rendes kiállítást adnak, rendesebbet, mint amihez szokva van az ember a „reneszánsz bölcsejénél", ahol úgysem kell igyekezni, mindent megnéznek az emberek, még akkor is, ha közben falat festenek körülötte, állványok között kell bekukucskálni, két órát sorban állni. Undok népség a firenzei, mosolyogva néz tökéletes hülyének és barbárnak, míg a pénzünket számolja, pök is egyet, öt-hatszáz éves örökségére büszke, mint valami magyar kisnemes, aki a mohácsi csatában is futott már, és ez a rátartiság nagyon bejön neki, mindenki őket akarja utánozni, hozzájuk hasonulni, a szavaikat átvenni. Nem megyek messzire: én is rögtön palazzózni kezdtem, már a második mondatban. De az ötösért rendes kiállítást adnak, kék falakat és két vezetőt. Egyikük a Savonarola-portrékat kutató Ludovica Sebregondi, a másik a Medicikkel foglalkozó Tim Parks, amikor kitalálták, hogy a kettejük kommentárjai kísérjék a műtárgyakat, nyilván azt gondolták, hogy a két elv csatázik majd. Égi és földi, pap és kereskedő, szegény és gazdag, sovány és kövér, fehér és vörös.

Ennél persze sokkal inkább középre húznak a szövegek, nyilván mert nem minden kutató szeret bele annyira a kutatása tárgyába, hogy rögtön a hiúságok máglyájára dobálja a fülbevalóit vagy ellenségeit a Palazzo Vecchióra akassza, így aztán többnyire érdekes és informatív szövegeket lehet olvasni a zsidófaló szerzetesről, bűnbánó uzsorásokról, akik csak azért rabolnak ki egyeseket, hogy másokon segítsenek. Szerencsés esetben ezek a mások művészek, és a nagyon lelkiismeretesek esetleg azon boronghatnak, hogy hatszáz éves, törvényes vagy majdnem törvényes gaztettek haszonélvezői vagyunk.

Volt bennük annyi fogékonyság a transzcendencia iránt, hogy időnként összezavarodjanak, és Savonarola nyomában lépdeljenek.

De ki ér rá borongani. A legrégibb kérdésre úgysem kapunk választ, nem értem továbbra sem, hogy az arany miképp tudott ennyire központi szerephez jutni az emberek gondolkodásában. Mégiscsak többé-kevésbé használhatatlan fém volt, ma jobb a helyzet, amióta az űrhajózásban meg a fogpótlásban annyira bevált, de az a varázslatos absztrakció, amely során fémdarabokat adtak festményekért, ruhákért, kenyérért, munkáért cserébe, számomra továbbra is felfoghatatlan marad. Így aztán lassan minden művészetté válik a kiállításon, a fantasztikus zárakkal biztosított pénzes ládák, a Medici-széf ajtaja és maga a *fiorino d'oro* is, a liliomos aranyforint, amelynek másik oldalán Keresztelő Szent János mutogat teveszőrbe öltözötten. Pont ezt a csontsovány, sáskaevő prófétát választották a pénzre díszítésnek, de már nem a képmutatást látom benne, csak a képet.

Helyesbítek. Nem csak a képet, a történetet is. Néha úgy tűnik, hogy ezt a pénzimádatba bódult Firenzét, Itália svájciait mégis a helyükre lehetett volna rángatni, mégis volt bennük annyi fogékonyság a transzcendencia iránt, hogy időnként összezavarodjanak, és Savonarola nyomában lépdeljenek. Persze érthetetlenül aránytalan a büntetés, prédikálásért kivégzés, látszik, hogy a kijózanodott firenzeiek mennyire nem tudtak mit kezdeni tegnapi, savonarolista önmagukkal. De a festményen látható, hogy viszonylag irgalmasok voltak: Savonarolát fölakasztották, mielőtt máglyára dobták volna.

Pénz és szépség
Firenze, Palazzo Strozzi
2012. január 22-ig

© The National Gallery, London © fotó: The National Gallery, London

Firenzei festő: *Girolamo Savonarola portréja*, 1520 után, olaj, fatábla, 21,2 × 16,5 cm | London, The National Gallery

RIEDER Gábor

DOCTOR MED. COLL.

A műgyűjtő doktorok évszázada III.

A második világháború utáni műgyűjtés fő figurái orvosdoktorok voltak. Többségük a klasszikusokat kereste, de akadt két különc, aki a kortárs modernekkel esett szerelembe: Gegesi Kiss Pál és Levendel László. Egyikük az Európai Iskola motorja és propagátora volt, másikuk a művészcsoport pszichiátere. Modern művészek a kanapé fölött és a kanapén.

© Janus Pannonius Múzeum, Pécs © fotó: Füzi István

Az Európai Iskola működése idején készült Bálint Endre-pasztell Gegesi Kiss gyűjteményéből került Pécsre.
Bálint Endre: *Csendélet hallal*, 1946, papír, pasztell, 42 × 55 cm, Janus Pannonius Múzeum, Pécs

B|BRAUN
SHARING EXPERTISE

© Janus Pannonius Múzeum, Pécs © fotó: Janus Pannonius Múzeum, Pécs

Gegesi Kiss Pál irodájában a Gyermekklinikán az 1930-as években

Különcök a klinikáról

A hatvanas években az állami monopóliumot élvező Képcsarnok Vállalat vidáman kereskedett a kortárs festők műveivel. A jól beárazott, tisztes karriert befutó művészek alkotásainak többsége azóta a műkereskedelem legalsó szektorába zuhant, miközben a pálya szélére szorított, akkoriban csak vegetáló társaikból művészettörténeti klasszikus lett. A jó szimatú és kockázatvállaló gyűjtők már ekkor kiszúrták maguknak a rövid életű Európai Iskola és a különutas szentendrei szürrealizmus örököseit, a már halott legendákat, Vajda Lajost és Ámos Imrét, a túlélők derékhadát, Korniss Dezsőt, Bálint Endrét vagy Anna Margitot, és a stílusteremtő fiatalokat, Ország Lilitől a körhöz nem nagyon sorolható Kondor Béláig. (Ehhez még hozzávehetünk pár absztrakt mestert, Gyarmathy Tihamértől Lossonczy Tamásig.) A rendszer által nem kegyelt művészek odaadóan ápolták a klasszikus avantgárd szürrealista, konstruktív vagy épp nonfiguratív örökségét, amit a holokauszt emléke és a bezártság néha sötét és szomorú rétegekkel vont be. Ezekre a művekre olyan kispénzű, de fanatikus műgyűjtő egyéniségek vadásztak, mint Rácz István vagy Kolozsváry Ernő, szépen beillesztve őket az Egryk, Czóbelek és Szőnyik közé.[1] A korszak orvos műgyűjtői a klasszikus polgári műveltség-ethosz jóvoltából inkább hagyományos kollekciókat halmoztak fel (lásd a sorozat előző részét[2]), de

akadt egy-két kivétel, aki ráhangolódott a kortárs modernekre. Két nevet kötelező közülük megemlíteni, Gegesi Kiss Pálét és Levendel Lászlóét.

Dr. Gegesi Kiss Pál (1900–1993) a humán és reál tudományokban egyaránt járatos, elképesztő aktivitású orvosdoktorok típusába sorolható.[3] A székely felmenőkkel büszkélkedő fiú a kolozsvári fakultáson, majd – Trianon után – Pesten folytatta egyetemi tanulmányait. Versenyszerűen teniszezett, balettosként táncmesteri oklevéllel rendelkezett, de végül mégis az orvosi hivatás mellett döntött: 1945-től vezette évtizedeken át a pesti I. számú Gyermekklinikát, az ötvenes években pedig az Orvostudományi Egyetem dékánja, majd rektora is volt. A szűk szakterületéről (csecsemő- és gyermekgyógyászat) ki-kirándult más kutatási területekre is, számtalan könyvet és tanulmányt írt, szaklapokat szerkesztett, külföldi kongresszusokon vett részt és jó ideig tagja volt az MTA elnökségének. Nehéz elképzelni, hogy mindeközben maradt ideje a képzőművészettel is törődni – pedig maradt. Alapító tagja volt a klasszikus avantgárd örökségét felvállaló, 1945-ben alapított progresszív művészeti csoportosulásnak, a legendás Európai Iskolának. Mindig is művészkörökben mozgott: második felesége az előbb art deco, majd expresszív stílusú munkáiról ismert szobrásznő, Forgács Hann Erzsébet volt, unokatestvére pedig a szintén neves orvos-műgyűjtő, dr. Tompa Kálmán, akinek műgyűjteménye ugyancsak a pécsi Képtárba került.[4]

© Janus Pannonius Múzeum, Pécs © fotó: Füzi István

Forgács Hann Erzsébet: *Gegesi Kiss Pál portréja*, 1943 körül, bronz, 32 cm, Janus Pannonius Múzeum, Pécs

Az Európai Iskola kurátora

„Kiss Pál nélkül nincs Európai Iskola" – jelentette ki a témával elmélyülten foglalkozó Práger László.[5] Gegesi Kiss abban a bizonyos pár esztendőben fáradhatatlanul szervezett, intézkedett, levelezett és erőt öntött a csüggedő művészekbe. Már 1944 márciusában egy modern képzőművészeti társulás megalapításán törte a fejét, majd amikor ez a következő évben realitássá vált, belevetette magát a szervezőmunkába. Először a Magyar Nők Demokratikus Szövetségénél szerzett kiállítóhelyet (Üllői út 11.), majd a klinikai könyvtárat kötötte le egy időre. Az Európai Iskola mint szerveződés magas fordulatszámon pörgött, két év alatt 38 kiállítást rendezett, többek között olyan művészeknek, mint Anna Margit, Ámos Imre, Barcsay Jenő, Bán Béla, Forgács Hann Erzsébet, Vajda Júlia vagy Rozsda Endre. A rendezésről és a műtárgyak kiválasztásáról rendszerint Gegesi Kiss döntött, Mezei Árpáddal és Pán Imrével együtt.[6] Ma úgy mondanánk, kurátor volt. Sőt, annál is több. Saját szerepére visszaemlékezve jegyezte meg: „nemcsak […] szellemi pozícióm volt, hanem társadalmi pozícióm is, egyetemi tanár voltam. Gazdasági, politikai, s minden szempontból egy olyan bázist jelentettem, akinek a támogatása nemcsak szellemileg volt szükséges."[7]

A téma legnagyobb kutatója szerint Gegesi Kiss a legellentmondásosabb háború utáni gyűjteményt mondhatta magáénak.

Ez persze azt is jelentette, hogy a saját ízlését érvényesíthette a csoporton belül zajló folyamatos esztétikai viták során. Azt ugyan elfogadta, hogy az általa jól ismert és kedvelt idősebb mesterek, mint például Szőnyi István (pácense is volt) vagy Bernáth Aurél ne kerüljön be az Európai Iskolába,[8] de a szigorú absztrakt profil ellen mindig berzenkedett. „Nagyon élesen kritizáltam – emlékezett vissza – egy absztrakt képet is, ha annak nem volt semmi művészeti tartalma. Nem érzelmi, vagy gondolati tartalomra gondolok, hanem a formának is van egy belső tartalma, melynek meg kell jelennie a stílusban. A viták rendszerint azzal indultak, hogy az absztraktok rendszerint nem tudták elfogadni azt, […] hogy ember nélkül nincs művészet."[9] Gegesi Kiss egy izgalmas és komplex esztétikai rendszert dolgozott ki, amiben közös nevezőre hozta egymással az emberi testről és lélekről szerzett orvosi ismereteit, a vallástörténetet, a történelemfilozófiát és a művészi tapasztalatpszichológiát. Fő kulcsszavai (lásd az *Élet, ember, művészet*

© Janus Pannonius Múzeum, Pécs © fotó: Füzi István

A naiv szürrealizmussal előadott allegorikus lángőrző figura az ötvenes évekbeli szocreál legmélyén készült. Gegesi Kiss gyűjteményéből került a pécsi Képtár féltett kincsei közé.
Anna Margit: *Lángvédő*, 1953, papír, tempera, 26 × 22 cm, Janus Pannonius Múzeum, Pécs

© Janus Pannonius Múzeum, Pécs © fotó: Füzi István

Az Európai Iskolához is csatlakozó nemzetközi hírű szürrealista pasztellképe Gegesi Kiss gyűjteményéből került a pécsi Képtárhoz.
Rozsda Endre: *Kompozíció*, 1946, papír, színes ceruza, pasztell, 21 × 28 cm, Janus Pannonius Múzeum, Pécs

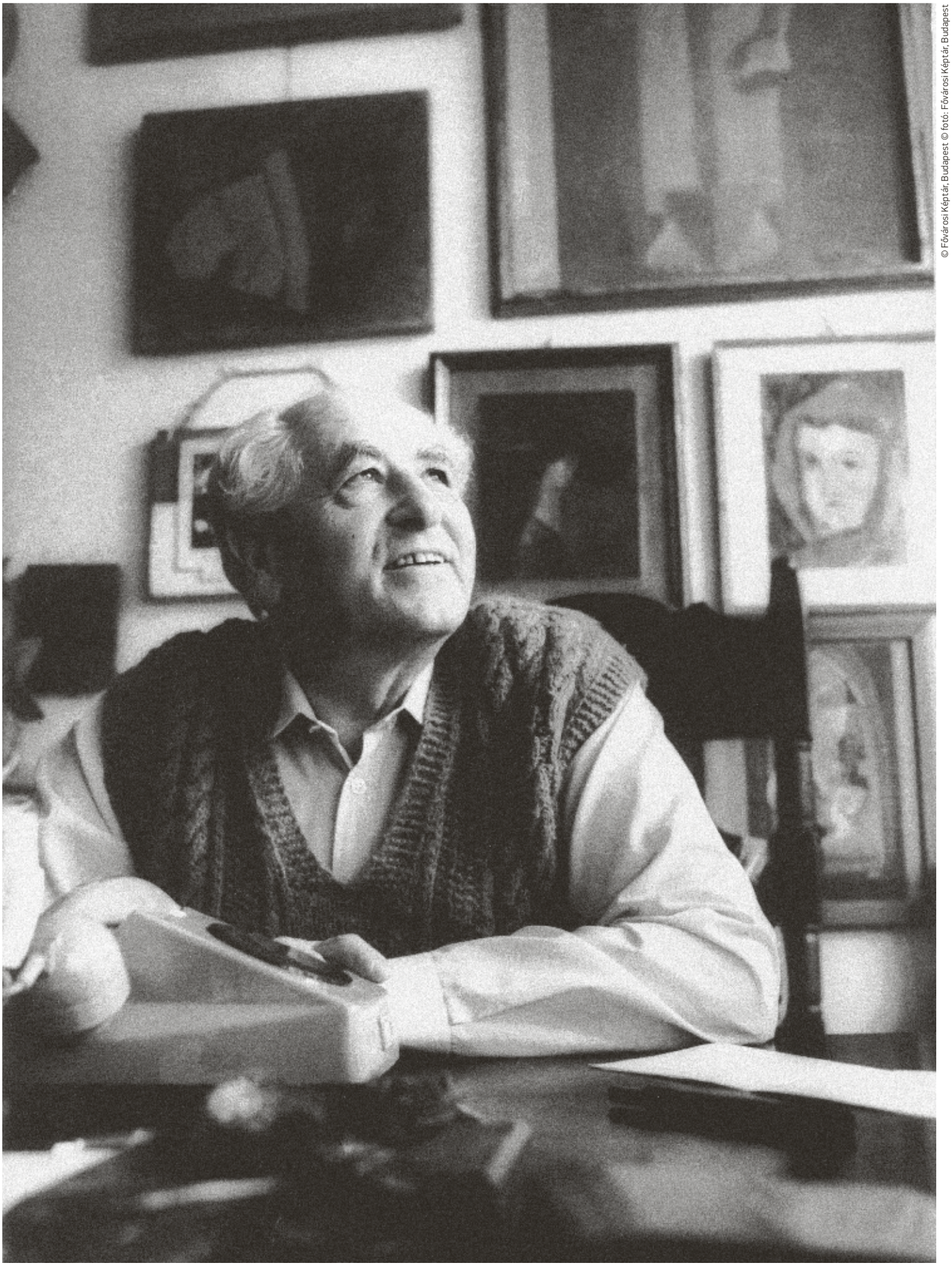
című esszéjét[10]) a feszültség és a harmónia, a kint- és a bentlét, valamint az átélés. Gegesi Kiss – mint több kortársa, például Kállai Ernő vagy Mezei Árpád – kozmikus-metafizikus keretek közé helyezte a modern művészet ideálját. Ahogy Horányi Attila összegzi gondolatait: „felfogásában tehát a művészet nem öncél, nem luxus, hanem fiziológiai-pszichológiai adottság, sőt az élet szükségszerű ténye, az ember pusztító hajlamát ellentételező erő legtisztább megvalósulása."[11]

Egy különleges gyűjtemény

Ez az örökmozgó reneszánsz ember, a művészek között forgolódva, természetesen komoly műgyűjteményt is felhalmozott Rómer Flóris utcai villájában. Méghozzá egy különös kollekciót. A téma legnagyobb kutatója, Mravik László szerint Gegesi Kiss a legellentmondásosabb háború utáni gyűjteményt mondhatta magáénak, ahol a „kivételes remekművek" mellett „durva hamisítványok" is megfértek.[12] Ébli Gábor megkérdőjelezhető eredetiségű Egry József- és Farkas István-művekről is tud,[13] de a doktor úr legnagyobb baklövése minden bizonnyal a Csontváry-hamisítványokhoz kötődik. Az igazi gyűjtőket jellemző vakhittel próbálta meg bizonyítani a kétkedő szakértők előtt, hogy a bizonytalan eredetű másfél száz Csontváry-képe dokumentumokkal alátámasztható, hiteles alkotás.[14]

De ejtsünk szót a „kivételes remekművek" hosszú sorából is, amelyek egy jelentős része a pécsi Janus Pannonius Múzeumba vándorolt. A Gegesi Kiss-adomány jelentette a legendás pécsi Képtár valódi alapozását. A professzor úr az 1955-ben gyűjtésbe kezdő közintézménynek 1957-ben felajánlotta felesége néhány alkotását. A „néhány" szoborból végül 44 darab lett, sőt kiegészült a művésznő majd' száz érzékeny rajzával és a század eleji modern magyar festészet pár alkotásával, Márffy *Vörös ruhás önarcképétől* Kmetty napraforgós csendéletén keresztül Derkovits Gyula *Két anya* című klasszicizáló olajfestményéig. Az ötvenöt művész munkáiból válogató – a feleség után „Forgács Hann Erzsébet emlékgyűjtemény" névre keresztelt – törzsanyagban természetesen megtalálhatók voltak az Európai Iskola kedvenc alkotói is, például Anna Margit, Bálint Endre, Bán Béla, Gadányi Jenő, Korniss Dezső vagy Rozsda Endre.[15] Nem feltétlen reprezentatív főművekkel, Rozsdától például egy szürreális ceruzarajz, Vajda Júliától egy vonalas tuskompozíció, Bálint Endrétől pedig három sárga tempera birsalma egy kis rajzlapon. Pasztellek, rajzok, monotípiák, kiegészítve pár kisebb bronzöntvénnyel, például Bokros Birman Dezső női torzóhoz dörgölőző cilinderes *Ulysses*ével. Valódi kincsleletek az ellehetetlenített Európai Iskola ellenszélben születő termésből.

B|BRAUN
SHARING EXPERTISE



© Fővárosi Képtár, Budapest © fotó: Fővárosi Képtár, Budapest

Levendel László

B|BRAUN
SHARING EXPERTISE

© Fővárosi Képtár, Budapest © fotó: Fővárosi Képtár, Budapest

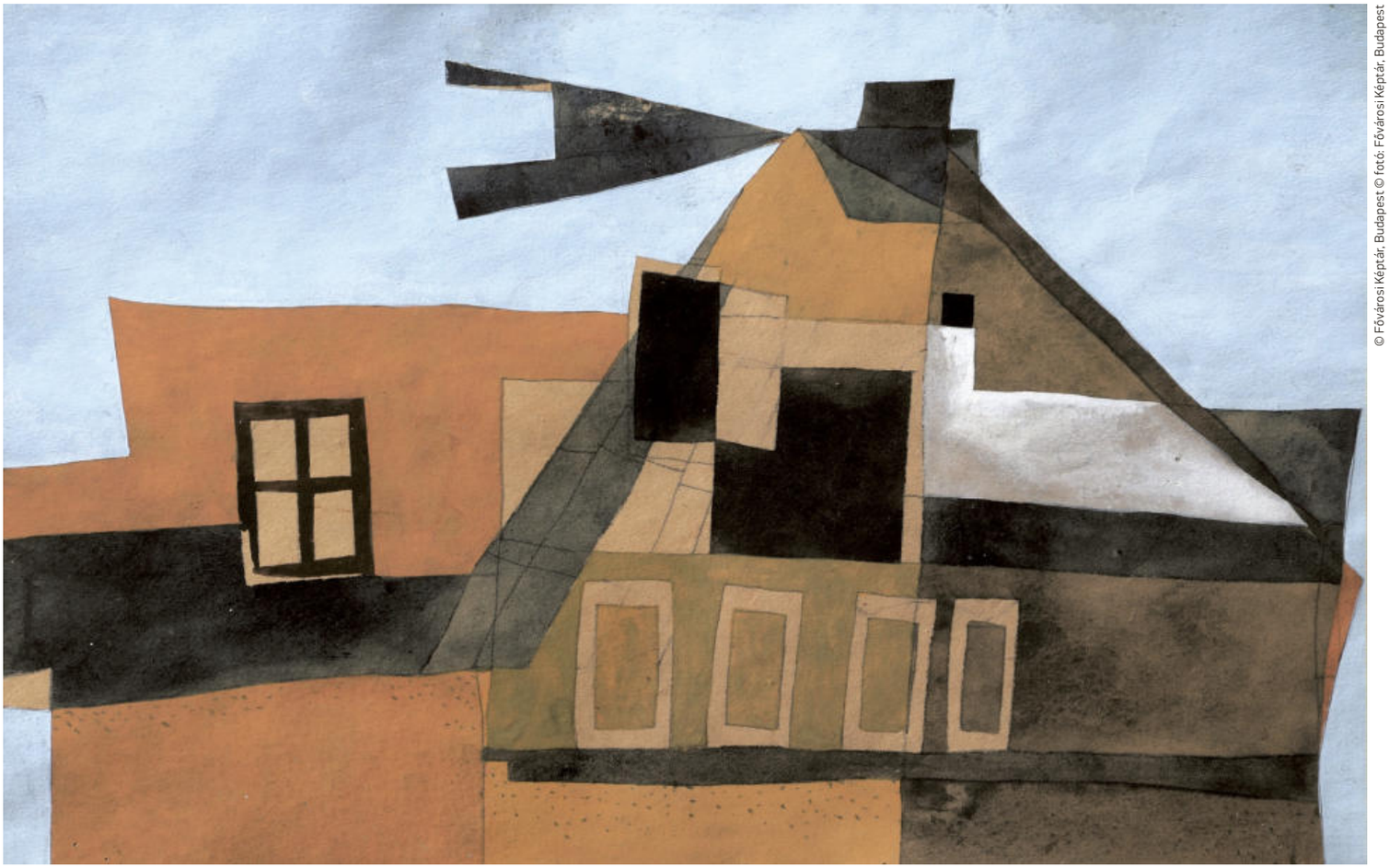
Mattis-Teutsch János: *Tájkép*, karton, olaj, 34 × 45 cm, Levendel-gyűjtemény, letét a Fővárosi Képtárban

A túlélő

Dr. Levendel László (1920–1994) különös gyűjteményének története senki máséhoz nem hasonlítható.[16] A kollekcióból 1998-ban rendezett szentendrei kiállításon tette fel Dávid Katalin művészettörténész a költői kérdést: „vajon fölmérte-e valaha is a tudományos irodalom, hogy az 50–60–70-es években a művészeknek hány alkotása csak azért születhetett meg, mert mögöttük állt az orvosbarát? Az ő szerepe része a korszak művészettörténetének… Nem úgy részese ő ennek, ahogy vissza az évszázadokban a mecénások voltak. (…) Nem elsősorban kenyeret kellett adni a művészeknek, bár adódott ilyen helyzet is, hanem kezet, hogy az ecsetet és vésőt legyen erejük megfogni, és emellett, ami szinte lehetetlennek tűnt, közönséget és szeretetet, és annak tudatát, hogy kultúránknak létszükséglete az ő tevékenységük…”[17]

A történet vészterhes időszakban vette kezdetét. A szegényparaszti zsidó családból származó huszonéves Levendel László megjárta a munkaszolgálatot, túlélte a bori koncentrációs tábort és az „erőltetett menetet”, 1944-ben Baján megszökött, elgyalogolt a már felszabadított Szegedre, és beiratkozott az orvosi karra. Pár esztendővel később az ország legkiválóbb diákjaként végzett az egyetemen.

A „szegények orvosának” készülő Levendel ezekben az években a NÉKOSZ mozgalomban és a pártban is aktív tag volt. A belső tisztogatások hulláma őt sem kerülte el, a Rajk-per után – büntetésképpen – a hódmezővásárhelyi tüdőbeteg-klinikára „száműzték”, ahol naponta haltak kezei között a tuberkulózisos fiatalok. Ez se törte meg, egy életre elkötelezte magát a nagy korszakát élő tüdőgyógyászat mellett. 1952-től haláláig az Országos Korányi Tbc és Pulmonológiai Intézetben dolgozott. A mindennapos praxis során hamar meggyőződésévé vált, hogy a tüdőbetegséget nemcsak szomatikus, hanem pszichés oldaláról is orvosolni kell. A lélekgyógyászatra ferde szemmel nézett a rendszer, így az is nagy eredménynek számított, hogy az osztály munkájába bevonhatta a pszichológus Mezei Árpádot – aki mellesleg az akkoriban már rég indexre helyezett Európai Iskola egyik fő teoretikusa volt. Közös könyvük *Személyiség és tuberkulózis* címmel jelent meg a hatvanas években. Mezein keresztül jutott el Levendel az olyan periferiára szorult művészekhez, mint Anna Margit, Bálint Endre, Jakovits József, majd később Gyarmathy Tihamér vagy Ország Lili. A klinikai kapcsolatból lassan barátságok szövődtek. Levendel 1961-ben külön kiállítást rendezett az „intézetben ápolt művészek” műveiből a budakeszi kórházban. Csupa olyan alkotónak, aki



© Fővárosi Képtár, Budapest © fotó: Fővárosi Képtár, Budapest

Vajda Lajos: *Szentendrei házak*, 1937, karton, tempera, 28 × 43 cm, Levendel-gyűjtemény, letét a Fővárosi Képtárban

akkoriban csak ilyen (ez esetben klinikai) keretek között juthatott nyilvánossághoz.

Varázshegy Budakeszin

Mezei Árpád elsőként Anna Margithoz vitte el Levendelt, hogy vásároljon egy festményt az egzisztenciálisan ellehetetlenített művésznőtől. Nem lett szerelem első látásra. „Rögtön, ismeretségünk elején – emlékezett vissza évtizedekkel később Levendel – megérintett Anna Margit idegességet, feszültséget gerjesztő lénye és művészete. Mind a kettő egyszerre. Primitív gyerekkori szorongást, ijedtséget, félelmeket idéző groteszk alakjai, bábjai, vad, oda nem illő színei nemhogy nem tetszettek, inkább ellenérzést, az értetlenség idegességét váltották ki belőlem."[18] Levendel nem is tudott választani az ellenszenves életműből, zavarában inkább a művésznő elhunyt első férjének, Ámos Imrének egy kis akvarelljét vásárolta meg. De nem hagyta nyugodni a kudarc, újra és újra nekiveselkedett Anna Margit személyiségének és művészetének: „Tudtam, hogy beteg, tbc-s beteg, olyan, mint akikkel szakadatlanul dolgozom, és mégis ugyanolyan értetlenül álltam az emberrel szemben, mint képei előtt. Nem éreztem a betegeim bizonytalanságát, kifinomult és szomorú gyengeségét, szeretetigényét, támaszkeresését. Dühöt, kegyetlen lényeglátást, goromba szókimondást, szeretetlenséget, gyűlöletet (…) éreztem benne."[19] Mégsem adta fel, a sokszori próbálkozás végül sikerre vezetett, tulajdonképpen akkor fejtette meg Anna Margit pszichéjének rezdüléseit, amikor rájött, hogy a szokásos terápiás beszélgetés helyett inkább a képeit kell faggatni. Hiszen a művész „vizuális hallucinációra" emlékeztető éber álmait festette meg a csetlő-botló, szenvedő bábukban.

A tbc az ötvenes-hatvanas években nemcsak népbetegségnek számított, hanem tipikus „művészbetegségnek" is. Sorra jöttek a képzőművész páciensek a klinikára.

A tbc az ötvenes-hatvanas években nemcsak népbetegségnek számított, hanem – ahogy Levendel megállapította – tipikus „művészbetegségnek" is. Sorra jöttek a képzőművész páciensek a klinikára. Mindenekelőtt Bálint Endre, a szentendrei szürrealizmus agyonhallgatott klasszikusa, aki szintén tuberkulózistól szenvedett. Illetve életét – az orvosbarát diagnózisa szerint – a gyermeki személyiségfejlődést megakasztó szörnyű traumák, a rajongott apa halála és az árvaház pecsételte meg örökre. Bálint egyszerre vágyta és félte a halált, Levendel különös

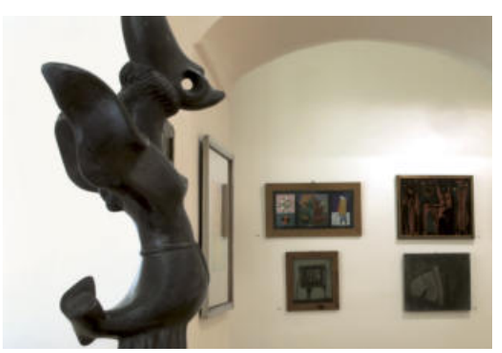
B|BRAUN
SHARING EXPERTISE

© Fővárosi Képtár, Budapest © fotó: Fővárosi Képtár, Budapest

Sikuta Gusztáv: *Szerelmespár*, vászon, olaj, 30 × 74 cm, Levendel-gyűjtemény, letét a Fővárosi Képtárban

esetét (név nélkül) meg is írta a *Kortárs* hasábjain: „Régóta tébécés, életveszélyesen súlyos tuberkulózisa volt, szerencsésen meggyógyult – de mindig minden baját a betegséggel akarja megoldani. Menekülés a betegség felé, egyszersmind óriási félelem a betegségtől. Most kifejezetten halálfélelem gyötri. Nagyon hosszú ideig tartó mellőzés után hirtelen rákköszöntött a siker. Válsága egy bizonyos félelemből adódik, hogy »integrálódott a hatalomba«, ezért szorong. Szorong, mert valami olyat kell csinálnia, ami önfeladást jelent. (…) Eljutott valahová, úgy érzi, ha nem tud továbbhaladni, művészi útjának vége. Meg lehet figyelni: az emberi, művészi problémáit hogyan váltja át tünetekre."[20] Bálint természetesen mélységesen megharagudott a nyilvános analízisért, de a személyes kapcsolat a beteg festő és a „szeretet terrorlegénye" között nem szakadt meg. Levendel gyűjteménye jó pár Bálint-festménnyel gazdagodott az idők során.

A Levendel-gyűjtemény kiállítása a veszprémi Csikász Galériában 2011-ben. Előtérben Jakovits József szobra, háttérben Sikuta Gusztáv, Gyarmathy Tihamér és Fekete Nagy Béla képei.



© Fővárosi Képtár, Budapest © fotó: Áfrány Gábor

Az orvos otthonában közben egyre csak gyűlt, gyűlt a sosem tervezett műgyűjtemény. Jakovits József szürreális, erotomán szobrocskái, Korniss Dezső keleties kalligráfiái, Vajda Júlia absztrakt kompozíciói, Vajda Lajos kultikus rajzai, Kondor Béla rézkarcai, Sikuta Gusztáv meseszerű festményei és Veszelszky Béla metafizikával feltöltött absztrakt vásznai. Az anyag magához vonzotta az előfutárokat is, Mattis-Teutsch Jánostól Bortnyik Sándorig. Levendel László lakása egy idő után titkos múzeumként funkcionált egy szűk értelmiségi kör számára. Halála után a műgyűjtemény letétként a Fővárosi Képtárhoz került, ahol évről évre más válogatásban mutatják be, illetve Lorányi Judit kurátori munkájának köszönhetően már a látogatók elé kerültek belőle részletek Gyulán, Miskolcon, Szegeden vagy legutóbb Veszprémben.

×

1 Vö.: 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. 37–39.
2 Rieder Gábor: Doctor Med. Coll. A műgyűjtő doktorok évszázada II. *Artmagazin*, 2011/4. 62–69.
3 Életéhez és munkásságához a legfrissebb szakirodalom: *Gegesi Kiss Pál műgyűjteménye*. Szerk. Nagy András. Janus Pannonius Múzeum, Pécs, 2010
4 Lásd Rieder: i. m. 68–69.
5 *Gegesi Kiss Pál műgyűjteménye*. i. m. 27. (Eredeti megjelenés: Práger László: Beszélgetések az Európai Iskoláról (Barcsay Jenő, Gyarmathy Tihamér, Lossonczy Tamás, Kiss Pál, Bálint Endre, Anna Margit). *Ars Hungarica*, 2004/1. 111–134.)
6 Uo. 62–63.
7 Uo. 36.
8 Uo. 37.
9 Uo. 61.
10 Gegesi Kiss Pál: *Élet, ember, művészet*. Művészbolt, Budapest, [1946].
11 Horányi Attila: Az Európai Iskola modernizmusa. In: *A második nyilvánosság*. Összeáll. Hans Knoll. Enciklopédia, 2002. 131.
12 Mravik László: „…Hercegek, grófok, naplopók, burzsoák…" Száz év magyar képgyűjtése. In: *Modern magyar festészet. 1892–1919*. Szerk. Kieselbach Tamás. Kieselbach Tamás kiadása, Budapest, 2003. 30.
13 Ébli Gábor: *Magyar Műgyűjtemények. 1945–2005*. Enciklopédia, 2006. 279.
14 A Csontváry-műveket az enyészettől megmentő Gerlóczy Gedeon így írt: „Mivel a harmincas évek elején az Ernst-kiállítás után a sajtó is felfigyelt Csontváry művészetére, a hamisítók is munkába léptek és egész műhely alakult, akik részben a kiállításon nyert tanulmányok és a második Lehel könyv sikerült reprodukciói alapján újabb Csontváry-képeket gyártottak. Sajnos Gegesi Kiss Pál tanár képei is ebbe a kategóriába sorolhatók és általában hiszékeny orvosok vásárolták nagy előszeretettel ezeket a hamis darabokat." (Idézi: Molnos Péter: Csontváry. Legendák fogságában. *Népszabadság*, Budapest, 2009, 175.)
15 Hárs Éva – Romváry Ferenc: *Modern Magyar Képtár Pécs*. Corvina, 1981, 7. Gegesi Kiss 1972-ben kiegészítette a képtáralapító adományát feleségének időközben nemes anyagba öntött szoborterveivel és tanulmányrajzaival. (Uo. 12.)
16 Levendel életéről és gyűjteményéről a két legalaposabb összefoglaló: *Levendel-gyűjtemény*. Szerk. Levendel Júlia. Budapest Történeti Múzeum, [2009]. És: Ébli: i. m. 222–226.
17 *Levendel-gyűjtemény*. i. m. 8.
18 Uo. 22. (Levendel László: Anna Margitra emlékezem. *Kritika*, 1993/12.)
19 Uo.
20 Uo. 42. (Levendel László: „Élek a haláltól". *Kritika*, 1994/11.)

B|BRAUN
SHARING EXPERTISE

A Levendel-gyűjtemény kiállítása a veszprémi Csikász Galériában 2011-ben, Bálint Endre képeivel

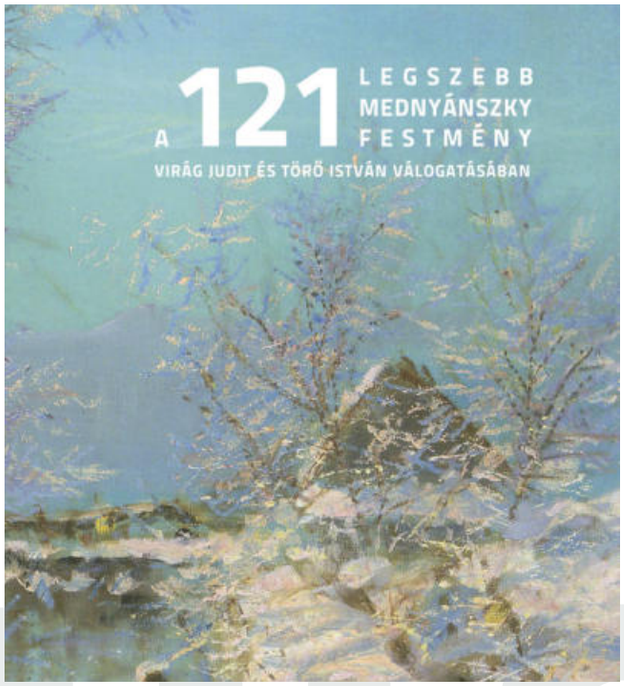
© Fővárosi Képtár, Budapest © fotó: Áfrány Gábor

Archív fotók Levendel László lakásáról

© Fővárosi Képtár, Budapest © fotó: Fővárosi Képtár, Budapest

A cikk megszületését
a B. Braun támogatta

B|BRAUN
SHARING EXPERTISE



AZ ÉGEN EGY KÜLÖNÖS SZÍNT VETTEM ÉSZRE...

A 121 LEGSZEBB MEDNYÁNSZKY

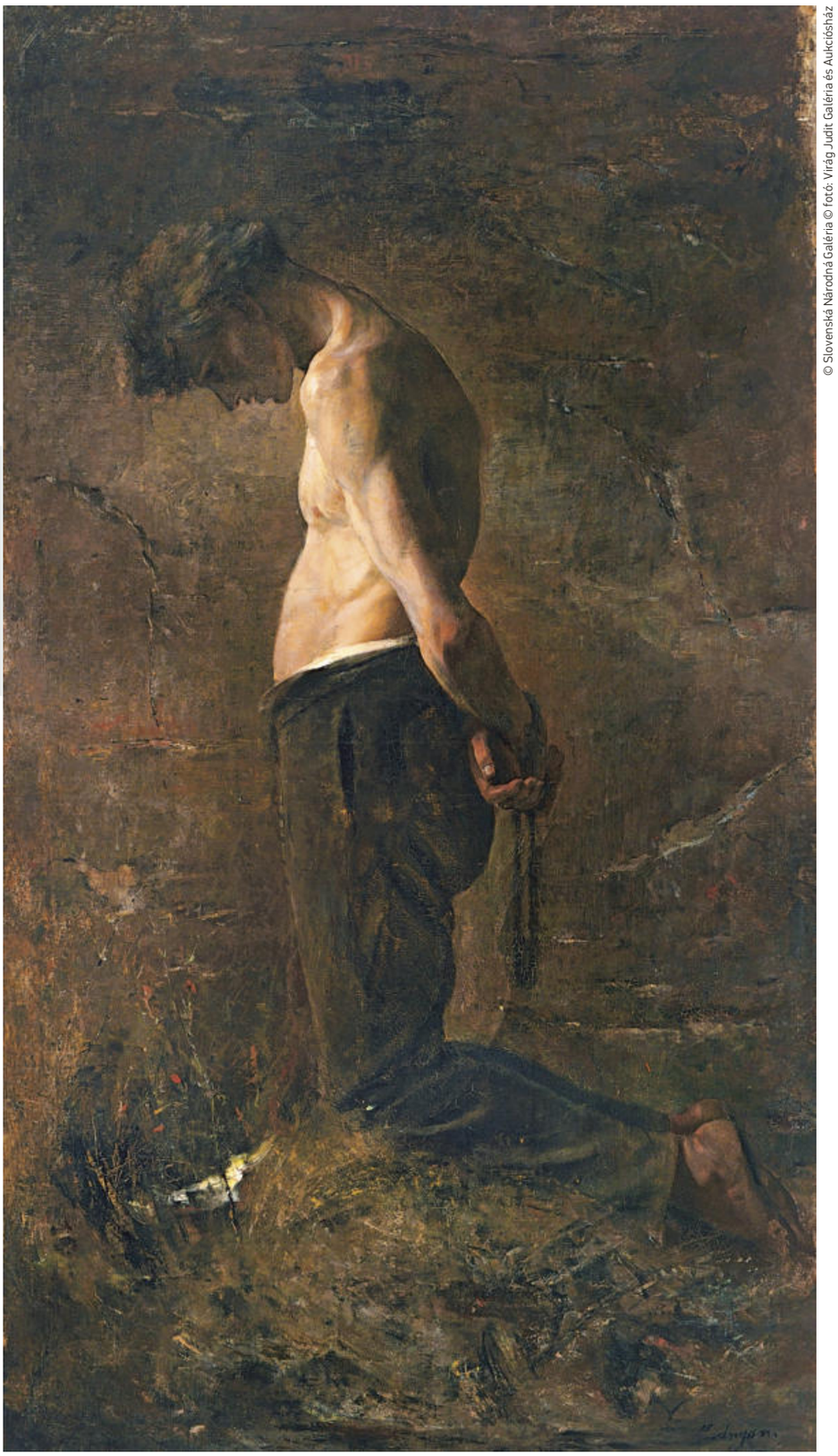
© Fotó: Virág Judit Galéria és Aukciósház

Mednyánszky László: *Dunajec partján*, olaj, vászon, 130 × 110 cm, magántulajdon

A képzőművészeti könyvpiac lassan tökéletesen leáll. Még szerencse, hogy a vezető aukciósházak nem hagytak fel teljesen a színes-szagos művészeti albumok kiadásával. Most Virág Judit örvendeztette meg a műértő közönséget egy parádés Mednyánszky-kötettel. A festő 121 legszebb festménye, Virág Judit és Törő István válogatásában.

Az ágrólszakadt arisztokrata életműve hatalmas, jelenleg éppen zajlik a szétszóródott oeuvre összegereblyézése, így a közgyűjtemények klasszikusai mellett a magánkollekciók – sokszor csak a legeslegfrissebb szakirodalomban (főként Markója Csilla újabb könyveiben) szereplő – sokáig rejtőzködő remekművei is bekerültek a top 121-be. Az album a sokszínű Mednyánszky Lászlót mutatja, a témákat és motívumokat nagy szabadsággal variáló, egyéni látásmódú festőt. Zúzmarás erdők, jeges hegycsúcsok, fölényes nagyságot sugárzó koldusok, toprongyos galíciai zsidók, északi mítoszokba illő tengerszemek, havas ágakon átszikrázó aranyfényű naplementék és lövészárokban hasaló katonák. A szerkesztők a költőien érzelmes húrokat pengető forrásanyagból válogatták a kísérő szövegrészleteket. Malonyay nagy szeretettel idézi elénk a lyukas cipőjű bárót, a vándorló „öreg kutyát", majd Mednyánszky Margit szórakoztat olyan mesebelinek tűnő anekdotákkal, hogy a másfél éves fiú miként rajzolt krétával kishajókat a földre vagy hogyan vitt tejet a mérges viperáknak. Ezek után Krúdy szövi tovább az elbeszélés fonalát, a maga borongós történetével egy kastélyról, amit a „csavargók patrónusa" pingált tele. Közben Mednyánszky – helyenként kiadatlan – naplójára is sor kerül, ami a többi forráshoz hasonlóan fantasztikusan álomszerű, századfordulós hangulatokkal van teli. Csupa novellába illő jelenet, hegymászás a hósipkák felé, csavargóknak adott télikabát, csirkefogókkal eltöltött esték, csodálatra méltó munkabírás (ha kedve volt, fél nap alatt 8–10 képet festett!), önként vállalt nyomor öt felső-magyarországi vár és öt európai műterem birtokában, vándorlás keresztül-kasul az öreg kontinensen, rajzolgatás golyózápor közepette az északi hadszíntéren és szerelmes vallomások a halott parasztlegényhez, Nyulihoz. Meg persze a színekre adott frappáns meghatározások és a szakmai fortélyok. Egy világ, ahol szinte nincs is vidám nyár, csak csípős kora tavasz, esős ősz és zúzmarás tél. Egy buddhista plein air festő, aki nem törődött vele, ha lefagynak az ujjai, csak sikerüljön megörökíteni a táj titokzatos varázsát.

A 121 legszebb Mednyánszky festmény Virág Judit és Törő István válogatásában. Szerk. Virág Judit – Törő István. Virág Judit Galéria és Aukciósház, 2011, 291 oldal



© Slovenská Národná Galéria © fotó: Virág Judit Galéria és Aukciósház

Mednyánszky László: *Elítélt* (*Térdeplő halálraítélt*), 1880-1885, olaj, vászon, 196,5 × 111 cm
Szlovák Nemzeti Galéria, Pozsony

CONTEMPORARY ART

„A kortárs művészeti élet szereplői nem kedvelik a toplistákat, mégis kénytelenek elszenvedni" – indítja a *Contemporary Art in Hungary* című kötetet a szerkesztő Spengler Katalin, az ismert művészeti újságíró és műgyűjtő. Az angol–magyar nyelvű, nagyalakú „katalógushoz" a hazai színtér húsz kortárs művészettel foglalkozó szakemberét kérték fel, hogy válasszák ki az elmúlt év (2010) legjobbnak ítélt alkotását. Intézményvezetők, kurátorok és kritikusok, a miskolci múzeumigazgató Bán Andrástól a *Műértő* főszerkesztőjéig, Andrási Gáborig, a Tranzitot vezető Hegyi Dórától az egyetemeken oktató Mélyi Józsefig. A kiválasztott húsz mű a konceptuális színtér legjobbjaiból került ki: Németh Hajnal azóta Velencét is megjárt törött BMW-je, Csákány István fából kifaragott, életnagyságú hobbiműhelye, Kaszás Tamás világvége utánra tervezett dexion salgó emlékműve, Várnai Gyula diavetítős utcaképe, a Téreltérítés Munkacsoport Ernst Múzeumhoz készített mászófala stb. A jelölők rövid interjúban magyarázzák meg választásuk okát és mutatják be a kedvenc művészt. A részletes életrajzok, portrék és persze a műtárgyfotók dagasztják fel a kötetet több mint kétszáz oldalasra. A külföldiek műtárgyvásárlását segítő jogi összefoglaló azt is jelzi, hogy ki a katalógus leginkább áhított célközönsége: azok a nem magyar gyűjtők, akik mindenki sajnálatára csak nem akarják felfedezni maguknak a kortárs hazai művészeket. Ezzel a kötettel már talán könnyebben fog menni.

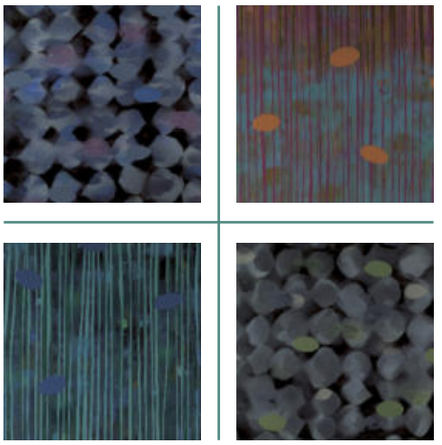
Contemporary Art in Hungary 2011–2012. Szerk. Spengler Katalin. Absolut Média, 2011, 240 oldal, 2990 Ft

TÍZEZER ARC
Ázbej Kristóf

TAT
Galéria

TÍZEZER ARÇ · FACES THAT CHANGED THE WORLD OF CONTEMPORARY ART
ÁZBEJ KRISTÓF (Párizs, Budapest) · 2011. november 16. és 2011. december 3. 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

ERNSZT ANDRÁS
REJTETT REND

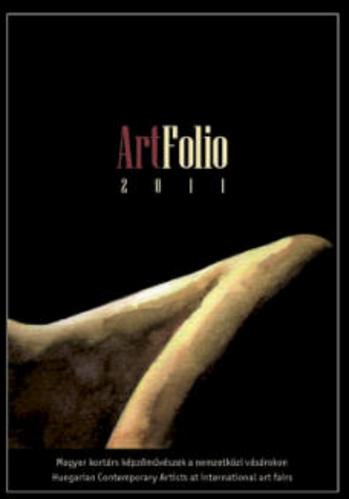


2011. NOVEMBER 24 – 2012. JANUÁR 13.

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

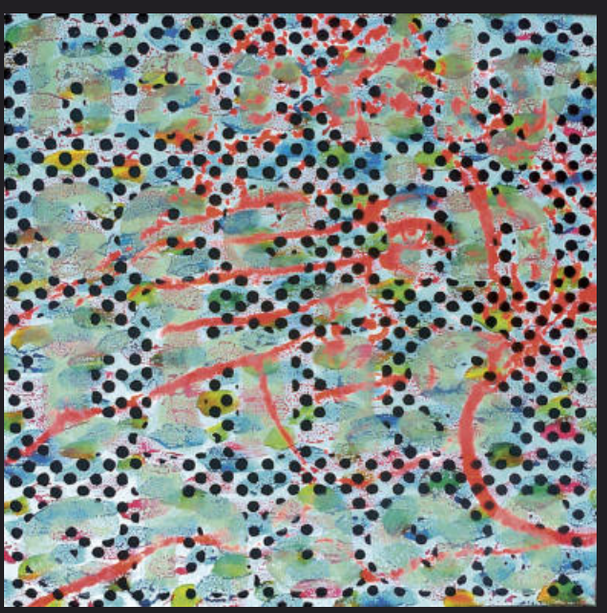
Megjelent az ArtFolio 2011
Magyar kortárs képzőművészek
a nemzetközi vásárokon



Megvásárolható az Alexandra nagyobb könyváruházaiban, az Írók Boltjában, a Szépművészeti Múzeumban, a Ludwig Múzeumban, a Magyar Nemzeti Galériában, a Műcsarnok könyvesboltjában valamint a galériákban.

Megrendelhető:
www.art-folio.hu
20 336 7806

Korcsmár Eszter
2011. 11. 11. – 2011. 12. 08.



FAUR ZSÓFI
GALÉRIA BUDAPEST

Budapest
Bartók Béla út 25.
www.galeriafaur.hu

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

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

Az Artmagazin legfrissebb és korábbi példányai megrendelhetők a szerkesztőség címén és a www.alexandra.hu weblapon 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., Károly 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., Várfok 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.
Várfok Galéria
» Bp. I., Várfok 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