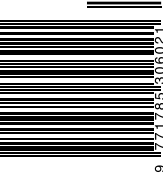




nka

980Ft

14008



9 771785 300021

M|N|G

MAGYAR NEMZETI GALÉRIA
HUNGARIAN NATIONAL GALLERY

RAINER85

MAGYAR NEMZETI GALÉRIA

2014. OKTÓBER 15–2015. JANUÁR 4.

TISZTELET
A R N U L F
RAINERNEK

ÉLET ÉS
IRODALOM

HetiVálasz

artmagazin

⊕ FÖLDGÖMB

ÚjMűvészet

fidelio

múzeumcafé

Bízza műtárgyait szakértőkre!



A műtárgyak, festmények, ékszerek, órák,
bútorok és szőnyegek felvásárlása
egész évben folyamatos!

- Kedvező beadói jutalékrendszer
- Ingyenes értébecslés
és szaktanácsadás

2014. II. FÉLÉVI AUKCIÓINK:

65. Művészeti Aukció

Kiállítás: november 2–9.

Árverés: november 11–12–13.

91. Ékszer, 8. Ezüst Aukció

Felvétel vége: október 10.

Kiállítás: november 29 – december 7.

Árverés: december 9–10.



BÍZZA A BÁV-RA!

MŰKERESKEDELMI ÜZLETEINK ÉS ÉKSZERBOLTJAINK:

1027 Budapest, Frankel Leó u.13.	315-6588, 315-0417
1052 Budapest, Bécsi u. 1.	429-2090, 429-3020
1052 Budapest, Bécsi u. 3.	429-2064, 429-2066
1052 Budapest, Párisi u. 2.	411-0301, 318-6217
1055 Budapest, Szent István krt. 3.	331-0513, 473-0666
1055 Budapest, Falk Miksa u. 21.	353-1975
ÚJ ÜZLET:	
1116 Budapest, Fehérvári út 7.	318-3733, 486-1331

www.bav.hu • [f bavmukereskedelem](https://www.facebook.com/bavmukereskedelem) • www.bav.hu/felvasarlas

Ügyfélszolgálat: 323-2190 • ugyfelszolgalat@bav.hu



BÁV
ANNO 1773

E számunk tiszta szanatórium: van, aki hamburgi lebujban dekkol, hogy megfigyelje a szinte életvitelszerűen ott tartózkodókat, de később más intézményekbe is bevonul; Niki de Saint Phalle egy idegösszeroppanás után mintegy terápiaként kezd lövöldözni mindenre, ami idegesíti vagy frusztrálja, apaképét is ezzel a gesztussal semmisíti meg, a női egyenjogúsodás hosszú, tulajdonképpen máig húzódó hajnalának egy korábbi pontján; a hágai Mauritshuis egyszerűen csak megújult, és emiatt vágynánk oda, hogy néhány napot vagy csak órát terápiaként eltölthessünk benne a Doktor Tulp anatómialeckéjét vagy a Leány gyöngyfülbevalóval nézegetve, vagy a har-

madik kedvencet, a kis Tengelicét. Persze ki is szabadulhatunk, és elmehetünk a világ szuperszanatóriumába, Itáliába, ahová követhetjük azokat a festőket, akiket lenyűgözött a Vezúv, elsősorban Barabás Miklósunkat, akinek megadatott, hogy egy étterem teraszáról nézzen végig egy vulkánkitörést. De követhetjük ide Liszt Ferencet is, aki az olasz képtárak és templomok igézetében töltött el éveket és szerzett zenét élményeit átadandó. A Műcsarnokban kiállító litván Žilvinas Kempinast kicsit nehéz ebbe a gondolatkörbe szorítani, és a Műcsarnok sem egy szanatórium az utóbbi években, de talán a mágnesszalagoknak, amikkel Kempinas dolgozik, lehet gyógyító erejük. A szerzői

jogról szóló cikkünk és a német titkosszolgálatok elhagyott központját dokumentáló fotók inkább csak előzményei lehetnek egy szanatóriumba kerülésnek, hogy az első világháborút felidéző kiállításokról már ne is beszéljünk. De az átélt traumák közül csak az betegít meg, amit nem tudunk feldolgozni, ezért látogassanak el velünk Pedro Reyes városi betegségek kezelését célzó terápiáira, ismerkedjenek meg az erőszakcsillapító vakcinával, a titokszívárogtatóval, csináljanak meg egy összepassz-tesztet vagy a saját életútjuk múzeumát. Mi az Artmagazinnál most a kedvesvudu módszerét alkalmazzuk: vagyis megpróbáljuk feltölteni olvasóinkat pozitív energiákkal. **[tt]**

Impresszum

Főszerkesztő: Topor Tünde
topor@artmagazin.hu

Szerkesztő: Szikra Renáta
szikra@artmagazin.hu

Olvasószerkesztő: Lukács Annabella

Szerkesztőségi koordinátor:
Tormási Anita | tormasi@artmagazin.hu

Lapterv: Szmolka Zoltán

Stratégia: Winkler Nóra

Felelős kiadó: Einspach Gábor
einspach@artmagazin.hu

Lapunk szerzői: Keserű Luca,
Mucsi Emese, Németh István,
Páldi Livia, Popper Viktória, Révész
Emese, Rieder Gábor, Stenczer Sára,
Szalipszki Judit, Szikra Renáta

Fotók: Vékony Dorottya

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

Nyomdai munkák: Pauker Nyomdaipari Kft.
CTP szaktanácsadás: Miklós Árpád

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

ISSN 1785-30-60



8



12



20



26



32



40



46

4 REFLEX

6 ARTANZIX

8 Páldi Livia: A KÍVÁNC SISÁG MINT ELŐFELTÉTEL:
ANDERS PETERSEN FOTÓI

12 Szikra Renáta: NIKI, A MESTERLŐVÉSZ
– Niki de Saint-Phalle korai akciói

20 Németh István: AZ ÚJJÁSZÜLETETT MAURITSHUIS

26 Révész Emese: „SZÖRNYEN SZÉP”
– A Vezúv kitörése az 1800-as évek tájképfestészetében

32 Keserű Luca: LISZT FERENC GRAND TOURJA
– Zene és kép, kép és szöveg

40 BÜRO Imaginaire [Mucsi Emese – Szalipszki Judit]:
SANATORIUM – avagy a városi betegségek kezelése

46 Rieder Gábor: AZ UTOLSÓ VHS-SZTÁR
– Žilvinas Kempinas

51 HADI BALATON

52 Popper Viktória: SZERZŐI JOG A KÉPZŐMŰVÉSZETBEN

58 Stenczer Sára: A FOTOGRAFIA LEPLE ALATT
– Tények és észrevételek egy fotódokumentáció kapcsán

Tartalom

Barabás Miklós: A Vezúv kitörése [részlet], 1835, papír, akvarell, 168 × 226 mm.
Jelezve lent középen: „1. ápril 1835 Barabás”. Magántulajdon | Cikkünk a 26. oldalon olvasható
© Fotó: Vékony Dorottya @ Artmagazin

REFLEX



© Fotó: Maurer Dóra @ HUNGART

Erdély Miklós *Hadititok* című műve a bécsi 1984. *Orwell und die Gegenwart* című kiállításon, Museum des 20. Jahrhunderts, 1984 [Fotó: Maurer Dóra]. Az Erdély Miklós Alapítvány szíves engedélyével

Előző számunkban közöltünk egy visszaemlékezést Reha György tollából, amely Erdély Miklós *Hadititok* című művének 1984-es bécsi felállításához szolgált adalékokkal.

Az írás illusztrációjaként szereplő kép azonban nem a mű 1984-es változatát mutatta, hanem azt a verziót, amely ma is látható a Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeumban. Ez egy 1996-ban, *A művészetén túl* című kiállítás alkalmával az EMA [Erdély Miklós Alapítvány] és a Ludwig Múzeum együttműködésében készült rekonstrukció, amely Erdély Miklós örökösei jóvoltából, letétként maradt a múzeumban. Az EMA kérésére most közöljük a mű 1984-es bécsi változatát megőrkítő képet is. Ezt a bécsi kiállításon szintén részt vevő Maurer Dóra készítette.

Az Erdély Miklós műveiről szóló cikkeink, illetve a Nemzeti Galériában nemrég zárult *Szürrealizmus* vendégkiállításához válogatott magyar anyag kapcsán elég sok olyan kérdés merült fel, aminek tisztázásához az *Artmagazin* egyedül kevés – szakmai viták, egyeztetések sőt talán törvénymódosítás is szükséges lenne az újabb típusú műtárgyak leírásának és nyilvántartásának egyértelműsítéséhez, a műalkotásokhoz és közlésükhöz fűződő jogok és kötelességek tisztázásához, illetve olyan helyzet kialakításához,

ami nem téríti a szereplőket vakvágányra, hanem segíti a művek megismertetését, a kortárs művészet népszerűsítését – és az alkotók jövedelemszerzését is.

Erdély Miklós műveinek reprodukálása, különös tekintettel a fenti *Hadititok*ra, az egész műleírás, nyilvántartás és szerzői jogkezelés állatorvosi lova (©Szőke Anikó). Vizsgáljuk meg tehát e mű kapcsán a műtárgykezelés, -közlés gyakorlati oldalát. Az elméletit hagyjuk a készülő életmű-katalógusra.

A *Hadititok* című konceptuális mű első megvalósulása Bécsben történt, erről szólt Reha György előző számunkban megjelentett visszaemlékezése, amiben a szerző a későbbi rekonstrukciók vagy újra megvalósítások szempontjából fontos technikai adalékokkal is szolgál. (Épp emiatt bír különleges jelentőséggel az írás, épp emiatt közöltük.)

Hogy a bécsi kiállítás után mi történt a művel, ami sátorlapszerű anyagból, kátránypapírból, talán bitumenből, ablak-

üvegből, festékekből és még ki tudja, mi-
ből állt, arról tudomásom szerint egyelőre
nem szól a szakirodalom. Tehát érdekes
lenne arról publikációt látni, hogyan ké-
szült, már Erdély Miklós halála után az
a rekonstrukció, ami ma a Ludwig Múze-
um állandó kiállításán szerepel. Két eset
lehetséges: a maradványokat felhasználva
vagy új anyagokból. Az elméleti alapok
tisztázatlansága persze itt gyakorlati gon-
dokat okoz, nem egyértelmű, hogy a mú-
zeum nyilvántartásába hogyan kerüljön
be a mű. Ha maradvány anyagokból épült
volna meg, akkor tulajdonképpen restau-
rált verziója lenne az 1984-es darabnak, ha
viszont teljesen új anyagokból hozták létre
a művész örökösei és az életművel fog-
lalkozó művészettörténész, Szőke Anikó,
valamint a Ludwig Múzeum akkori mun-
katársai, akkor rekonstrukció, esetleg
replika. Milyen évszám kerüljön tehát
múzeumi kartonjára? Első esetben annak
kellett volna lennie, hogy Erdély Miklós:
Hadititok 1984, 1996-os kiegészítésekkel.
A mi esetünkben 1996? De ez nem jó, mert
nem jelöli, hogy a mű koncepciója 1984-
es. Legyen, hogy az első, 1984-es változat
1996-os rekonstrukciója?

Az apró különbségtételek szörszálhaso-
gatásnak tűnhetnek, de a műkereskedelmi
érték pont ilyesmiken múlik. Hogy érin-
tette-e a kezével a művész a művet. (Más
műfajoknál egyértelműbb a helyzet: fotó-
nál, hogy ki hívta elő és mikor, szobornál,
hogy részt vett-e a művész az öntésnél,
saját kezűleg cizellálta-e, festményénél azt
hihetnénk, ilyen kérdések fel sem merül-
hetnek, de elég csak a nagy festők műhe-
lyeire gondolni, és már ott is a magyarázat
az esetleges árbeli különbségekre: csak
a szignót vitte fel a képre vagy ő maga
festette? A koncept művek esetében az az
elfogadott nézet, hogy bármikor és bárki
által újraalkothatók – valami miatt azon-
ban ezt a felfogást a műkereskedelem még
nem tette magáévá.)

Visszatérve a *Hadititokra*, kérdés az
is, hogy azoknak a cégeknek az esetében,
amelyek támogatták az 1996-os változat
létrejöttét, de cserébe azt kérték, hogy
a képcédulán fel legyen tüntetve a nevük,
erről azonban nem született szerződés,

ami tisztázta volna, meddig kell szerepel-
niük, viszont maguk a cégek (a FŐSPED-
FŐTEFU, ill. a COLOR IMAGE) is meg-
szűntek azóta, meg kell-e őrizni az emlé-
két, vagy frissülhet a kiírás?

Ez tehát egy-két kérdés, amivel a mú-
zeum dolgozói szembesülnek a nyilván-
tartási karton kitöltésekor, illetve a képcé-
dula megalkotásakor. A mű házon belüli,
ne adj' isten házon kívüli mozgatásának
problémájáról még nem beszéltünk: egy
mű, ami műfaját tekintve installáció,
anyaghasználatát és létrehozásának mód-
ját illetően pedig „vegyes technika”, vajon
hogyan konzerválható, és mi történik, ha
kicsit arrébb akarják helyezni?

De szembesüljünk a saját problémáink-
kal is, vegyük a közlést: a reprodukálás
szabályairól e számunk 52–57. oldalán
olvashatnak kimerítően. Mi a *Hadititok*
előző közlésekor sajnos hibát vétettünk,
mert nem a HUNGART-ot tüntettük
fel jogtulajdonosként, ami az Erdély-
örökösök jogait is érvényesíti, hanem
a Ludwig Múzeum – Kortárs Művésze-
ti Múzeumot, aminek anyagában a mű
csak letétként szerepel. Az Erdély Miklós
hagyatékát gondozó alapítvány (EMA),
amelynek engedélyével és külön kérésére
most közöljük a Maurer Dóra által 1984-
ben készített fotót, jogtulajdonosként az
örököseket kéri feltüntetni, de mert ők
nem vonták ki magukat a HUNGART
közös jogkezelési köréből, a szabályo-
zás és a HUNGART értelmezése szerint
a HUNGART-ot kell feltüntetnünk az
egyezményes copyright-jel után.

Minthogy a fotó nem kétdimenziós
művet ábrázol, a fotósnak is szerzői joga
fűződik hozzá. Így Maurer Dóra felé is
lenne jogdíjfizetési kötelezettségünk,
de mert ő kivonta magát a HUNGART-
körből, és a fotót az EMA rendelkezésé-
re bocsátotta, mi kettejük szívességéből
közölhetjük azt.

Az olvasókat nyugodtan elborzaszthatja a
sok jogosítás meg apró különbségtétel, és
tényleg, mi köze mindezeknek ahhoz, ami
az adott művet létrehívta, ami miatt bárki
kiállításokra jár vagy műveket gyűjt? De



Erdély Miklós a nyíregyházi fürdő mozaiktervével a kezében, 1970

2014/6-os számunkban közölt, Erdély Miklós fotómozaikjairól
szóló cikkünk egyik illusztrációja mellől sajnálatos módon le-
maradt a fotós, Zaránd Gyula neve. A képet most újra közöljük,
a helyes képaláírással.

a jogdíj-turbulencia a zene meg a filmek
után a képzőművészeti életet is elkapta,
a művészeti sajtót legalábbis. A mos-
tani szabályozás problémáira, várható
következményeire, arra, hogy mennyire
kompatibilis az új műfajokkal, művészi
megnyilvánulási formákkal, hamarosan
visszatérünk egy körkérdést intézve az ér-
dekelte felekhez.

(tt)

a

VARÁZSCERUZA HELYETT ECSETTEL

Wolfgang Beltracchi munka közben



© Fruitmarket / Wolfgang Ennenbach

Wolfgang Beltracchiról, a 20. század második felének legnagyobb műtárgyhamisítójáról készítette az idei Német filmdíjjal kitüntetett, kifejezetten szórakoztató dokumentumfilmjét Arne Birkenstock. Ezt a Svájci Nagykövetség, az Osztrák Kulturális Fórum és a Goethe Intézet *Szemrevaló* filmfesztiválján láthatta először a magyar közönség. A filmben a bohém, kecskeszakállas, minden hajjal megkent Beltracchi elhivatott kép-hamisítóként szakmája minden mesterfogását, trükkjét felvonultatja. Az elképedt néző, látván miként vasalja, antikolja vagy fosztja meg a friss olajfestékszagtól a saját maga buherálta sütőben a képet, és tömök a megfelelő helyszínről összevadászott „autentikus” pormacsákat a vakráma és a vászon közé, önkéntelenül is csodálattal adózik ennyi odaadás és mesterségbeli tudás láttán. Minden részletre odafigyelő előtanulmányok és kivételes érzék kellett ahhoz, hogy Beltracchi fellelje kedvenc művészei munkásságában azokat a hézagokat, amelyeket azután saját műveivel töltött ki. A II. világháború zűrzavarában nyoma veszett vagy sosem reprodukált lappangó képek újrafestése

különösen jövedelmezőnek bizonyult: vezető művészettörténészek hitelesítették az általa festett André Derain-, Fernand Léger-, Kees van Dongen-, Heinrich Campendonk- vagy a nagy kedvenc, Max Ernst-képeket, melyeket a vezető aukciós házak, a Christie's, a Sotheby's vagy a Lempertz értékesítettek horribilis áron. A kétes értékű karriernek végül egy festéktubus vetett véget, az 1914-ben még nem használt titánfehérrel festett ál-Campendonk után sorra göngyölítették fel korábbi gyanús ügyleteit. Beltracchit 2011-ben hat, odaadó feleségét bűntársként négy év börtönbüntetésre ítélték. 14 hamis festményt ismert el, de a filmben elhangzott homályos utalások több száz ma is neves múzeumok és műgyűjtők falain lógó Beltracchi-remekművet sejtetnek. A forgatás alatt született Max Ernst-művet mindenestre kénytelen volt már saját nevével szignálni, ám ezzel a Beltracchi-Ernsttel – ha nagyságrendekkel kevesebbet is – de minden bizonnyal megint szépen keres majd.

Beltracchi – A hamisítás művészete, 2013.
Rendező: Arne Birkenstock, 102 perc.
www.beltracchi.senator.de

MING

A kínai művészet hallatán az egyik első kép, ami beugrik, az kétségtelenül a kobaltkékkel festett fehér porcelán: a Ming-váza, ami az angol szólás-mondással „*precious as a Ming-vase*” a mindenkor értékes antik tárgy szinonimájává lépett elő. A kínai művészet [egyik] aranykorának, a Ming-korszaknak szenteli őszi blockbuster kiállítását a British Múzeum, a sokat ígérő *50 év, ami megváltoztatta Kínát* címmel. [Az őszi a Szigetországban mindenképpen a Ming jegyében telik, mert a kiállítással egy időben a múzeum – mi mást, mint – egy Ming-vázát turnéztat szerte az országban, a skótok Nemzeti Múzeuma pedig éppen október közepén zárja a *Ming: az Arany Birodalom* tárlatát.] A Dzsingisz kán utódainak hatalmát 1368-ban megtörő – és 1644-ig a trónt őrző – Ming-dinasztia függetlenséget és viszonylagos békét hozott Kínának, virágzó kifinomult udvari kultúrát Pekingnek [akkor épült a kor legnagyobb alapterületű palotakomplexuma, a Tiltott város]. A kiállítás beharangozója a modernizmus csirájáról, a nagy fordulatról szól, mintha ott és akkor kezdődött volna az, amit kínai művészet alatt értünk. Az európai reneszánsz antikvitáshoz való viszonyának tükrében a kiállított kincsek armadája, a híres vázáktól az égővörös lakkszekrénykéig nyugati szemmel nézve éppen nem a változásról tanúskodik. Sokkal inkább saját antikvitásukhoz és a Konfucius korabeli Kína aranykorához való hűségükről, a hagyományörzéshez való kivételes affinitásukról – de ez persze semmit sem von le a csodálatos műtárgyak értékéből és időtlen szépségéből.

Ming: 50 év, ami megváltoztatta Kínát, British Museum, London, 2015. január 5-ig.



© The Trustees of the British Museum

Porcelánpalack máz alatti kobaltkék mintával. Jung-lő [Yongle] kor, 1403–1424. Jingdezhen, Jiangxi tartomány. Magasság: 33,50 cm; átmérő: 18,60 cm. Sir Percival David Collection.

Király Tamás: *Ruha az 1988-as berlini show-ról* [Dressater, Hamburger Bahnhof]

©Fotó: Almási Jonathan Csaba, 1989. Gellérthegy, Budapest



RUHAPERFORMANSZ

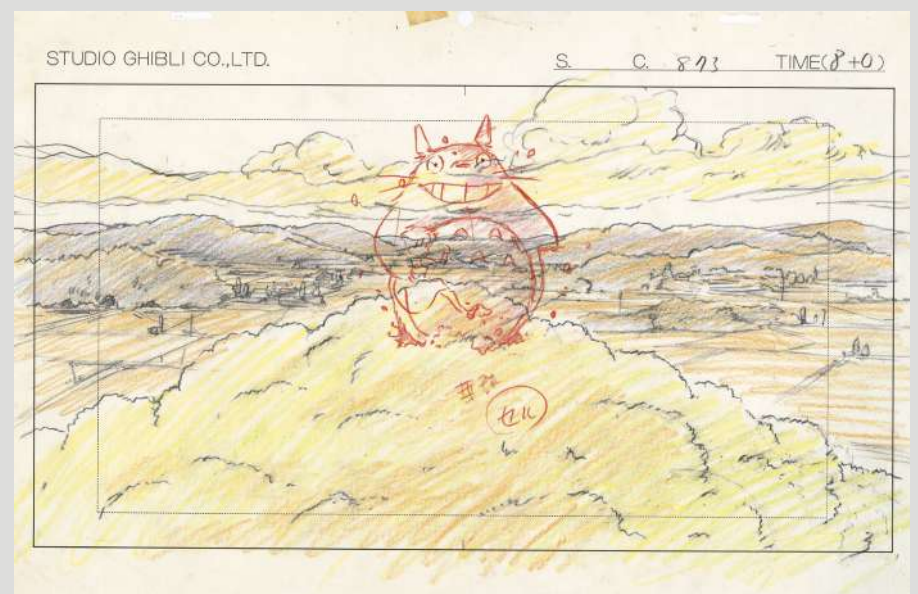
A *Stern* magazin 1990-ben a divat pápájának nevezte Király Tamást, a nyolcvanas évek magyar underground művészetének „antidivattervezőjét”, akinek a képzőművészet és a színpad inspirálta, sokszor hordhatatlan ruhaszobraival, máskor letisztult elegáns alkotásaival műfaji határokat feszegető látványos ruhaperformanszokon találkozhatott rajongótábora. A „divatséta-ként” elhíresült eseményeken például a járókelők közé vegyült modellekkel keltett feltűnést városszerte, de karakteres modelljeit is többnyire az utcán vagy szórakozóhelyeken választotta ki. A nemzetközi divatszakma is számon tartotta: a Nyitott Kapuk tematika köré szerveződő 1988-as berlini bemutatón [ahová Kelet-Európából csak öt hívták meg] egy olyan geometrikus vonalvezetésű kollekcióval szerepelt, amelyről az *i-D* és a *Vogue* is beszámolt. Idehaza a Petőfi Sándor utcai újhullámos butikban, a New Art Stúdióban lehetett hozzáférni öltözkéseihez, a hordhatatlan kategóriával pedig az URH-, Kontroll Csoport-, A.E. Bizottság- és a Sziámi-koncerteken találkozhatott az alternatív közönség. A tavaly tragikus körülmények között elhunyt Király Tamás életművének korai szakaszát dolgozza fel a tranzit.hu Design Héten nyíló kiállítása, ahol a rendszerváltás előtti évek képi és tárgyi emlékeinek kontextusában idézik fel Király korlátokat nem ismerő extrém világát.

Nyitott kapuk: Király Tamás 80', Majakovszkij 102, a tranzit.hu nyitott irodája, 2014. november 28-ig.

A SZELEK URA

A Marvel-hősök visszatérnek a filmvászonra vagy a képregényoldalakra, hogy átadják helyüket a nyugdíjba vonulással riogató idős japán anime mester, Hayao Miyazaki és társa, Isao Takahata teremtményeinek a párizsi Art Ludique múzeum falain. A tárlat a Studio Ghibli égisze alatt készült, 1300 eredeti grafika segítségével a comics-rajongók mellett a manga-híveknek kínál betekintést a japán rajzfilmkészítés kulisszatitkaiba. Miyazaki a hetvenes évek óta meghatározó személyisége a műfajnak, Nauszika, Kiki, Chihiro vagy Totoro történetei nemcsak [sőt elsősorban talán nem is] a gyerekeknek készültek. Nyugati szemszögből vizsgálva amúgy is csak a mélyen a sintoista világfelfogásban gyökerező tanmesék felszínét karcogatjuk, ahol az egyik alapprobléma az ember és természet valahol végleg elrontott viszonya. A természet erői, a pusztító tűz és különösen a mindent felforgató, változást hozó szél ugyanolyan fontos szereplője Miyazaki filmjeinek, mint a hősnők. A Marvel-szuperhősökre gondolva, forradalmi újítás volt részéről a lányokra bízni a világ sorsát. Ráadásul míg Pókember, Vasember, Hulk és a többiek az apokalipszis elhárítására szakosodtak, addig Miyazakinál a világégés többnyire elkerülhetetlen, viszont hősnői a túlélés és az újrakezdés mestereiként mutatnak kiutat a káoszából. Vagy nem.

A Studio Ghibli rajzai. A layout titkai – Takahata & Miyazaki animációjának értelmezése, Art Ludique, Párizs, 2015. március 1-jéig.



My Neighbor Totoro [Totoro – A varázserdő titka]



© Anders Petersen, Courtesy Galerie VU

PÁLDI Livia

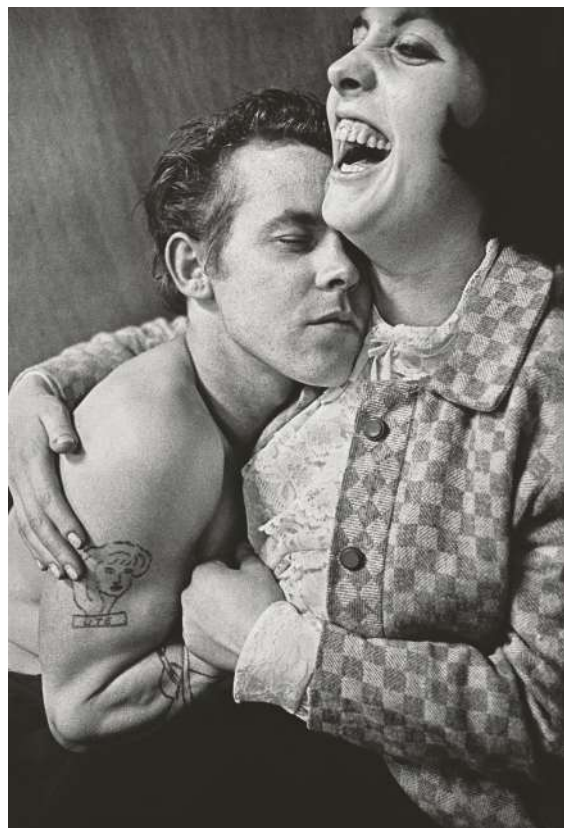
A KÍVÁNCISISÁG MINT ELŐFELTÉTEL: ANDERS PETERSEN

Az oknyomozó újságíró azért épül be és viszi alkalomadtán saját bőrét a vásárra, hogy nyilvánosságra hozza az igazságot vagy feltárja az igazságtalanságot. De mi hajtja a fotóst, amikor alámerül egy lepattant hamburgi bárban vagy egy zárt intézetben? A svéd, akinek nem vészett nyoma.

Talán nem én vagyok az egyetlen, aki a világhírű svéd fotográfus, Anders Petersen nevét Tom Waits ma már klasszikusnak számító, 1985-ös *Rain Dogs* albumáról ismeri¹(lásd jobboldali kép). A lemezborítón szereplő fotó annak a kultikus sorozatának egyik darabja, amelyet 1967 és 1970 között készített Hamburg piros-lámpás negyedének hírhedt sörözőjében, a Café Lehmitzben, megörökítve a 24 órában (a törzsvendégeknek éjjeli szállásként is) működő bár, és benne, mint végső menedékben a prostituáltak, stricik, taxisok, matrózok, kikötőmunkások, sztriptíztáncosok, transzvesztiták, ott-hontalan nomádok mindennapjait. Petersen 18 éves korában járt először Hamburgban. A középiskolából kimaradva a nyelvtanulás céljából ott töltött hat hónap menekülés volt a végsőig konzervatív burzsoá családi közegből, ugyanakkor a St. Pauli negyedben, a Reeperbahn környékén szerzett ismeretségek és tapasztalatok alapozták meg azt a szemléletet és érdeklődést, amely későbbi munkamódszerét meghatározta.

Hamburgba 1968-ban tért vissza, számos próbálkozással a háta mögött. Kísérletezett a festéssel és az írással is, majd elsősorban annak társasági vonzatai miatt, a fotózást választotta, és 1966-ban megkezdte tanulmányait Christer Strömholm² fotósiskolájában, a négy évvel korábban alapított Fotoskolanban. Nem csupán mestere mozgalmas élete inspirálta – Strömholm előtt Párizsban fotográfiát tanult, megjárta a spanyol polgárháborút, a finn–oros frontot és tagja volt a norvég ellenállásnak –, hanem érdeklődése a társadalom szélére szorultak, a „bohémia” iránt, a mindennapok kendőzetlen megmutatása és elképesztő munkabírása is.

Petersen a fotózás folyamatát sajátos pszichológiai helyzetként írja le: olyan felfokozott, „lázás” állapotba kell kerülnie, ahol nem is annyira a képeken, mint a gondolatok, érzelmek és bizalom megosztásán van a hangsúly. A *Café Lehmitz* sorozat is így indult: amikor első látogatásakor kiment a mosdóba, a bár vendégei rövid távollétét kihasználva körbeadták fényképezőgépét, és egymást, majd



© Anders Petersen / courtesy Galerie VU

öt kezdték el fotózni.³ Petersen nemcsak beköltözött a bárba, de első kiállításának is a söröző adott otthont. A falakra kitett 350 fotó közel négy nap alatt eltűnt, mert a csapossal kötött megállapodás értelmében mindenki, aki felismerte magát, elvihette és megtarthatta a képet. „Ott volt a valahová tartozás fantasztikus érzése – hogy odatartoztam azok közé, akiket fényképeztem, abba a hangulatba és atmoszférába. Ülhetél ott teljesen magányosan. Másrészt elfogadtak olyannak, amilyen voltál. És ez valódi megkönnyebbülés volt” – mondta egyik interjújában.⁴

A magányt/kívülállást egyszerre erősítő és oldó kötődésről, a váratlan találkozások, kíváncsiság táplálta kalandról, amit számára a fotózás jelent, több interjújában is beszél, mint ahogy arról is, hogy sorozatait egy folyamatosan bővülő és átrendeződő „nagy családi album” részének tekint. Ezért ha kérdezik, mi az, ami igazán összeköti korai és újabb keletű munkáit, akkor röviden ezt vá-

laszolja: „Az emberek. Az emberekkel való találkozás, nézelődés. Új emberek. Mindig az emberek. Szeretem az embereket.”⁵

Ennek a folyamatnak lett az első átlomása a három évig tartó bentlakást és ingázást (mert a képeit mindig Stockholmban hívta elő és nagyította) jelentő Hamburg és a Café Lehmitz. A történetet az akkoriban Münchenben élő újságíró, Roger Anderson írta meg a közös utazások alatt folytatott beszélgetések alapján, némi legendásítástól sem riadva vissza. A kötet 1978-ban jelent meg Németországban,⁶ kiadásában nagy szerepet játszott egy évvel korábban az arles-i fotófesztivál, ahol Petersen először rendezhetett az anyagból egyéni kiállítást. Elmondása szerint a cseh(szlovák) fotóművész, Josef Koudelka helyett ugrott be, mert annak képeit visszatartották a határon.⁷

Ami módszerét illeti, többnyire most is Contax T3-sal indul el (sok esetben többel egyszerre) és 35 mm-es lencsével dolgozik, mert szeret „modelljei” érezhető közelségében lenni, és egykori mesteréhez hasonlóan igyekszik megtalálni a törekény egyensúlyt a dolgokban való részvétel és megtapasztalás, illetve a dokumentáláshoz szükséges kívülállás között.

A számára inkább megközelítésként, mint stílusként jellemzett fekete-fehér analóg technika szintén összeköti a hosszú évtizedek alatt készített egyes darabokat. „Távolságot biztosít nekem, nem annyira anekdotákkal és az atmoszferikus hatással dolgozik, mint inkább a fény-árnyék viszonyal. Engem a határozott, éles »attak« érdekel. Az, amelyik nem magyaráz, ami nem a válaszokra, hanem a kérdésekre helyezi a hangsúlyt.”⁸ Mind a mai napig ragaszkodik a sötétkamarában előhívással töltött órák „mágikus és meditatív élményéhez” is, műterme a Gamla-stan-on, Stockholm belvárosában van.

Petersen mindössze az 1970-es években tett kényszerű kitérőt, amikor különböző magazinoknak (*Paris Match*, *VE*, *Stern*, *Guardian* stb.) dolgozott megbízásra, hogy fenntartsa magát – itt fel sem merülhetett, hogy nem színes filmmel dolgozik. Közben azért folytatta fekete-fehér sorozatait, megjelentette a stockholmi vidámparkot megörökítő *Gröna Lund* (1973) kötetet

és elvégezte a stockholmi Dramatiska Institutet, a svéd filmművészeti iskola film/televízió szakát.

A nyolcvanas évekre szakított a megrendelt riportázs műfajával és olyan témákhoz nyúlt, amelyekhez erős érdeklődés fűzte. Ezt az évtizedet mondhatni svéd zárt intézetekben töltötte a szabadságtól megfosztottság, a bezártság és a társadalomtól való pszichés és fizikai elszigeteltség tapasztalatait dokumentálva. Egyenként két és fél-három évet szentelt a később trilógiaként kezelt sorozatoknak: az első rész Österåkerben (*Fängelse/Prison*, 1984) készült, a másodikon egy idősotthonban dolgozott együtt Göran Odbratt-tal (*Ragång till kärleken/On the Line of Love*, 1991), míg az utolsó és talán a legnagyobb megpróbáltatást jelentő állomás a pszichiátriai klinika (*Ingen har sett allt/Nobody Has Seen It All*, 1995) volt. Amikor tehette, be is költözött az intézményekbe, a börtönök éjszakáit pedig többnyire öreg Volvójában töltötte. Petersen nemcsak hogy éveket szánt egy-egy ciklusra, esetenként hónapokat küzdve a be- és az elfogadásért, a klinika esetében ezenfelül hosszasan egyezkedve a hozzátartozókkal a fotók közölhetőségéért, de mind a mai napig (amennyiben igényt tartanak rá) e-mailen másolatot küld a képeken szereplőknek.

Saját bevallása szerint az elmúlt években többet dolgozik, mint fiatalkorában. Számos rezidenciaprogram vendégeként végigfényképezte az európai kontinens városait és lakóit Stockholmtól Utrechtten át Szentpétervárig. A sorozatait összegyűjtő *City Diary I-II-III*. (Steidl) 2012-ben elnyerte a Paris Photo-Aperture Foundation az Év fotókötetének járó díját. A londoni Photographer's Gallery külön kötetben jelentette meg a 2011-ben utolsónak számító állomásról, a Sohórol készített sorozatot.

Petersen szinte matematikai pontossággal emlékezik a fotózás körülményeire, szereplőire, valamint a válogatás szempontjaira: „Azt hiszem, a képek 70%-át közvetlenül a megismerkedés után készítettem. A fennmaradó 30% olyan pillanatkép, amelyen nem mutatok arcokat, csak a testbeszédes részletek árulkodnak. Ezek abban a fázisban készültek, amikor még nem nagyon ismertük egymást. A 30%-ban van számos



© Anders Petersen / courtesy Galerie VU



© Anders Petersen / courtesy Galerie VU

kép, amelyek témájául a fényt, a fény hiányát vagy különböző városi struktúrákat választottam. A végső szelekció is ebből a három csoportból áll össze.”⁹

A több mint húsz publikált kötet után most a Fotografiska kiállítása nyújt átfogó válogatást Petersen szubjektív dokumentarista életművéből: a 70-es és 80-as évek klasszikus ciklusaitól a trilógiát követő időszak napló jellegű, nagyméretű kollázsfalakba rendezett sorozataiig. Az fent említett *City Diary* mellett szerepel a fotográfus szűkebb páttriáját bemutató, a délnyugati-norvég határhoz közeli, barátságos és vendégszerető lakosairól híres Värmland régióban készített *From Back Home* (2009) sorozat is – ennek teljes anyagát a Fotografiskának adományozta. Egykori asszisztensével, a mára nemzetközi elismertséget szerzett värmlandi születésű JH Engströmmel közösen jegyzett és a Max Ström kiadó gondozásában me-

gjelent kötet többek közt megkapta az arles-i kortárs könyv díját és a cannes-i design bronzoroszlán díjat is.

Az idén 70 éves Petersen számos fotótörténeti elődre, ahogy ő mondja, „hősre” és munkára hivatkozik a szubjektív dokumentarizmus erősen széttartó családfáján kezdve Christer Strömholm párizsi transzvesztitákat megörökítő *Les Amies de Place Blanche* sorozatával. A sor hosszan folytatható Ed van der Elsen, Lisette Model, Diane Arbus és közvetlen kortársai közül Nan Goldin munkáival, de a művészeti és szemléletbeli inspirációk és referenciák között többször megemlíti Boris Mikhailov, Daido Moriyama vagy Michael Ackerman munkásságát is.

Anders Petersen, Stockholm, Fotografiska, 2014. november 16-ig.

<http://fotografiska.eu/en/utstallningar/utstallning/anders-petersen/>

• • •

1 Munkáival a magyar közönség 2007 augusztusában találkozhatott a Mai Manó Házban. http://www.maimano.hu/kulso/20070801_petersen/index.html

2 Christer Strömholmnek *CHR* címen 2012-ben rendezett retrospektív kiállítást a Fotografiska.

3 <http://theklieglight.com/anders-petersen-interview/>

4 <http://www.aperture.org/blog/anders-petersen-finding-a-fever/>

5 <http://www.aperture.org/blog/anders-petersen-finding-a-fever/>

6 Anders Petersen: *Cafe Lehmitz*. Schirmer/Mosel, 1978, 5–24. o.

7 <http://fkmagazine.lv/2012/01/30/interview-with-anders-petersen/>

8 Uo.

9 <http://theklieglight.com/anders-petersen-interview/>

SZIKRA Renáta

NIKI, A MESTERLÖVÉS

NIKI DE SAINT-PHALLE KORAI AKCIÓI

Niki de Saint Phalle neve hallatán leginkább a gravitáció vonzásának fittyet hányó, dús idomú, tarkára festett hatalmas asszonyszobrok, a táncos lábú Nanák jutnak eszünkbe, vagy Párizs talán legnépszerűbb és legvidámabb köztéri műalkotása, a Pompidou előtti Sztravinszkij szökőkút, amit Niki a férjével, Jean Tinguelyvel együtt készített. A szerencsések eljuthattak a toszkán dombok között rejtőző különleges szoborparkjába, a Tarot-kertbe is, amelyről lapunk hasábjain már olvashattak*.

Niki de Saint Phalle útkeresése azonban drámai körülmények között indult, és a művésznő szó szerint fegyverrel vette be a hatvanas évek Franciaországának avantgárd köreit.

Catherine-Marie-Agnès Fal de Saint Phalle felső-középosztálybeli családba született Párizs mellett 1930-ban. A bankár papa (mellesleg gróf) és szép amerikai felesége öt gyereket neveltek. A gazdasági válság miatt a család áttelepült Amerikába, így

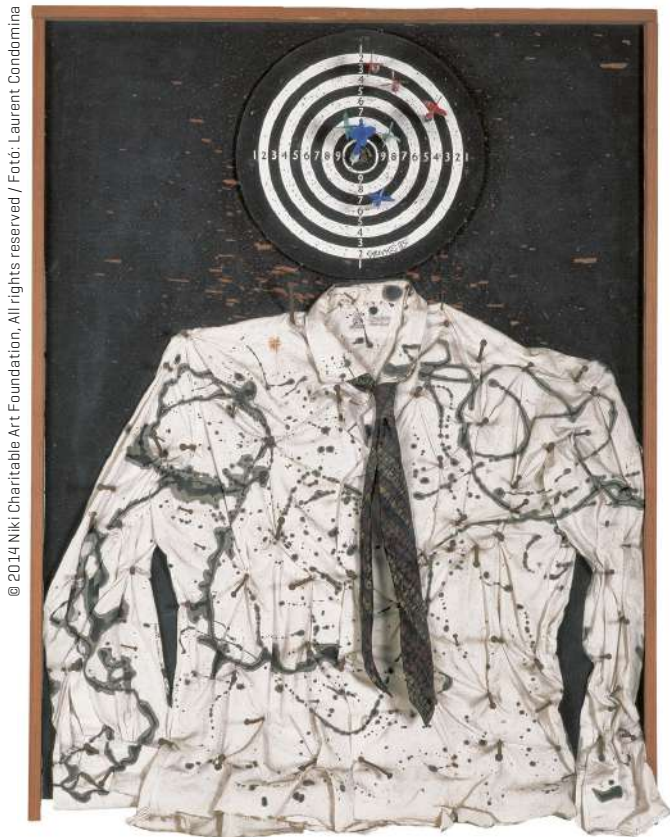
Niki már New Yorkban nőtt fel. Jó hírű bentlakásos iskolákba járatták, ahol szigorú katolikus nevelést kapott, de különböző diákcsinnyek miatt majdnem kicsapták (többek közt vörös fügefalevelet festett szobrokra). Lázadó, nonkonform természete ellenére (vagy pont azért) alig 18 évesen férjhez ment gyermeki jó barátjához, Harry Mathewshoz, aki később a Harvard zeneművészeti szakán tanult, majd író lett. A csinos Niki 19 évesen alkalmi modellként a *Life* magazin, később a francia *Vogue* címlapján is felbukkant, élénk társasági életet élt, utazott, de közben festeni, szobrászkodni kezdett.

Újszerű anyag- és eszközhasználata nem vívta ki közvetlen környezete tetszését – apja mindig lekicsinylően nyilatkozott lányára „művészkedését” illetően. Talán csak az időközben született gyerekek, Laura és Philip értékelték a szobájukba készített különös, mindenféle oda nem illő tárgyakat és játékokat hordozó mesefát, az első szobrot, aminek fémszerkezetét a Franciaországban megismert Jean Tinguely hegesztette Niki kérésére. Akkor még senki sem látta előre, hogy ezzel egy életen át tartó – igaz, az elején csak munka- – viszony veszi kezdetét. Másik barátja és mentora Hugh Weiss amerikai festő lett, akivel modellkedése során ismerkedett meg. Spanyolországban Gaudí, Franciaországban Facteur Cheval fantasztikus

szobordíszekkel ékes palotája volt rá a legnagyobb hatással – a két szenvedélyes, kifogyhatatlan fantáziájú alkotó élete végéig inspirálta őt.

Az ötvenes évek elején a család Franciaországba költözött, Niki 1953-ban idegösszeroppanással kórházba került (ahol a pszichiátrián elektrosokk kezelést is kapott), és most már szorgalmazták, hogy mintegy terápiaként folytassa a festést; a frusztráció és a felgyülemlett agresszió levezetését, a traumák feldolgozását remélve a művészi alkotótévékenységtől. Az összeomlás okai homályosak – a családjával (különösen apjával) mindig is ambivalens viszonyban lévő, a konzervatív női (családanyai) szerepökkel azonosulni nem tudó és nem is akaró fiatal nő úgy érezhette, csapdába került korai házasságával. A „jó házból való úrilány” (Simone de Beauvoir éppen az idő tájt megjelent memoárregénye helyenként akár róla is szólhatna) a hatvanas évek elején szakított korábbi életével, maga mögött hagyva nevet, férjet, gyerekeket, pénzt és csillogást, a kemény munkát és valódi kihívást jelentő avantgárd kedvéért.

Niki de Saint Phalle radikális gesztussal, valódi fegyverrel lövöldözős művészeti akcióival robbant be a köztudatba, de már a híres-hírhedtté vált *Tirs* sorozat előtt – ahol saját megépített installációit lőtte szét – komoly fegyverarzenállal lépett az avant-



Szent Sebestyén [Szeretóm portréja/Elengedhetetlen vértanú],
 100 × 74 × 15 cm, festék, fa és egyéb tárgyak
 Sprengel Museum, Hannover, a művész ajándéka [2000]

* Top 10 művészkert, Artmagazin 2012/4, 6. oldal

Impasse Ronsin, 1961



© Foto: Shunk-Kender © J. Paul Getty Trust, The Getty Research Institute, Los Angeles [2014, p. 20]

gárd arénába. Éles, szúró szerszámokból és konyhai eszközökből – tipikus (ön) gyilkos fegyverekből – a halál jegyében alkotott szürreális objekt-tájképeket, melyek közül a *Tu est moi, paysage de la mort* később szerepelt a MoMA 1961-es nagy hatású *Art of Assemblage* kiállításán. Ezt követték a céllövő portrék, ahol az igazi löfegyvert megelőzően dartsnyilakat használt. Az *Hors d'oeuvre/Szeretöm portréja* és a belőle kibontakozó *Szent Sebestyén* sorozatban a reneszánsz kedvelt motívumát (a ritkán erotikamentesen ábrázolt megkínzott férfitestet) csak egy, vudu gesztusként a hűtlen szeretőtől elorzott üres férfing és a feje helyére függesztett céltábla helyettesítette (amire a látogatók is dobálhattak). A Jackson Pollock-os csurgatással, spricceléssel beszennyezett/meggyalázott alak, a fejébe eresztett nyilakkal már az amerikai festészet hódító körútját hirdette: Jasper Johns (céltáblafestményeivel), Kooning, Pollock és Rauschenberg 1959-ben először állítottak ki együtt Párizsban.

A kétlaki Nikire az amerikai pop-art vezéregyéniségei, kiváltképp Jasper Johns és Robert Rauschenberg művészete is erősen hatott, 1961-ben személyes találkozásukból közös művészi akció(k) születtek (lásd Sarah Wilson *Tirs, tears, ricochet* tanulmányának részletét keretes írásunkban). Az 1961-es év a *Tírek* didalmenete, a kivégzőosztag akcióké, melyek a halálhoz való egyértelmű kötődésükkel a vanitas-témát aktualizálták. Az első lögyakorlatokra Párizsban, az Impasse Ronsin bohémnegyedében került sor, ahol Niki alkotó-, később élettársa, Jean Tinguely (és később Niki) műterme állt. Az eseményeken barátok és művésztársak, köztük Vera és Daniel Spoerri vagy a műkritikus Pierre Restany is fegyvert fogott, amikor arra került a sor, Harry Schunk és Janos Kender pedig fotókon dokumentálták az eseményeket. A falra, fára lógatott vagy póznákra erősített formátlan fehér testek (fehér gipszburokba rejtett plasztikzsákok, amelyekben festék- és tintapatron, para-

dicsonlé vagy tojás lapult) várták végzetüket. A későbbi akciókon a keret nélküli háromdimenziós formák keretbe foglalt fehérre festett reliefekkel váltakoztak. Az asszociatív alapon kiválasztott és elrendezett különféle tárgyakból, eszközökből komponált asszamlázsok destrukciójával Niki de Saint Phalle a dada és a szürrealizmus eszköztárát és művészi technikáit ötvözte a performansz vadozatú műfajával.

Így nem csoda, hogy a lelkes Restany révén Niki meghívást kapott az amerikai pop agresszív francia unokaöccsének nevezett „Nouveau Réalisme” mozgalom tagjai közé, amit Restany Yves Kleinnek alapított egy évvel korábban (és tagjai közt tudhatta az említettekén kívül többek közt Armant, Martial Raysee-t, François Dufréne-t, Césart és később Christót is). Az „újrealisták” „a valóság kölcsönvett vagy kihalított szeletének költői újrahasznosítására” törekedtek, és nemcsak a ready-made-ek és kollázsok (valamint

Enteriőrkép a Niki de Saint Phalle-kiállításon (előtérben a *Menyasszony lovon*, 1963–67, mögötte a *Menyasszony*, 1965 és a falon a *Menyasszony – Keresztre feszítés*, 1965)



dekollázsok) alkalmazása, de a fogyasztói társadalommal szemben megfogalmazott kritika is összekapcsolja neodada irányzatukat az amerikai pop-art hasonló vonásával. (A csoport a párizsi *Nouveau Réaliste* fesztiválon, majd egy évvel később Sidney Janis New York-i galériájában állított ki amerikai művészekkel.) Az első happeningekek közé tartozó *Tir*-akciók kéthetente, havonta követték egymást, alkalmanként televíziós csatornák is közvetítették őket, így a férfiak gyűrűjében álló, létráról tü-

zelő vagy lazán fegyverére támaszkodó, törekeny és mindig elegáns Niki de Saint Phalle pillanatok alatt nemzetközi hírnévre tett szert. Először a Jeanne Goldschmidt (Pierre Restany felesége) vezette párizsi Galerie J állította ki *Tirjeit* (*Tir á volonté*), majd gyors egymásutánban az amszterdami Stedelijk múzeum, a stockholmi Moderna Museet, a tengerentúlon pedig a Los Angeles-i Dwan Gallery és a New York-i Iolas Gallery is bemutatta őket. A gondosan megtervezett, színpadképsze-

rűen felépített helyszín és maga a kivégzés dramaturgiája azonos, de a célpontnak szánt amorf formák, tradicionális keretbe szerkesztett alakzatok vagy tárgyszövedékek témája és fókuszpontja változó – az elformátlanodott, csúf női test (*A felrob-bant nő*, 1963), a rossz anya archetípusa (*A vörös boszorkány*, 1962–63), a burzsoázia patetikus művészetfogalma (*Régi mes-terek*, 1961), a művészet maga (*Milói Vé-nusz*, 1962), az egyház (*A döglött macska oltára*, 1963) és politikai szereplők (*Kennedy–Hruscsov*, 1962) váltakozva kerültek célkeresztbe. A lövedékek szaggatta, színes festéktől vérző „tetemek” ugyanarra a sorsra jutottak – a mindenkori „áldozatból” lett a festmény vagy a festmény volt az áldozat...

„KI volt a festmény? Apa? Minden férfi? Alacsony férfiak? Magas férfiak? Nagyda-rab férfiak? Kövér férfiak? Bátyám JOHN? VAGY ÉN MAGAM voltam a festmény? Magamat lőttem le egy RITUÁLÉ során, ami lehetővé tette, hogy saját kezem ál-tal haljak meg és támadjak fel? Halhatatlan voltam” – írta Niki de Saint Phalle a *Tirekre* harminc év távlatából visszaem-lékezve.

Katalógustanulmányában Sarah Wil-son két összefonódó feszültségforrásra ve-zeti vissza a művészeti akciók pszicholó-giai motivációját. „A hatvanas évek elején, ahogy nem létezett még a performansz



A három grácia, 1995–2003, ezüst: 290 × 125 × 95 cm, fekete: 260 × 150 × 90 cm, fehér: 290 × 120 × 90 cm, poliészter, tükörmozsaik

Niki Charitable Art Foundation, Santee, USA, 2014 Niki Charitable Art Foundation. All rights reserved © Photo: Philippe Cousin



© Laurent Condominas

A Tarot-kert látképe, Garavichio, Olaszország

NANA A KERTBEN

Az utolsó fegyveres performanszokkal (melyek a *Pátriárka kivégzésével* értek véget) egy időben Niki más technikát is kipróbált, hogy a sztereotip női szerepek ambivalenciáját megragadja. E szerepek közül az anyáé mellett (édestől a mostoháig) a menyasszonyé került a középpontba (*Menyasszony*, 1963, *Menyasszony lovon*, 1963–67, *Keresztre feszítés*, 1965). Az élet-nagyságú bábuk drótvázra felhordott fehér gipszből készültek, kísérteties hatásukat csak fokozta a szabad asszociációk segítségével összeválogatott törött műanyag játékok, használati eszközök kusza szövedéke. 1965-ben Niki de Saint Phalle panoptikumában az állapotos barátnő, Clarice Price által inspirált új szereplő lépett színpadra. A „nana” Niki szóhasználatában a hétköznapi nő – minden nő megtestesítője, a nő archetípusa. A korábbi bábuk kiszolgáltatott, idomított, megkínzott vagy éppen (ön)pusztító nőalakjait erős és eleven, szabad nőtípus váltotta fel. Kezdetben színesre festett papírmáséból készültek a könnyed, lebegő, kerekded formák, amelyeket Alexander Iolas párizsi galériája állított ki először 1965-ben. A kísérletező kedvű Saint Phalle poliészter alapanyaggal igyekezett kiváltani a kevésbé időtálló papírmásét és gipszet (ami később a tüdejét is megtámadta). A táncos léptű vagy stabilitást sugárzóan zömök, de mindig

derűsen tarka és elpusztíthatatlan *Nanák* a következő évtizedekben meghódították a világot, Hannovertől Barcelonáig, Kaliforniától Jeruzsálemig, végül Niki de Saint Phalle utolsó nagy művében, a Rómához közeli, misztikus *Tarot-kertben* hatalmasra nőttek. A monumentális, bejárható, ún. „lakó-szobrok” egyik előzménye azonban még Niki művészi pályájának korai szakaszából származik. A stockholmi Moderna Museet számára (és Pontus Hulten felkérésére) 1966-ban Jean Tinguely és Per Olof Ultredt közreműködésével készült el a *Hon* installáció, amely a teljes kiállítóteret kitöltő (29 m hosszú, 9 m széles és 6 m magas) fekvő nőalakot formázott. A belsejében elhelyezett közösségi tereket (hamisítványok galériája, tejbár, filmvetítő, kilátó-terasz) a nőalak lába között, a genitáliát helyettesítő kapun keresztül közelíthette meg a kiállítás rekordlátogatottságot produkáló közönsége. A hatalmas, befogadó anyafigura – alcímében *Katedrális* – Niki számára „az életöröm emlékműve”, a Tarot kártya nagy árkánymai közül az *Uralkodónő* (Szfínx) alakjában tűnt fel újra, amelyben a kertépítés idejére Niki de Saint Phalle 1982-ben műtermet, lakótereket alakított ki magának. Az épület méretű szobrok statikus nélkül, többnyire apró modellek alapján, a középkori katedrálisépítőkhöz mérhető szemmértékkel bíró Jean Tinguely ve-

zetésével és egy összeszokott technikai gárda segítségével készültek. A hajlított, hegesztett vasrudakból és huzalokból álló hálóra fröcsköléssel és tapasztással felvitt betonháj megszilárdulása után kapta alap-színét, amelyre az előzetes tervek szerinti színekombinációkban, mozaikszerűen került fel az égetett kerámia, üveg vagy tükör alapanyagú külső burkolat vagy a belső tereket díszítő akrilfreskó.



© 2014 Niki Charitable Art Foundation. All rights reserved

Szökkenő Nana, Nana Power tábla, 1970, 76×56 cm, szitanyomat, Arches pergamenpapír, Sprengel Museum, Hannover, a művész ajándéka [2000]

AZ ELSŐ LÖVÉSEK

Az első nyilvános *Tir* akcióra 1961. február 12-én került sor az Impasse Ronsin mögött. (...) Minden bizonnyal gyakorolt korábban, nemcsak a kölcsönzött fegyverrel, de azt is elgyakorolta, hogy nézzen ki a performansz, hiszen ez alkalommal fotósok, Harry Schunk és Janos Kender is részt vettek az eseményen, ahogy a barátok közül Jean Tinguely, Vera és Daniel Spoerri, Jeanne Goldschmidt, a Galerie J vezetője férjével, a műkritikus Pierre Restanyval együtt, aki maga is fegyvert fogott, amikor rákerült a sor. *Coup d'éclat, coup d'éclair...*¹ Azonnal be is vette Nikit a Nouveau Réalisme (Újrealista) mozgalmába. Hogy lett Nikiből mesterlövész? Nagyapjától, Harpertől, bátyjaitól vagy unokafivéreitől vett leckéket, vagy Harry Mathews-tól?²

Az Impasse Ronsin-i második szeánszon, február 26-án hét *Tir* készült, a közönség sorai közt volt az amerikai költő és kritikus John Ashbery, Sam Mercer, Jim Metcalf, a festő Shirley Goldfarb, Hugh és Sabine Weiss, Eva Aeppli és a Nouveau Réalistes tagjai közül Raymond Hains és Gérard Deschamps, no meg természetesen a fegyver tulajdonosa és a fényképészek.

Április 25-ére az ORTF műsora révén (*En français dans le texte*) Niki és a *Tirek* országos hírre tettek szert. A filmen Niki rudakra montírozott szabálytalan alakú gipszformákra lövöldözött célpontként, amiknek a belsejében – amint azt elárulták – tojás, paradicsom, samponkapuszulák, tintapatronok voltak. A gipsztömegből, mint egy testből kibuggyantak a zsigerei; a test szó szerint „legéppuskázva” hevert a kiömlött folyadékok összekeveredett mocskában. Ugyanakkor egy sor bekeretezett, négyszögletes „preparált festmény” (John Cage preparált zongorája nyomán) várakozott csinosan elrendezve a falon az újabb *Tir* akciókra, és amelyek a lövöldözés után kiállítási tárggyá váltak. *Tout le monde peut participer a l'operation...* (mindenki vegyen részt az akcióban...) mondta Louis Pauwels, a producer³. A lauréatamont-i hagyomány szellemében (*la poésie doit*

être fait par tous et non par un – a költészet mindenki dolga, nem egyetlen emberé) és a véletlenszerűen a tömegbe lövő abszolút dadaista gesztussal, Niki a helyettesíthetőség, a happening és a csoportos performansz viszonylatában az akció művészi voltára és a szerzősége vonatkozó kérdéseket feszeget hat évvel azelőtt, hogy Roland Barthes bejelent egy másik halált: a szerző halálát⁴.

A francia közönség a filmből értesült Niki nemzetközi sikereiről: a stockholmi Moderna Museet adott helyet egy nagyszabású *Tir* akciónak, és *Tir*jeit bemutatta a cutting-edge Galerie is. Az év első hónapjai még ennél is mozgalmasabban alakultak a befutóban lévő superkurátor Pontus Hulten védőszárnyai alatt: *Bewogen-Beweging* a Stedelijk Múzeumban, ahol egy Amsterdam melletti kertben öt fára függesztett *Tir* szétlövésére került sor – az eseményen a New York-i MoMA-tól William Seitz vett részt. A Moderna Museet akcióján túl, amit

május 17-én közvetített a televízió és amit Duchamp is megtisztelt jelenlétével, egyéb *Tir* eseményekre is sor került, például a Värmdö (Wik) melletti homokbányában rúdra montírozott gipszgömböt porlasztott szét a lövés május 23-án.⁵

(...)

Párizsba visszatérve rendezett egy „szentivánéji” *Tirt*, 1961. június 15-én: Niki rövidre vágott borzas haja és a férfifing, amit viselt éles kontrasztot alkotott a *Régi Mesterek* látványával (*Old Master Tir*): ezúttal a burzsoázia fennkölt „művészete” volt a célpont, amit a festeket rejtő gipszbugyrok körüölölő aranyozott és dúsan faragott ovális keret szimbolizált. Az új, türelmetlen jelen intézett támadást a múlt ellen: az elavult kulturális értékek egy feminista csavarral hozzásegített ironikus újjászületésének vagyunk tanúi. Az *Old Master Tir*ről sorozatkép készült – a becsapódás pillanata, a „kiömlő vér”, a lecsurgó színek már Niki szólóshow-ját előlegezték. Nagymé-



Performansz az Amerikai Egyesült Államok párizsi nagykövetségén, 1961. június 20. [A festmény takarásában Robert Rauschenberg áll, a zongora mögött Niki de Saint Phalle feje bukkan fel]

© Fotó: Shunk-Kender © J. Paul Getty Trust. The Getty Research Institute, Los Angeles (2014; R 20)

műfaja, úgy nem létezett valódi társadalmi párbeszéd sem, ami Niki frusztrációinak hangot adott volna, ami a pszichiátriai kezelésen túl (már maga a pszichonálízis intézménye is eleve a probléma részét képezte) gyógyulást hozott volna. Az alapprobléma, a nők hallgatólagosan elfogadott alsóbbrendűsége, alávetettsége olyan elfojthatatlan szimptóma/tünet, ami még legjobb barátainak, kortársainak reakcióban is folyton megnyilvánult, újra és újra felszakítva a sebeket.” A már emlegetett Simone de Beauvoir ugyan 1949-ben megjelentette témába vágó, *A második nem* című terjedelmes opuszát, de a feminizmus bibliájaként is emlegetett írás, ami lefektette a gender elmélet alapjait, csak később vált a közbeszéd tárgyává. Híres mondata: „az ember nem születik nőnek, hanem azzá válik” a patriarchális társadalmakban a nőkre kényszerített másod-rendűség, másért-valóság, a nők (szexuális) tárgyként kezelése ellen tiltakozik. Alapkérdése, hogy hogyan teljesítheti ki magát egy emberi lény a nő helyzetében, Niki de Saint Phalle problémája is. Az említett összeroppanás okai, a gyerekkori traumák lassan bomlanak ki, és csak 1973-ban, amikor *Daddy* címmel filmet forgatott Peter Whiteheaddel, beszélt először nyíltan (vagy inkább homályosan, de azért érthetően) a gyerekkorában átélt szexuális zaklatásról, az erőszakról, apja iránt érzett gyűlöletéről. (Könyve, a *Mon Secret* csak 1992-ben jelenik majd meg.) A rigid női szerepeket és azok kudarcait feldolgozó *Tirek A pátriárka halálában* (1962) és a szépség és a szörnyeteg szerel-



Niki. Impasse Ronsin, Old Master Tir, 1961

© Fotó: Shunk-Kender © J. Paul Getty Trust, The Getty Research Institute, Los Angeles (2014 R 20)

mi történetét feldolgozó monumentális *King Kong* reliefhez (1963) készült előtanulmányokban érik el a tetőpontot. Az előbbi a gyerekkorát megidéző helyszínen, egy kastély fala előtt végrehajtott kivégzés az apá(k)ra és az általuk vezényelt férdominanciájú világra irányul (ezt jelképezi az apró fej, a meredező repülőgép pénisz körül szétrobbanó palackok, a karambolozó játéktankok és versenyautók). A *King Kong* reliefen gumimaszkként megjelenő pátriárkák: Kennedy, Hruscsov, Fidel Castro, Abraham Lincoln és a Téliapó jelölik ki a másik frusztráló helyzetet.

A csúcsra járatott hidegháború feszültsége, a két nagyhatalom borotvaélen táncoló viszonya a francia belpolitikára is erősen hatott. A másik, saját bőrükön tapasztalható hétköznapi brutalitás az volt, amit Algéria önállósulási törekvései váltottak ki a francia jobboldali szervezetekből. Titkos hadseregük, az OAS terrorista akcióinak nemcsak algériai civilek estek áldozatul (az október 17-i mészárlás során a testeket egyenesen a Szajnába dobták), de a háború ellen tüntető baloldali értelmiség is a bőrét kockáztatta (a kulturális miniszter André Malraux ellen merényletet kísérel-

SHUNK-KENDER

A német származású fotós, Harry Shunk (1924) Kender Jánossal (1937) – a későbbiekben Jean – az ötvenes évek Párizsában találkozott. Shunkot a második világháború után Angliába internálták, utána költözött a Csatorna túloldalára, Kender pedig az 56-os forradalom leverése után disszidált Párizsba. 1957-től dolgoztak együtt és fotóikat következetesen „Shunk-Kender” név alatt közölték. A hatvanas évek párizsi művészeti közegét intim közelségből dokumentál-

ták, számos Nouveau Réaliste-kiállítás megnyitójáról, a konceptuális művészek korai performanszairól vagy happeningjeiről készítettek felvételeket. Egyik híresebb képük az Yves Klein „halálugrását” rögzítő fotómontázs (*Le Saut dans le vide*, 1960), de Klein meztelen nőket kék festékbe hempergető botrányos akcióit, Niki de Saint Phalle lövéseit, Jean Tinguely, Claes Oldenburg vagy Christo akcióit és műtermét is végigfotózták. A páros 1967-ben Kanadába költözött,

majd székhelyüket New Yorkba tették át, ahol a pezsgő művészeti szcena krónikáinak korai és ritkán reprodukált Merce Cunningham-, Allan Kaprow-, Yayoi Kusama-, Robert Rauschenberg- és Andy Warhol-fotókat köszönhetünk. 1973 végén hivatalosan is elváltak útjaik. Shunk 2006-ban, Kender három évvel később hunyt el Amerikában.

retű darabot készített elő, amiben vécé-tartály, karosszéria-darab, halászháló, fejsze, viharlámpa és végül egy madárkalitka is szerepet kapott... de aztán az egész félbeszakadt.⁶

Megjötték az amerikaiak. Niki *Tir de Jasper Johns és Hommage à Robert Rauschenberg (Shot by Rauschenberg)* akciója az akkortájt kötött legfontosabb barátságainak emlékét őrzi (mindketten találkoztak egy évvel korábban Tinguelyvel New Yorkban, a MoMA-ban tartott bombasztikus happeningen). Niki „ragyogónak” és „felvillanyozónak” találta kettőüket, így munkái – amiben mindketten lőttek is – egyszerre hommage (a művészek közt megszokott ajándékozás hagyománya értelmében) – másfelől természetesen szatirikus felhangoktól sem mentes appropriáció, eltulajdonítás: Johns céltábla motívumának, villanykörte szobrainak és a bronz *Savarin konzervdoboz ecsetekkel* (1960) – másolatának a felületre ragasztásával – mindenből „Niki de Saint Phalle” lett.

Johnsnek órákba telt, míg eldöntötte, hova lőjön, Rauschenbergnek elég volt öt perc, miközben azt üvöltötte: „Vöröset, vöröset, még több vöröset akarok.”⁷

Együttműködésük egy figyelemre méltó közös projektben tetőzött, amit a párizsi amerikai követségen rendeztek meg június 20-án, a veszélyt, a közönség biztonságát és a politikai helyzetet tekintve ma már csaknem elképzelhetetlen körülmények között. Ha meggondoljuk, a hidegháború épp tetőzött: az űrhajózásban Jurij Gagarinnal a szovjetek vitték el a pálmát, míg az amerikaiak a kubai inváziót is elbukták a Disznó-öbölben – mindkettőt 1961 áprilisában. Az amerikai katonai jelenlét erős Franciaországban (továbbra is aktív tagja a NATO-nak), miközben a helyszínre telepített FBI- és CIA-ügynököket aktivizálva anti-kommunista vizsgálat indul francia állampolgárok ellen.⁸ ...

Mindazonáltal Robert Rauschenberg engedélyt kapott arra, hogy – hallgatóságosan – David Tudor tiszteletére koncertet szervezzon az amerikai követségen, a Rue du Faubourg Saint Honorén – ami végül egy meghökkentő – ijesztő – csoportos performanszá alakult.

Miközben Tudor a színpad egyik oldalán zongorázott, Rauschenberg a színpad másik végében, háttal a nézőknek egy „kombinált festményen” dolgozott, amit senki sem látott. A festőállványra erősített mikrofonok közvetítették a közönség felé a zajt, amit az ecsetvonások, a kalapácsütések és egyéb színpadi akciók keltettek. Mindehhez jött még Tinguely „sztriptíz” gépezete, ami körbe-körbejárkálva fém alkatrészeket dobált szanaszét, és a Saint Phalle készítette „shooting painting”, amit a követség felbérelte hivatásos mesterlövész lőtt szét. Johns egy virág-céltáblával járult hozzá az eseményhez és egy körbehordozott *Entr’acte* festménnyel, ami a felvonások közti szünetet volt hivatott jelezni, de erre sosem került sor. Tíz perccel a performansz vége előtt megszólalt a Rauschenberg festményére erősített vekker és megjelent a Hotel du Pont Royale – Rauschenberg szállodájának – londoni, aki segített a festőnek összecsomagolni és kicipelni a művet a közönségen keresztül úgy, hogy azok nem láthatták a végső eredményt. Tudor az idő nagy részét a zongora alatt töltötte.

„Cage 1960-as *Variációk II* darabja variálható kompozíció, amely tetszőleges számú előadóra és hangkeltő eszközre íródott. Bármely hang, ami a performansz során keletkezik, integráns része a darabnak, és a performansz folyamata teszi teljessé a zeneművet. Tudor interpretációja során gyakran használt beépített mikrofonokat és a zongorához erősített hétköznapi tárgyakat...”

Zenszerű „gondolatlanság” elérése volt a cél mind a résztvevők, mind a közönség számára, de ha ezt a *Tirt* nézzük:

„...belép a mesterlövész és lő – de nem pontosan a célra irányítva fegyverét, hanem sorozatban adja le a lövéseket összevissza egy műre, ami felhasad és vérzik, ahogy belelőnek; ráadásul két ember között helyezkedik el, akik közül az egyik egy vászon mögött rejtőzik, a másik a zongora alatt. Ezt az embert ölésre képezték ki, nem egy művész. A harc, ami a kultúra és a háború, az alkotás és a rombolás között zajlik, az érzékek ellen is támadást intéz, ideértve a löpor és a festék szagát... A virág/fegyverek képzettársítása a vietnami háború képeit

vetíti előre... ez egy művész »ülősztájk« amerikai és európai művészek részvételével...”⁹

A *Tir de l’ambassade americaine* a nap folyamán később zajlott le a művészek aktív közreműködésével.

Sarah Wilson: *Tirs, Teras et Ricochet* in: Camille Morineau szerk.: *Niki de Saint Phalle*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2014. 92–94. o. (Fordította: Szikra Renáta)

1 Lásd: Pierre Restany: Coup d’éclat, coup d’éclair... Une oeuvre immense, prête à affronter le siècle à venir, in: *Niki de Saint Phalle*, dir. Monographie, Catalogue Raisonné, 1949–2000; *Peintures, Tirs, assemblages, reliefs*, Lausanne, Actes, 2001, 154–5. o.

2 Catherine Francblin monográfiájában merül fel a kérdés, honnan fakad Niki lövészetben való jártassága, in: Catherine Francblin: *Niki de Saint Phalle, la révolte à l’œuvre*, Paris, Hazan, 2013. 110–111. o.

3 Louis Pauwels: En français dans le texte, ORTF, 1961. április 25., Niki *Tir* sorozatával. (<http://www.ina.fr/video/I05127774>).

Francblin közli az interjút, amit Restany adott a Nouveaux Réalistes csoportról és a hozzá kapcsolódó publikációkat. 102–3. o.

4 Roland Barthes: The death of the author, in *Aspen* 5+6, 1967. Szerk. Brian O’Doherty. Magyarul Roland Barthes: A szerző halála, in: uő: *A szöveg öröme*, Budapest, Osiris, 1996.

5 Kender fotóival és az esemény részleteivel kapcsolatban lásd: *Catalogue Raisonné*, 2001, 86. o.; lásd még: Francblin, 2013, 95–96. o.

6 Lásd az illusztrációkat in: *Niki de Saint Phalle*, Bonn, Kunst-und-Austellungshalle, 1992, 40–41. o., amelyek a *Tir* előkészületeit mutatják, tisztán látható június 15-i feliratozással, valamint a június 26-án lezajlott Impasse Ronsin-i lövöldözés fotóit.

7 *Niki de Saint Phalle*, Levél Pontus Hulthennek, uo., 162. o.

8 Lásd: Athan G. Theoharis szerk.: *The FBI, a comprehensive guide*, Phoenix, Oryx Press, 1999 és Theoharis: *The Quest for Absolute Security. The Failed Relations Among U.S. Intelligence Agencies*, Chicago, Ivan R. Dee, 2007; Frédéric Charpier: *La CIA en France, 60 ans d’ingérence dans les affaires françaises*, Paris, Seuil, 2008.

9 Amy Jo Dempsey: Variations II, in: *The Friendship of America and France, a new internationalism, 1961–1965*, PhD, University of London, 1999, 141–2. o.

Enteriőrkep a Niki de Saint Phalle-kiállításon [előtérben a Koponya [Meditációs szoba]]



© Foto: Didier Plow / RMN - Grand Palais, Paris 2014

tek meg 1962 februárjában és Jean-Paul Sartre háza előtt is bombát robbantottak, aki Beauvoirral együtt állt ki az OAS ellen). Az újrealista művek – Tinguely horgász gépezetei, Arman felgyújtott székei, César autóröncsai – között Niki de Saint Phalle utolsó provokatív performanszai (a *Pátriárka halála* mellett az *OAS oltár*,

a kitömött denevérek, pisztolyok és kegytárgyak blaszfém triptichonja) sem szólhattak pusztán személyes traumájáról, hiszen háborús helyzetben a nőknél elkövetett erőszak mindennapi rutin, a leigázás egyik módszere. Utolsó fegyveres akcióiban szorosan összefonódik a személyes és a politikai szabadság kivívására irányuló törekvés.

Mindezt nyilván nem lehetett a végelenségig csinálni – a performanszok eredetisége, nyers agresszivitása megfáradt, megkopott volna az ismétlések hatására és Niki már maga is új utakat keresett – ami majd a *Nanákkal* és a 66-os stockholmi gigainstallációval, a lábai közt megközelíthető, sőt bejárható terhes nő épületméretű, tarka szobrával (*Hon*) végleg a feminista művészet egyik előfutárává avatja. Ő maga 1992-ben Pontus Hultennek (a *Hon* kurátorának) így vallott: „Miért adtam fel a lövöldözést alig két éven belül? Mert úgy éreztem, függő lettem. A tüzelés után teljesen kővé dermedtem. Magához láncolt ez a haláltáncszerű, mégis vidám rituálé. Eljutottam arra a pontra, amikor már elvesztettem az uralmat magam felett, a szívem zakatolt a lövöldözés alatt, már a performansz előtt remegni kezdtem, és ez végig így is maradt. Eksztatikus álla-

potba kerültem... nem szeretem a kontrollvesztést. Megijeszt és utálok függeni valamitől, így aztán abbahagytam.”

Niki de Saint-Phalle tehát ezt a köteléket is lerázta magáról.

Forrás: Sarah Wilson: *Tirs, Teras et Ricochet*, in: Camille Morineau szerk.: *Niki de Saint Phalle*. Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2014. 92–100. o.

Niki de Saint Phalle, Grand Palais, Párizs, 2015. február 2-ig.

© Réunion des musées nationaux-Grand Palais, Paris 2014



A Réunion des musées nationaux-Palais plakátja

A cikk megszületését támogatta:



RICHTER GEDEON



Johannes Vermeer van Delft: *Leány gyöngy fülbevalóval* | Mauritshuis, Hága

NÉMETH István

AZ ÚJJÁSZÜLETETT MAURITSHUIS

A múzeumbővítési hullám a mélyföldi Hágát is elérte, ennek kapcsán visszamehetünk abba az időbe, amikor Brazíliában még inkább holland szót lehetett hallani, nem pedig portugált. Mit lehet tudni arról a Mauritsról, aki megalapította a világ egyik legkedveltebb múzeumát, és hová kerültek innen a hangyászok?

Johannes Vermeer van Delft sejtelmes szépségű alkotása, a *Leány gyöngy fülbevalóval* kétségtelenül az európai festészet emblemikus művei közé tartozik. Nem csoda, hogy a közelmúltban a holland média napokig foglalkozott azzal a szenzációs hírrrel, hogy a hosszas külföldi vendégszereplés után hazatért festmény ismét otthonában, a többéves rekonstrukció után, 2014. június 27-én ünnepélyes keretek között újra megnyitott, s régi fényében pompázó hágai Mauritshuisben látható. Vermeer említett alkotása persze csak egyike a Mauritshuis gyűjteményében őrzött remekműveknek, hiszen csupán a híres delfti festőtől két további kép, a *Pihenő Diana istennő nimfái körében* és a *Delft látképe* található ugyanitt, s ekkor még nem beszéltünk Rembrandt egyik korai főművéről, az 1632-ben készült *Dr. Nicolaes Tulp anatómiai leckéje* című csoportképről, vagy olyan szintén emblemikusnak mondható festményekről, mint például Carel Fabritius 1654-ben készült remekműve, az úgynevezett „*Puttertje*” (*Tengelice*) vagy Gerrit Dou bravúros technikával megfestett alkotása, a *Fiatal anya*, mely 1660 után egy ideig az angol királyi gyűjtemény részét képezte, s néhány évtizeddel később onnan került



© Fotó: Ivo Hoekstra / Mauritshuis, Den Haag

A felújított Mauritshuis épülete



Rembrandt Harmensz van Rijn: Dr. Nicolaes Tulp anatómiai leckéje, 1632 | Mauritshuis, Hága

vissza Hollandiába, az Orániai-házból származó uralkodónak, III. Vilmosnak köszönhetően. Itt jegyezhetjük meg, hogy ha a Mauritshuis képtára nem is nevezhető minden további nélkül királyi gyűjteménynek, kétségtelen, hogy a kollekció magja, illetve számos fontos darabja az Orániai-Nassauai családból származó helytartók (V. Vilmos), illetve egyes utódaik, így például a Napóleon legyőzését követően Hollandia királyává választott I. Vilmos magánképtárából származik. Az egyre gyarapodó festménygyűjtemény már az 1820-as évek elején állami kezelésbe került, s a pazar kollekció méltó bemutatása céljából ekkor vásárolták meg a Mauritshuis épületét, mely végül 1822. január elsején nyitotta meg kapuit a nagyközönség számára.

Míg azonban a Királyi Képtár (hivatalos nevén Koninklijk Museum voor

Schilderijen Mauritshuis) világhírű gyűjteménye nyilván jól ismert a múzeumbárártok, s különösen a 17. századi holland festészet rajongói körében, már valószínűleg jóval kevesebben tudják, ki is volt valójában a híres kollekciónak jelenleg is otthont adó „Móricház” névadója, a Jacob van Campen és Pieter Post tervei alapján 1633 és 1644 között, klasszicizáló barokk stílusban épült városi palota építtetője és első tulajdonosa.

Johan Maurits van Nassau Siegen (1604–1679) jelentős arisztokrata családból származott. Nagyapja, Jan van Nassau a németalföldi szabadságharc vezetőjeként ismertté vált, s Hollandiában a Haza Atyjaként tisztelt „Hallgatag Vilmos” (Willem van Oranje) öccse volt, míg apja, János gróf egy Holstein-Sonderburg hercegnőt vett feleségül, így Johan Maurits anyja révén közvetve még a dán királyi házzal is ro-

koni kapcsolatba került. Bár a fiatalember Bázelen, majd Kasselen alapos humanista képzésben részesült, nem sok kedve volt a tanuláshoz, s már 17 évesen Hágába ment, hogy katonai pályán próbáljon szerencsét. Karrierje akkor ívelt fel igazán, amikor az 1630-as évek derekán, a Nyugat-indiai Társaság vezetői őt bízták meg egy katonai expedíció vezetésével, hogy a portugálokkal szemben védje meg az Egyesült Tartományok gyarmati pozícióit Brazíliában.

Johan Maurits már a brazíliai holland gyarmatok kinevezett kormányzójaként indult útnak 1636-ban, s nem kevesebb, mint nyolc évet töltött a távoli kontinensen. Bár nem sikerült igazán jelentős vagy maradandó katonai sikereket elérnie, a brazíliai holland „gyarmatbirodalom” mégis az ő idején érte el legnagyobb kiterjedését. Mindenesetre manapság a hollandok nem annyira Johan Maurits hadvezéri vagy

Frans Post: *Brazil táj hangyással*, 1649 olaj, vászon 53 × 69,4 cm | Alte Pinakotech München

kormányzói, hanem sokkal inkább mecénási erőit igyekeznek kidomborítani, s máris megjegyezhetjük, hogy nem egészen alaptalanul. A frissen kinevezett kormányzó ugyanis braziliai útja során fegyveres csapatokon kívül több kiváló természettudóst és képzőművészt is magával vitt a távoli országba, az egzotikus környezet, illetve a helyi állapotok tanulmányozása és dokumentálása érdekében. A Johan Maurits kíséretében Brazíliába utazó holland tudósok közé tartozott a kormányzó háziorvosa, Willem Piso (1611–1678) is, aki ott végzett kutatásai eredményeit néhány évvel hazatérése után, 1648-ban publikálta Leidenben, a *Historia Naturalis Brasiliae* című kötetben. Talán érdemes itt megjegyezni, hogy 1657-ben – a számunkra talán leginkább Rembrandt híres anatómiai leckéjéről ismert Dr. Nicolaes Tulp utódaként – őt nevezték ki az amszterdami Collegium Medicum dékánjává.

Az említett katonai expedíció keretében nyolc művész is megjárta a dél-amerikai országot. Köztük volt a Mauritshuis építkezéseit irányító Pieter Post öccse,



© Wikimedia Commons

Frans Post (1612 körül – 1680) is, aki a braziliai táj jellegzetes motívumait örökítette meg mesészerű hangulatot árasztó festményein, melyek naiv bája talán leg-

inkább a 19. századi francia festő, Henri Rousseau egyes alkotásaihoz hasonlítható. A másik mester, akit szintén érdemes külön megemlíteni a Brazíliába utazó

Carel Fabritius: *Tengelice*, 1654, Mauritshuis, Hága

© Wikimedia Commons

Pieter Nason: *Johan Maurits van Nassau-Siegen*, 1666, olaj vászon, 232 × 171 cm Varsó, Nemzeti Múzeum

* Wikimedia Commons. A képen ábrázolt kétdimenziós mű világszerte közkincs, mert a rá vonatkozó szerzői jogok lejártak. Ez a helyzet az olyan országokban, ahol a szerzői jog a szerző életében és a halála után hetven évig illeti meg a jogtulajdonost – ilyen például az Egyesült Államok (lásd Bridgeman Art Library v. Corel Corp.), Németország és Magyarország is.

© Hans van Heeswijk / Mauritshuis, Den Haag



© Fotó: Ronald Tillemann / Mauritshuis, Den Haag



© Fotó: Ronald Tillemann / Mauritshuis, Den Haag

© Fotó: Ronald Tillemann / Mauritshuis, Den Haag



Az új szárnyal bővült Mauritshuis keresztmetszete, a palotaszárny első emelete, s a képtár új fogadósarnoka

holland művészek közül, Albert Eckhout (1610–1666) volt. Ő elsősorban nem tájképeket festett, hanem a helyi növény- és állatvilágot, illetve a gyarmatokon élő bennszülött lakosságot örökítette meg színpompás képein.

1644-ben Johan Maurits a maga nemében egyedülálló, impozáns gyűjteménnyel érkezett haza Brazíliából, melyet alig tudott bezsúfolni frissen elkészült palotájába. A kormányzó közszemlére tett egzotikus kincsei évekig Hága fő látványosságai közé tartoztak, mára azonban e híres kollekcióból alig maradt valami Hollandiában, mivel nagy részét Johan Maurits már életében eladta vagy éppen elajándékozta. Eckhout egzotikus gyümölcsökből összeállított csendéleteinek, illetve braziliai indiánokat ábrázoló festményeinek jó része például jelenleg a koppenhágai Statens Museum gyűjteményét gazdagítja.

Johan Maurits személyéről, s egykori gyűjteményéről már csak azért is érdemes volt itt kicsit részletesebben is megemlékezni, mivel az újjászületett Mauritshuis első időszak kiállítását szintén nekik szentelték. Ez a tárlat a múzeumnak abban az új szárnyában kapott helyet, mely a Mauritshuis épületével szemben, az utca túloldalán található, s egy föld alatti folyosó köti össze a 17. századi palotával. Az 1802-ben alapított Littéraire Sociëteit De Witte egykori székháza, a kiállítási célokra történt átépítés után a múzeum szerves részévé vált, s a rekonstrukciós munkálatok fő anyagi támogatójának tiszteletére a Royal Dutch Shell Wing nevet kapta. A Mauritshuis bővítési, illetve átépítési terveinek elkészítésével 2009-ben a Hans van Heeswijk Architects építészirodát bízták meg, akik az említett új épületszárny kialakítása mellett a főépületben is egy teljesen új, földszint alá süllyesztett fogadócsarnokot terveztek. Ma már a híres képtár termei is innen közelíthetők meg.

MÚZEUMCAFÉ A MÚZEUMOK MAGAZINJA FACEBOOK.COM/MUZEUMCAFE AZ OKTÓBERBEN MEGJELENŐ SZÁM TARTALMÁBÓL:

- ✦ WIM PIJBES, AZ AMSZTERDAMI RIJKSMUSEUM FŐIGAZGATÓJA
A MÚZEUMI NEGYEDEKRŐL
- ✦ MAGYAR MÚZEUMOK
GYŰJTEMÉNYGYARAPÍTÁSA
- ✦ A NAGYSZEBENI
BRUKENTHAL MÚZEUM
- ✦ A MOLNÁR-C. PÁL EMLÉKHÁZ
SOKFÉLE KULTURÁLIS
VALLALÁSA
- ✦ HOGYAN ALAKULNAK ÁT
A NÉPRAJZI MÚZEUMOK
TÁRSADALMIÁKKA?

a



A MÚZEUMCAFÉ MAGAZIN MEGVÁSÁROLHATÓ
A NAGYOBB INMEDIO ÉS RELAY ÚJSÁGOSSTANDOKNÁL, AZ ALEXANDRA HÁLÓZATÁBAN,
VALAMINT A NAGYOBB KÖNYVESBOLTOKBAN, MÚZEUMSHOPOKBAN, GALÉRIÁKBAN.
ELŐFIZETHETŐ AZ ELOFIZETES@MUZEUMCAFE.HU CÍMEN

RÉVÉSZ Emese

„SZÖRNYEN SZÉP”

A VEZÚV KITÖRÉSE AZ 1800-AS ÉVEK TÁJKÉPFESTÉSZETÉBEN

Alig ásták ki a pompeji romokat, amikor az ókori nagy kataklizma illusztrációjaként újra kitört a Vezúv. Hogyan lehet megfesteni egy vulkánkitörést, és mi mindent szimbolizálhat egy újra működésbe lépett tűzhányó? Művészeti divatok, avagy a vulkánfestészet kora.

Az út, amelyet Barabás Miklós Velencétől Nápolyig bejárt, nemcsak földrajzilag, hanem művészi fejlődését tekintve is hosszú volt. Ez alatt az egy esztendő alatt szorgalmas akadémikus másoló mesterből igazi plein air tájképfestővé érett. Azzal a szándékkal indult útnak, hogy az antikvitás és a reneszánsz mintalapokról ismert műkincseit eredeti pompájukban tanulmányozza. Másolói lendülete azonban csak addig tartott, amíg egy véletlen folytán ismeretséget nem kötött a kiváló angol akvarellfestővel, William Leitch-csel, aki megismertette a vízfestés könnyed, atmoszferikus hatásokra érzékeny tájfestői fogásaival. Barabás bámulatos gyorsasággal sajátította el az új festési módot, és utazása során már inkább a természetről szerzett benyomásait örököltette meg gyakorta e technikával. Mint évszázadok óta oly sok Itália-utazó, ő is dél felé igyekezett, Bologna és Firenze után hosszabban időzve Rómában, majd Nápolyban és környékén. Mindeközben életre szóló élményekkel gazdagodott: angol műkedvelőkkel éjszaka, fáklyafénynél tekinthette meg a Vatikán antik szobrai, megcsodálhatta Pompejit és Herculaneumot, Castellamarénél pedig hatalmas tengeri viharba keveredett. Mind közül azonban a legfelkavaróbb látványban akkor volt része, amikor 1835. április elsején szemtanúja volt a Vezúv kitörésének.

Ekkor már hosszú sora volt azoknak a turistáknak és utazó művészeknek, akik a Nápolyi-öböl túlsópartjáról bémult ámulattal figyelték a több kilométeres magasságba kilövellő pirokklasztát és a hegyoldalon szétterülő lávafolyamot. Különös egybeszésnek tekinthető, hogy az évszázadok óta csendes Vezúv akkor vált ismét aktívabbá, amikor Itália az antik-reneszánsz szépségesszmény búvóletében útnak indult műkedvelők és művészek fő célpontjává vált. A hegy vonzerejét csak növelte, hogy nem sokkal a hosszú idő utáni első, 1737-es kitörés után felfedezték Pompeji romjait. Így a 18. század derekától a *Grand Tour* lezárása már a megszokott módon Nápoly és Pompeji meglátogatása volt. Barabásunknak azonban mégiscsak különös kegyben volt része, amikor az olykor több évtizeden át is pihenő vulkán működésének szemtanúja lehetett. Az élményt feldolgozó akvarellvázlata éppúgy elvont fényhatások megragadására törekedett, mint a képi előzményeinek tekinthető művek sora.

A működő Vezúv megörökítésének festői toposzai már a 18. század végén megszülettek, kidolgozásukban pedig kulcsszerpet játszott William Hamilton, nápolyi brit nagykövet. Hamilton egyike volt az italomán angol főuraknak, ő azonban az antik művészet iránti szenvedélyes rajongásának mint műgyűjtő, tudós és író egyaránt formát adott. Londoni udva-

ri kapcsolatait felhasználva kifejezetten Nápolyba kérte kiküldetését, ahol villája az angol műkedvelő utazók kedvelt végállomása lett, nem kis részben második felesége, a ledéren szépséges Emma Hamilton házi színi előadásainak, *attitude*-jeinek köszönhetően. Mivel Emma asszony rövid úton kimerítette idősebb férje családi vagyionát, a gróf kénytelen volt eladni páratlanul gazdag ókori görög váza gyűjteményét a British Museumnak. Részint talán párja zaklatott szerelmi ügyeit is szublimáló fordult ezt követően Hamilton figyelme a Vezúv felé. Hatalmas, „pliniusi” kitörésének 1767-ban maga is tanúja volt, látogatóit ezt követően rendszeresen felkísérte a hegyhez. E látogatások a legkevésbé sem voltak veszélytelenek, egy jó barátja, Bristol grófja a kráterhez túl közel merészkedve csúnya égési sérüléseket szenvedett. Hamilton mindinkább a Vezúv természettudományos vizsgálatára törekedett, ezért maga mellé vette Pietro Fabrist, aki útmutatásai szerint számos rajzot készített a tűzhányó működéséről. E rajzok nyomán készült aztán az az 54 darab kézzel színezett rézmetszet, amelyek Hamilton 1776-ban kiadott kötetét illusztrálták. *Campi Phlegraei* (azaz „Lán-goló mezők”) címen megjelent természettudományi értekezésével iskolát teremtett, bebizonyítva, hogy a vulkán nem csupán pusztító erő, hanem a környék termékeny

Barabás Miklós: A Vezúv kitörése, 1835, akvarell, papír, 168 × 226 mm. Jelezve lent középen: „1. april 1835 Barabás” | Magántulajdon



© Fotó: Vékony Dorottya © Artmagazin

A KITÖRÉS

„Délután öt óra tájt ebédelni mentem az A la ville de Rome nevű vendéglőbe, a hol rendesen étkeztem s amelynek teraszáról szerettem körül tekinteni a nápolyi öblön. Hat óra felé, a mint az ebédemet kifizettem, hirtelen heves földrengés rázott meg, szörnyű mély földalatti morajjal, úgy, hogy az asztalba kellett kapaszkodnom, hogy föl ne dőljek. Háttal ültem a terasz felé s első pillanatban nem tudtam, de látva azt, hogy mindenki a terrasra siet az étteremből, én is arra fordulok, hát látom, hogy az egész nápolyi öböl ki van világítva. Természetesen rögtön a Vezuvra gondoltam, s én is a terrasra siettem. Olyan látvány tárult

föl előttem, a milyent képzelni sem tudtam. A Vezuv az egész kráter tetejét, mely három miglia, vagyis 3000 öl területű volt [s melyen két nappal ezelőtt még tojást süttöünk], a levegőbe dobta és ezen a nagy nyíláson át emelkedett fel egy olyan tűzoszlop, amely körülbelül a Vezuv magasságával egyenlő volt. Ezt a nagyszerű képet leírni vagy lefesteni ki merné? Hol lenne a képen az a lassú méltóságteljes mozgás és folytonos változás, mely e látvány nagyszerűségét fokozta és minden perczen más és más képet varázsolt elénk. Az a roppant sebesség, melylyel ezer és ezer tüzes kő repült fölfelé, a fekete füstfellegek folyton változó alakjai, ehhez a roppant mély hangú folytonos földalatti

moraj, melyet azok a nagy kövek okoztak, a miket a kráter rengeteg üregének oldalához dobált föl – és mindez a látvány az öböl tengervízében tükröződött, tűztengerré változtatva a vizet. És hozzá még azok a színárnyalatok, melyek az egész vidéket befestik, a napnyugtától kezdve a sötét éjszakáig! A mint egy-egy hajó siklik a kikötőbe, vitorlástól együtt szénfeketének látszik a tűztengerben. Ezt a látványt, a ki életében csak egyszer is látta, soha el nem felejtí. A ki a terraszon volt, pincér és vendég, az mind úgy állott hat órától tíz óráig mint a szobor.”

Márkosfalvi Barabás Miklós önéletrajza.
Bev. Bíró Béla. Kolozsvár, 1944, 122.o.

Barabás Miklós: *Hullámzó tenger háttérben a Vezúvval* [*Hullámzó tenger csónakkal*], 1837, akvarell, ceruza, papír, 149 × 215 mm
J.j.l.: Barabás. 1837 | Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria, Budapest



talajának és szépséges hegyvonulatainak is előidézője. Fabris rajzai pedig mintaként szolgáltak a vulkánkitörések későbbi ábrázolásaihoz.

A természettudományos-geológiai érdeklődéssel párhuzamosan a Vezúv kitörései tisztán festői témaként is megjelentek. Az elementáris erejű vulkánkitörés jól illeszkedett az 1800 körüli tájfestészet heroikus toposzai, katasztrófa-tájképei

„Nem festhetni szavakkal, mily érzelmi felháborodás lép meg a nézőket; oly állapot volt ez, melyben az elragadtatás rémületté, a rémület ismét elragadtatássá válik... Szakadatlan élet és zajongás, szünetlenül változó pompa, örökös levés és elenyésztés fénylett és tündöklött egymás után... Az egész több vala magasztos regényesnél; csudákkal teljes tündérvilág volt ez, mely az elmén elhatalmazván, a phantáziák és álmok tartományába ragadta azt.”

N. n.: *A Vezuv*. Fillértár. 1, 1834/37, november 8., 289–292.o.

közé. A természet grandiózus színjátéka kimerítette az Edmund Burke által 1757-ben kidolgozott *fenséges* (*sublime*) fogalmát, azaz a látvány egyszerre felemelő és megrázó nagyszerűségét. A vulkáni kitörés rendelkezett mindazon festői sajátosságokkal, amelyek ezt a természeti jelenséget kivételessé tették a korszak képzőművészei számára: a tűzáradat, villámlás és lávafolyam eruptív színekavalkádja csaknem az absztrakcióig fokozott szabad festői kifejezést követelt. A vulkánkitörések (a tengeri viharokkal, tűzvészekkel és áradatokkal együtt) ugyanakkor erkölcsi tanulságoktól sem voltak mentesek, amennyiben alkalmasak voltak a teremtet világ roppant erejének, kiszámíthatatlan energiáinak és ezzel párhuzamosan az ember kicsinységének és tragikus végességének szimbolizálására. A működő tűzhányók egyszerre félelmetes és lenyűgöző látványa ikonográfiailag a középkori pokolábrázolásokhoz és a barokkban népszerű *Trója égése*, *Szodoma és Gomora* témákhoz kötődött, s így módon az emberi lehetőségek korlátaira is figyelmeztetett. A téma iránt megmutatkozó széles körű érdeklődést jelezte, hogy a vulkánok az ismert

világ kicsinyített modelljeként értelmezett angolkertekben is helyet kaptak. Például a wörlitzi kastélypark eklektikus pavilonjai között működött egy kisméretű vulkán is, amely az udvari ünnepek alkalmával a Vezúv kitöréseit imitálta.

Az 1820-as évekre a Vezúv-ábrázolások csaknem valamennyi alaptípusa kialakult. A tűzokádó hegyormot önmagában vagy a környező tengeröböllel egybekomponálva ábrázolták a tájfestők. Ez utóbbi képkivágat lehetőséget nyújtott a vidék széles horizontú panorámaképének megörökítésére. A látképek nagyobb része Nápoly vagy a környező települések valamelyike felől készült, a megfigyelők kedvelt motívuma volt a hegy korábban levált, inaktív orma, a Monte Somma. Onnan lehetett a legjobban megközelíteni a működő krátert, és erről a magaslatról tárult fel a Nápolyi-öböl legszebb panorámája. A vulkánképek olyan kedveltek voltak a késő 18. és 19. században, hogy külön gyűjtő- és festőkörük alakult ki. A személyes élmények benyomásait az alkotók hazatérve műtermükben formálták festménnyé, és gyakorta életük végéig variálták a jól bevált Vezúv-sémákat, amelyek

Kisfaludy Károly: *Holdvilágos táj Vezúvval*, olaj, vászon, 64 × 84 cm, Tápiószele, Blaskovich-gyűjtemény



újabb kölcsönzések, másolatok és kompiációk kiindulópontjaivá lettek.

Pierre-Jacques Volaire például valódi Vezúv-specialistának számított, miután 1779-ben William Hamilton és Pietro Fabris kíséretében maga is tanúja volt a Vezúv egyik legnagyobb kitörésének. Kompozíciói sikerüket annak köszönheték, hogy a topografikus hűség és fenséges látványosság követelményének egyaránt eleget tettek. Olyan kiváló történeti festők is a Vezúv festői közé szegődtek, mint Horace Vernet vagy a Vezúv és Etna ki-

töréseit egyaránt megörökítő Jean-Louis Desprez. A működő tűzhányót leggyakrabban a veduta-festészet hagyományait követve, topografikusan pontos, nagy távlatú tájképeken örökítették meg. Akadtak ugyanakkor olyan interpretációk is, amelyek nem alapultak személyes élményeken, és a látványtól elvonatkoztatva a természeti jelenség démoni arculatát emelték ki. Joseph Wright of Derby 1774-ben járt ugyan Nápolyban, de a tűzhányó csak három évvel később produkált látványos kitörést. Ez nem akadályozta meg a festőt abban, hogy mintegy harminc művén örökítse meg a kitörés szürrealisztikus fényeffektusait. Ahogy William Turner is anélkül festette meg a maga látomásos erupcióját 1817-ben, hogy járt volna azt megelőzően a tűzhányó lábánál. Talán éppen ezért tudtak mindketten elrugaszkodni a konkrét látványtól, hasonlóan John Martinhoz, a kor ünnevelt katasztrófafestőjéhez, aki hollywoodi léptékű világéget vizionált *Az ő haragjának nagy napja* című, 1852-ben festett művén.

A magyar művészek közül persze keveseknek volt olyan szerencséje, hogy szemtanúi lehettek e „szörnyen szép” látványnak, a többiek tehát jobbára a bécsi képtárban hozzáférhető mintákat másolták. Így tett Kisfaludy Károly is, aki különös érzékenységet mutatott a romantikus képtémák iránt, „tengeri vészei”, égő falvai mellett ennek köszönhető a Vezúv kitörését ábrázoló holdfényes tája is, amelyet nyilván kortárs metszetek nyomán kompilált. Honfitársaink számára leginkább Michael Wutky Bécsben őrzött művei voltak hozzáférhetőek, aki 1780 körül egész ciklust festett a tüzes lávát lövellő Vezúvról, hol az öböl megnyugtató távolából, hol a kráter pereméről ábrázolva az eseményt. Wutky egyik műve közeli előképe a Nagyváradon tevékenykedő Mezey Lajos Vezúv-képeinek, aki a sikeres kompozíciót négy változatban is megfestette. Távoli nézőpontja lehetőséget adott arra, hogy képén a vörösen izzó hegyet a nyugodt vizű tenger és a telihold kékes fénye ellenpontosza. A vulkán kilövellő tüzének



A Kieselsbach Galéria jóvoltából © Fotó: Darabos György

Mezey Lajos: *A Vezúv kitörése*, 1863, olaj, vászon, 93 × 135 cm. Jelezve jobbra lent: „L. Mezey”

Szinyei Merse Pál: *A Vezúv kitörése*, 1863. olaj, vászon, 63 × 85 cm.
Jelezve hátul: „Szinyei Merse Pál 1863”. Magántulajdon



A Kieselbach Galéria jóvoltából © Fotó: Darabos György



Csontváry Kosztka Tivadar: *Füstölgő Etna*, 1901 körül Moszkva. Hadizsákmány [archív fotó]



Michael Wutky: *A Vezúv csúcsa kitöréskor* (részlet), 1782–1784, olaj, vászon, 96 × 146 cm. Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste in Wien



Molnár József: *Pompeji pusztulása* (részlet), 1876, olaj, vászon, 276 × 410 cm. Jelezve: „Molnár J. 1876” Magántulajdon



Karl Pavlovics Brjullof: *Pompeji végnapjai* (részlet), 1833, Szentpétervár, Állami Orosz Múzeum

vakító ragyogása, a felhevült lávafolyam lassú áramlása vagy a tengerből vízében tükröződő, a felhők mögül felsejlő telihold kékes derengése, mindezek kontrasztos fényhatásai valódi mesterségbeli kihívást jelentettek egy tájképfestőnek. Ez magyarázza, hogy Mezey tehetséges tanítványa, Szinyei Merse Pál egyik első olajfestékkel készült munkája e kép másolata volt.

A négy őselemre utaló kozmikus szimbólumrendszere mellett némi politikai áthallástól sem volt mentes a téma. Politikai karikatúrák bizonyossága szerint a francia forradalom idején különösen aktív tűzhányó egyben a nyugalmas felszín alatt működő társadalmi feszültségek kirobbanásának jelképe is lett. Egy Martin Warnke által közölt, 1833-ból származó grafika a feltörő tűzfolyamban a „Liberté” felirattal jelképezi a természeti és társadalmi jelenségek párhuzamát. A vulkánkitörés a magyar irodalomban is megjelenik a forradalmi tömegmegmozdulások jelképeként. Csonkai Vitéz Mihály 1798-as *A földindulás* című költeménye a természeti jelenség leírásával reflektál a francia forradalom eseményére. Arany János 1848-ban írott

Erdély című verse pedig Erdélyt egy kialudt vulkánhoz hasonlítja. Különösen felerősödött a jelenség átvitt, aktuálpolitikai értelme a szabadságharc leverését követő abszolutizmus alatt, amikor a cenzúra arra kényszerítette a kor íróit, hogy virágnyelven fejezzék ki a közösség sérelmeit és vágyait. „A vulkánok egyre baljóslatulag füstölögnek, jelentve, hogy kevés idő múlva megint tüzet és lávát fognak hányni. Senki sincs megelégedve a mával; mindenki várja a holnapot” – fogalmazta meg burkoltan a forradalom utáni vágyakozást a *Családi Kör* tárcaírója 1861-ben. Hogy milyen mértékben hatották át még az aktuális sajtót is a vulkánkitörések képei, jól illusztrálja az a metszet, amelyen Pest 1849-es bombázását a tomboló Vezúv mintájára fogalmazta meg rajzolója.

A téma iránti érdeklődés a század végére sem csökkent, ahogy a tűzhányó aktivitása sem enyhült egészen az 1900-as évek elejéig. Pesten Vidéky János nagy sikerrel mutatta be *A keresztények üldözése Pompejiban* című képét, amely Karl Brjullov 1828-as műve, a *Pompeji végnapjai* hatására ábrázolta a Vezúv Plinius által is megörökített kitörését. Molnár József, a *Pompeji idillek* kedvelt festője

Barabás Miklós: *Tengeri táj vulkánnal*, 1883, olaj, vászon, 46,5 × 73 cm.

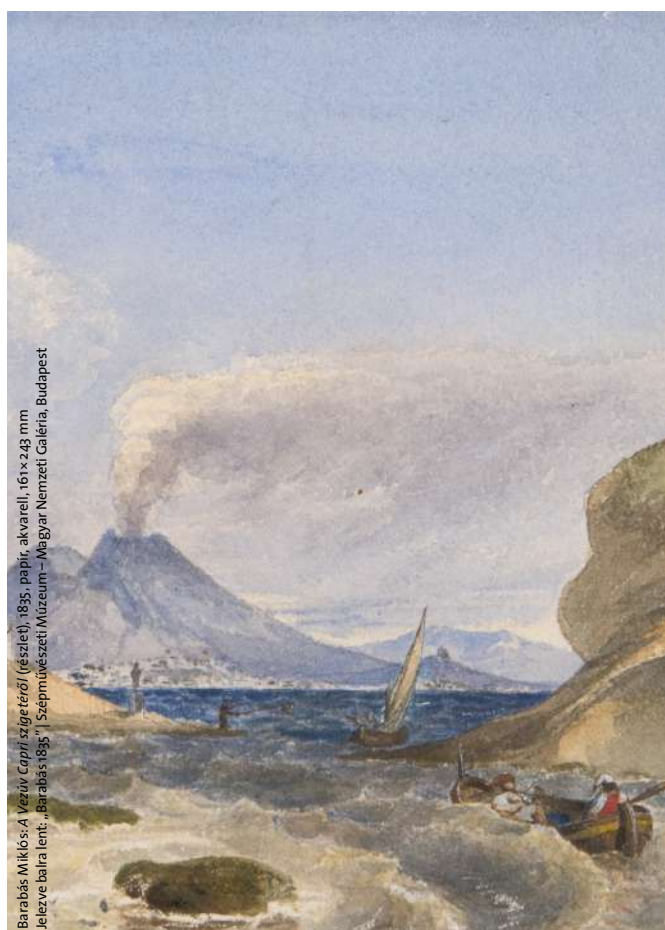
Jelezve jobbra lent: „Barabás 1883” | Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria, Budapest



© Fotó: Mester Tibor

1876-ban kivételesen nem a katasztrófa előtti árkádiát, hanem a város pusztulását festette meg. Akkoriban vette elő a témát újra Barabás Miklós is, aki 1883-ban, immár olajfestményként komponálta újra ifjúkori élményét. Visszatekintés volt ez a fiatalkori olaszországi utazásra, egy időszelő művészfejedelem nosztalgiája mind az után, amit a század művészei számára

Itália jelentett: emlékezés a velencei Santa Maria della Salute kékes párába burkolózó sziluettjére, a római éjjeli műélvező kalandokra, no meg arra a megrázó délutánra 1835 tavaszán.



Barabás Miklós: *A Vezúv Capri szigetéiről* (észlelt), 1883, papír, akvarell, 16 × 24 mm
Jelezve balra lent: „Barabás 1883” | Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria, Budapest

Vaszary Galéria

Magyar művészek Itáliában 1810–1860

„Miközben szabadban rajzolgattunk”

Markó Károly, Barabás Miklós,
Libay Károly Lajos képei,
Ferenczy István szobrai

MÉG NOVEMBER 16-IG LÁTHATÓ!

Balatonfüred  Vaszary Galéria

Vaszary Galéria, Balatonfüred | 2014. augusztus 9 – november 16-ig

A romantika zseni-kultusza szerint a művész olyan látnok, aki képes rejtett összefüggések megmutatására, és ennek érdekében új formákat hoz létre – vagy legalábbis elmosza a klasszikus műfaji határokat. Leghíresebb romantikusunk, Liszt Ferenc számos műve készült abból az indíttatásból, hogy szerzőjük átadhassa hallgatóságának azokat az érzéseket, amelyeket egy-egy más műfajú alkotás: festmény, szobor, vers keltett benne. Nézzük, milyen élményeket akart megosztani akkor, amikor a sokszorítást még a nyomtatott kották képviselték, címlapjukon metszetekkel, amikor a zongorázás vagy a zongorázás hallgatása jobb körökben mindennapos időtöltést jelentett, és amikor egy szép és heves zongoravirtuóz olyan reakciókat tudott kiváltani a nőkből, mint kétszáz évvel később mondjuk a Beatles vagy évszázadokkal előbb a római hajadon Cecíliából Jézus szerete.

LISZT FERENC GRAND TOURJA

ZENE ÉS KÉP, KÉP ÉS SZÖVEG

KESERŰ Luca

Az minden bizonnyal köztudott, hogy Liszt zeneszerzői munkásságának jellegzetes vonása az irodalmi parafrázis alkalmazása – ami természetesen a kor szak más szerzőinek gyakorlatától sem idegen –, de az, hogy a zongorista életében milyen fontos szerepet játszott a képzőművészet, illetve hogy bizonyos művészek és korstílusok pályáját végigkísérve, örökös inspirációs forrásként voltak jelen, talán kevésbé ismert tény. Programzene ez is, nincs mit szépíteni. Ahogy az irodalmi eredetű alkotások

a tisztán hangszeres zenét jól érzékelhető drámai tartalommal ruházták fel, úgy tette ezt Liszt a konkrét jelentést vagy cselekményt kevésbé direkt módon közvetítő festmények vagy szobrok

megidézésével. A művek az adott tárgy képét akarták megeleveníteni és az ahhoz kötődő asszociációkat érzéki módon megjeleníteni; Liszt főleg ez utóbbira, a hangulatfestésre helyezte a hangsúlyt.

„Századunk szellemi állapotának egyik tünete ez, hogy a művészetek, ha nem is kívánja egyik a másikat helyettesíteni, kölcsönösen új erőt igyekeznek egymásból meríteni.”¹



Lakatos Áron: Liszt és Munkácsy déli növények ligetében, 2014, akvarell, papíron

A Liszt Ferenc Emlékmúzeum időszakos kiállítása, a falakon a Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria gyűjteményéből származó festményekkel: [balról jobbra] Temple János: *Stróbl Alajos munka közben*, 1880-as évek, olaj, vászon, Franz von Lenbach: *Bűlow hercegnő*, Maria Beccadelli di Bologna Camporeale portréja, 1873, olaj, vászon, Munkácsy Mihály: *Erdőszéle*, 1883, olaj, vászon



© Foto: Török Miklós

Liszt összes képzőművészeti inspirációjú művének bemutatása a célja a zeneszerző egykori Andrássy úti rezidenciájának hangulatát (és részben eredeti berendezését is) őrző Liszt Ferenc Emlékmúzeum

(és Kutatóközpont) legfrissebb kiállításának. A különleges tárlatot – *Képzőművészek Liszt életében*² – a témával kapcsolatos, a közelmúltban született kutatási eredmények ismertetésének és összegzésének

igénye hívta életre, illetve annak feltárása, hogy az interdiszciplináris koncepció megkönnyíti és vonzóbbá teszi – vagy legalábbis teheti – a zenei ismeretszerzés folyamatát (ezt példázza a Musée d'Orsay Bartókot a Nyolcak művészetének tükrében vizsgáló *Allegro Barbaro* kiállítása is).³

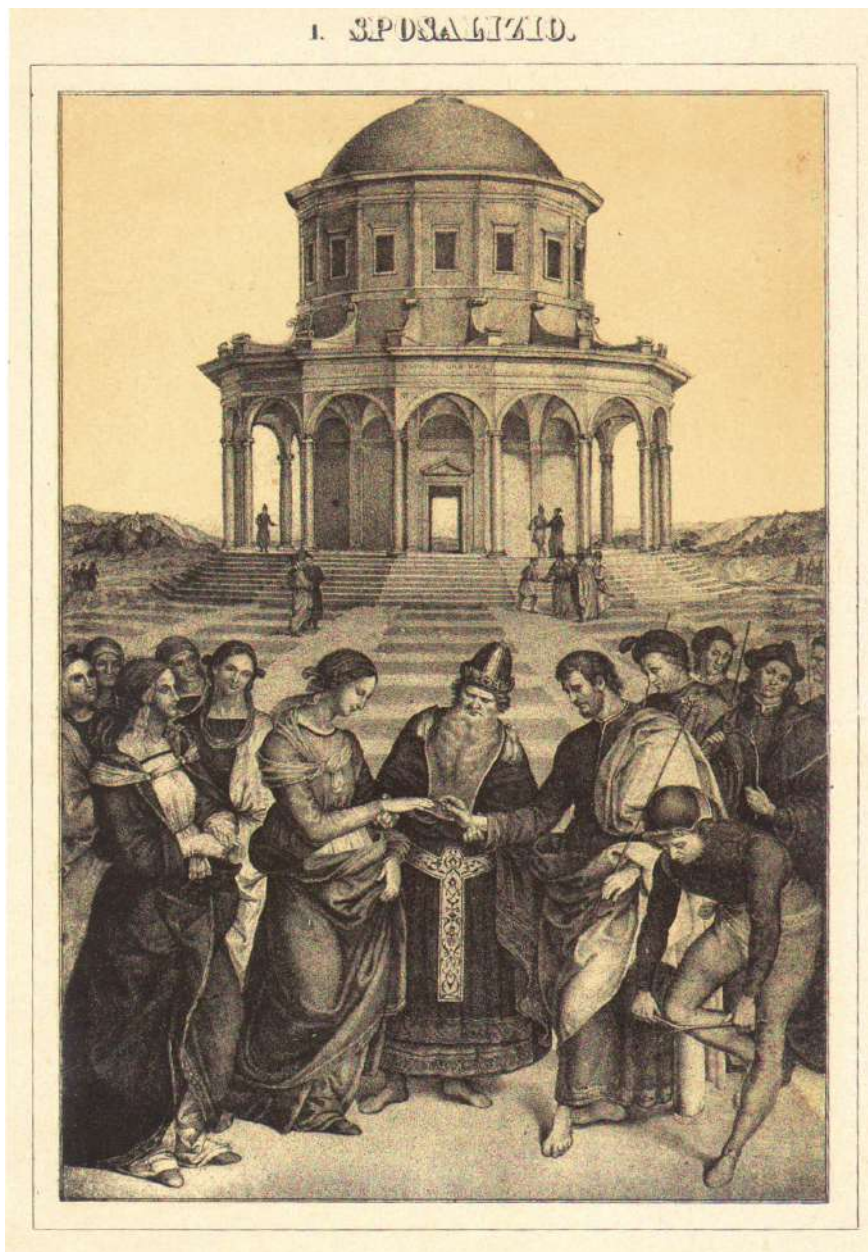
A mélységet a mennyiség megmutatása érdekében feláldozó koncepciónak sajnos nem kedveznek a múzeum szűkös kerekei, amelyek meglehetősen behatárolják a mindenkoros kiállítások területét, de annak, aki betekintést szeretne nyerni Liszt életének a vizuális művészetekkel való kapcsolódási pontjaiba, egyébként sem lenne könnyű dolga. A rekonstrukciót reprodukciók, régi útikönyv- és albumilusztrációk, illetve fotók szövevényes hálózata segíti elő, most csak a legfontosabb műveket és képzőművészeti párhuzamokat emeljük ki.

A 19. század elején aki valamit is számított zenész körökben, az Párizsba költözött, mert úgy vélte: ha valahol, akkor ott biztosan számít a tehetség. Sokuk számítása



© Foto: Török Miklós @ HUNGART

Lakatos Áron: *Liszt és Ingres*, 2014, akvarell, papíron



Liszt Ferenc: *Sposalizio*. A kotta címlapja Johann Hermann Kretschmer litográfiájával, 1858
Schott | LFZE Kutatókönyvtár

SPDSALIZIO

Liszt és Marie d'Agoult grófné megtekintették a milánói Brera Képtárat, ahol többek közt Raffaello *Sposalizio* („A Szent Szűz menyegzője”) című festménye is látható volt. Marie d'Agoult így írt naplójában a tárlátogatásról:

„A Brera-palota múzeumában kevés a jó kép. A Szent Szűz menyegzője azért érdekes, mert az alig húszesztendős Raffaello egyik első festménye. Kompozíciója azonban egyhangú, megfestése száraz, a férfiak arca nagyon is nőies. Franz nincs valami nagy véleménnyel arról a Szent Szűz-típusról, amely unos-untalan ismétlődik az olasz festményeken. Arcukat közönségesnek és bárgyúnak tartja. Akkor már jobban kedveli Veronese kompozícióinak tékozló

pompáját vagy S[alvator] Rosa szörnyűségeit. Sassoferato egyik Szent Szűzének mégiscsak megkegyelmezett, mert oly elbűvölően szendereg rajta a kisdéd. A képet keretező hat angyalfej is bájos. Guercino Hágár című képét nagyon dicsérik, állítólag Byron kedvenc képe volt. Nem igazán érthetett a festészethez...” [1837. augusztus 20 – szeptember 3. között, Milánó]

Liszt Ferenc valószínűleg pozitívabban vélekedett Raffaello *Sposaliziójáról* – kompozíciója átveszi Raffaello képének egyes tartalmi, szerkezeti elemeit és hangulatát; az esküvői ceremónia ünnepi derűje, a jegyesek és a pap közti párbeszéd, a gyűrűváltás pillanata és a beteljesülés öröme egyaránt megtalálható Liszt zenéjében is.



© HUNGART



© HUNGART

antallaci: Kottakép, Liszt Ferenc *Sposaliziójához*. 2014, toll, papír

„Ha képzőművészeti alkotásként is értelmezzük a kéziratot, teljes mértékben nem tudnánk azt megérteni, hiszen a Liszt kézírásával írott kottán is sokszor nehezen értelmezhető vonások, húzások, átírások mutatkoznak. Ezt a fajta képi ábrázolásmódot akár nevezhetnénk zenei nonfiguratív stílusnak. [A nem szándékos hibákat, firkálásokat, »kísérleti jeleket« vajon hogyan értelmezik a zenészek? Lejátszhatóak-e hangszereken?] Munkámban a zenei nonfigurativitást »bogozom« ki, segítségül hívva a zenemű nyomtatott verzióját úgy, hogy a festmény mintáival keverem a kottát, ábrázoló irányba mozdítva el a »nonfigurativitást«.” [antallaci]

Liszt Ferenc: *Il Penseroso*. A kotta címlapja Johann Hermann Kretzschmer litográfiájával, 1858, Schott | LFZE Kutatókönyvtár



IL PENSEROSO

Firenzében Liszt és Marie d'Agoult gyakran meglátogatták Lorenzo és Giuliano de' Medici sírját a Medici-kápolnában [San Lorenzo-templom, Sagrestia Nuova]. Lorenzo szobra inspirálta Lisztet az *Il Penseroso* [A gondolkodó, *Zarándokévek* II. kötet] című zongoradarab megírására 1838–39-ben. Lisztet mélyen megérintette Michelangelo szobrainak szépsége; Lorenzo de' Medici mint elmélkedő, kontemplatív ember jelenik meg, szemben az aktív életet megtestesítő Giulianoval. A zeneszerző a darab előszavában egy Michelangelo-sonettet is idéz: „Aludni jó, és kőből lenni még jobb, / míg szegény s gyalázat úr a világon. / Mily szerencse: se éreznem, se látnom! / Ne kelts fel hát, s ó! csendesen beszélj ott.” *Éj* [Párbeszéd] című vers [Rónay György fordítása].

Liszt a *Zarándokévek* II. kötetének 1858-as kiadásakor Kretzschmert, az *Années de pèlerinage* svájci kötete illusztrátorát kérte fel, hogy litográfiákat készítsen a kották címlapjaihoz, Raffaello és Michelangelo művei alapján.

Stróbl Alajos: Medici síremlék, Firenze. Vázlatrajz Michelangelo után [Lorenzo de' Medici]. Stróbl Alajos katonakori vázlatfüzetéből, 1878–79 közt. Stróbl Alajos Emlékhely Alapítvány



nem vált be, de Liszt valóban Párizsban alapozta meg hírnevét, majd élte az ünneptelt sztárok nagyvilági életét, s talán tette is volna ezt mindörökké, ha fel nem tűnik életében a már férjnél levő Marie d'Agoult. A szépséges grófné felforgatta a sikeres zeneszerző gondtalan életét, ám nemcsak Párizst, hanem George Sand barátságát is kénytelen volt feladni, mikor megtudta, hogy gyereket vár Liszttől. Nem volt kérdés: a botrány elől menekülni kell.

Megkezdődtek a *Vándorévek*, állandóan úton voltak eleinte Svájc, majd főleg Itália különböző tájain. E korszakhoz köthető (1835–1839) legfontosabb emlékeit, benyomásait Liszt zongorára írt hosszabb-rövidebb darabok formájában rögzítette, és *Années de pèlerinage* cím alatt többkötetes ciklust formázott belőlük.

A sajátos Grand Tournon a szerelmespár bédekkerrel és különböző művészeti kalauzokkal felszerelve járta be Itá-

lia legszebb városait. A „zarándokévek” száműzetésében a szépséges Marie legfőbb tevékenysége nem a gyermeknevelés, hanem a naplólírás volt, azaz 'Franz' napi rutinja és a megtekintett nevezetességek tárgyilagos dokumentálása.⁴ A kincset érő bejegyzések elkészítéséért lemondott a Liszt-csemetékről; Blandine, Cosima és Daniel a „zarándokútnak” mindig azon az állomásán maradt magára, ahol épp meglátta a napvilágot, és szüleik a gond-

Liszt Ferenc: *Szent Cecília legendája*. A kotta címlapján Stefano Maderno szobra alapján készült rajz látható, 1876, Lipcse, C. F. Kahnt | LFZE Kutatókönyvtár



CECÍLIA

Raffaello *Szent Cecília ekstázisa* [1516–17] című festménye intenzív hatást gyakorolt Lisztre – a képet 1838 októbere és decembere közt [talán többször is] megtekintette Bolognában. 1839-ben írt egy Szent Cecíliához kapcsolódó darabot, mely sajnos elveszett – de még 1845-ben, sőt jóval később is foglalkoztatta Lisztet a téma. „Régóta megszállottja vagyok egy Szent Cecíliához intézett himnusznak; Händel énekelt egyet a maga nagyszabású modorában, és Gounod is követte, »al modo suo« [a maga módján]. Én rómaiabb-katolikusabb hangsúlyokat keresek; s azt a »certa idea«-t [bizonyos eszmét], amely Rafaelt megihlette Szent Cecília-képének alkotásakor” – írta Liszt Carolyne von Sayn-Wittgensteinnek [1874. augusztus 9.]. Liszt 1874-ben komponálta a *Szent Cecília legendáját* zenekarra, kórusra és mezzoszoprán énekhangra. A legenda szövegében utalás található a *Szent Cecília ekstázisa* festményre és Stefano Maderno Szent Cecília-szobrára. Végül a kotta címlapjára nem Raffaello festménye, hanem Maderno szobra került, amely abban a testhelyzetben ábrázolja Szent Cecíliát, ahogyan az 1599-ben felnyitott szarkofágban holttestét megtalálták. Ennek akart emléket állítani a pápa, mikor felkérte Madernót a szobor elkészítésére, mely ma a Santa Cecilia in Transteverében látható. „Jobban szerettem a vértanút, mint az énekest, még ha azt isteni ihlet hatotta is át – és nem vitatkozom mások preferenciáiról” – írta Liszt, aki e művét barátjának, a Budapesti Liszt Egylet tiszteletbeli elnökének, a magyar egyházzene nagy pártfogójának, Haynald Lajos [1816–1891] kalocsai érseknek dedikálta.

talán utazás érdekében csak évekkel később, szép sorjában vették újra magukhoz őket.

A gyerekeken kívül azonban kimagasló művek is születtek a vándorévek alatt, melyek a képzőművészeti inspiráció miatt fontos szerepet játszanak a zenetörténetben. A *Sposaliziót* (Mária eljegyzése) Raffaello festménye ihlette, melyet a Pinacoteca di Brerában látott a szerelmespár, az *Il Penseroso* pedig Michelangelo Lorenzo Medicit ábrázoló firenzei sírszobrának megzenésített változata. Ahhoz persze, hogy meglássuk e képeket zenehallgatás, zongorázás közben, nem árt végiggondolni, mit is hall az ember. A *Sposalizio* kezdő harangmotívumának egyszerű, egyszerű dallama a szertartást idézi meg. Hogy az esemény vallásos jellegét továbbra is érzékeltesse, Liszt akkordikus korál motívummal variálja a harangozást, majd csapong a festmény terében föl s alá, melyet a zenei témák és a ritmus szabad váltakozása közvetít.

Az S. 161-es műjegyzékszámossal ellátott zongoradarabok eredetijükhöz való viszonya ennél persze sokkal komplexebb lehet, amint arra rámutatnak a kiállításon igénybe vehető tabletekre feltöltött segédanyagok is.⁵ A szubjektív hangulati tartalom tükröződésén túl – mely a képzőművészeti ihletettséggel a darabok közül leginkább a *Penseroso* címűre áll – olyan további kérdések vagy szempontok is felmerülhetnek, illetve tisztázódhatnak, hogy Liszt vajon fontosnak tartotta-e az ihletforrás bemutatását a darabok kiadását követően, és ha igen, azt milyen formában képzelte el. A reprezentáció legkézenfekvőbb módja a kottacímlap illusztráció, ahol az alkotásra ösztönző mű jelenléte mágikus viszonyt generált még olyan darabok esetében is, ahol nem feltétlenül egy adott képzőművészeti mű hangulati tartalmának visszaadása volt a cél (például a *Szent Cecília legendája* című zenekarra, kórusra és szoprán szólóra komponált műve esetében, melynek

kottája Stefano Maderno Szent Cecília-ábrázolását örökíti meg a mártír emléket őrző római bazilika szentélyében).

Liszt számára is Róma volt a legfontosabb. Miután második élettársát, a műgyűjtő Carolyne zu Sayn-Wittgensteint sem tudta elvenni (mert választottja nem kapott pápai engedélyt a váláshoz), az 1860-as években Rómába költözött. Reverendát öltött magára (a katolikus egyház négy alsó rendi fokozatát felvéve abbé lett), majd elvonultan a zeneszerzésnek élt. Közel érezte magához a vallási megújulást kezdeményező, reneszánsz festészeti mintákat felelevenítő nazarénus festőcsoport művészetét, ami inspirációul szolgált számos zeneművéhez. Overbeck rajzai a *Septem sacramenta* című responzóriumsorozat születéséhez járultak hozzá, de a csoporthoz lazább szálakon kötődő Bonaventura Genelli *Isteni színjáték*hoz készült illusztrációi ihlették valamivel korábban a nagyszabású *Dante-szimfóniát*, melynek tervbe vett,

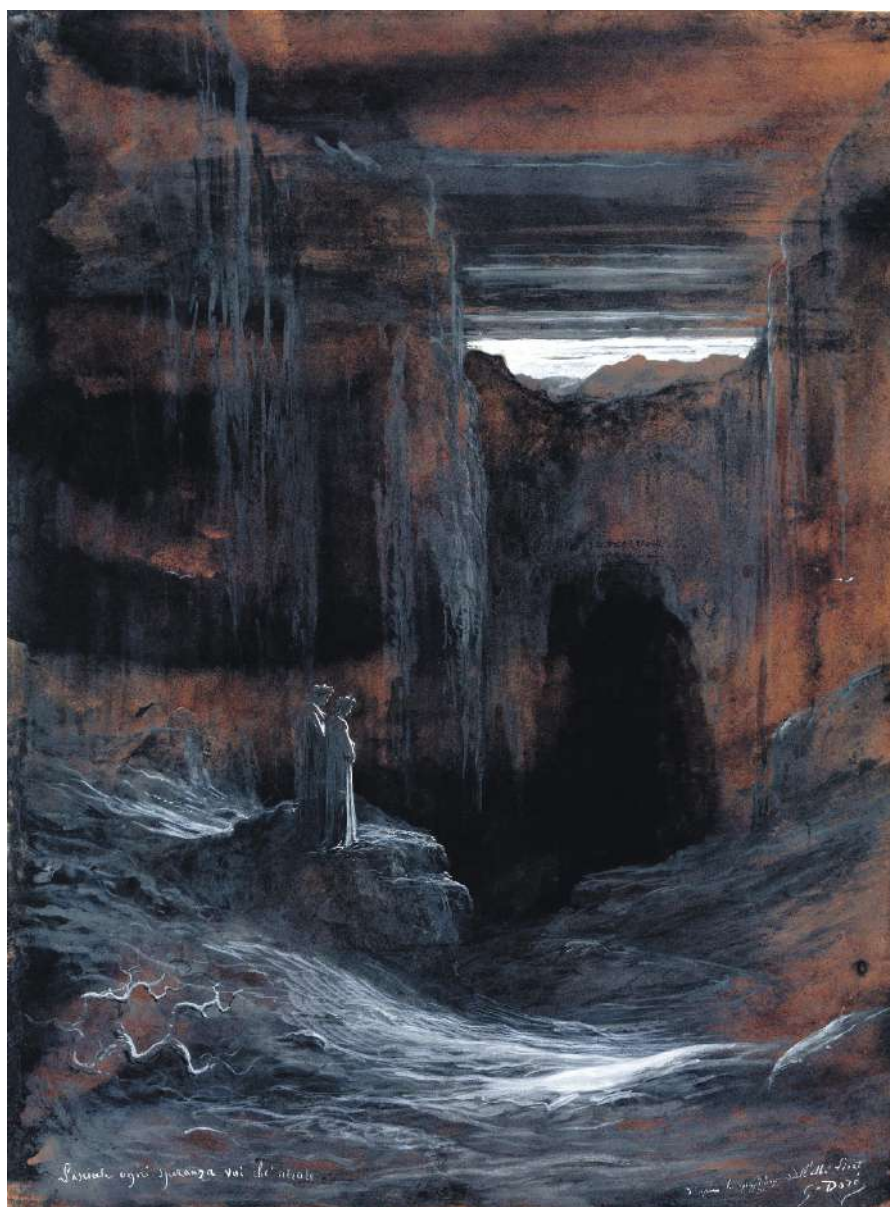
Gustave Doré: *Dante és Vergilius a Pokol kapujánál*. 1866. Liszt Ferencnek ajánlott illusztráció. Ceruzarajz, fedőfestékekkel színezve | Szépművészeti Múzeum

DANTE POKLA – DIORÁMA – DORÉ

Liszt a *Dante-szimfónia* bemutatóját nagyszabású „multimediális” előadássá szeretne volna tenni. A terv már a *Dante-szimfónia* elkészülése előtt megszületett, Liszt Joseph d’Autran költőt kérdezte meg levélben, nem lenne-e kedve szöveget írni egy oratóriumhoz, ahol az előadásra vonatkozó elképzeléseit is kifejti:

„...nem gondolja, hogy nagyon előnyös lenne az egész történetet és az egész cselekményt a Dante által használt múlt idő helyett a jelenbe helyezni, és így dramatizálni az egész költeményt? Ebben az esetben a színpadi rendezés is a segítségünkre jöhetne, hogy a közönség számára érzékelhetővé tegyük Dante és Vergiliusz teljes utazását... A dioráma, a költészet és a zene ilyen kombinációja [nem számítva a színpadi gépezeteket, amelyeket nem szabad túlkomplikálnunk] újszerű, és szerintem kihagyhatatlan módon fogja kiemelni az esetlenséget... A zenekar ki fogja tölteni a két költő sétájának időközeit, és létrehozza az érzékek és az elme számára szükséges illúziót. [...] Lehetőleg összevonni a cselekményt, hogy az előadás ne haladja meg a másfél órát, tekintve, hogy nem létezik olyan közönség, amely elviselne ennél többet a pokolból. [...] Ha a Poklunk jól sikerül, folytathatjuk a Purgatóriummal és a Paradicsommal.” [1845. május 14., Lyon]

A dioráma-színházakban több méter magas, kétoldalt festett, félig transzparens vásznon fények és drapériák variálásával mozgás illúzióját tudták kelteni; attól függően változott a kép, hogy előlről vagy hátulról kapott fényt. A dioráma bizonyos értelemben a mozgókép elődjének tekinthető és mint találmány



© Fotó: Józsa Dénes

Jacques Mandé Daguerre nevéhez fűződik. A dioráma-vetítés mellett Liszt speciális szélfúvó szerkezeteket is szeretett volna a Pokol szeleinek érzékeltetésére. Carolyne Sayn-Wittgenstein támogatta volna anyagilag e komplex előadást, csak hogy különböző események [az 1848-as forradalom, Woronince kastélyából való menekülés, s a hercegnő javainak elkobzása] megakadályozták a kivitelezést.

Viszont 1866. május 11-én Párizsban zenés estélyt tartottak Gustave Doré francia képzőművész házában. Liszt Saint-Saënszal együtt eljátszotta a *Dante-szimfónia* négykezes zongora-

változatát Dorénak, cserébe azért a Paulai Szent Ferencet ábrázoló képért, melyet Doré a *Két legendából* inspirálódva készített Liszt számára. Doré hálából újabb ajándékot adott Lisztnek, Dantét és Vergiliust festette le, amint a Pokol kapujánál állnak. Alul szignálta a művet: „après la symphonie de l’abbé Liszt.”, vagyis „Liszt abbé szimfóniája után”, nem általános-ságban utalva a Dante-szimfóniára, hanem erre a fent említett konkrét, személy szerint neki szóló előadásra.



© Fotó: Török Miklós



© Fotó: Török Miklós

Brückner János és Falvai Mátyás munkái: áldokumentumok Liszt hajviseletéhez kapcsolódóan, 2014

BRÜCKNER JÁNOS – FALVAI MÁTYÁS

A két alkotó Liszt zenei munkássága helyett inkább karizmatikus személyiségére koncentrált, a zeneszerző védjegyévé vált hajviseletet állították áltudományos kutatásuk középpontjába. „Hirdetéseik” egy 19. századi sztárkultusz lehetséges megnyilvánulásaira szolgálnak szórakoztató példákat.

Gannspurger Mór „Friseur-Salon”-jának hirdetése [cca. 1880]

„Gannspurger Mór előkelő pesti fodrásza-ta a Váci út [ma Bajcsy-Zsilinszky út] 23. alatt helyezkedett el. A »Sámson Elixir«-rel, a »Tasso« magnetikus hajdelejezővel és megannyi szélhámossággal ellentétben

Gannspurger fodrászatát valóban gyakran látogatta Liszt Ferenc, aki hálából azért, hogy a kiváló hírű borbélymester mindig kifogástalan munkát végzett, hozzájárult ahhoz, hogy nevével fémjelezzék a szalon hirdetéseit.” [Falvai Mátyás]

A „Sámson Elixir” hirdetése [cca. 1880]

„Korabeli beszámolók több helyütt említik, hogy Liszt Ferencet mélyen megérintette a bibliai Sámson és Delila története, akiről operát szeretett volna írni. Rossz nyelvek szerint ennek köze volt legendás hajviseletéhez is, amely elég valószínű, hogy nemcsak rajongói kitüntetéssel élvezte, hanem maga Liszt sem volt mentes a hiúságtól, és különös gonddal

ápolta azt. Az éveken át dédelgetett tervről akkor mondott le, amikor hírt vette, hogy Camille Saint-Saëns ugyanebben a témában ír operát, és méltatlannak tartotta volna a versengést barátjával. Bár Saint-Saëns időközben felhagyni látszott az opera írásával, abbéli aggodalma miatt, hogy azt egyetlen színház sem lesz hajlandó befogadni, végül maga Liszt bátorította, hogy fejezze be mégis, a téma megérdemli a méltó színpadi és zenei feldolgozást. A *Sámson és Delila* című Saint-Saëns-operát végül Liszt Ferenc mutatta be Weimarban, 1877-ben. A »Sámson Elixir« vélhetően erre az epizódra utal.” [Falvai Mátyás]

LISZT ÉS DELACROIX

Liszt Ferenc amolyan romantikus zenei pandantja Delacroix. A véletlenszerű párizsi találkozások során született kölcsönös csodálat és az önkifejezés szabadabb formáit kutató alkotói attitűd kapcsolja össze őket. Míg Liszt a képzőművészet segítségével fedezte fel a hagyományos formák új, szabad és változatos lehetőségeit, addig Delacroix zenei hasonlatokkal világította meg az olyan képi alkotást, melyet nem szabályok, hanem elsősorban érzések, hangulatok vagy aszociációk formálnak.

„A festészet muzsikája az arabeszk”¹ – mondta, azaz a művész befelé forduló tekintete előtt feltárulkozó szertelen, változékony melódia; egy színek és vonalak csoportosításával felidézhető kép és annak ideája. A neoimpresszionisták nagy elődje az arabeszket a festmény szubsztanciájaként határozta meg, illetve a „vonalak és színek megfelelő elrendezéseként”² definiálta. A festő ezért arra

ösztönözte nézőjét – többek között a Delacroix-kritikáiról elhíresült fiatal Baudelaire-t –, hogy a képet olyan távrolról vegye szemügyre, hogy annak tárgyát már ne is tudja meghatározni, csakis a színek és vonalak elrendezését érzékelje, vagyis az arabeszk által kifejeződő zeneiségnek adja át magát.

De hogy áll ez a zenével? A zenei arabeszk csak nem a festőiből merít? Baudelaire kortársa, a szép mint esztétikai kategória zenére vonatkoztatott kritériumait első ízben tisztázni szándékozó Eduard Hanslick a zenét egy mozgásban lévő arabeszkhez hasonlítja, „amely nem holt és nyugvó, hanem önmagát folyamatosan alakítva mintegy szemünk láttára jön létre”³, és – a kaleidoszkóp mechanizmusának megfelelően – „szüntelenül fejlődő változásában szép formákat és színeket tár elénk...”⁴. Azt, hogy a zenei forma a képzőművészet plasztikus-statisztikus alkotásaival párhuzamba hozható, mi sem bizonyítja jobban, mint hogy

Debussy két zongoradarabja is e stilizált képi motívumok formájának önmagába olvasztását kísérelte meg, miután 1885-ben az öregedő Liszt a vizuális díszítőművek fontosságára hívta fel figyelmét.⁵

A gondolatársítások szabadságával kapcsolatos kételyeinket most már csakis a zene oszlatja el, például Debussy *Deux arabesques*-je... de kizárólag a raffaellói *Sposalizio* után!

• • •

1 Delacroix Baudelaire-hez címzett levelét idézi (1861. október 8.) Paul Signac (*Delacroix-tól a neoimpresszionizmusig*. Budapest, 1978. 79. o.).

2 Delacroix naplójából (1853. május 20.). In: Paul Signac: *Delacroix-tól a neoimpresszionizmusig*. Budapest, 1978. 79. o.

3 Eduard Hanslick: *A zenei szép*. Budapest, 2007. 54. o.

4 Uo. 55. o.

5 Peter Vergo: *The Music of Painting*. London (Phaidon), 2012. 88. o.

de sajnos sosem realizálódott „multimediális” előadása, a színpadi mű formájában megvalósíthatónak gondolt szintézis wagneri elgondolásával mutat rokonságot. Lisztnek azonban sosem volt igazán célja, hogy a zene és látvány általa is felismert analógiáját újszerű, e két művészeti ág hatáskörén túlmutató „látványosságként” tálalja. Nem is nagyon tehette volna: Liszt a programzene híveként műveibe már egyszer integrálta az inspiráció forrásának tekintett képzőművészeti alkotást, a zenei kompozíció képszerű formába való öntése értelmetlen, saját hitvallását meghazudtoló tett lett volna.

A liszti zene azonban nem egy képzőművészt magával ragadott. Gustave Doré például azután készítette el – és ajánlotta Lisztnek – Dantét és Vegiliust a Pokol kapujában ábrázoló képét, miután a szerző Saint-Saënszal együtt, a festő zongoráján eljátszotta a *Dante-szimfónia* négykezes változatát (1866). De nem szabad megfeledkeznünk honfitársáról, Zichy Mihályról sem, akivel kölcsönösen, hosszú éveken át ösztönözték egymást. Együttműködésük egyik legszebb eredménye Zichy frízszerű, *A zene végigkísér a bölcsőtől a sírig* című rajza, melyet Liszt háromtété-

les, *Bölcsőtől a sírig* nevezetű szimfonikus költeménye ihletett (1884).

Hosszan sorolhatnánk azokat is, akiket nem zenéje, hanem Liszt személyisége ragadott meg. Jelen kiállítás kurátori koncepciója erre a jelenségre reflektál szellemesen. Ugyanis Liszt lakása és a szomszédos, egykori Műcsarnok-épület között virtuálisan megnyitották azt a valószínűleg sosem létezett titkos átjárót, melyen keresztül a régi múzeumépületben alkotó Munkácsy Mihály és Stróbl Alajos – rendszeres látogatói a Liszt-rezidenciának – könnyedén közelíthették meg kedvenc modelljüket.

A múzeum nemcsak szimbolikusan nyitott a szomszédos intézmény irányába, amikor fiatal művészeket kért fel, hogy reflektáljanak a Liszt-jelenségre. Egy koncepció irányba mutató elképzelésből kiindulva, a „klasszikus” technikák érzékenyebb alkalmazását bevetve, számos művészt mozgató meg a gondolat (Antal László, Brückner János, Falvai Mátyás, Lakatos Áron, Tillmann Adél Hanna és Varga-Nádas Eszter), és visszaköszön benne a baudelaire-i mottó romantikus eszméje a kölcsönhatások létjogosultságáról, de ami még fontosabb, a kölcsönhatások fontosságáról is.

Képzőművészek Liszt életében
Liszt Ferenc Emlékmúzeum
és Kutatóközpont
2015. május 13-ig

• • •

1 Charles Baudelaire válogatott művészeti írásai. Szerk. Vayer Lajos. Budapest, 1964. 166. o.

2 A kiállítás tartalmi előkészítésében részt vettek a Liszt Ferenc Emlékmúzeum munkatársai. Az installálást Farkas Csilla készítette. Kurátor: Peternák Anna.

3 *Liszt és a társ művészetek* címmel 2011-ben, a zeneszerző születésének 200. évfordulója alkalmából, a Zenetörténeti Múzeumban rendezett, a mostani tematikájával nagy vonalakban megegyező nagyszabású kiállítás (kurátor: Eckhardt Mária) katalógusa kiváló adalékot nyújthat az érdeklődő számára.

4 *Boldog és boldogtalan éveim Liszt Ferencsel. Marie d'Agoult emlékiratai*. Budapest, 1999.

5 Ezek közül fontos kiemelni Kovács Imre tanulmányait, melyek a Liszt-kutatásban gyakorlatilag egyedülálló módon világítanak meg nemcsak művészet- és kultúrtörténeti, de esztétikai összefüggéseket is; képzőművészetek és a liszti zene kapcsolata iránt érdeklődőknek elengedhetetlen olvasmányok.

BÜRO imaginaire [Mucsi Emese – Szalipszki Judit]

SANATORIUM

Manapság egy kortárs képzőművész számára a szereplehetőségek száma szinte végtelen: felléphet kutatóként, tömegeket mozgósíthat aktivistaként, taníthat oktatóként, mediátorként oldhatja a feszültséget egyének vagy különböző csoportok között. Lehet varázsló, antropológus, szociológus, urbanista, kritikus, sőt kurátor is. Pedro Reyes mindezek közül a gyógyító szerepét választotta, amikor 2011-ben létrehozta a városi betegségek kezelésére szakosodott kváziklinikáját, a *Sanatoriumot*.

Patyolattiszta helyiségben fehér köpenyes fiatalok járkálnak fel-alá jegyzetkönyvvel a hónuk alatt. Ceruzájukat kiveszik a fülük mögül és egy űrlap kíséretében a recepciónál várakozók kezébe nyomják: „Kérem, tölts ki, majd hozza vissza, és utána elbeszélgetünk.” A kórtermeknek tűnő belső szobákból pusmogás, röhögcsélés, turmixgép-zaj és tompa püfölés hallatszik mint titokzatos, sokat sejtető egyveleg. A bejáraton kapitálissal díszleg: *SANATORIUM*.

Így fest kívülről. Hogy milyen belülről, azt csak azok tapasztalhatják meg, akik visszatérnek a kitöltött állapotfelmérő kérdőívvel, túlesnek az előzetes „vizsgálaton” és a diagnózist követően a fehér köpenyesektől beutalót kapnak a tizenhat kezelés valamelyikére (esetenként többre is):

© Fotó: Dan Weill, 2013
a Whitechapel Gallery jóvoltából



A *SANATORIUM* bejárata a londoni Whitechapel Galleryben megrendezett *The Spirit of Utopia* című kiállításon



THE MUSEUM OF
HYPOTHETICAL LIFETIMES
Feltételezett életutak múzeuma



VACCINE
AGAINST VIOLENCE
Erőszakcsillapító vakcina



EX-VOTO
Fogadalmi tárgyak, votívok



EPITAPH
Sírfelirat



GOODOO
Kedvesvudu



ONTOLOGICAL ALGEBRA
Lételméleti betűszámтан



CITYLEAKS
Titokszivárogtató



PHILOSOPHICAL CASINO
Filozófiai kaszinó



COMPATIBILITY
TEST FOR COUPLES
Összepassz-teszt pároknak



THE GREAT GAME
OF POWER
A nagy hatalmi játszma



THE DEPARTMENT
OF MUDRAS
Mudrázó – Energetizáló kezelés



HERALDRY MINT
Címerező



SYNESTHETIC TEST
Szinesztéziakúra



THE TUNING EFFECT
Finomhangolás



TRANS-MIGRATION-EXPRESS
Lélekvándorlás expressz



ANAGRAMS,
ACRONYMS AND ALIASES
Anagrammák, mozaikszavak
és álnevek

A *Sanatorium* Pedro Reyes (1972) mexikói építész-képzőművész elképzelése szerint elsősorban a városi életmód következtében létrejövő lelki betegségek (stressz, magány, idegesség, frusztráció stb.) rapid kezelésére kínál különböző alternatív, játékos terápiákat. A jelenleg is futó világutazó projekt alapvetően egy formátumot takar, amely bizonyos mértékig a helyi környezet sajátosságaihoz adaptálható. A *Sanatorium* első alkalommal 2011-ben New Yorkban, a Guggenheim Múzeum *Stillspotting* NYC című rendezvényén várta pácienseit. Onnan 2012-ben a kasseli Karlsaue Parkba költözött a *DOCUMENTA* (13) idejére, majd 2013-ban a Whitechapel Galleryben nyitott meg újra, Londonban. Legutóbb a torontói Power Plant Galériába lehetett terápiára jelentkezni az idei nyár közepétől egészen szeptember 1-jéig. A Reyes kváziklinikáján elérhető „gyógymódok” különféle klasszikus pszichológiai és művészeti iskolák, többek között az alaklélektan, a pszichodráma, a hipnózis, az össikoly-terápia, az Elnyomottak színháza, a szociális plasztika, egyes népi rituálék és a fluxus happeningek módszereit ötvözik. A projekt központi fogalma a szociátria, a társadalom (közösségek, csoportok) gyógyításának tudománya. A szociátria kifejezés Jacob Levy Morenóhoz, a pszichodráma módszerének megalkotójához köthető. Moreno szerint a dramatizálás éppen úgy az emberi lét evidenciája, mint Descartes-nál a gondolkodás, Sartre-nál a szorongás vagy Camus-nél a helytállás, mert az ember szerepjátszó tevékenysége már kisgyermekkorban elkezdődik, a szocializáció folyamatában, a társadalmi szerepvállalások során pedig tovább fejlődik.¹ A játék, amely gyermekkorban a pszichikum egészséges fejlődését szolgálja, a pszichodrámaiban a személyiség formálásának, átalakításának, újrafelépítésének eszköze. Moreno a pszichodrámat a pszichoanalízis antitézisének tekintette: a szavak elsődlegességével az emberi aktivitást és a spontaneitást helyezte szembe, az individualitással pedig a mások által meghatározott egyének közösségét, a csoport terápiáját állította.² Ugyanezt vallja Reyes is, és ugyanez az oka annak, hogy a *Sanatorium*ba érkező „páciensek”, bár tisztában vannak a helyzet mesterkélttségével, elfogadják a játékszabályokat,



A *SANATORIUM* pavilonja a *DOCUMENTA* [13]-on, Kasselben

belemennek a félig-meddig megrendezett, színházi szituációba, és részt vesznek a terápiákon.

A pszichodrámaéhoz hasonlóan a *Sanatorium* is az egyéni részvételre és aktivitásra alapoz. Lehetőséget ad a látogatóknak, hogy különböző szituációkban elmondják a saját sztorijukat, és sosem hagyja őket passzív szerepbe süppedni. Reyes a közönségre partnernként, társalkotóként tekint, és bevonja a mű létrehozásába, amivel megkérdőjelezi a szerző, azaz saját maga kiemelt kontrollpozícióját.³ Mint a részvétel alapú művészeti projektek legtöbb esetében, itt sincs értelme keresni a műtárgyat. A művész alkotói tevékenysége lényegében abban merül ki, hogy egy játékszabályokkal regulázott, jól megcsinált szituációt terem, és ebbe a helyzetbe valamilyen mó-

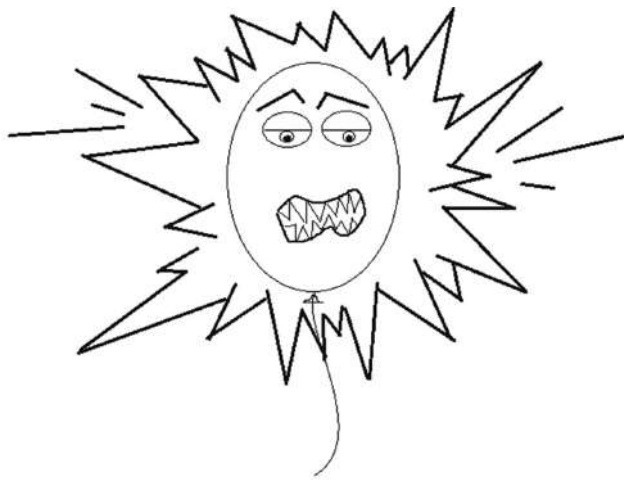
don bevezeti a befogadót. A *Sanatorium* egy tér, amely azért jött létre, hogy az emberek ott játsszanak, és hogy az ott tapasztaltak során olyan hétköznapi kérdésekre és problémákra találjanak könnyedén válaszokat, mint: „Nem is tudom, hogy szeretem-e a munkám?” „Miért nem beszélek évek óta a nővéremmel...” vagy „Szeretnék elköltözni, de nem merek, mit tegyek?”

A projekt természetéből fakadóan nehéz objektíven beszámolni arról, mi is történik az egyes terápiás üléseken. Mivel a gyógyító játékok forrása minden esetben a pszichikum, az egyén lelki tartalma, a tapasztalatokat egyénenként más-hogy értékelik a befogadók. Arról pedig, hogy milyenek ezek a benyomások, csak szubjektív beszámolók tanúskodhatnak hitelesen.

VACCINE AGAINST VIOLENCE

Erőszakcsillapító vakcina

A *Sanatorium*nak Kasselban, a *DOCUMENTA* (13)-on a Karlsruhe Park közepén egy félig nyitott faház ad otthont, az önkéntes gyógyítók itt folytatják le gyors kúrákat a vállalkozó kedvű pácienseken. Többen sorban állnak, az agressziókezelésre viszont éppen van egy szabad hely. Kapóra jön, mert éppen van kire dühösnek lennem. Találkozom újdonsült orvosommal (húszas éveiben járó, farmerre orvosi köpenyt húzó srác), aki bekísér a kezelőbe, és elmagyarázza, hogyan fog zajlani a terápia. Kórházzagnak, hárszöld falaknak és gyomoridegnek nyoma sincs, könnyű szellő



fúj át a parkon, a madárcsicsergés behallatszik a puritán szobába. Poäng-fotel és kanapé helyett egy kis asztal, egy fej nélküli bábu és egy lufi fogad. Terapeutám arra kér, gondoljak arra az emberre, aki legutóbb nagyon megbántott. Ezt követően kapok egy lufit, amit fel kell fújnom – ez lesz a figura feje. A lufi megszemélyesedik, arcot rajzolok rá, azét az emberét, akivel szemben mérgemet szublimálni szeretném. A felkészülés után egy dolog van csupán hátra: minden erőmet beleadva, balhorgokkal és jobbgyenesekkel ütni-vágni-kidurrantani a lufit. Még mielőtt ez megtörténne, orvosom felkínálja a segítségét: egyfelől dönthetek arról, hogy egyedül is boldogulok-e a feladattal vagy szeretném, ha ő is beszállna a zúzásba, másfelől bátorít, hogy vágjam a bábu arcába csalódottságom, szomorúságom, haragom pontos okát.

Miután a lufi cafatokban hever a földön, egy kis fehér pirulát nyújt át nekem, ami állítása szerint egy „erőszak elleni vakcina” – valójában egy szem tictac. Jellegzetes lekerekített formájáról rögtön felismerem, tisztában vagyok vele, hogy korántsem csodaszor, és hogy nem fog egy csapásra megóvni a stressztől és a dühöt. A néhány perces terápia mégis valamiféle nyugalmi állapotot idéz elő: elménket ugyanis egy, a valódi dühkifejezést helyettesítő szimbolikus cselekvéssorral könnyen be tudjuk csapni. Ez a terápia a katarzissal operál – a görög eredetű szó jelentése (megtisztulás, megszabadulás) itt gyakorlati értelmet nyer.

(Sz.J.)

Állóképek a doc.tv a *DOCUMENTA* [13]-on forgatott videójából
[<https://www.youtube.com/watch?v=drmWMQXII6w>]

CITYLEAKS

Titokszivárogtató



Ránézek kis kezelőfüzetemre, a következő kezelésem helyszíne a Titokszivárogtató. A helyiségben üres papírcetlik és palackok fogadnak. Az üvegek nagy része egy vízzel teli cinklavórban pihen. A terapeutám arra biztat, írjam fel egy eddig féltve őrzött titkomat a lapocskára (ő addig az intimitás jegyében elfordul), majd tegyem be egy üres flaskába, aminek a száját zárjam le egy dugóval, és

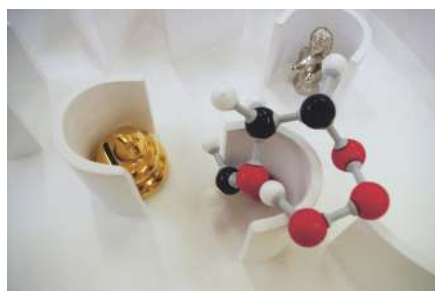
helyezzem a vízben lebegő zárt palackok közé. A jutalmam egy másik páciens intim mondatainak elolvasása lesz. Vacillálok, hogy a teljes titoktartás érdekében magyarul vagy angolul vessem-e papírra gondolataimat, végül az angol mellett döntök, így egyrészt könnyebb szavakba foglalni a titkot, hiszen az idegen nyelven való fogalmazás rögtön egyfajta távolságot teremt a titok tárgyával szemben,

másfelől nem fosztom meg a soraimat elolvasó sorstársamat a titok instant dekódolásától. Nem mondhattam el senkinek, elmondtam hát legalább egy ismeretlen embernek. Cserébe én is kihalásztam egy cédulát, amin egy meglehetősen banális üzenet állt, gyöngybetűkkel papírra vetve – de hogy micsoda, azt el nem árulhatom.

(Sz.J.)

THE MUSEUM OF HYPOTHETICAL LIFETIMES

Feltételezett életutak múzeuma

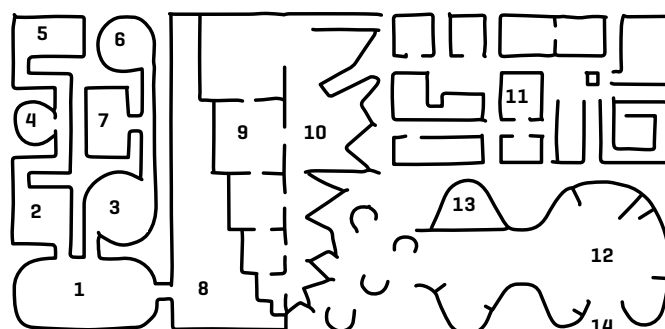


Én is itt ülök a közelgő ismeretlen helyzet okozta jóleső gyomorideggel (nem azzal a kórházzsagra beinduló másik fajtával). Egyéni terápiát kaptam, a múzeumosat, csak még vannak előttem. Nagyon akartam ezt, mivel egyébként is csinállok kiállításokat, kíváncsi vagyok, milyen lesz az, amit kifejezetten magamról kell összeállítanom. Azt mondják, valahol mind egyik kiállításban ott van a kurátor, de ez azért más lesz. A recepciónál megütik a gongot, nyílik az ajtó, cserélünk. Köszönések közben bevezet egy fehér köpenyes lány a „kórterembe”. A falon végighúzódnó polcsorokon temérdek kis tárgy sorakozik, gyors pásztázással kétszázát számolok, mind különböző. A terem közepén áll a Mucsi Mesi Múzeum (MuMeM) makkettja, az életem váza térben megalkotva, a „Születés-szobától” egészen a „Halál-teremig”. A feladatot, hogy rendezsem be a nagybetűs saját kiállításomat, meglepően gyorsan teljesítem. A kis tárgyakból asszociációs alapon választok: az egyik

nagymamám egy kis konyha zöld fotellel, Apukám egy üllő, rajta egymást segítő kezek, Anyukám a koppenhágai sellőszobor porcelánmása, apai nagypapám óriási nagyítólencse, én jegesmedve vagyok. A „Magánéletem-szárnyban” legnagyobb szerelmi csalódásomat egy arany szarkupac jelzi, de rögtön mellette már ott lebeg az új korszak figurája, az asztronautám, akinek balján boldogan szállok az égbe piros mini úrhajóként. Parfümben úszó csillámpor jelzi, hogy éltem Párizsban, műgyanta aggyal reprezentált intellektusomnál pedig gumi-Kerberosz a teremőr. A jövőmet testvéreikkel és barátokkal (értsd: műanyag Romulus és Remus, mosómedve, mozgatható halfarok, kutya, aprócska whiskysüveg) telítem, öregkoromat pedig egy nagy barna kristály testesíti meg (viszonylag nehéz darab). Az installálás végeztével a fehér köpenyes lány arra kér, mondjam el, mit miért tettem a helyére. Ez az analízis rész, ez a lényeg. Kiválasztani könnyű, szinte magától értetődő volt,

az okokat visszafejteni viszont valamivel nehezebb, de jól kérdez, úgyhogy sikerül. Azóta is sokat gondolkodom azon, vajon miért vagyok jegesmedve: a hidegsége, az ereje, a magabiztossága, a veszélyeztetettsége, a magányossága vagy a különlegesége miatt?

(M.E.)

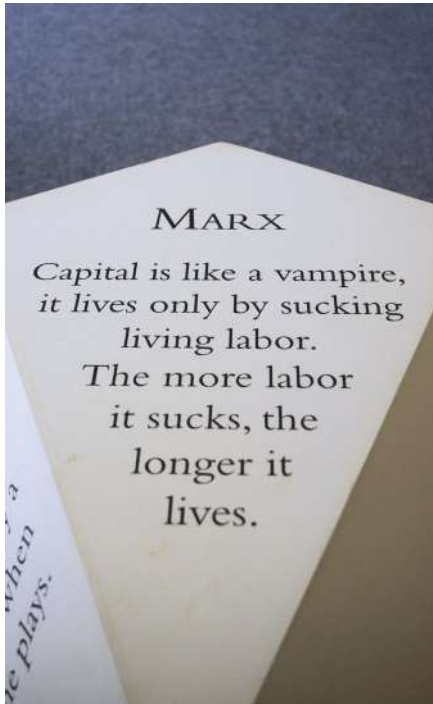


Termek a Feltételezett életutak múzeumban:

1) A BÖLCSŐ; 2) AZ APA; 3) AZ ANYA; 4) NAGYMAMA; 5) NAGYPAPA; 6) NAGYMAMA; 7) NAGYPAPA; 8) A JÁTÉK TERE - KICSI KOR; 9) TANULÁS - NÖVEKEDÉS; 10) FIATALKOR; 11) MUNKAHELYEK - KARRIER; 12) MAGÁNÉLET; 13) KIAKNÁZATLAN LEHETŐSÉGEK; 14) HALÁL [kijárat]

PHILOSOPHICAL CASINO Filozófiai kaszinó

© Fotó: Mucsi Emese, 2012 © Artmagazin



© Pedro Reyes, 2012

Kaszinózni hárman megyünk. Állítólag olyan, mint egy jósdá, vagy mint az a mindentudó 8-as biliárdgolyó, amit csak meg kell rázni, és az alján megjelenik a válasz a legkülönfélébb kérdésekre. A kaszinó szabályai: megfogalmazok egy kérdést, papírra vetem, majd a terapeuta kiragasztja a falra. Miután felolvastott egyet, ki kell jelölnöm, hogy a teremben elfekvő hatalmas, többoldalú dobókockák közül melyikkel akarok dobni egyet. Természetesen nem méret vagy forma alapján kell dönteni (bár úgy is tud-

nék), hanem (mint mindig, itt is) a tartalom a lényeg: azt kell eldönteni, hogy az ókori görög, reneszánsz vagy német filozófusok stb. válaszát akarom-e inkább hallani a kérdéssemre. Miután kiválasztottam a számomra legszimpatikusabb filozófiai iskolát, dobok a kockájukkal. A kapott válasz nagy igazság és kísértetiesen találó, még akkor is, ha tudom, hogy az összefüggéseket a két szöveg közt (mint mindig, most is) én teremtem meg, mert azt akarom, hogy „nyerjek”.

(M.E.)

COMPATIBILITY TEST FOR COUPLES | Összepassz-teszt pároknak



Állóképek a Momena100 a dOCUMENTA [13]-on forgatott, [042] számú, *Compatibility Test* című videójából [<https://www.youtube.com/watch?v=qHTSJ50RTqM>]

Mivel az űrlapon beíkszeltem, hogy ketten vagyunk itt (barátok), felírtak nekünk egy pártesztet. Kicsit késünk, de még javában zajlik bent valami, jól hallani a gép zajt. Tíz perc múlva szólítanak minket. Belépünk a szobába, az asztalon mindenféle gyümölcs gömbölyödik és illatozik. A múzeumos terápiához hasonlóan, ki kell választani, melyik gyümölcs vagyok én és melyik a társam. Természetesen ananász vagyok, ő pedig szerintem piros alma. Leveszem a polcra, mire a „párom” már

málnákkal mint önarcképekkel az ujjain közelít felém, nekem mosolygós almát hoz. A terapeuta egy turmixgépre mutat, és arra kér, tegyük bele a gyümölcsöket, miközben elmondjuk, miért ezeket választottuk. Ez a leglényegesebb rész, itt feloldjuk a szimbólumot. Beindul a blender, mi pedig várjuk, összepasszolunk-e. És igen, a keverék ízre nagyon finom. Röhögcsélünk, hogy miért nincs savanyúkáposzta. Az ízesítést jó hangulatban telik, kifelé azért megmagyarázzuk magunknak, mi

is lehet az alapja ennek, mert komoly vizsgaigazolásnak érezzük. A közös ízlés – és itt a mindenkor ízlésre gondolunk – jó alap lehet bármilyen társas kapcsolathoz. A smoothie-ban összeolvad a két-két különböző gyümölcs, ahogy a barátságban vagy a szerelemben a két különböző személyiség.

(Megjegyzés: ha korábban ismertem volna ezt a technikát, az arany-szar-kupac biztos nem kerül be életem kiállításába.)

(M.E.)

GOODOO Kedvesvudu

A *Sanatorium*ban az egyik kúrát *Goodoo*-nak nevezik, ez tulajdonképpen egy negatív vuduzási folyamat, vagyis a rontással való sújtás helyett itt egy távolban lévő illetőt tölthettem fel pozitív energiákkal azáltal, hogy egy textilbabára különféle anyagokat, apró tárgyakat applikáltam. A terápia a haiti eredetű vallásból merít; a vudu fontos kellékei a *wangán*ak nevezett, több-

nyire zsírból, viaszból, kenyérmorzsából, rongyból készülő babák. Az autentikus vudu szertartások során a babák kitömésére szolgáló gyapotot vagy szalmát tyúkvérrel festik meg. A *Sanatorium*ban szerencsére vér nem folyt, a varázsbabákat sterilnek mondható eljárás folyamán ruháztam fel gyógyító zónákkal.

(Sz.J.)



Állóképek Pedro Reyes New Yorkban forgatott *Goodoo Report* című videódokumentációjából [<https://vimeo.com/24738368>]

Kapunyitási és kapuzárási pánikok, életnegyedi és életközepi válságok tagolják életünket. Rossz közérzetünk, szorongásaink oka lehet az egyre gyorsuló és kiszámíthatatlanabbá váló környezet; a bizonytalan, tervezhetetlen munka- és életkörülmények okozta stressz. Tünetként jelentkezhetnek agressziókezelési problémák, pánikbetegség, alvászavar, krónikus kimerültség, depresszió, addikciók, valamint súlyos esetben szociális elszigetelődés.

Magyarországon a lelki eredetű betegségek társadalmi megítélése meglehetősen negatív. A témával kapcsolatos tévképzetek közönyhöz, tabusításhoz, a lelki bajok el nem ismeréséhez és elfojtáshoz vezetnek. A psziché bajai mintha kívül esnének a népegészségügyi programokon, intézményesített perifériális helyzetük pedig csak erősíti az elutasító hozzáállást.

A *Sanatorium* terapeutái (a fehér köpenyesek) nem hivatásos egészségügyi szakemberek, hanem ideiglenesen gyógyítókká avatott civilek, akiket a művész személyesen készít fel a kezelések levezetésére. (Ő maga a terápiákon nincs is jelen.) A gyógykezelések sem valós orvosi körülmények közt zajlanak, mert ez egy művészeti projekt, még akkor is, ha tényleg minden részlet (a környezet, a ruhák, a beszédmód) olyan, mint egy kórházban, és még akkor is, ha a terápiák – amint azt a visszajelzések is mutatják – hatásosnak bizonyulnak.

Reyes azzal, hogy kiterjeszti a szakértők körét és demokratizálja a gyógyítási folyamatot, rámutat arra a lehetőségre, hogy megfelelő szándék birtokában bárki képes lehet a városi betegségek felismerésére és bizonyos fokú kezelésére. Az esetek többségében a lelki gondok ugyanis észrevétlenek maradnak, mert a testet érintő, fizikai betegségekkel ellentétben nem feltétlen akadályoznak a mindennapi rutinban, ezért bizonyos fokig együtt lehet velük élni. A *Sanatorium* segítségével

az egyén reflektáltabb lesz a lelki folyamatok iránt és képessé válik az (ön)diagnosztizálásra. Reyes ezért nemcsak mint gyógyító, rendező és játékmester lép föl ebben a projektben, hanem mint speciális tudást átadó pedagógus is.

• • •

1 Lásd Pinczésné Palásthy Ildikó: A drámapedagógia produkciófelülete és hatásmechanizmusa. In: *Mediárium* 3. évf. 1–2. sz. 2009. tavasz–nyár

2 Dr. Palásthy Ildikó: A pszichodramától a drámapedagógiáig, avagy drámajáték-hatásvizsgálat kisiskolások körében. *Drámapedagógiai Magazin* 3. sz. 1992/1. 11–14. o.

3 Lásd Szakács Eszter (szerk.): *Curatorial Dictionary*. [online] 2014. szeptember 24.

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

B | BRAUN
SHARING EXPERTISE

RIEDER Gábor

AZ UTOLSÓ VHS-SZTÁR

ŽILVINAS KEMPINAS

Az interregnumok és okkupációk közben a Műcsarnok fogyatkozó szakmai stábja rendez egy-egy jó kiállítást. Most például levaszták Žilvinas Kempinast, a litván kortárs szcena új üstökösét, hogy a PS1 és a Palais de Tokyo után a Műcsarnokba is hozza el mágnesszalag-installációit. Ha nem is a teljes épületbe, de legalább az egykori shop helyén kialakított, grandiózus díszterembe, az M0-ba. Itt ültünk le vele beszélgetni.

Rieder Gábor: Itt ülünk a Műcsarnok M0 nevű kiállítóterme mellett, ahol épp befejezted az *Ötödik fal* című helyszínfüggő műved installációját. Körülöttünk az asztalon a másik bemutatásra szánt alkotásnak, a *Forrásnak* a mágnesszalagjai kígyóznak. Ez a mágnesszalag a csak rád jellemző, kézjeggyel felérő, jellegzetes nyersanyag.

Žilvinas Kempinas: Igen, az egyik nagy kedvencem.

Zavar, hogy egyetlenegy anyaggal azonosítják a munkásságodat? Vagy úgy látod, hogy ha következetesen ugyanazzal dolgozol, akkor jobban kitudod bontani a különböző jelentésrétegeket?

Egyrészt nagyon szeretem ezt az anyagot, a benne rejlő lehetőségekkel együtt. A videoszalaggal olyan dolgokat is meg tudok csinálni, amit nem lehet az olyan hagyományosabb anyagokkal, mint az acél vagy a drót. Például egy korábbi munkám (*Párhuzamosok*) a nézők feje felett kifeszített szalagokból áll. Akár 14 méteresre is kifeszítheted a nyíl-egyenes mágnesszalagot anélkül, hogy meg-ereszkedne. Ezt semmilyen fémdróttal nem lehet megtenni, hiába tűnik külsőre hasonló zsinórnak. Másrésztől ahogy csillog a felülete, a világos és a sötét optikai játéka egész egyedi lehetőségeket teremt.

Mikor szerettél bele végérvényesen a VHS-szalagba?

Teljesen megfelelt az igényeimnek, amikor fiatal művészként valami szokatlan anyagot kerestem, ami nem drága, mint például a lézermetszés vagy az animáció, és amivel el lehet játszani. A mágnesszalag egyszerre tűnik fekete körvonalnak, miközben kirajzolhat egy absztrakt mintát, de akár ready-made-nek is tekinthető, hiszen a tömegtermelés produktuma. Jó egy évtizeddel ezelőtt a VHS-gyártás komoly iparág volt, ami persze megindítja az emlékeket is.

És ránk tör a melankólia a gyerekkor emlékmorzsaival...

Pontosan, hiszen ez a VHS eltűnőben van.

Használtad valaha a videoképeket a szalagról, legalább egy vetítés erejéig?

Nem, sosem. Mindig üres, vadonatúj tekercseket használok, az én ízlésemnek a műsoros videó nem felel meg: túlbonyolítaná a jelentést. Az üresség viszont megindíthatja a néző fantáziáját, attól függően, hogy milyen háttérrel rendelkezik.

Az installációidban felhasznált elektronikus készülékek utalhatnak egy intermédia művész hi-tech vonzalmára

is, de én mégis úgy gondolom, hogy téged nem a gépek működése nyűgöz le, hanem a mozgás és az időbeliség megragadhatósága.

Így van. Ezért a kedvencem a ventilátor. A hétköznapi ventilátor egész egyedi karakterű, de nagyon egyszerű masina. Egyrészt szoborként tekintek rá, másrészt szelet kavár. A szél számomra egy láthatatlan szobrászi nyersanyag. Hiába indulok ki a vizuális jelenségekből – mint minden képzőművész –, nagyon izgatnak a nem látható jelenségek.

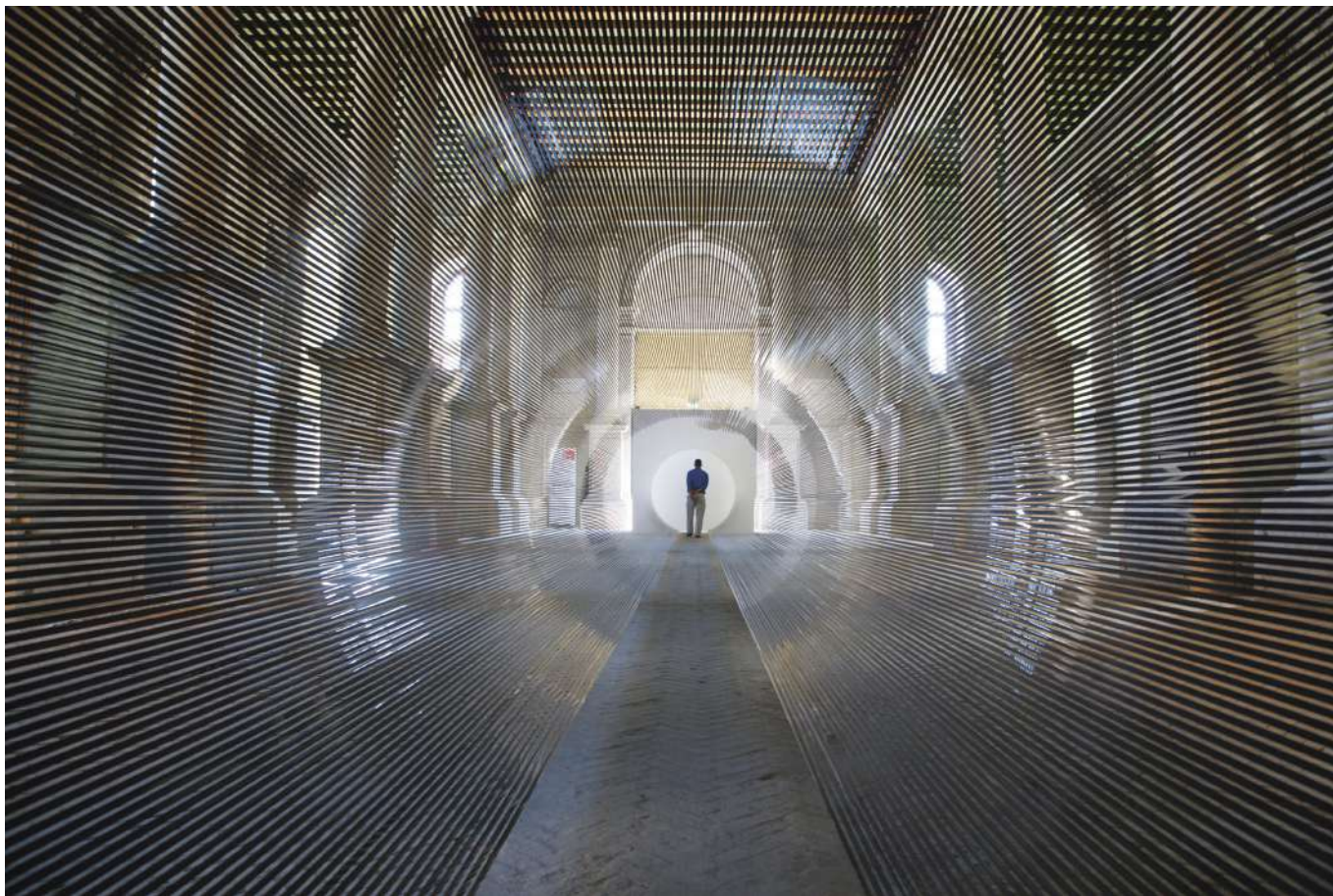
Most New Yorkban dolgozol, de Litvániában nőttél fel a szovjet időkben. Mesélj egy kicsit a gyerekkorodról és a művészeti iskolákban szerzett tapasztalataidról! Az biztos, hogy hosszú út vezet egy pici balti államból New Yorkig.

Már egész kisgyerek korom óta – öntudatlanul is – művész akartam lenni, bár a szüleim tanárok voltak. Festészetet tanultam a vilniusi akadémián a nyolcvanas évek második felében. Még nem fejeztem be a főiskolát, amikor beütött a rendszer-váltás. Lecserélték a tanárokat.

Ez megváltoztatta az esztétikai univerzumot körülötted?

Egyértelműen. A régi vágású professzoroknak fogalma sem volt a kortárs kép-

Žilvinas Kempinas: Cső, 2008, mágnesszalag, furnérlap, változó méret, installáció a Scuola Grande della Misericordiána, Litván Pavilon, 53. Velencei Biennále, 2009



© a művész, a Galerija Vartai, Vilnius és a galeria Lema, Sao Paulo engedélyével

zőművészetről, a szovjet befolyás miatt Picassónál megállt a tudásuk. A cenzúra miatt nem is nagyon láthattak tovább. Az új tanárok sokkal progresszívak voltak, de ugyanannak a rendszernek a gyermekei. A diákok viszont – maguktól – meghívtak egy Amerikában élő litván művészt, Kes Zapkust, hogy tartson egy szemesztert Vilniusban. Zapkus elfogadta a meghívást, és megérkezett azzal a régi, anyjától kapott bőrönddel, amivel elmentekült a náci időkben Litvániából, de most meg volt tömve katalógusokból és az *Art in America* folyóirat elmúlt évtizedekben kiadott számaiból kivágott reprodukciókkal. Kiöntötte a bőrönd tartalmát, és mindenki válogathatott a kortárs képzőművészet különféle produkciói közül. Nagyon termékeny eszmecsere indult be ezzel. Ez az „információrobbanás” találkozott a radikális társadalmi változásokkal és a mi kíváncsiságunkkal.

Ez azt is jelenti, hogy te annak az új balti államokbeli művésznemzedéknek vagy a tagja, amelyik kiállíthatott a – Soros

Alapítvány által támogatott – Kortárs Képzőművészeti Központokban, lehetőséget kapva arra, hogy beilleszkedjen a nemzetközi kortárs art worldbe?

A Kortárs Művészeti Központ (CAC) egyik legelső kiállítása – az 1992-es alapítást követően – a mi tizenkét fős osztályunk kiállítása volt. Végzősként saját kiállítást is kaptam, és szerepelhettem több csoportos tárlaton is.

Mikor döntöttél úgy, hogy mégis inkább New Yorkban kell élned?

Ha fiatal művész vagy, mindenképp el kell menned New Yorkba. Ez alap.

Pláne, ha *Art in America*-számokon nevelődtél...

Ez is közrejátszott benne. Ugyanakkor több osztálytársam Fulbright-ösztöndíjjal ment ki az Egyesült Államokba. A sok litvániai kiállításom ellenére tovább szerettem volna tanulni. Jelentkeztem a New York-i Hunter College-ba, ahová több barátom is járt. Nem akadémikus tudásra vágytam (abból már eleget kaptam),

a Hunter Collage biztosított műtermet és diákvízumot. Fantasztikus tanáraink voltak, például Robert Morris. Nagyon elvárásolt az ott bevezetett nyitott műterem-rendszer, mikor is a hétköznapi emberek bejöttek a stúdióba és elmondták a véleményüket a műtárgyakról. Fantasztikus lehetőség arra, hogy meztelenül megmutasd a művészetedet, a rendszer szűrője nélkül. Nincs galéria, nincs múzeum, nincs művészeti közeg, csak a tárgy és a néző, aki eldöntheti, hogy tetszik-e neki vagy sem. Én meg figyeltem a reakciókat, sokat tanulva belőle.

New York a feltörekvő fiatal művészek Mekkája, de rengeteg szerencsétlen próbálkozó reked kívül az elit szakmai körön. Neked sikerült mégis berobbannod, 2003-ban már a befolyásos PS1-ban volt kiállításod. (A PS1 a MoMA fiójaként működő intézmény New Yorkban, a fiatal művészek egyik ugródeszkája.)

Nagyon naiv elképzeléseim voltak a kezdetekről. Azt hittem, hogy a nyitott műterembe egyszer csak besétál valaki, aki

Žilvinas Kempinas: *Ötödik fal*, 2014, mágnesszalag, változó méretek, installáció a budapesti Múcsarnokban, 2014



© a művész, a Galerija Vartai, Vilnius és a galeria Leme, Sao Paulo engedélyével

megadja majd a kezdőlöketet a karrieremhez. Bármilyen furcsa és ártatlan elképzelés is volt ez, véletlenül működött. A PS1-nál dolgozó Anthony Huberman (később ő lett az igazgató) felfigyelt rám, és elküldött oda egy kurátort, akinek viszont nem tetszettek a munkáim. Aztán még egyet küldött, Daniel Marzonát, aki a diplomakiállításom utolsó napján, az utolsó órában futott be a műtermembe. Marzonának szerencsére bejöttek a műveim és két-három hónappal később megkeresett egy egyéni kiállítás lehetőségével a PS1-ban.

Az biztos, hogy nagy szerencséd volt az iskolákkal. De kik a művészeti példaké-

peid, kik befolyásolták leginkább a művészeti világod kialakulását, a vilniusi bőröndtől a New York-i tanulmányokig? Sok művészre felnézek, de nem hiszem, hogy az ő életművüket össze lehetne kötni az enyémmel. Richard Serra például nagy kedvencem, de ő súlyt és a gravitációt használja örült monumentális módon, egész eltérően tőlem. Vannak olyan alkotók, akik viszont vizuálisan hozzám hasonló dolgokat csinálnak, de mégse szívesen említeném meg a nevüket... Hogy ne kerüljem meg teljesen a választást: a litvániai tanulmányaim után kaptam egy állami ösztöndíjat öt művésszel együtt, amiből beutazhattam Európát, Barcelonától Amszterdamiig, Velencétől Münchenig. Ez

alatt a két hónap alatt láttam egy hatalmas Yves Klein-kiállítást, ami új világot nyitott meg előttem. Ismertem korábban is a műveit reprodukcióként (például aukciós katalógusokból), de sosem értettem, hogy mi a francért ilyen drágák ezek a monokróm képek. Élőben értettem meg, hogy mennyire más találkozni ezekkel a kék művekkel, és hogy engem az a művészet érdekel, amelyet nem lehet igazán lefotózni, hanem meg kell tapasztalni személyesen.

Itt is épp ez történik, az *Ötödik fal* rémálom egy műtárgyfotós számára, hiszen az ajtóból nem is látható...

Amikor belépsz az M0 termébe, látod a határoló négy falat – és semmi más.

A VHS kora

A VHS (Video Home System) 1976 óta létező technológiai szabvány a mozgókép felvételére és lejátszására, azaz a videokazettát kezelő készülékek számára. A japán JVC cég által kifejlesztett szabvány uralta a '80-as és '90-es évek otthoniában a „háximozi” rendszert. A VHS-pi-

ac örült mértékben növekedett, a '90-es évek közepén a nagy hollywoodi stúdiók már többet kerestek a kazettákon, mint a mozijegyeken. A digitális technológia – elsősorban a DVD-lemez – viszont letaszította a trónjáról, köszönhetően az alacsonyabb árak és a sokkal jobb kép-

minőségnek. 2002-ben már több DVD-lejátszót adtak el világszerte, mint videomagnót. Az iparág zsugorodása olyan drámaivá vált, hogy 2006-tól már a nagy amerikai stúdiók nem is adják ki filmjeiket VHS-kazettán. Egy közel három évtizedes korszak menthetetlenül véget ért.

Žilvinas Kempinas Rieder Gáborral beszélget a készülő *Forrás* mellett

A terem üres. De ha belépsz, és fel-alá sétálsz a térben, akkor felfedezed a két szemközti sarkot összekötő „falat”, ami a padlótól a mennyezetig kifeszített videoszalagokból áll össze. Csakhogy az élük épp az ajtó közepe felé van fordítva. Rendszerint a műtárggyal való első találkozás a legmeghatározóbb élmény, az első pár másodperc. Én viszont kifordítottam ezt a helyzetet, hiszen először nem látsz semmit, csak ha értelmezted a saját helyzetedet a térben, változtatva a nézőpontodat, akkor szembesülsz a műtárggyal.

Neked is kihívást jelent egy ilyen műtárgy létrehozása, vagy csak a nézőt akarod kihívások elé állítani?

A Műcsarnok hatalmas, díszes terme nagyon inspiratív volt: ki kellett használnom a gyönyörű, kilenc méter magas teret. Mikor szemmagasságban nézzük a képeket egy kiállításon, akkor nem szoktuk vizsgálni a mennyezetet, hiszen a legtöbb üres, dekorációtól mentes fehér kocka. A *Cső* című művemben is ez a szituáció érdekelt...

Ami a Litván Pavilonban volt kiállítva a Velencei Biennálén 2009-ben?

Igen, az építészeti környezet ott is a részévé vált az alkotásnak. Mikor más helyeken állítottuk ki, például a braziliai Leme Galéria betonterében, a mű teljesen megváltozott. A műtárgy az új helyszínen teljesen újjászületett, tökéletesen átalakult – miközben semmi sem változott rajta. Ez az építészeti környezet nagy kihívása. Itt Budapesten félbevágtam a teret, egy áthatolhatatlan fallal...



© Műcsarnok

Nem nehéz Magyarországon valamiféle politikai jelentést tulajdonítani egy ilyesfajta gesztusnak. Mégis azt hiszem, hogy esetekben inkább metafizikus tartalmak lapulnak a helyspecifikus installációk mögött, nem politikaiak.

Így van. Bár az értelmezés teljesen nyitott, bármiféle jelentéssel fel lehet ruházni a műveket. De a politikai művészet egyáltalán nem érdekel, mert megosztja a közösséget, én a demokratikus helyzetekben hiszek, ahol a művészet egyesít.

Mint a nyitott műtermeknél?

Pontosan. Az érdekelt, hogy mit mond a műveimről a takarító vagy a villanyszerelő. A művészeti színtér részvevői számára ez csak munka. Engem a szélesebb

közönség érdekel, ahogy a pop-art tanította. (Bár a pop-art klasszikus hatvanas évekbeli amerikai művészei egyáltalán nem foglalkoztatnak.)

És hogy működik majd a bejárat csarnokban elhelyezett *Forrás*?

Az az *Ötödik fal* ellentéte: egy hangot kibocsátó, mozgó, látványos, kinetikus installáció 2011-ből. Egy ventilátor arccal a föld felé fordítva, amint fújja a fémkarikára ragasztott mágnesszalagokat. A ventilátor is hangot ad ki és a földön kigyózó szálak is, miközben végtelenítve hullámoznak a vonalak a padlón.

Žilvinas Kempinas: *Ötödik fal* Műcsarnok M0, 2014. november 2-ig

• • •

Žilvinas Kempinas 1969-ben született a litvániai Plungėban. Művészeti tanulmányait előbb Vilniusban, majd New Yorkban végezte. Jelenleg New Yorkban él és alkot. Az utóbbi évtizedben a kortárs képzőművészet fontos kiállítótereiben és eseményein mutatta be munkáit. Hazáját 2009-ben képviselte a Velencei Biennálén. Többek között a New York-i MoMA PS1-ban (2003), a párizsi Palais de Tokyo-ban (2006), a bécsi Kunsthalléban (2009) és a bázeli Tinguely Múzeumban (2013) is szerepelt egyéni kiállítással.

© a művész, a Galerija Vartai, Vilnius és a galeria Leme, Sao Paulo engedélyével



Žilvinas Kempinas: *Repülő szalag*, 2004, mágnesszalag, ventilátorok, változó méretek, installáció a párizsi Palais de Tokyo-ban, 2006



ART CAFÉ

KIHA LNI

TILOS!

FECSÓ ANDREA

kiállítása a
Tranzit Art Caféban

2014. október 13-31.

 /tranzitcafe




Hári Anikó



HÁRI ANIKÓ
ÉKSZERGALÉRIA

WWW.HARIANIKO.HU
BP. V. FALK MIKSA U. 14.
+ 36 1 312 06 08
ANIKOHARI@GMAIL.COM

„LÉGY NŐ”

EGYEDI TERVEZÉSŰ
ÉS KÉSZÍTÉSŰ ÉKSZEREK



ÉKSZER
DESIGN



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

Vaszary János: *Bakák a barakkban*, 1916

© Fotó: Mester Tibor

HADI BALATON

Az évforduló kapcsán egymást érik a megemlékezések, az első világháború különböző szempontokat követő tudományos, dokumentarista vagy művészi feldolgozásai. Az Első Magyar Látványtár szokásához híven mindezt egy tető alá hozva, nagyon szubjektív, épp ezért néhol mélyen megindító, másutt módfelett érzelmes tárlatot állított össze nem is csak a fronteletről, hanem a háterszág civil életéről is. A merítés Szarajevótól Trianonig, az érzelmek skálája egy birodalom villámháborúban bízó lelkesedésétől a megcsönkített ország mélységes kiábrándultságáig terjed. A kiállított tárgyak között Mednyánszky László haditudósításai és Moholy-Nagy rajzos tábori levelezőlapjai (amikről az Artmagazin sorozatot is közölt Nagy Leventétől, Moholy unokaöccsétől, Artmagazin, 2012/2., 3.) mellett korabeli plakátok és propagandaanyagok, dokumentumértékű családi fotók és személyes emlékekből installált kvázi műtárgyak egyaránt láthatók.

Balatonfüreden a Vaszary Galéria kiállítása a harcteret és a harcok mögötti életet mutatja be a hadifestői beosztásban odaküldött festők művei alapján. Ha megpróbálunk elvonatkoztatni a képek témájától, az elgyötört emberek, sovány lovak látványától, akkor is nyomasztó a hagyományos értelemben vett festőiséget teljesen nélkülöző, szigorú rendbe szervezett képi világ – hiába tekinthető ez a konstruktivizmus előzményének. Még szerencse, hogy ott a közelben a Balaton meg az egész őszi Balatonfelvidék.

Istenért, hazáért, királyért! Látványtári emlékkép a Nagy Háborúról. Első Magyar Látványtár, Tapolca-Diszel, 2014. szeptember 28-ig, ezt követően 2015. május végéig előzetes bejelentkezéssel látogatható.

Művészet és művészek az első világháborúban
Vaszary Galéria, Balatonfüred 2015. január 4-ig

© Fotó: Spitzer Fruzsina
© Első Magyar Látványtár Alapítvány, Tapolca-Diszel© Fotó: Spitzer Fruzsina
© Első Magyar Látványtár Alapítvány, Tapolca-Diszel

POPPER Viktória

SZERZŐI JOG A KÉPZŐMŰVÉSZETBEN

Ha valaki meglát egy Picasso-festményt, egy Andy Warhol-printről készült reprodukciót vagy egy fotóblogon közölt André Kertész-fényképet, általában valamiféle vizuális élmény éri. Ez a behatás aztán különböző gondolatokkal és érzelmekkel párosul a szemlélődés során, és a művészet éppen attól csodálatos, hogy az egyes emberekben létrejövő hatások száma és formája végtelen. Az azonban szinte teljesen bizonyos, hogy a *szerzői jog*, *közös jogkezelés* és *jogdíj* szavak senkinek sem jutnak eszébe egy-egy műalkotás előtt állva, pedig ezek a fogalmak a 18. századtól kezdve szervesen kapcsolódnak a képzőművészethez

A SZERZŐI JOG

A szerzői jog kialakulása és nemzetközi elterjedése

A modern értelemben vett szerzői jog létrejöttét ugyanis I. (Stuart) Anna angol királynő 1710-ben kiadott statútumától számíthatjuk, amely elsőként mondta ki azt, hogy a kiadók helyett a a szerzőknek kell a védelmi törvények hasznélvezőinek lenniük. Nemzetközi szinten először az 1886-os Berni Unió fektette le az államok közötti szerzői jogok biztosításának alapjait. Számos, azóta létrejött nemzetközi szervezet (mindenekelőtt a WIPO, a Szellemi Tulajdon Világszervezete), országokon átívelő egyezmény és európai uniós rendelet biztosítja, hogy a szerzői jog érvényesítése napjainkban már a világ szinte összes országának jogrendszerében alapvetés. Magyarországon a szerzői jogi szabályozást a többször módosított 1999. évi LXXVI. törvény, vagyis a szerzői jogi törvény (Sztj.) foglalja magában.

A szerzői jogi szabályozás lényege

A szerzői jog speciális jogterület, amely a szellemi alkotások, tehát az irodalmi, tudományos és művészeti művek oltalmára hivatott. Ez utóbbiak közé tartoznak természetesen a képzőművészeti alkotások is, így a törvény által nevesítetten a rajzolás, festés, szobrászat, metszés, könyvmás útján vagy más hasonló módon létrehozott alkotás és annak terve, valamint a fotóművészeti alkotások (később a törvényszöveg kiemelten említi a képet, a kollázst, a festményt, a rajzot, a metszetet, a nyomatot, a litográfiát és a szobrászati alkotást).

Az oltalmat az alkotás egyéni, eredeti jellege alapozza meg, ez képezi a szerzői jog alapját. A védelem automatikusan, a mű létrejöttével keletkezik, azonban nem tart örökké: a művet a szerzői jog csak meghatározott ideig védi: a szerző életében és a halálát követő évtől számított hetven éven át. Ez az időintervallum az ún. védelmi idő, amelyet a világ legtöbb országa az 1886-os Berni Unió Egyezmény és a vonatkozó EU-s irányelvek alapján

egységesen hetven évben állapított meg. Ha a szerző személye vagy halálának időpontja nem ismert, a védelmi idő a mű első nyilvánosságra hozatalát követő év első napjától számított hetven év.

A szerzői jog védelmi idejének célja az, hogy a mű alkotója és jogutódai ez idő alatt szabadon felhasználhassák az alkotást, és abból lehetőség szerint haszonhoz jussanak. A védelmi idő elteltét követően a mű közkinccsé válik, azaz bárki engedély nélkül, szabadon felhasználhatja. Azonban az elhunyt szerző emlékét sértő magatartás ellen a védelmi idő lejártától függetlenül felléphet egy örökös vagy érintett közös jogkezelő, illetve érdek-képviselői szervezet.

A szerzői jog tartalma

A szerzői jog tulajdonképpen egyfajta kizárólagos tulajdonjog, azt biztosítja, hogy a jogosult, vagyis az alkotó tulajdonként rendelkezhesen művével. A szerző művével kapcsolatos jogait át nem ruházható személyi jellegű, illetve

átruházható és örökölhető vagyoni jellemző jogokra oszthatjuk fel.

A szerző személyhez fűződő jogai körében nyilatkozhat művének nyilvánosságra hozataláról, kérheti nevének szerzőkénti feltüntetését, valamint jogosult megtiltani művének megcsonkítását vagy számára hátrányos alkalmazását. E jogosultságok közül a névjog a védelmi idő lejártával sem szűnik meg.

A szerzőnek vagyoni jellegű jogai keretében joga van műve egészének vagy valamely azonosítható részének anyagi vagy nem anyagi formában történő bármilyen felhasználásához és minden egyes felhasználás engedélyezéséhez, illetve jogosult a felhasználásra másokat felhatalmazni (általában ún. felhasználási szerződéssel). A felhasználás joga tulajdonképpen a mű másolására, többszörözésére, illetve terjesztésére szóló jogosultságot jelenti: ez számos, a műhöz kapcsolódó tevékenységformát magában foglal, így annak reprodukálását, nyilvános helyen való megmutatását vagy nyilvánossághoz közvetítését (például kiállítás formájában), előadását, forgalmazását, átdolgozását stb. A szerző vagyoni jogait jövedelemszerzés céljából átruházhatja, de ez személyi jogait nem érinti.

A szabad felhasználás

Bizonyos kivételes esetekben a szerzői jog megengedi, hogy valamely mű a szerző engedélye nélkül kerüljön felhasználásra. Az ilyen, a köz érdekeit képviselő, a szerzői jogot korlátozó ún. szabad felhasználás eseteit törvény szabályozza. A szabad felhasználás körében a felhasználás ingyenes és nem szükséges hozzá engedély. Idetartozik többek között a mű részletének idézése a szerző nevének feltüntetésével, szűk körben a mű iskolai oktatás vagy tudományos ismeretterjesztés céljára történő felhasználása, valamint a mű magáncélú, természetes személy általi lemásolása, de csak akkor, ha az jövedelemszerzés célját nem szolgálja.

A KÖZÖS JOGKEZELÉS

A közös jogkezelés kialakulása és szerepe

A közös jogkezelés a szerzői jogok érvényesítésének sajátos módja, amely Franciaországban alakult ki a 19. században, majd a 20. század során az egész világon

elterjedt. A közös jogkezelő szervezetek tevékenységének lényege, hogy jogszabályi vagy szerződéses felhatalmazás alapján több szerző azonos típusú jogait gyakorolják. E szervezetek engedélyezik az egyes műalkotások felhasználását, valamint beszedik és a jogosultaknak továbbutalják ennek ellenértékét, a jogdíjat.

Az első közös jogkezelő szervezet a világon az 1850-ben létrejött francia SACEM volt, amely a dalszerzőket, a zeneszerzőket és a zeneműkiadókat képviseli a mai napig is. Ma már világszerte, szinte valamennyi országban működnek közös jogkezelő szervezetek, amelyek egymással együttműködve fejtik ki tevékenységüket. Két meghatározó nemzetközi szervezet emelhető ki a képzőművészet területén: a világ közös jogkezelőit összefogó CISAC-on (International Confederation of Authors and Composers Societies) belül a CIAGP (International Council of Creators of Graphic, Plastic and Photographic Arts) és Európában az EVA (European Visual Artists), amelyek kifejezetten a vizuális művészek közös jogkezelő szervezeteit egyesítik.

A közös jogkezelés Magyarországon

A közös jogkezelés kezdetei Magyarországon is legalább száz évre nyúlnak vissza. Hazánkban jelenleg hat nagy közös jogkezelő szervezet működik az egyes művészeti területeken, a képző-, ipar- és fotóművészeti alkotókat a HUNGART Vizuális Művészek Közös Jogkezelő Társasága Egyesület képviseli (az egyesületi forma a területen európai mintákon alapszik). Az egyesület tagja a CISAC-nak, a CIAGP-nek és az EVA-nak is, kölcsönös képvisleti szerződésben áll 35 ország közös jogkezelő szervezetével, továbbá egyoldalú képvisleti szerződés alapján képvisel több külföldi művészt is (így többek között Matisse-t, Picassót és Lichtensteint) műveik hazai felhasználása esetén.

A HUNGART egy 1997-ben létrejött szervezet, amelynek jogelődje a Magyar Népköztársaság Művészeti Alapja volt. Tevékenységének gyakorlására a szerzői jogi törvény rendelkezései, valamint ez hatalmazza fel, hogy bekevert a Szellemi Tulajdon Nemzeti Hivatala nyilvántartásába.

Az egyesületnek tagja lehet a képző-, ipar-, ipari tervező- és fotóművészet terü-



Barabás Miklós: A Vezúv kitörése, 1835, akvarell, papír, 168 × 226 mm. Jelezve lent középen: „1. april 1835 Barabás” | Magántulajdon

A kép alkotója, Barabás Miklós több mint hetven éve elhunyt, a mű védelmi ideje így lejárt, azt nem védi a szerzői jog. A Vezúv kitörése tehát bárki által szabadon felhasználható, a felhasználáshoz nem kapcsolódik sem engedélyeztetési, sem szerzői jogdíj fizetési kötelezettség.

letén alkotó szerző és jogutódai, jogutódként jogi személy, illetve jogi személyiség nélküli szervezet is. A HUNGART-nak körülbelül 400 egyesületi tagja és 5-600 írásbeli meghatalmazással képviselt tagja van. Ezenfelül külföldi kölcsönös képvisleti szerződés alapján további több tízezer külföldi művész jogait képviseli.

A HUNGART tevékenysége: a kötelező és a kiterjesztett közös jogkezelés

A képző-, ipar- és fotóművészeti alkotás szerzőjének kizárólagos joga, hogy műve felhasználásáról döntsön, illetve jogdíjigényét érvényesítse. A kommunikációs és terjesztési technikák fejlődésére tekintettel azonban az Szjt. lehetővé teszi, hogy a jogosultak, tehát a szerző vagy jogutóda ezen jog részbeni gyakorlását egy erre a célra létrejött szervezetnek engedjék át és a már egyszer nyilvánosságra hozott képző-, ipar- és fotóművészeti alkotás bármely további felhasználását a HUNGART előzetes hozzájárulásához kössék.

Az egyesület ellátja a törvény értelmében kötelező, a vizuális művészek érdekében és javára történő közös jogkezelést, illetve az ún. kiterjesztett, a jogosultak (tehát a művészek) önkéntes akaratán, közös elhatározásán alapuló közös jogkezelést.

A törvény alapján kötelezően közös jogkezelés körébe tartozik a műkereskedelelem során eladott eredeti műalkotás-

sok után a műkereskedők által fizetendő ún. követői jogdíjak beszedése, valamint a magáncélú másolások ellentételezéseként beszedett jogdíjak, így az ún. reprográfiai jogdíj vagy az üres hordozók után fizetendő jogdíj, amelyek a fénymásolással

(reprografiával) történő többszörözésre és a magáncélú másolásra tekintettel fennálló díjigények. Ezen jogdíjakat a Reprográfiai Szövetség és az Artisjus szedi be, és a vizuális területre jutó összegeket a HUNGART-nak adják át, amely azt felosztja a jogosultak, azaz az élő művészek, illetve az elhunyt művészek jogutódai között. A művész halálát követő évtől számított hetven év után a követői jogdíj beszedésének jogcíme megváltozik: már járuléknak tekinti a törvény, s nem a jogutódot illeti, hanem a kortárs alkotóművészek szociális, kulturális közösségi céljait szolgálja. Az összeg felhasználásáról is a HUNGART dönt.

A kiterjesztett, tehát nem kötelező közös jogkezelésbe tartozik a már nyilvánosságra hozott képző-, ipar- és fotóművészeti alkotások bármely további változatlan, akár nyomtatott formában, akár sugárzás vagy internet útján történő másodfelhasználásának (ún. reprodukciós felhasználás) engedélyezése. A kiterjesztett közös jogkezelés szintén minden alkotóra vonatkozik, azonban aki nem kíván részt venni benne, az bejelentheti a kilépését a jogosítható művészek közül. E joggal Magyarországon az elmúlt évek során viszonylag kevés – körülbelül húsz – művész élt. A HUNGART által nem jogosítható művészek közé tartozik például Vajda Júlia, Maurer Dóra, Galántai György, Robert és Cornell Capa (az ő jogait a Capa Alapítvány kezeli), Tóth Menyhért, Kasák Lajos, Kondor Béla, Jókuti András és Würtz Ádám.

A felhasználásokhoz történő jogosítás írásbeli kérelem alapján történik, a felhasználást megelőzően. A HUNGART által adott jogosítás kizárólag az abban megnevezett szerző ott megjelölt művének felhasználására jogosít. A felhasználás engedélyezése egyszeri alkalomra, az ott megjelölt formában, terjedelemben és példányszámban történő megjelentetésre vonatkozik.

Minden olyan felhasználás, amely személyhez fűződő jogokat érint, minden esetben kifejezett hozzájárulást igényel, amelyet a HUNGART szerez meg a jogosulttól. Amennyiben a jogosult megtagadja hozzájárulását, úgy a HUNGART-nak sem áll jogában jogosítást adni.

A tagként belépni nem kívánó jogosultakat megillető jogdíjakat szintén beszedi a HUNGART, kellő adatok birtoká-

ban kifizeti, utóbbiak hiányában öt éven át rendelkezésre állóként tartja. Tehát a HUNGART azonos módon kezeli a tagjait és a nem tag jogosultakat, a tagoknak csak az egyesületi jogok terén vannak többletjogosítványai. Az ún. árva művek esetében, tehát amikor a mű szerzőjének személye ismeretlen vagy a szerző ismeretlen helyen tartózkodik, a HUNGART szintén öt éven át magánál tartja a jogdíjat. Az elévült, tehát öt évet megelőzően befolyt jogdíjakat a HUNGART az ismert jogosultak között felosztja. A felosztás a felosztást megelőző öt naptári évben jogdíjfelosztásban részesült jogosultak között történik, a részükre felosztott jogdíjak arányában. E jogdíjak legfeljebb negyedét a HUNGART a jogosultak érdekét szolgáló egyéb – különösen szociális és kulturális – célokra fordíthatja.

SZERZŐI JOG A KÉPZŐMŰVÉSZETBEN

A különböző művészeti ágazatok között a képzőművészetet megkülönböztetett hely illeti meg, hiszen a képzőművészet látható alkotásokat létrehozó kifejezési mód: tehát a művészi érték kimondottan az alkotásban, a tárgyiasult műben érhető tetten.

Reprodukálás

Amennyiben az alkotás szerzői jogvédelem alatt áll, tehát ha a szerző él vagy halálától számítva még nem telt el hetven év, akkor a már egyszer nyilvánosságra hozott képzőművészeti, iparművészeti vagy fotóművészeti alkotás bármely további felhasználása (például reprodukálása) a HUNGART, illetve egyes esetekben a jogosult, tehát a szerző vagy jogutódja előzetes hozzájárulásához kötött. Megrendelésre készült képmás tekintetében a szerzői jog gyakorlásához az ábrázolt személy beleegyezése is szükséges.

A szerzői jogi törvény alapján a szerzőnek a reprodukálással kapcsolatban díjigénye is van. A jogdíj mértéke elsősorban a felhasználás jellegének, terjedelmének függvénye, és (a HUNGART közreműködése esetében) általános tarifaként, egyébként egyedi szerződés keretében kerül meghatározásra. Ennek mértékét jogszabály konkrétan nem határozza meg, így ebben a feleknek kell megállapodni, de a törvény szerint a szerző díjazásának



Erdély Miklós [1928–1986]: *OTP-mozaik* [1970 k.], Lakatos úti lakótelep, Budapest
Artmagazin 2014/6, 30. oldal

Erdély Miklós esetében a hetvenéves védelmi idő még bőven tart, műve tehát szerzői jogi védelem alatt áll. A szerzői jogi szabályozás szerint azonban a szabadban, nyilvános helyen, állandó jelleggel felállított képzőművészeti, építészeti és iparművészeti alkotás látképe a szerző hozzájárulása és díjazás nélkül is felhasználható, ez a szabad felhasználás egyik esete. Így az e műről készült fénykép közzétételéért nem szükséges engedélyt kérni és jogdíjfizetési kötelezettség sem kapcsolódik a felhasználásához, azonban a mű szerzőjének nevét fel kell tüntetni abban az esetben, ha a látképen az alkotás önállóan, önmagában szerepel, tehát jelen esetben is. Ez a fénykép az Erdély Miklós Alapítvány tulajdonát képezi, amelyet Erdély Miklós jogutódai hoztak létre a művész hagyatékának kezelésére, így ennek felhasználásához az alapítvány engedélyére van szükség, valamint annak nevét is fel kell tüntetni mint a szerzői jogok tulajdonosát.

a felhasználáshoz kapcsolódó bevétellel kell arányban állni. A díjszabás tehát kizárólag a HUNGART közreműködésével történő jogosítások tekintetében érvényes, vagyis ha a szerző vagy más jogosult közvetlenül ad engedélyt a felhasználásra, úgy a tarifák nem kötelező érvényűek. A szerzői jogvédelem alatt már nem álló alkotások esetében a reprodukáláshoz az alkotó engedélyére nincs szükség és szerzői jogdíj fizetési kötelezettség sem terheli a reprodukálást végző személyt.

A reprodukálás tulajdonképpen többszörözést jelent. Többszörözésnek minősül az alkotásról készített fénykép és többszörözés az alkotás szerepeltetése sokszorosított kiadványban. A terjesztés pedig azáltal valósul meg, hogy a többszörözést tartalmazó kiadvány a nyilvánosság számára hozzáférhetővé válik. A szerző kizárólagos joga az alkotás felhasználásának engedélyezése, így engedélyre szükséges a mű reprodukáláshoz is. Reprodukciónál a szerző nevét, illetve az alkotás címét fel kell tüntetni, továbbá utalni kell minden olyan személyre, aki a jogosítás folyamatában részt vett (pl. HUNGART). A műalkotások reprodukálása során az alkotás egyéb megváltoztatása, bármilyen torzítása tilos, a szerzői jog megsértését jelenti.

Reprodukciós fotó

A reprodukálásban közreműködő fotósnak a reprodukciós fotó vonatkozásában szerzői jogi igénye általában nem lehet. A fotóművészeti alkotás természetesen szerzői jogi védelem alatt áll, ez azonban nem jelenti azt, hogy minden fotó szerzői műnek minősül. A reprodukciós fotó célja nem egyéni eredeti jellegű alkotás létrehozása, hanem egy másik alkotás képének lehető leghűségesebb visszaadása, így ez esetben fotóművészeti alkotás létrejöttéről nem beszélhetünk.

Azonban az olyan művészeti alkotásokról készített fényképeknél, amelyek szerzői jogvédelem alatt állnak és a fotó egyéni, eredeti jelleggel bír, a fotósok jogai egyenlők a reprodukálendő műtárgy alkotójának jogaival, tehát azon fotóművészeti alkotások felhasználásához, melyek más műalkotást ábrázolnak, mindkét alkotás tekintetében szükséges a jogosítást beszerezni.

A festményekről és a szobrokról készült fényképek jelenlegi szerzői jogi megítélése alapján kizárólag az egyéni, eredeti jelleggel

bíró alkotások szerzői élvezik a szerzői jogból fakadó kizárólagos jogokat, ami az alkotás folyamatában rendelkezésre álló alkotási tér nagyságának függvénye. Ennélfogva, míg a háromdimenziós alkotásokról, így szobrokról készült képek esetében lehetőség nyílik erre, addig a két-dimenziós alkotások, tehát festmények esetében kevésbé. A fényképek szerzői jogi védelmének megítélése országonként eltérő: vannak államok, amelyek az egyéni, eredeti jelleget nélkülöző fotókat is védelemben részesítik.

Lehívásra hozzáférhetővé tétel

A képző-, ipar- és fotóművészeti alkotások internetes környezetben történő másodlagos felhasználása után a nyilvánosság számára lehívásra („on demand”) hozzáférhetővé tétel fejében szintén jogdíjat kell fizetni alkotásonként. A lehívás a műveknek vezeték útján vagy bármely más eszközzel vagy módon történő nyilvánossághoz közvetítését, tehát tulajdonképpen a művek internetre való feltöltését, illetve ezáltal azok letöltésének lehetővé tételét jelenti. Maga a művész, illetve a művész jogaival rendelkező művészeti szervezetek, alapítványok szabadon feltölthetik az internetre az egyes műveket.

A szabad felhasználás fogalma és esetei a képzőművészetben

A szabad felhasználás ad lehetőséget díj fizetés és engedély nélküli felhasználásra olyan művek tekintetében, melyeket korábban már nyilvánosságra hoztak. Az egyik klasszikus szabad felhasználás az idézés, tehát a mű részletének felhasználása. Ennek alkalmazását azonban a képzőművészeti, iparművészeti és fotóművészeti alkotások tekintetében a szerzői jogi törvény eleve kizárja. Ez a mű egységének védelméből következik, hiszen a mű részletét csak a mű csonkításával lehet előállítani, ami pedig mint átdolgozás kizárólag a szerző hozzájárulása esetén lehetséges.

Léteznek azonban olyan szabad felhasználások, amelyek képzőművészeti, iparművészeti és fotóművészeti alkotások tekintetében is alkalmazhatók. Elsődlegesen ilyen a látkép. A szabadban, nyilvános helyen, állandó jelleggel felállított képzőművészeti, építészeti és iparművészeti alkotás látképe a szerző hozzájárulása és

díjazás nélkül is felhasználható. Látkép esetében akkor szükséges a szerző nevét feltüntetni, ha azon az alkotás önállóan szerepel.

Tudományos ismeretterjesztő előadás-hoz és iskolai oktatás céljára a képzőművészeti, építészeti, iparművészeti alkotás képe, valamint a fotóművészeti alkotás a szerző hozzájárulása és díjazás nélkül felhasználható, de ilyenkor is meg kell jelölni a szerzőt.



Galántai György: *Tisztelet a mestereknek* [Duchamp + Arman + Tinguely], 1983, összehegesztett és összeszerelt fém alkatrészek; mobilszobor: 93,5 × 110 × 142 cm, szék: magasság 72 cm | A művész tulajdona Artmagazin 2014/6, 18. oldal

Galántai György kortárs művész, így alkotása szerzői jogi védelem alatt áll, annak reprodukálásához engedélyezési és jogdíj fizetési kötelezettség járul. Galántai kilépett a HUNGART-ból, a HUNGART által nem jogosítható művészek közé tartozik, így műveit maga jogosítja. A képen látható installáció a művész tulajdonában áll, ezért afelett mind a szerzői, mind a tulajdonosi jogokat ő gyakorolja. Háromdimenziós alkotásról készült reprodukciós fotó esetében azonban a fotósnak, jelen esetben Mester Tibornak is kapcsolódnak szerzői jogai a reprodukcióhoz, tőle is kell engedélyt kérni annak felhasználásához, illetve neki is jár a szerzői jogdíj csakúgy, mint a műtárgy alkotójának.



Szitakötő, kőrté, szegfű és egy rovar, in: *Mira calligraphiae monumenta*, illuminátor: Joris Hoefnagel, kalligráfus: Bocskay György, miniatűr: 1591–1596, írásminta: 1561–1562, akvarell, arany- és ezüsfesték, tus, pergamen, 16,6×12,4 cm J. Paul Getty Museum, Los Angeles, MS. 20, FOL. 76. A digitális képet a Getty Open Content Programja biztosította | Artmagazin 2014/7, 26. oldal

A kép védelmi ideje jelen esetben több száz éve lejárt, így szerzői jogszükség semmiképpen sem kapcsolódhat már hozzá. Tulajdonosi jogok azonban igen, amelyeket a Los Angeles-i J. Paul Getty Museum gyakorol, mivel ott őrzik a képet. Ezt a digitális képet a Getty Open Content Programja biztosította, így az bárki számára legálisan hozzáférhető az interneten, felhasználásához nem kapcsolódik sem engedélyezési, sem fizetési kötelezettség.

Az elektronikus sajtó, valamint a napilapok és folyóiratok is bemutathatnak nyilvánosan kiállított vizuális műveket újságcikkekben illusztrációként vagy díszítő funkcióban. A szerzői jogi törvény kommentárja szerint ez a szabad felhasználás a kifejezetten vizuális művészeti folyóiratokban nem lehetséges. Ennek indoka, hogy a szerzői jogi törvény szerint a szabad felhasználás csak annyiban megengedett, amennyiben nem sérelmes a mű rendes felhasználására, és mivel az alkotások vizuális művészeti folyóira-

tokban történő szerepeltetése a rendes felhasználás körébe tartozik, így az nem értelmezhető szabad felhasználásként. Azonban művészeti folyóiratok esetében a HUNGART díjszabása 50%-os kedvezményt biztosít a felhasználásért fizetendő díj tekintetében (kedvezmény jár még például a tankönyveknek, illetve kiállítóhelyeknek is).

A szerzői jogi törvény 2012-es módosításának értelmében a képzőművészet területén megjelent egy új szabad felhasználási fajta. Az új törvényi szabályzás értelmében eredeti műalkotások kiállítása vagy műkereskedő közreműködésével történő visszterhes átruházása esetén a műalkotások szabadon többszörözhetők és terjeszthetők az esemény reklámozása céljából, az esemény népszerűsítése által indokolt mértékben és körben, amennyiben az egyéb jövedelemszerzési célt közvetve sem szolgál. Ilyennek minősül például egy aukciós katalógus vagy egy aktuális kiállítás reklámozása, míg annak értékelése, elemzése már nem. (Felmerül a kérdés, hogy ez a szabályozás valóban a szerzők érdekét szolgálja-e, hiszen egy művész számára hosszú távon talán fontosabb az, hogy írjanak róla, illetve éppen futó kiállításáról, mint az, hogy jogdíjban részesüljön a képek után, amiket ehhez felhasználhatnak.)

A szabad felhasználás esetei tehát a szerzői jogi védelem alatt álló képzőművészeti, iparművészeti vagy fotóművészeti alkotás reprodukálásakor csak igen szűk körben érvényesülnek, következésképp a szerző életében és a halálától számított hetven évig a reprodukáláshoz a szerző vagy a felhasználási jogosult engedélye szükséges szinte minden esetben.

A szerzői jog és a tulajdonjog összeütközése

Ha az alkotás tulajdonosa és a szerzői jogi jogosult elválik egymástól, a szerzői jogi törvény a tulajdonjog és a szerzői jog ütközése esetén a szerzői jogi jogosultat részesíti előnyben. A szerzői jogi törvény kötelezi az alkotás tulajdonosát, illetve használóját, hogy az alkotást a szerzői jogok gyakorlása végett ideiglenesen a szerző, illetve az arra jogosultak rendelkezésére bocsássa, hogy az alkotást bemutassák vagy felvételeket készítsenek róla, ez

azonban a tulajdonos méltányos érdekét nem sértheti. A műalkotás kiállításához a szerző beleegyezése szükséges. Közgűteményben őrzött mű kiállításához nincs szükség a szerző beleegyezésére, és ezért a szerzőt díjazás sem illeti meg. A mű kiállítása esetén a szerző nevét fel kell tüntetni.

Amennyiben a fizikai hozzáférés elneben díjat kérnek, akkor ennek jogcíme a tulajdonjogból származik és az adott alkotás használatával, hasznainak szerzésével függ össze. Ezt a díjat azonban semmi esetben sem lehet szerzői vagy felhasználói díjnak tekinteni, és figyelemmel kell lenni arra is, hogy az alkotás birtokosának, tulajdonosának engedélye nem pótolja a szerzői jogi jogosult engedélyét. A szerzői jogi védelem alatt álló alkotások esetében a szerzői jogosult közreműködésével lehet szabadon biztosítani az alkotáshoz való hozzáférést. A szerzői jogvédelem alatt már nem álló alkotások esetében a tulajdonos szabadon eldöntheti, hogy az alkotást reprodukálásra rendelkezésre bocsátja-e vagy sem.

A követői jog

A szerzői jogi törvény értelmében az eredeti műalkotás tulajdonjogának műkereskedő közreműködésével történő visszterhes átruházásakor a szerzőnek szerzői díjat (ún. követői jogdíjat), illetve a szerzői vagyoni jogok védelmi idejének eltelte után a közös jogkezelő szervezetnek járulékot kell fizetnie. Szerzői díjról beszélünk, ha a művész él vagy a halálától számítva nem telt el még hetven év, járulékról pedig ezen időtartamnál régebben elhunyt alkotók esetében. A szerzői díjat a műkereskedő fizeti meg a közös jogkezelő szervezetnek, amely azt az alkotás szerzőjének vagy jogutódjának fizeti ki. A követő jogról szóló európai uniós irányelv értelmében a követő jogdíj mértéke a legtöbb európai országban egységesen – így hazánkban is – az alkotás nettó vételárának 4 százaléka.

A SZERZŐI JOGI SZABÁLYOZÁS KÉRDÉSEI, JÖVŐJE

A fent taglalt szerzői jogi kérdések bár törvényi szabályozási szinten meglehetősen nagy múltra tekintenek vissza, gyakorlati alkalmazásuk mégis főleg inkább az utóbbi években, évtizedekben vált hangsúlyossá.

© Fotó: Didier Plowry / RMN - Grand Palais, Paris 2014



Niki de Saint Phalle [1930–2002] – koponyás kiállításbelső
Grand Palais, Galeries Nationales

Niki de Saint Phalle-nak szeptemberben nyílt életmű-kiállítása a párizsi Grand Palais-ben, ez a fotó ezen a tárlaton készült. A nemrég, 2002-ben elhunyt művésznő alkotásait még majdnem hatvan évig védi a szerzői jog, azonban a kiállításbelsőről készült képeket maga a múzeum bocsátotta rendelkezésre mint sajtófotókat a tárlat reklámozása céljából, azok felhasználása tehát jogszerű és ingyenes.

E jogterület ezért viszonylag kiforratlannak számít, számos bizonytalanság és kérdés merül fel a szabályok gyakorlatba történő átültetésével, értelmezésével kapcsolatban. Ezenfelül a 21. század művészetfogyasztási szokásai, így különösen az internet tömeges használata új problémákat és kihívásokat vet fel a szerzői jog területén, amelyekre majd az elkövetkezendő években kell megoldást találni. Ehhez elengedhetetlen, hogy a művészeti élet minden szereplője, a művészet fogyasztói, a művészettel bármilyen módon foglalkozó személyek, illetve maguk a művészek is tisztában legyenek ezekkel az alapvető jogi kérdésekkel, hiszen ez szükséges ahhoz, hogy párbeszéd indulhasson el a témában és előremutató, valamennyi szereplő számára megfelelő szabályozás jöhessen létre.

a



Ragyogó kedvezmények egész évben!

Mennyit költesz könyvre egy évben? És színházra? Mozira? Belépőkre? És mennyi annak a 20 százaléka?

Számolj utána bátran! A Magyar Narancs-olvasókártyával több ezer forintot spórolhatsz kedvenc helyeiden. Már csak ezért is érdemes egy évre előfizetni!

Ha most 10 230 forint kedvezménnyel* 19 860 forintért megrendeled a Magyar Narancsot, 20 százalék kedvezményre jogosító „Olvasókártya” az ajándék!

*Az áruspéldányhoz képest.



magyarnarancs.hu/elofizetes

Az előfizetés lejártáig 20% kedvezményt nyújt:

A38 Hajó • Bethlen Téri Színház • Cirko-Gejzír • Fonó Budai Zeneház • Írók Boltja • Jurányi Produkciós Közösségi Inkubátorház • Katona József Színház és Kamra • Ludwig Múzeum • Nemzeti Táncszínház • Örkény Színház • Petőfi Irodalmi Múzeum • Szkéné Színház • Trafó • Tuza Antikvárium • MODEM (Debrecen) • Apolló mozi (Pécs) • Zsolnay Örökségkezelő (Pécs)

10% kedvezmény: Tranzit Art Café

7% kedvezmény: Lira Könyvesboltok

MAGYAR NARANCs

STENCZER Sára

A FOTOGRÁFIA LEPLE ALATT

TÉNYEK ÉS ÉSZREVÉTELEK EGY FOTÓDOKUMENTÁCIÓ KAPCSÁN

„A kémkedés barátok közt egyszerűen elfogadhatatlan”, mondotta tavaly Angela Merkel. Idén nyáron azonban kiderült, hogy a német Bundesnachrichtendienst sem tétlen, és szorgosan szkenneli a baráti országokat. A német titkosszolgálat már évek óta építgetett PR-stratégiája így a legjobbkor teljesedett ki: építészetileg egy gigantikus szerverekre hasonlító, új berlini épületkomplexum képében, másrészt, a művészet égisze alatt, a Martin Schlüter fotográfus nevével fémjelzett fotódokumentáció formájában.

Reinhard Gehlen, Wehrmacht-tábornok, a Fremde Heere Ost, vagyis a szovjetek megfigyelésével megbízott titkosszolgálat vezetője 1945. szeptember 20-án érkezett meg az Amerikai Egyesült Államok földjére. Gehlen, mielőtt májusban feladta volna magát az amerikaiaknak, mikrofilmeket és egyéb dokumentumokat ázott el az Alpokban vízhatlan dobozokba zárva, s ezzel nemcsak saját, de sok más náci társa életét is megmentette. Már első kihallgatása során felajánlotta tudását és kicsempészett dokumentumait a katonai vezetőknek, akik hamar elérték, hogy a háború végeztével Európában információs források nélkül maradt Egyesült Államok különböző szervei szemet hunyanak háborús bűntettek felett, és új állást és életet biztosítsanak a volt tábornokon kívül még sok, a náci felsővezetéshez tartozó embernek.

Gehlent már 1946-ban visszaküldték az NSZK-ba azzal a megbízással, hogy készítse elő az USA hadseregének európai hírszerző szolgálatát és találja meg ehhez a megfelelő embereket. Mint a szovjet bitorodalm katonai stratégiáit részleteiben ismerő személy, saját hivatalt hozhatott

létre, amely egyrészt az amerikai katonaság, másrészt, 1947-es megalapítása után, a CIA alá tartozott. Tömegesen foglalkoztattak itt egykori SS- vagy Gestapo-alkalmazottakat, hivatkozva a célterületek ismeretére és korábbi szakmai tapasztalataikra. Fókuszpontjukban eleinte a szovjet hadsereg mozgásainak megfigyelése, később természetesen az NDK-t érintő adatszerzés állt. 1956-ban az egyszerűen csak Gehlen-Organisationként emlegetett szervezetből alakult a névadója által 1968-ig vezetett Bundesnachrichtendienst (BND), az NSZK külfölddel foglalkozó, a mai napig működő titkosszolgálat.

A szervezet központja Bajorországban, München déli külvárosában, Pullachban kapott helyet. A sors iróniája, hogy a 68 hektáros terület beépítését eredetileg Martin Bormann, Hitler személyes titkára, pártjának első embere indította el, s hozta létre rajta a többek között Sonnenwinkelnek nevezett, az árja ideológia életmódját reprezentálni kívánó mintatelepet. A komplexum már a háború alatt a külvilágtól elzártan működött és titkos találkozóknak biztosított helyszínt. A harmincas években készült épületeket

Roderich Fick tervezte, és még ma is külügyi vendégek fogadására, bizalmas tárgyalások, közös étkezések lebonyolítására szolgálnak.

A harmadik évezred elején döntött úgy a német állam, hogy a hozzávetőlegesen 6000 alkalmazottat foglalkoztató BND-t Berlinbe költözteti, az image-váltás fő jeleként első lépésben megszabadulva a terhes építészeti örökségtől. Az új arculat a transzparencia fogalmára épül, az átláthatóságra: a korunkban oly sokat emlegetett szó használatától talán ravasz módon



Martin Schlüter: *Nachts schlafen die Spione* [Éjjel alszanak a kémek], 2014, Sieveking Verlag

Martin Schlüter: A BND-központ Pullachban sorozatból
Titkos helyszín Pullach mellett. Egy »Signal Intelligence [SIGINT]« irányítóterem. Világítás bekapcsolva



© Martin Schlüter / Kunstföyer

azt várhatják, hogy elfeledteti a múlt és a jelen zavaró momentumait és zászlaja alatt egy megfigyeléseket végző hivatalból még rokonszenves Big Brother is lehet.

Az új berlini komplexum, melynek az eredeti tervek szerint 2011-re kellett volna elkészülnie, a mostani becslések szerint a költözéssel együtt összesen másfél milliárd eurót emészt fel (az összeg háromszorosa a hivatal éves költségvetésének, jóval meghaladva az eredeti pénzügyi terveket). Éles ellentét, hogy míg az NSA kutatói például a messzi Hawaii-on dolgoznak, addig a BND a főváros központjában, a kormányzati negyedről nem messze lévő területre költözik. Nem véletlen, hogy Kelt-Berlin lebontott népstadionja, a Stadion der Weltjugend helyére került épületről szóló közlések mind azt hangsúlyozzák, hogy a 14 ezer ablakkal, szinte áttetsző homlokzatokkal feltűnő épületegyüttes a BND új filozófiájának jelképe.

A hivatal megújulásának gondos alkíthatása az átköltözés révén egy másik

kitárulkozási pontot is megengedett: több fotográfus is engedélyt kapott a pullachi központ dokumentálására. Elsőként Andreas Magdanz¹ (sz. 1966) tölthetett el 2005-ben fél évet a titkosszolgálat külső és belső területein. A minden alkalommal hosszú kutatásokat folytató, sorozataiban Németország történelmének kényes eseményeit és helyszíneit előhívó fotográfus természetesen felügyelet mellett, de elmondása szerint teljesen szabad kezet kapva több száz analóg, fekete-fehér fotográfiát készített a helyszínen. Ebből vaskos könyv készült, de furcsa módon hiába jelent meg a BND megalapításának 50. évfordulójára, pár újságcikken és néhány kiállításon kívül nem keltett nagyobb visszhangot. Talán mert Magdanz gondosan komponált, elmúlást propagáló képei leginkább egy nekrológra hasonlítanak? S mert a BND ügyei éppen nem voltak napirenden a sajtóban? (Tíz éve még az volt a terv, hogy 2011-re teljesen kivonul a területéről addigi használója.)²

2013-ban a *Süddeutsche Zeitung* is publikált egy kisebb sorozatot, Alessandra Schellnegger képeivel,³ de idén maga a BND vette kezébe a projektet. A Sieveking Verlag, valamint a Versicherungskammer Kulturstiftung együttműködésével profeszionális stratégiát alkalmazott: a pullachi komplexum dokumentálását egy fiatal, de az egyik legnagyobb amerikai hírügynökség által ratifikált fotós, Martin Schlüter⁴ (1977) gondjaira bízta, s az általa készített sorozatot intézményi résztvevőkkel a kortárs művészet közegebe emelte.

Schlüter tökéletes választás volt. A fotográfus amellet, hogy a CNN 2012-ben nemcsak az év fotósának, de újságírójának is megválasztotta, megrendelésre készült munkáiról is ismert, megbízható szakember. A fent említett díjat valóban főhajtásra készítő, *Schweigen im Schnee – Kindesmissbrauch an der Beringsee (Csend a hóban – gyermekmolesztálás a Bering-tengernél)*⁵ című sorozatáért vehette át. Ebben az alaszakai Saint Michael lakosait

A BND-központ Pullachban sorozatból. Új épületrész, egy a 110-es épület régi konferenciatermei közül, melyet már csak ritkán használnak. A bútorokon és szőnyegpadlón látható nyomok a múltban való rendszeres igénybevételről tanúskodnak.



© Martin Schlüter / Kunstfoyer

A BND-központ Pullachban sorozatból

Új épületrész, a BND-Soshin-Da-Csopartjának gyakorlóterme



© Martin Schlüter / Kunstfoyer München



© Martin Schlüter / Kunstfoyer

A BND-központ Pullachban sorozatból
Új épületrész, az órkutyák beosztása



© Martin Schlüter / Kunstfoyer

A BND-központ Pullachban sorozatból

Új épületrész, IT-Központ [Információ- és Adatfeldolgozó Központ. A szerz.]

és környezetét 2010-ben lencsevégre kapó Schlüter meghatóan szemlélteti azt a botrányt, amely alig tíz éve látott napvilágot: a 60-as, 70-es években eszkimó gyerekek százait molesztálták katolikus papok. A fotókon egy tönkrement generációt láthatunk, soha fel nem dolgozott, mélyre temetett traumákkal, s a képekhez tartozó rövid szövegek a tényekkel és személyes történetek felvillantásával az elkötelezett riportfotográfia mintapéldájává emelik a sorozatot.

A Martin Schlüter új sorozatát bemutató müncheni kiállítást természetesen a BND elnöke, Gerhard Schindler vezette be, többször nyomatékosítva a projekt különlegességét és művészeti jellegét, azt

is megemlítve, hogy most nyitották meg először fotográfus számára a helyszínt, és hogy Schlüter 14 éjszakán át dolgozhatott.⁶ A beszéd (amely meg is hallgatható a kiállításon) lényege persze főként az, hogy az intézmény vezetője a nagy nyilvánosság előtt is védelmébe vehesse hivatalát, és a németek biztonságának érdekeit hangsúlyozva felsorolja az utóbbi évek több sikeres hadműveletét, illetve ismételten felhívja a figyelmet a folyamatos terroristaveszélyre.

Így az elkészült, 160 képből álló sorozatot szemlélve nekünk is megengedhető, hogy figyelmünket hagyjuk kicsit elkalandozni. Főként ha felismerjük, hogy a transzparenciát itt is a szervezők ve-

zérlik: a projekt kapcsán a sajtóanyagon kívül eső információkat s a mindenhol elérhető tíz válogatott képnél többet lehetetlen megszerezni. Vagyis a kiállításon látható kápráztató minőségű, egy és másfél méteres nagyítások – térhatást fokozó akrillemez mögött – hiába sugallják a bennfentességet vagy a titkosszolgálat kitérőközlését, és a mellettük látható megannyi vitrinben elhelyezett nosztalgikus kém-alkalmatosságok is hiába hangsúlyozzák az archív- és dokumentum-élményt, az informált néző azért könnyedén az éjszaka leple alatt készült képek „mögé láthat”.

Az emberábrázolást nélkülöző, tökéletes kompozíció és technika⁷ szülte



A BND-központ Pullachban sorozatból
Új épületrész, Kémia laboratórium. Egy természettudós irodája. Balra egy szendvics látható – itt nemrég még dolgoztak.

képek persze rendkívül szórakoztatóak: a puritán hitleri helyiségektől a rendetlen irodákig, a lehasznált és szűkös edzőteremtől a legújabb technikai központig, az őrutyák napirendjétől a kihalt éjszakai külső felvételekig tényleg bejárhatjuk a hatalmas komplexumot. A 007-es világának természetesen híre-hamva sincs itt, a főként a német újraegyesítés előtti korszak atmoszféráját sugalló képek inkább sajnálatot váltanak ki, mint megbecsülést az akciódús életű hősök iránt. Szinte együttérzést keltenek, retródíszletbe bugyolálják a munkatársakat nélkülöző, fantomszerű állapotot, s végeredményként a BND önértékelésének eszközévé válnak.⁸

A kiállítás, a könyv, illetve az ezeknek köszönhető médiamegjelenések ismerete után felmerül a kérdés, miről is szólhat ez a dokumentáció a címében hordozó munka? A fotó „bizonyíték” konnotációja, s a sorozat képei által sugallt válaszok (és leginkább kérdések) vajon hogyan értelmezhetők a megfigyelés uralta világunkban? Van bármilyen közük a titkosszolgálat volt központjában készült képeknek a valósághoz? Belső terek, munkahelyek leképezése által milyen információk érhetőek el számunkra a világ egyik legsikeresebben működő információgyűjtésre és feldolgozásra specializálódott intézményéről? Egyszerűen mi az, amit megtudunk? Mi itt a dokumentumfotó alapját kötelezően meghatározó *issue*?

Tulajdonképpen továbbra is a BND szándéka a mérvadó: nagy volumenű, jól látható, a széles tömegekhez is eljutó népszerűsítő kampányról van itt szó, ahol régi betonfalak mögé rejtett *environmentek* megmutatásával felelnek a titkosszolgálat aktivitását érintő aggályokra. A valójában még félinformációkat sem hordozó képek a BND által forszírozott, a demokráciához erősen kötődő fogalom, az átláthatóság illúzióját keltik, díszítésként pedig tökéletesen hangzanak a dokumentum, nyitott ajtók, különleges művészeti projekt, 14 ezer ablak szavak.

A stratégia mindenesetre jól irányzott, főként az idén augusztusban kiszivárgott információk fényében, miszerint a német

titkosszolgálat lehallgatta több amerikai felsővezető telefonbeszélgetését,⁹ és a hetvenes évek óta komoly megfigyelés alatt tartja Törökország kommunikációját. A legnagyobb botrány mindemellett még sokkal súlyosabb, a tavaly Edward Snowden által nyilvánosságra hozott akták szerint a BND és az NSA szoros együttműködésben dolgoznak és adatok milliárdjait engedték (feltételezhetően engedik) át egymásnak, mindkét ország törvényeit az alapjogok szintjén sértve. Természetesen mindez persze már nem a vitrinekben látható tárgyakkal és nem is papíron, fotográfián, mikrofilmen történik, hanem végtelen kábeleken vándorló bitek segítségével.

Visszatérve a fent említett projekt médiumára, a hagyományosan értelmezett fotográfiára, egyértelműsíthető, hogy az elvesztette rangos helyét az információszerezés magas szinteken működő rendszerében, s így művészi formájában tökéletes eszközzé vált arra, hogy egy titkosszolgálatot szimpatikussá tegyen. Kérdés azonban, milyen jövő áll így előtte, hiszen digitális formájának mára tökélete-

sen hibrid, s így mindenhova beszivárgó állapotát éppen az információszerezés igényeinek és a tudomány fejlődésének köszönhetette. A világ megváltozott, de csak kis részben a fizikailag felfogható része. A google-glass lassan észrevétlen lesz, s az egész internetre átlántált lét, az azon folyamatosan keletkező igazságokról éppen a röghöz kötött valóságokkal lehet a figyelmet elterelni. A fotográfia megmutat és eltakar egyben, lepel ön maga is, s Schlüter éjszakákon át készült sorozatában a tárgyi láthatóság akkumulációja így kettős lepelként fedi be a német titkosszolgálat titkait.

2014 tavaszán Edward Snowden a TED-nek adott interjút.¹⁰ Mindez egy titkos helyszínről irányított robot segítségével volt lehetséges, ez biztosította a tökéletes kommunikációt a riporterrel és a nézőközönséggel egyaránt. Maga az esemény is, de leginkább Snowden mondanivalója talán a legtökéletesebb ellenpontja a BND arculati kampányának: az emberek hajlamosak elfelejteni, hogy a valóságban ők a jogokkal rendelkező *userek*, az internet állampolgárai, akik

privát szférájának sérthetetlenségét tökéletesen figyelmen kívül hagyják a szolgáltatók és a titkosszolgálatok a „terrorizmus elleni harc” és a „transzparencia” címszavai alatt.

Martin Schlüter: *Éjjel alszanak a kémek (Nacht schlafen die Spione).*

2014, Sieveking Verlag.

A BND-Központ Pullachban. Martin Schlüter fotódokumentációja

(Die BND Zentrale in Pullach.

Fotodokumentation von Martin Schlüter).

• • •

1 <http://www.andreasmagdanz.de/>

2 Azóta kiderült, hogy nem zárják be a pullachi központot, nem is csoda, jelenleg a környéken az NSA épített új állomást.

3 Fotos aus der BND-Zentrale – „Hallo, hier Pullach”, *Süddeutsche Zeitung*, 2013. július 11.

4 <http://www.martinschlueter.com/>

5 A fotóriport a *Magazin MARE*-ban jelent meg először 2011 áprilisában. (<http://www.emergemag.com/2011/09/schweigen-im-schnee/>)

6 Martin Schlüter személyes e-mailjében leírta, hogy ő választotta az éjszakai időpontot, éppen azért, hogy a „kétkezés képeit” készítse el, s felhívja ezzel a figyelmet: „ne hidd el amit mondanak neked”.

7 Hasselblad H-System, Phase One-Back, állvány. A felvételek pusztán a helyszínen adott világítással készültek.

8 Szintén október 5-én zár be, de a koppenhágai Nikolai Kunsthallen az a kiállítás, ami a *Stasi Secret Room* címet viseli és Daniel & Geo Fuchs fényképein keresztül mutatja be, Schlüterhez hasonló megfogalmazásban az NSZK

Állambiztonsági Minisztériumának kiterjedt hálózati rendszerét kiszolgáló helyiségeket. <http://www.nikolajkunsthallen.dk/en/udstillinger/daniel-geo-fuchs>

9 Ugyan Angela Merkel, mikor tavaly kiderült, hogy az amerikaiak lehallgatják mobiltelefonját, úgy fogalmazott, hogy „a kémkedés barátok közt egyszerűen elfogadhatatlan”.

10 http://www.ted.com/talks/edward_snowden_here_s_how_we_take_back_the_internet



Andreas Lavers: BND, Berlin

a

PAUKER® HOLDING

az én nyomdám

Teljeskörű nyomdaipari szolgáltatások

+36-1-272-2290

nyomda@pauker.hu

www.pauker.hu



BUSINESS
4x
Superbrands
2011-2013

MBI MAGYAR
BRANDS
3x '11 '12 '13

Eközben az artmagazin.hu-n...



#SzáguldóRiporter

— „Mindenütt jó, de legjobb mindenütt!”

Tízennyolc perc alatt 18 like a Facebookon

„Legmarkánsabb és egyben első emlékem a Magyar Képzőművészeti Egyetem Epreskertjéről egy illat: a földre hullott faeper rothadó szaga. Az emlék néhány évvel ezelőttről, a felvételi napjaiból származik. Most faeper helyett avar borítja a kertet, a Kulturális Örökség Napjain tartott sétán pedig jó néhány évtizeddel régebbre utazunk az időben. Például az 1800-as évek végére, amikor a mostani szobrászműtermek mögött még istálló működött, ahol a lovak és egy vak oroszlán békében megfértek egymás mellett. Az árnyas kertben pávák és őzek sétáltak, a Körösényi Tamás nevét viselő Fríz-terem közepén pedig egy kis szökőkút csobogott. A legenda szerint azonban a művészek bohémabb estéken bele-belepottyantak a vízmedencébe, Stróbl Alajos pedig a borgőzös mulatságok következményeit megelégtelve egy napon betemetette azt.”

#SzáguldóRiporter #KulturálisÖrökségNapjai #Szalipszki Judit
#MKE #StróblAlajos #KörösényiTamás #friss #azonnal — itt: Epreskert.



#VideóBlog — Az Artmagazin Online videostábja mozgóképen rögzíti, majd közvetíti azt az élményt, amit máshogy nem lehet.

Egy nap alatt 15 300 megtekintés a VIMEOn

#VideóBlog #FluxusPerformansz #ElevenEmlékmű #MonhorViktória
#DickHiggins #DangerMusic17 #Scream #Scream #Scream #Scream
#Scream #Scream #BallaZoltán #HollósIstván #TóthBalázs
#HorváthBalázs #SörösZsolt #SugárJános #SzkárosiEndre
#SzőkeAnnamária — itt: Szabadság tér.



#ROSTA 008

— „Gyönyörködtetni kell, nem kritizálni.”

#CsákiLászló #MélyiJózsef #krétarajzfilm #animáció #kritika #Múcsarnok
#esztétika #Majakovszkij #VértesMarcell #DavidLynch — itt: műterem

Szóljon hozzá! Kérdezzen!

Az Artmagazin Facebook-oldalának köszönhetően tartalmunk megosztható és kommentálható. Kérdezzen egyenesen a szerzőtől, a művésztől vagy az olvasótársaktól! Szerkesztő: Mucsi Mesi

Személyesen szólna egy kortárs művészhez? | Praktikus információkra van szüksége egy kiállítással kapcsolatban? | Van, amit soha nem mert megkérdezni, pedig mindennél jobban érdekli? | Szerelmes a művészhöz? | Nem ért egyet a szerzővel? | Felismerte magát egy videóban és megosztaná barátaival önnön médiajelenlétét?

M|N|G

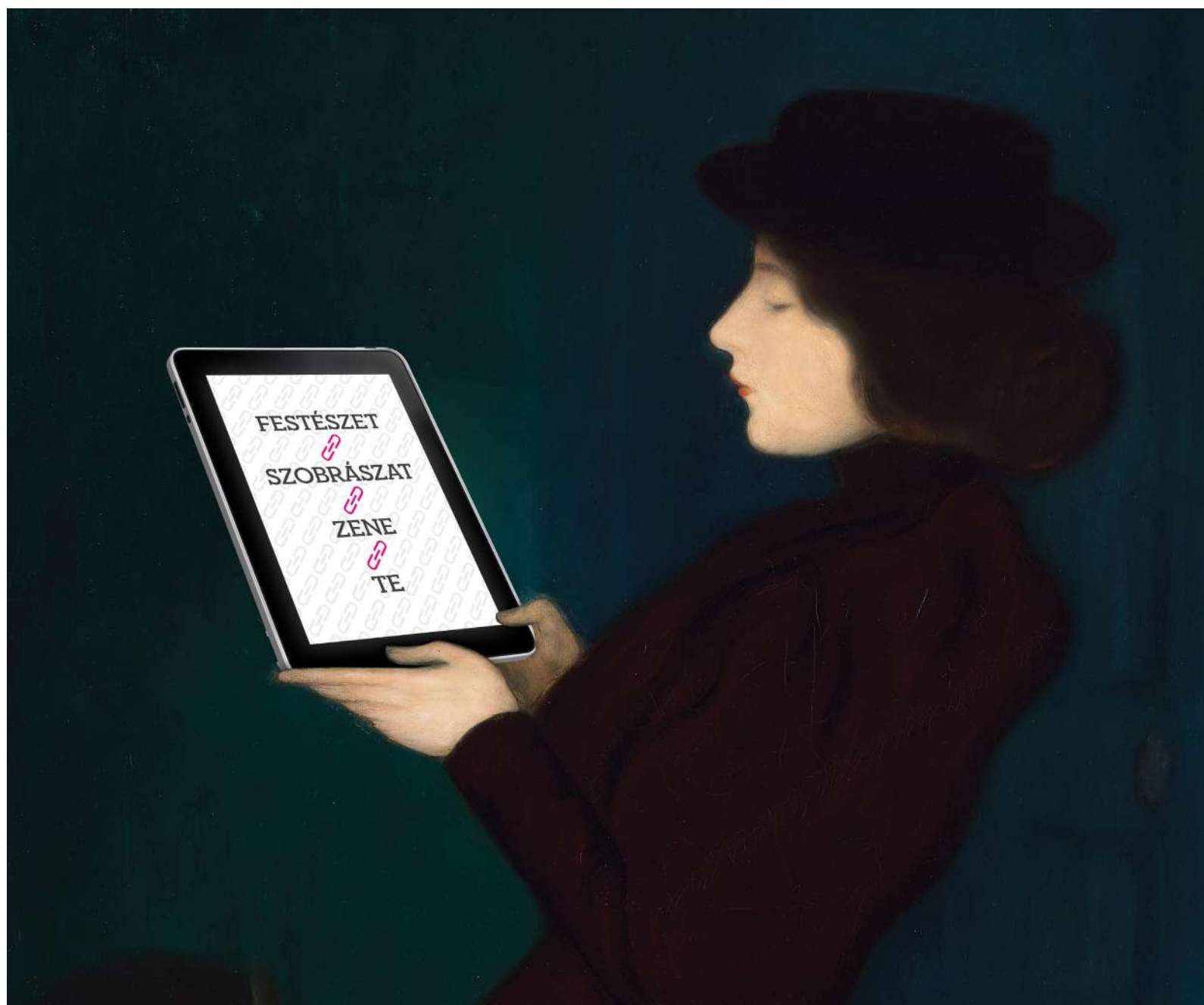
MAGYAR NEMZETI GALÉRIA
HUNGARIAN NATIONAL GALLERY

RENDAHAGYÓ KIÁLLÍTÁS
A MAGYAR TELEKOM SZÉKHÁZBAN
AN UNUSUAL EXHIBITION
AT THE HEADQUARTERS OF MAGYAR TELEKOM

KÖTŐJELEK
RIPPL-RÓNAI-REFLEXIÓK



HYPERLINKS
REFLECTIONS ON RIPPL-RÓNAI



2014. OKTÓBER 16. – NOVEMBER 16.
MAGYAR TELEKOM SZÉKHÁZ | 1013 BUDAPEST, KRISZTINA KRT. 55.
INGYENES | FREE | WWW.MNG.HU

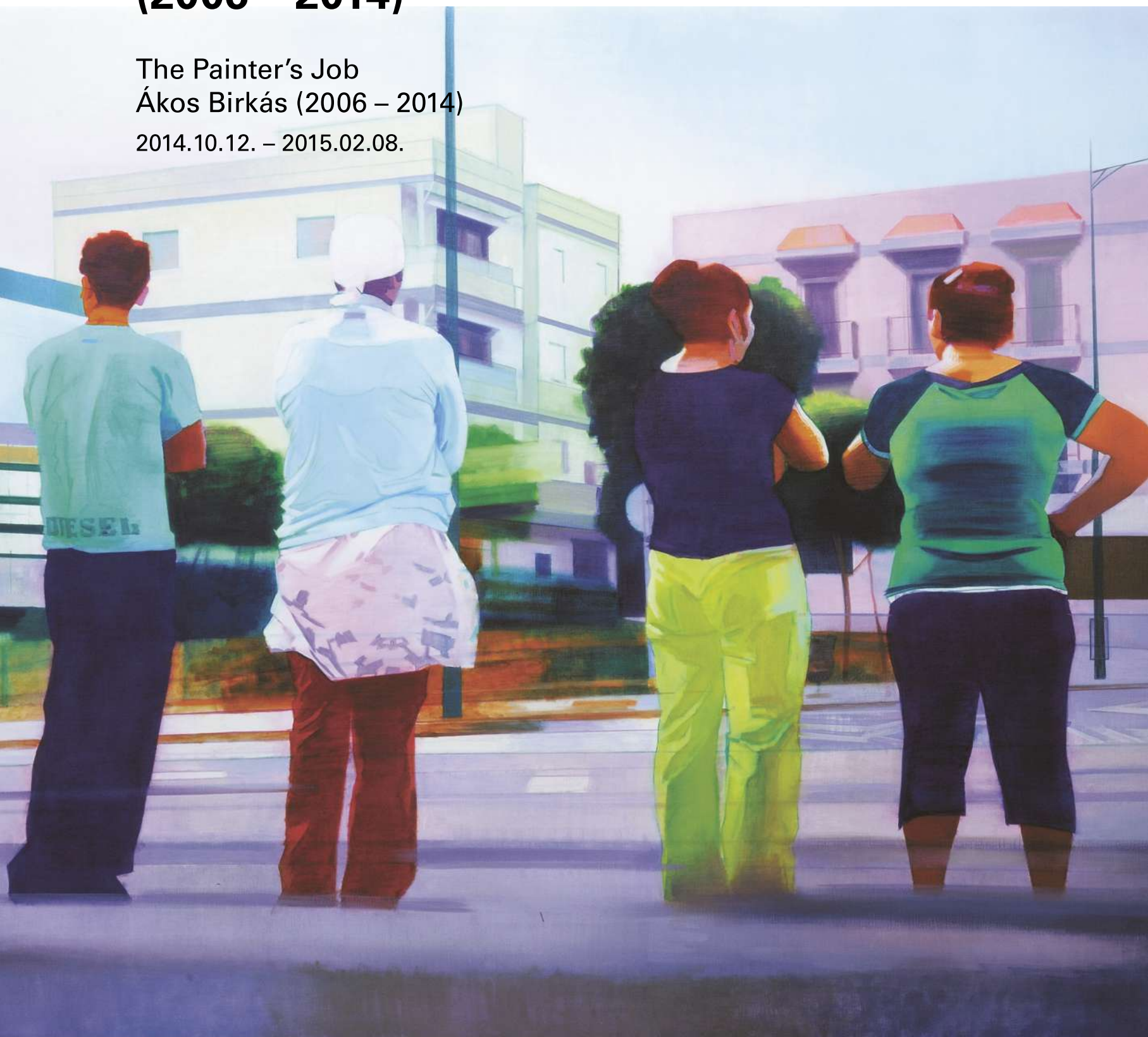


A FESTŐ DOLGA BIRKÁS ÁKOS (2006 – 2014)

modem:

The Painter's Job
Ákos Birkás (2006 – 2014)

2014.10.12. – 2015.02.08.



MODEM Modern és Kortárs Művészeti Központ | MODEM Centre for Modern and Contemporary Arts
4026 Debrecen, Baltazár Dezső tér 1. | www.modemart.hu | modem@modemart.hu | +36 52 525 010

Knoll
Galleries
Vienna &
Budapest

nka

PORT.hu

HetiVálasz

mt
moderart.com

art
100

ÚjMűvész

trilak