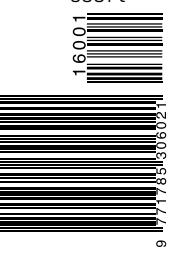




nka

980Ft



Élmény!
Minden tekintetben.



műpa
Budapest

RÉGIZENE Fesztivál 2016

*Le Poème Harmonique,
Capella Cracoviensis Choir*

2016. március 2.

Capella Savaria

2016. március 3.

Barokk áriaest

2016. március 4.

Mondonville: Isbé

2016. március 6.

*Sebestyén Márta:
Csalogány - Rossignol*

2016. március 6.



mupa.hu

Stratégiai partnereink



Stratégiai médiapartnereink

metropol



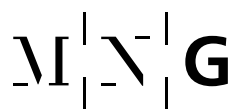
PORT.hu

A Műpa támogatója az
Emberi Erőforrások Minisztériuma



Jegyek kaphatók a Műpa jegypénztáraiban, valamint online a **www.mupa.hu** oldalon. További információ: **+36 1 555 3300, +36 1 555 3310**

ISO 9001:2000



MAGYAR NEMZETI GALÉRIA
HUNGARIAN NATIONAL GALLERY

**A MŰVÉSZET
FORRADALMA**
**OROSZ
AVANTGÁRD**
AZ 1910–1920-AS
ÉVEKBEN

A JEKATYERINBURGI SZÉPMŰVÉSZETI MÚZEUM AVANTGÁRD GYŰJTEMÉNYE

MAGYAR NEMZETI GALÉRIA

2016. JANUÁR 29. – MÁJUS 1.

Kazimir Malevics. Szuprematizmus, 1915 © Jekatyerinburgi Szépművészeti Múzeum

EGYÜTTMŰKÖDŐ PARTNER:



MÉDIATÁMOGATÓK:

fidelio

múlt-kor

FÖLDGÖMB

FUZINE

artmagazin

RIDIKÜL

MetiVálasz

PESTI-É+I

Wolters Kluwer
Complex Kladó

inforádió

Gazdasági
rádió

80.9.22

klasszikus
magyar

A világ leghíresebb festményétől indulunk, a klasszikus kompozíció és mintaszerűen szerkesztett perspektíva legtökéletesebbnek tartott megvalósulásától, Leonardo *Utolsó vacsorájától*. De csak hogy lássuk, milyen magaslatokat nem volt érdemes újra meg újra ostromolni, és mitől fordultak el a modern művészek az afrikai maszkok, az orosz népművészet vagy a prehistorikus tárgyak – az „ősemlék művészete” – felé. Olvashatnak arról, mit jelentett az új utak keresésekor a dzsessz az európai, majd amerikai művészeknek, kik mutattak irányt az érdeklődést és kik utasították el akár faji alapon. Láthatjuk azt is, hogy az elfordulás az akadémikus normáktól milyen sokféle lehetett, akár egy korszakon, egy országon, sőt egy városon belül is, attól függően, ki állt nemzeti alapon és kiből lett „Nyugat-imádó”.

Aztán végigtekinthetünk egy különös művészi pályán, Mokry-Mészáros Dezső korszakait sorra véve – ő sem volt a klasszikus értékek híve, inkább az érdekelte, amit még nem hamisított meg a történetírás. Építésetről is írunk: a kifinomultságtól elforduló brutalizmusról, ami iránt Európa-szerte egyre növekvő érdeklődés mutatkozik, így mi összeszedtünk néhányat az irányzat magyarországi példáiból is. Még nem mindenki látja meg a szépséget a hatalmas, nyersbeton felületekben, a körülöttük lévő teret szinte szétrobbantó architektonikus tömbökben, de például Angliában a brutalizmus legjellegzetesebb épületeit nem lehet lebontani: védettséget élveznek, és léteznek már brutalista városnéző túrák is. Interjúalanyaink sem szokványosak, mind-egyikükre jellemző az eredeti és friss gon-

dolkodás, a természetesség és némi formabontó aktivitás.

Bár a tavalyi év műkereskedelmi rekordjait nehéznek tűnt ebbe a sorba illeszteni, talán nyújthat némi segítő szalmaszálat, hogy Gauguin házasságáról beszélő lányai tahitiak, és Picasso csúcsműve elért műve sem a klasszicizáló korszakából való, mindkettőre tekinthetünk úgy, mint a klasszikus európai hagyományt más kultúrák felé tágitó folyamat egy-egy állomására. Patkó Károly festészete aztán jelenthet némi megnyugvást a sok képi izgalom után, F. Györfy Anna illusztrációi pedig szépen viszszaterelnek minket oda, ahol jó esetben még minden egyben volt: a *Mosó Masa mosodája* korszakunkhoz. Már akinek még volt ilyen. Akinek nem volt, az vigasztalódhat egy aukciós csúcsműve elért Star Wars-figurával. t.t.



E számunk megjelenését támogatta
a K&H Táncsics Művészeti Alapítvány – a Nyitott Társadalomért

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

Artmagazin Online: Mucsi Emese

Felelős kiadó: Einspach Gábor
einspach@artmagazin.hu

Lapunk szerzői: Branczik Márta
Fáy Miklós, Gergely Mariann, Gréczi Emőke, Kelen Anna, Martos Gábor, Mélyi József, Szikra Renáta, Topor Tünde, Vadas József, Váraljai Anna

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



- 4** ARTANZIX
- 6** Fáy Miklós: ANTILEONARDO LIGA
- 8** Martos Gábor: SOKAN, TÖBBET
– HARMADSZOR! – 2015 legnagyobb
és legérdekesebb nemzetközi és hazai
műtárgypiaci sikerei
- 14** Vadas József: „ÉRZEM A RITMUST”
– Kortárs művészet dzsessz kísérettel Stuttgartban
- 18** Gergely Mariann: KÁRÓ BUBI – SZAMÁRFAROK –
CÉLTÁBLA – Az orosz avantgárd művészet
neoprimitivista irányzata az 1910-es években
- 22** Váraljai Anna: SOKFÉLE
FOGLALKOZÁS GYŰJTŐJE LETTEM...
– Mokry-Mészáros Dezső művészete

- 32** Mélyi József: TŰNTETŐ-TÁBLA-KÉP
– Nemes Csabával beszélget Mélyi József
- 38** Szikra Renáta – Topor Tünde: „NEM PARANOIÁSAN,
DE AZÉRT REFLEKTÁLTAN KÖLL ÉLNI” – Beszélgetés
Mucsi Emesével, a *Jelentés* kiállítás kurátorával
- 44** Branczik Márta: NYERS, BETON
– Goldfinger Ernő nyomában
- 50** Gréczi Emőke – Topor Tünde: JOBBAN MEGY NEKÜNK,
AMIKOR BEHÍVJUK A VEVŐT A GALÉRIÁBA ÉS BESZÉLGE-
TÜNK VELE, VAGY MEGISZUNK EGY SÖRT... – Beszélgetés
Jurecskó Lászlóval és Kishonthy Zsoltal, a több mint
25 éve együtt vezetett MissionArt Galéria tulajdonosaival
- 56** Kelen Anna: PATKÓ KÁROLY MŰVEINEK
UTÓÉLETE – és eddig ismeretlen kiállításai
- 62** Szikra Renáta: PÖTTYÖS PANNI A MÚZEUMBAN
F. Györffy Anna-kiállítás a PIM-ben

Tartalom

PARMIGIANINO LOUVRE

Parmigianino: Gyermekek tanulmány, papír, vörös kréta



© Musée du Louvre / T. Olivier

Freskóin kívül csupán 55 festménye maradt fenn a fiatalon elhunyt manierista mesternek, hattyúnyakú madonnáival mégis nagy hatást gyakorolt a kortársakra. A halála óta eltelt évszázadok során jó néhányszor újrafelfedezték Parmigianino kivételesen elegáns, excentrikus stílusának, jellegzetesen megnyújtott alakjainak szépségét. Mivel még jó néhány évig esélyünk sincs arra, hogy a Szépművészeti Múzeum egyébként kivételesen gazdag, többek közt húsz eredeti rajtot őrző gyűjteményét lássuk, a legjobb, ha Párizs felé vesszük az irányt, ahol most a Louvre válogat saját Parmigianino-gyűjteményéből. A „Kis Pármai” volt az egyik első művész, aki felismerve a sokszorosításban rejlő reklámlehetőséget, műveit rézkarc/rézmetszet formájában maga sokszorosította és terjesztette. Élete végén, római és bolognai diadalút után visszatért szülővárosába, de hamarosan perbe fogták, majd száműzték, mert nem tett eleget szerződésben foglalt kötelezettségeinek. A gyors meggazdagodás reményében ugyanis a festést elhanyagolva, egyre több időt töltött alkimista kísérletekkel. A nagy életrajzíró, Giorgio Vasari szerint végül ez döntötte végromlásba, egyedi stílusa, virtuóz rajztudása ellenére emiatt nem emelkedett a legnagyobbak közé.

**Parmigianino (1503–1540) rajzok,
Louvre, Párizs, 2016. február 15-ig.**

DOWNLOAD DESIGN

A lapraszerelt variábilis skandináv egyenbútor kifinomult alternatíváját, igazi design ingyencsúszót kínál ingyen és bérmentve a nagyközönségnek a Download Design csapata. A 13 nagyon trendi, könnyed, színes és sokféleképpen felhasználható kisbútor gyártmányrajzait a Creative Commons Licence [CCL] alapján bárki szabadon letöltheti és elkészítheti. Nyitásképpen 2015-ben a formatervezett bútorok horroribis árait megfizetni képtelen fiatalok „első otthonának” berendezésében segít Magyarország első *open design* kezdeményezése, melyet idén tavasztól a projekt anyaintézménye, a MOME, az Open Design Platform létrehozásával hasonló programokkal bővíti. A fenntarthatóságra törekvés mellett a legjobb értelemben vett népművelő szándékot is csak a javára írhatjuk az ötletgazdáknak, hiszen más, már bejáratott közösségi megosztásra szerveződő kulturális tartalmakhoz hasonlóan, a fogyasztás helyett ők is a tudásmegosztásra és a tervezői-kivitelezői együttműködésre helyezik a hangsúlyt. A Download Designt, amit a MOME bútortervező hallgatói a Bútorszövetség és a Hungexpo támogatásával valósítanak meg, a tavalyi év legkreatívabb és legszerethetőbb tartalmi közé sorolta a Super Channel Highlights of Hungary.

www.downloaddesign.hu



© Fotó: Fövényi Sándor

Kovács Kristóf: Hahó polc

VOGUE 100

Százéves a brit *Vogue*, a divatbiblia első európai kiadása, amely Párizst megelőzve 1916-ban, a szigetországban debütált. A National Portrait Gallery jubileumi kiállítása javarészt a lap kiadója, a Condé Nast archívumából válogatott 280 méltán híres vagy éppen ritkán reprodukált kép segítségével kalauzol végig a divatfotó nagy korszakain, s nem mellékesen az elmúlt évszázad divatban tükröződő történelmén. Cecil Beaton, Lee Miller [a *Vogue* saját háborús fotósaként is], Irving Penn, David Bailey vagy Mario Testino fotói hiperérzékeny lenyomatai a kornak, melyben születtek. London háborús romjai között a visszafogott, ám tökéletes eleganciájú kosztüm a normalitást előlegezi, míg David Hockney és az őt rajongva bámuló szeretője, Peter Schlesinger közé lépő csillogó estélyi ruhás modell az egyetlen képbe sűrített „Swinging London”. A kilencvenes évek amerikai szupermodell korszakára adott brit válasz pedig Kate Moss volt, akit szintén a *Vogue* koronázott „a grunge királynőjévé”. A század brit divattörténete elválaszthatatlanul összefonódik a művészetével, így a fotók kreálta mágikus valóságban Francis Bacon, Andy Warhol, Damien Hirst vagy David Bowie is otthonosan mozog.

Vogue 100. A stílus évszázada.

National Portrait Gallery, London, 2016. május 22-ig.

Cecil Beaton: David Hockney, Peter Schlesinger és Maudie James, 1968 © The Condé Nast Publications Ltd.
Vogue 100. A stílus évszázada. National Portrait Gallery, London, Leon Max támogatásával



artanzix

SZUPREMATISTA NAPPALI

Kiállítás enteriőr



© PIM – Kassák Múzeum © Fotó: Surányi Miklós

Futurisztikus nappalivá alakult a Kassák Múzeum kiállítótere. Kokesch Ádám a „radikális design” és a „radikális képzőművészet” kapcsolatát vizsgálja, a 20. század eleji absztrakciót és modernista tárgykultúrát szorosan összefonó forradalmi esztétika nyomán. Mindenesetre a színes plexilapokkal, átablettel és „tévével” felturbózott kanapé és a parkettaelemekből komponált minimalista faldekoráció nem áll távol attól a vágyképtől, amilyenek egy orosz szuprematista képzelhette száz évvel ezelőtt a szebb jövőt. A[z ál] bútorok mellett a falon, padlón, ablakon elhelyezett titokzatos apró szerkezetek a mindennapjainkat uraló technikai eszközök seregére utalnak, csak kevésbé praktikusak: hol egy láthatatlan fénynyaláb, hol prizmák és tükrök segítségével idézik meg a Szent Négyzet [kör vagy kereszt] alakzatot, már-már vallásos áhítatot keltve a látogatóban. De amint idővel a szuprematista festmények felülete berepedezik, és a képhez közelebb hajolva feltűnnek a tökéletes négyzet szélein az apró tökéletlenségek, úgy Kokesch beazonosíthatatlan funkciójú high-tech szerkezetein is – kiváltképp a pleximűveken – nyomot hagy az idő vagy feltűnnek a házilagos barkácsolás jelei. A mindent hasznosító és újrafelhasználó radikális design szellemében létrehozott, ám végeredményben „haszontalan” tárgyimitációk az egész gondolatkísérletet átható irónia miatt olyan szimpatikusak.

Kokesch Ádám: BACKUP – Biztonsági mentés,
Kassák Múzeum, 2016. február 14-ig.

*Reneszánsz pop-art,
avagy mit tud az Utolsó vacsora?*

FÁY Miklós

ANTILEONARDO LIGA

És az volt már, hogy tényleg úgy találkoznak az emberek a festménnyel, mint valami híres emberrel? Mintha beengednék őket valami kihallgatásra, ahol azért lehet kicsit rendetlenül viselkedni? Megnyitják a kaput, mindenki középre tömörödik, és mintha csak vezényszóra történne, egyszerre emelkednek a mobiltelefonok, a teremőrök azonnal belekezdenek a No flash! kiáltásokba. Eltelik, mondjuk, öt perc, mindenki egy kicsit visszább vesz a hazavisszük lelkesedésből, megvannak már a szelfik és az emlékek, már a gondosabbaknak is volt arra idejük, hogy az ajtókeretbe állítsák szeretteiket, Jézus alá. Aztán tizenöt perc után, amikor kotródni kell a teremből, mindenki csinál még egy képet, mintha változott volna bármi is időközben.

Talán változott is, végül is ezért mentünk oda. Hogy változzunk, vagy legalább érezzük homályosan, iránymutatás nélkül, hogy változnunk kellene.

Megint minden ugyanarról szól, amiről Mary McCarthy is írt Velencében: az egyéni cselekvés lehetőségének teljes

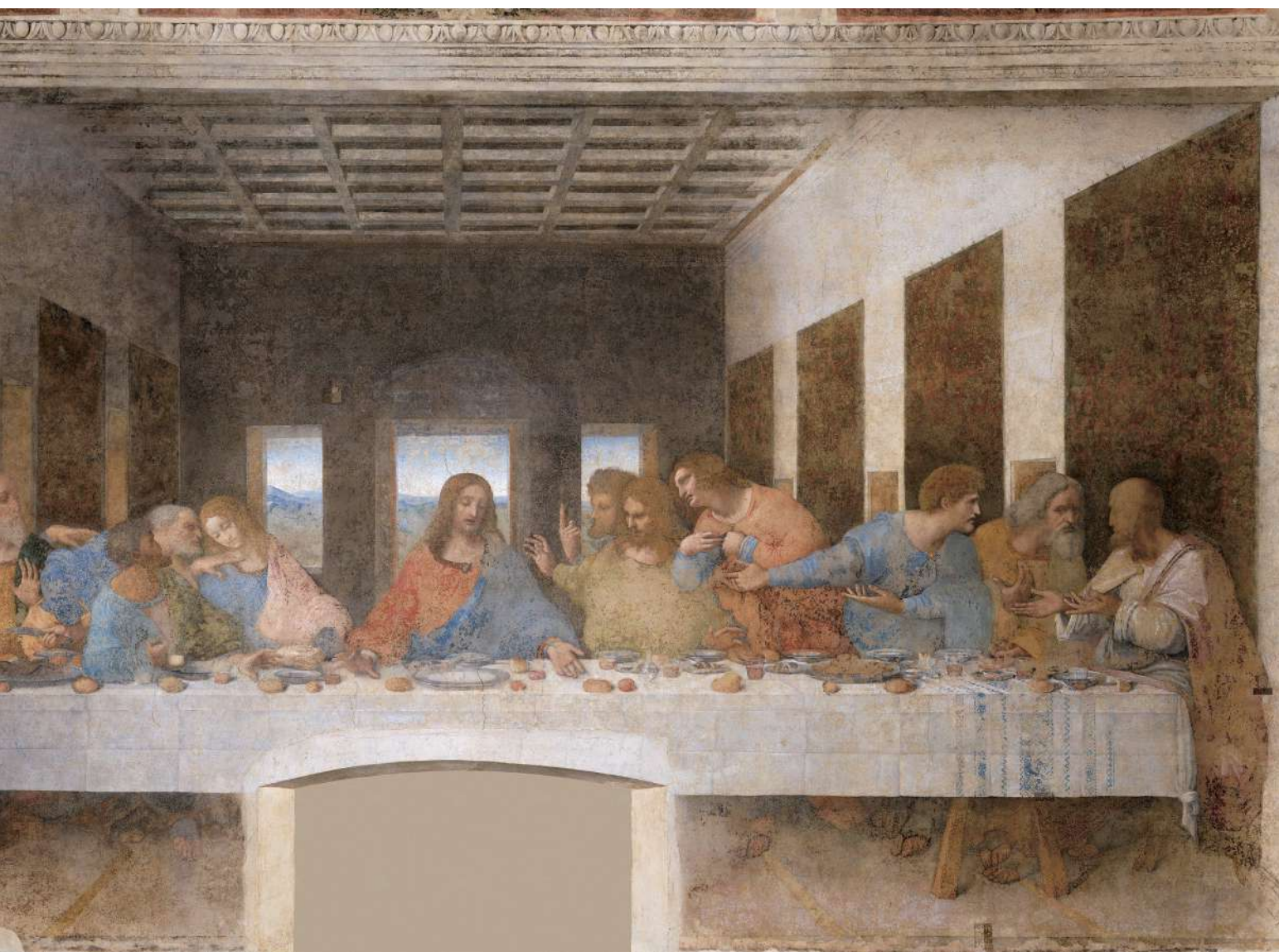
hiányáról. Akármít csinálsz, más is azt csinálja. Ha fényképezel, azt, ha csöndesen merengsz, azt, ha leülsz a terem legtávolabbi sarkába, hogy nézd, hogy nyüzsög a világ a remekművek előtt, akkor azt. Ha határozottan hátat fordítasz a képnek, és tüntetőleg Giovanni Donato da Montorfano *Keresztrefeszítését* tanulmányozod, akkor is áll melletted valaki. Valószínűleg ugyanarra gondoltok mindketten. Hogy a méret a titok, a szereplők méretei. Ugyanúgy, mint a Sixtus-kápolnában, a legközelebbi rokonnál. Ugyanarra jött rá Leonardo, amire Michelangelo: a nagy falfelület nem azt jelenti, hogy sok figurát kell festeni, hanem hogy nagyokat. És ahogy a Sistinában is mindenki tátott szájjal, bambán mered a plafonon lévő óriásokra, itt is mindenki a nagy Jézust és a nagy Júdást nézi, nem a kicsit, akit keresztre feszítettek. Összemosolyogsz a háttal állóval, igen, mi tudjuk, mi nem Leonardóért jöttünk, hanem Montorfanóért, hogy igazolja a remekmű iránti megvetésünket. A megvetés kicsit talán erős, főleg, ha megfordulunk, és ott van maga



a mű, de a szkepszis talán igazi. Nem foghatni ránk a mű, és különböző módszereink vannak a hatástalanításra.

Van ez a fenti, mondjuk úgy, szociológiai módszer. Tudatosítani magunkban, hogy parasztok vagyunk a sakktáblán, játszunk velünk a világ, amikor kitalálta, hogy „ezt a képet mindenkinek látnia kell”, hogy nem engedik lerázni az általános műveltség igáját. Belépsz Milánóba, és attól kezdve elkezdnek lökdösni ezen a Duomo–Galleria–Scala–Cenacolo vonalon, és ha lejártad, mehetsz vásárolni a Pradába vagy a Gapbe, ízlésnek és vagyoni helyzetnek megfelelően. Ahhoz, hogy vásárolhass, előbb le kell futni a kötelezőket, és ezt magad is tudod, mulatszik rajta, de nem tiltakozol, mert azt is tudod, hogy a tiltakozással is ugyanazon az

Leonardo da Vinci: *Utolsó vacsora*, 1494–99, 460 × 880 cm, Santa Maria della Grazie kolostor refektóriuma, Milánó



Forrás: Wikimedia

úton mászkálsz, csak esetleg az ellenkező irányba mész. Nem elég nagy a különbség.

A Leonardo-ellenesség másik, némileg fejlettebb változata a technikai megoldás. Azzal kezdeni, hogy ez már úgysem az. Ha Vasari 1556-ban azt írta, hogy „a kép erősen romlik”, akkor el lehet képzelni, mennyi maradhatott meg belőle mára, a restaurálási kísérletek és a bombázás után. Ha amikor az ajtót vágták bele, nem is látták, hogy mit tesznek tönkre, akkor ma nekünk még az ajtót sem volna szabad látni. (Bár az ajtó olyan szépen van elhelyezve Jézus lába helyén, hogy szerintem látniuk kellett a kőműveseknek a képet.) Ilyenkor szokás hosszan magyarázni a technikáról, amennyi megmaradt Ross King könyvéből, hogy a freskóval mindig sietni kellett, Leonardo meg pont sietni

nem szeretett, ezért vacakolt ezzel az olajat használó technikával, amelyet eredetileg csak az utómunkálatokhoz találtak ki, vagy ahhoz javasoltak. Mintha valaki a *Befejezetlen szimfónia* hallgatásakor a fülünkbe duruzsolna: hallo, ez itt a fő-téma, melléktéma, kidolgozás. Arra tökéletesen alkalmas, hogy a zenét ne lehessen tőle hallani.

Ha mégsem elég, jönnek a műveltségi eszközök. Hol és mikor használták újra a képet. Da Vinci-kód, hehe, ez tényleg nő ott Jézus jobbján. Buñuel, nahát, az ajtó helyébe befordítanak egy bőr karosszéket, de szellemes. Telnek a percek, már nem kell sokáig bent maradni. Azért próbáljuk meg azonosítani az apostolokat. Júdas, János, Péter könnyű. De az idősebb Jakab-ra én évtizedekig úgy gondoltam, mint

Fülöpre, nyilván valami könyvben rosszul írták vagy rosszul emlékeztem. Máris közelebb kerültünk egymáshoz, mert nagyon nem mindegy.

Máris közelebb kerültünk egymáshoz a képpel, amihez az ember szeretné föltenni a szemüvegét. Mert minden olyan homályos rajta, bizonytalan körvonalú, elmosódott. Gyorsan előkerül, aminek ilyenkor elő kell kerülnie: most mindent csak tükör által, homályosan, de egykor majd. Igen, majd a feltámadás után, ha véletlenül a jó sorba állítanak, akkor ez lesz az első kérdés, szeretném végre eredeti állapotában látni *Az utolsó vacsorát*.

Az Úr majd elmosolyodik, és azt kérdezi: most már minek?

2013 tavaszán jelent meg Martos Gábor Műkereskedelem – Egy cápa ára című könyve (lásd: Artmagazin 58, 2013/4, 63. o.), amelynek Függelékében a szerző sokoldalas táblázatokban közli a világon 30 millió dollárnál, illetve az idehaza 30 millió forintnál magasabb összegért elkelt műalkotások listáját – a nyomdába adás kényszere miatt 2012. december 31-ével bezárólag. Azóta ezeket a listákat 2014, illetve 2015 januárjában is lapunkban egészítette ki mindig az előző év legfontosabb nemzetközi és hazai műtárgypiaci eredményeivel (lásd: Artmagazin 65, 2014/1, 8–15. o., illetve Artmagazin 75, 2015/1, 6–13. o.). Most pedig – folytatva a hagyományt – következnek a 2015. év árverési csúcsai, vagyis a „Cápa” Függelékének harmadik „függeléke”.

MARTOS Gábor

SOKAN, TÖBBET – HARMADSZOR!

Mikor házasodsz meg? Ez ma a világ legtöbbet érő kérdése, legalábbis a műtárgyak világában. Ahol sokat fizetnek még többek között algíri nőkért, aktokért, virágokért, nőrablásért, Star Wars-figurákért, ivólovakért vagy üvegbe zárt, világító uránért is. Következzenek 2015 legnagyobb és legérdekesebb, nemzetközi és hazai műtárgypiaci sikerei.

Mozgalmas év volt a tavalyi, hiszen 2015 (is) alaposan átrendezte a korábbi árverési rangsorokat – meg a nem árveréseket is. Itt van például mindjárt a talán legjelentősebb változás, ami a világ összesített legdrágább műalkotásai élen történt: Paul Gauguin *Nafea Faa Ipoipo* (Mikor házasodsz meg?) című 1892-es festménye valamikor 2015 január–februárjában a hírek szerint kereken 300 millió dollárért (a *The New York Times* információja szerint 265 millió euróért) cserélt gazdát egy magánüzlet keretében. A képet Rudolf Staechelin svájci műgyűjtő adta el, egyes hírek szerint a Katari Múzeumoknak. A festményt az eladó nagyapja annak idején 18 000 svájci frankért vásárolta, ami – ahogyan Staechelin fogalmazott a mostani ár pontosítását firtató újságírói kérdésre – mindenképpen „kevesebb, mint amennyit most fizettek érte”.

Az új legdrágább mellett új első születtett az árverési piacon is: Pablo Picasso *Les Femmes d'Alger* (Algériai nők) című soro-

zatának 1955-ben festett, O betűvel jelölt (utolsó) változata májusban a Christie's New York-i aukcióján 178 365 000 dollárért (48,819 milliárd forint) talált új tulajdonosra. A festmény 1997 novemberében a Christie's New York-i Victor és Sally Ganz-hagyatéki árverésén 31 902 500 dollárért kelt el (akkor 10-12 millió dollárra becsülték), a Ganz házaspár pedig annak idején, 1956-ban 212 500 dollárt fizetett Picasso galériásának, Daniel Kahnweilernek a tizenöt festményből álló teljes sorozatért. Az árverési toplistának ráadásul nemcsak az élen, de a második helyén is változás történt: Amedeo Modigliani *Nu couché* (Fekvő akt) című képéért novemberben a Christie's New York-i árverésén adott 170 405 000 dollárt (49,824 milliárd forint; itt jegyzem meg, hogy a forint-árakat mindig a leütés napján érvényes hazai középárfolyamon számolom, így lehet, hogy itt például a Picassóhoz képest kevesebb dollár forintban több) Liu Ji-csien (Liu Yiqian). A taxisofőrből lett kínai mil-

liárdos műgyűjtő tavaly egy Ming-dinasztiabeli, nyolc centiméteres kínai porcelán-csésze 36,05 millió dolláros megvásárlásával hívta fel magára a figyelmet. A listák élére került festmények mellett a világ legdrágább szobra jelenleg (összesítésben a hetedik, árveréseken pedig a negyedik legdrágábban elkelt műtárgy) Alberto Giacometti *L'homme au doigt* (Mutató ember) című 1947-es munkája, amelyet májusban a Christie's New York-i aukcióján vett meg 141 285 000 dollárért (38,673 milliárd forint) Steven Cohen amerikai műgyűjtő.

Mielőtt továbbmennénk a világ műkereskedelmének legkülönbözőbb tavalyi „leg”-jeire, folytassuk a magyar vonatkozású nemzetközi tételekkel, hiszen ennek a rangsornak az élen is történt változás: Amrita Sher-Gil 1933-as *Önarcképe* márciusban a Sotheby's New York-i árverésén 1,2–1,8 millió dolláros becsérték után 2 920 000 dolláros (817,4 millió forint) árat ért el, így pillanatnyilag ez a legdrágább

festmény magyar származású alkotótól a nemzetközi piacon. Ugyanezen a listán a második helyre ugrott Hantai Simon: *M.C.5. (Mariale)* című 1962-es alkotása, amelyért júniusban a Sotheby's párizsi aukcióján 2 555 000 eurót (797,683 millió forint) adtak. Ez igencsak jelentős emelkedés ahhoz képest, hogy 2006-ban a Christie's párizsi árverésén ugyanezért a képért még „csak” 376 000 eurót kellett fizetni. (Zárójelben jegyezzük meg, hogy mindközben Hantai *Etűd* című 1969-es munkája idehaza decemberben a Kieselbach Galéria árverésén 20 millió forintos leütést hozott.) Amrita Sher-Gilnek pedig a már említett listavezető festménye mellett még két további, 1931-ben készült önarcképe is előkelő helyre került. Az egyiket júniusban a Christie's londoni árverésén 1 762 500 fontért (2 717 775 dollár; 759,4 millió forint), míg a másikat pedig októberben a Sotheby's ugyancsak londoni aukcióján 1 745 000 fontért (2,643 millió dollár; 739,826 millió forint) adták el, amivel a világban árveréseken elkelt magyar származású alkotók művei listáján a 4. és az 5. helyet szerezték meg. Ugyancsak változás történt az élő magyar származású művészek aukciós toplistája élén: a nemzetközi piacon már eddig is évről évre jobban szereplő Reigl Judit egyik, *Éclatement* (Robbanás) című, 1956-ban festett képéért decemberben a Sotheby's párizsi árverésén (60–80 000 eurós becsérték után) 315 000 eurót (357 062 dollár, 99,780 millió forint) adtak. (Itt érdemes megjegyezni, hogy Reigl egy 1973-as *Robbanás* című képe a Villás Galéria decemberi árverésén 1,8 millió forintos kikiáltásról indulva 3 millió forintos leütéssig jutott.)

És mielőtt továbbmennénk, álljon itt még három további – ha nem is csúcsoakat döntő, de igencsak figyelemre méltó – magyar siker a nemzetközi aukciós piacról: Moholy-Nagy László egy 1922-es *Fotogramja* novemberben a Christie's párizsi árverésén 103 500 eurót (23,126 millió forint); Berény Róbert Modiano-plakátja ugyanakkor ugyanennél a háznál, csak éppen Londonban 37 500 fontot (16,6 millió forint) ért, míg *A Jedi visszatér* című film nyomán 1989-ben Magyarországon fröcsöntött műanyag Boba Fett figura decemberben a Sotheby's online Star Wars-árverésén 3–5000 dolláros becsérték után 15 000 dollárt (6,527 millió forint) hozott; utóbbi ráadásul ezzel az árral a több száz tételes nemzetközi anyagot felvonultató aukció harmadik legdrágább tétele lett...

És akkor ennyi magyar vonatkozású kitérő után kanyarodjunk vissza a nemzetközi mezőny érdekességeihez. Két eddigi szerzői csúcsát is megdöntötte tavaly a francia Charles-Édouard Jeanneret-Gris, ismertebb nevén Le Corbusier: *Femme rouge et pelote verte* (Vörös nő és zöld gombolyag) című 1932-es festménye novemberben a Phillips New York-i árverésén 4 482 100 dollárral (1,305 milliárd forint) a legdrágább képe lett, míg egy 1962-ben készített plasztikája májusban a Christie's zürichi aukcióján ért el új legmagasabb szerzői szobor-árat az érte kifizetett 3,12 millió svájci frankkal (915,6 millió forint; eredetileg csak 4–600 000 svájci frankra becsülték). Ha ekkora sikert nem is zsebelhetett be az ifj. Jan Brueghel, de *Csendélet virágokkal domborműves vázában* című, 1630 körül festett képe júniusban

Paul Gauguin: *Nafea Faa Ipoipo* [Mikor házasodsz meg?], 1892, olaj, vászon, 101 × 77 cm

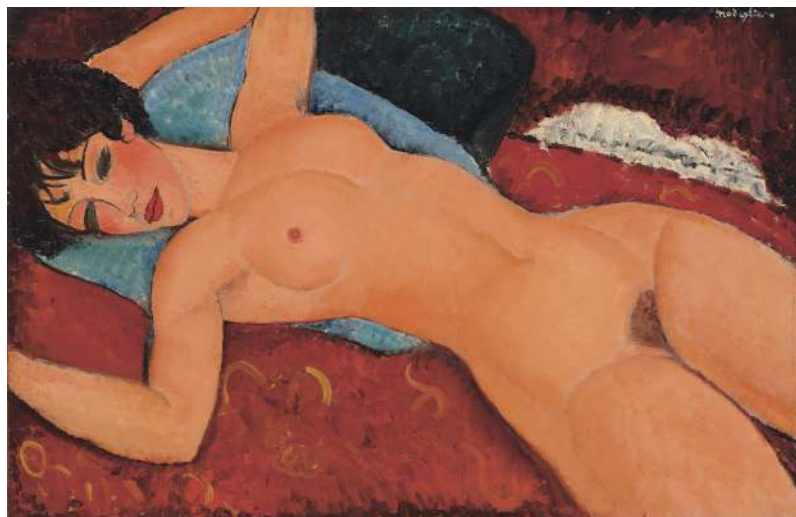


Forrás: Wikimedia Commons

Bécsben a Kinsky aukciósházban 2,6 millió euróval (810 millió forint) a legdrágább Brueghel-csendélet címét érdemelte ki, megelőzve ezzel apja, az id. Jan Brueghel korábbi 2,2 millió eurós első helyét, amelyet ugyancsak a Kinskynél, még 2014 novemberében ért el. Az angol Frederic Leighton egyik legismertebb festményéhez, a *Flaming June* (Lángoló június) című képéhez 1895-ben készült tanulmánya



Pablo Picasso: *Algériai nők* [O változat], 1955, olaj, vászon, 114 × 146,4 cm, Christie's New York, Looking Forward to the Past, 2015. május 11. [Sale 3739, Lot. 8A], leütési ár: 160 millió dollár



Amedeo Modigliani: *Fekvő akt* [Nu couché], 1917–18, olaj, vászon, 59,9 × 92 cm, Christie's New York, The Artist's Muse: A Curated Evening Sale, 2015. november 19. [Sale 3789, Lot. 8A], leütési ár: 152 millió dollár

© A Christie's New York hozzájárulásával

© A Christie's New York hozzájárulásával

Ifj. Jan Brueghel: *Csendélet virágokkal domborműves vázában*, 1630 k., olaj, fa, 117 × 81 cm, im Kinsky Auktionshaus, Bécs, 2015. június 16–17., 107. aukció, 40. tétel, 2,6 millió euróért kelt el



© Auktionshaus im Kinsky GmbH, Wien

júliusban a Sotheby's londoni árverésén 167 000 fonttal (261 422 dollár; 74,262 millió forint; 40–60 000 fontra becsülték) az eddigi legdrágább papíralapú Leighton-munka lett. A nem sokkal korábban előkerült, ceruzával és fehér krétával készült vázlatról a művészettörténészek korábban is tudták, hogy létezik, hiszen szerepelt egy 1895-ös művészeti magazinban, de nem tudták, hol lappang (most abban a villában bukkantak rá egy ajtó hátoldalán, amelyben korábban Roxburghe hercegnéje lakott). És végül nemcsak a saját árverési rekordját döntötte meg Lucio Fontana a *La Fine di Dio* (Az isten vége)

című munkájával, amikor októberben a Sotheby's londoni árverésén 15 941 150 fontot (24 676 668 dollár) adtak érte, hanem ezzel az árral egyúttal a háború utáni olasz művészet legdrágább alkotása lett (Fontana korábbi rekordja 20,9 millió dollár volt, amit 2013 novembere óta tartott).

Új elsőség született a judaikák terén is: decemberben a Sotheby's New York-i aukcióján Leon Black New York-i üzletember 9 322 000 dollárt (2,690 milliárd forint) fizetett az úgynevezett Bomberg-Talmudért; az 1520 és 1523 között kilenc kötetben, csaknem 3500 oldalon kiadott Babilóniai Talmudból mindössze 14 komplett pél-

dány maradt fenn. És még egy könyvsiker egy másik listáról: a Puy-en-Velay-i Notre Dame katedrális 11. századi, 276 oldalas, pergamenre írt szertartáskönyvéért júniusban Bécsben a Dorotheum árverésén 356 800 eurót (11 milliárd forint) adott valaki, amivel ez a tétel lett a Dorotheum valaha legdrágábban elkelt kézírata.

A képregények között megint a belga Hergé (azaz Georges Rémi; 1907–1983) munkái „taroltak”: februárban a brüsszeli Petits Papiers-Huberty-Breyne Galériában 2,5 millió euróért (2,876 millió dollár; 771,8 millió forint) kelt el *A titokzatos csillag* című Tintin-füzet 1942-ben fekete tintával készített eredeti címlaprajza (amelyet mostani eladója 1995-ben 500 000 frankért [23,5 millió forint] vett).

Megdől a képeslapok aukciós leütési ár-csúcsa is: egy francia városról fotózott lapért, amelyet Pablo Picasso küldött 1918. szeptember 5-én Guillaume Apollinaire-nek, és amelyen a festő aláírása mellett egy rajza is szerepel, a Gaertner júniusi árverésén annak ellenére fizettek a 166 000 eurós (188 000 dollár; 52,045 millió forint) leütés után a jutalékokkal együtt több mint 200 000 eurót, hogy a lapot a címzett sosem kapta meg, mert azt „a cím ismeretlen” jelzéssel visszaküldték a feladónak.

Ami az aukciós áremelkedések tavalyi toplistáját illeti, ott alighanem igencsak előkelő helyen szerepelt az a *Hármas portré Lady Faintinggal* című festmény, amely „19. századi kontinentális iskola” attribúcióval indult szeptemberben a New Jerseyben működő Nye & Company Auctions in Bloomfield aukciósház árverésén, ám 5–800 dolláros becsérték után végül 870 000 dolláros leütési árat ért el, azaz az alsó becsértékéhez képest 1740-szeres áremelkedést produkált, nyilván amiatt a feltételezés miatt, hogy a kép talán mégis inkább egy korai Rembrandt lehet.

• • •

A nagyvilág után pedig lássuk a hazai piac listáit. Az biztos, hogy új „legdrágább” itthon is született, ha nem is a „nyílt” műkereskedelemben, hiszen Tiziano *Mária gyermekével és egy Szent Pál képében megjelenő donátorral* című festményéért 4,5 milliárd forintot fizetett ki a Magyar Nemzeti Bank Értéktár programja, azaz az állam (erről bővebben lásd a szerző

2015-BEN A VILÁGON 30 MILLIÓ DOLLÁR FELETT ELKELT MŰTÁRGYAK (ÁRVERÉSEK ESETÉBEN AZ ÁRAK JUTALÉKKAL EGYÜTT; AZ ALÁHÚZOTT NEVEK ÚJ SZERZŐIÁR-CSÚCSOT JELEZNEK)

Paul Gauguin: *Nafea Faa Ipoipo* („Mikor házasodsz meg?”; 1892) – 2015. január–február – 300 millió dollár (magánüzlet; Rudolf Staechelin svájci gyűjtő adta el, egyes hírek szerint a Katari Múzeumoknak)

Pablo Picasso: *Les Femmes d’Alger* (Version O) (Algériai nők, O változat; 1955) – 2015. május, Christie’s, New York – 178 365 000 dollár (48,819 milliárd forint; 140 millió dollár körülre becsülték; kikiáltási ár: 100 millió dollár; leütési ár: 160 millió dollár)

Amedeo Modigliani: *Nu couché* (Fekvő akt; 1917–18) – 2015. november, Christie’s, New York – 170 405 000 dollár (49,824 milliárd forint; 100 millió dollár körülre becsülték; kikiáltási ár: 75 millió dollár; leütési ár: 152 millió dollár; vevő: Liu Ji-csien/Liu Yiqian kínai milliárdos, műgyűjtő)

Alberto Giacometti: *L’homme au doigt* (Mutató ember; 1947) – 2015. május, Christie’s, New York – 141 285 000 dollár (38,673 milliárd forint; 130 millió dollár becsülték; hat számozott példány van belőle, ez az egy van magántulajdonban; vevő: Steven Cohen)

Roy Lichtenstein: *Nurse* (Nővér; 1964) – 2015. november, Christie’s, New York – 95 365 000 dollár (27,887 milliárd forint; 80 millió dollár körülre becsülték; 1995-ben egy aukción 1 652 500 dollárért kelt el)

Mark Rothko: *No. 10.* (1958) – 2015. május, Christie’s, New York – 81 925 000 dollár (22,036 milliárd forint; 45 millió dollár körülre becsülték)

Cy Twombly: *Untitled* (New York City) (Cím nélkül – New York City; 1968) – 2015. november, Sotheby’s, New York – 70 530 000 dollár (20,391 milliárd forint; 60 millió dollár körülre becsülték; kikiáltási ár: 54 millió dollár; leütési ár: 62,7 millió dollár)

Pablo Picasso: *La Gommeuse* (A bérénekesnő; 1901; hátoldalán: Pere Manach, Picasso műkereskedője portréja) – 2015. november, Sotheby’s, New York – 67 450 000 dollár (19,782 milliárd forint; 60 millió dollár körülre becsülték)

Pablo Picasso: *Buste de femme* (Egy nő mellképe; Dora Maar portréja; 1938) – 2015. május, Christie’s, New York – 67 365 000 dollár (18,439 milliárd forint; 55 millió dollár körülre becsülték)

Vincent van Gogh: *L’Allée des Alyscamps* (Alyscamps-i allé, 1888) – 2015. május, Sotheby’s, New York – 66 330 000 dollár (17,859 milliárd forint; 40 millió dollár becsülték; kikiáltási ár: 28 millió dollár)

Cy Twombly: [Közelebről meg nem határozott táblakép] – 2015. április, magánüzlet – 60 millió dollár

Andy Warhol: *Colored Mona Lisa* (Színezett Mona Lisa; 1963) – 2015. május, Christie’s, New York – 56 165 000 dollár (15,106 milliárd forint; 35 millió dollár körülre becsülték)

Lucian Freud: *Benefits Supervisor Resting* (Pihenő szociális munkás; 1994) – 2015. május, Christie’s, New York – 56 165 000 dollár (15,106 milliárd forint; 30–50 millió dollár becsülték; kikiáltási ár: 24 millió dollár)

Claude Monet: *Nympheas* (Vízililiomok; 1905) – 2015. május, Sotheby’s, New York – 54 010 000 dollár (14,544 milliárd forint; 30–45 millió dollár becsülték)

Vincent Van Gogh: *Paysage sous un ciel mouvementé* (Táj viharos ég alatt; 1889) – 2015. november, Sotheby’s, New York – 54 010 000 dollár (15,836 milliárd forint; 50–70 millió dollár becsülték; 1918. november 21-én a párizsi Hotel Drouot árverésén Nemes Marcell 7200 francia frankért adta el)

Piet Mondrian: *Composition No. III.* (*Composition with Red, Blue, Yellow and Black*) (Kompozíció III. – Kompozíció pirossal, kékkel, sárgával és feketével; 1929) – 2015. május, Christie’s, New York – 50 565 000 dollár (13,6 milliárd forint; 15–25 millió dollár becsülték, kikiáltási ár: 10 millió dollár; leütési ár: 45 millió dollár) dollár)

Francis Bacon: *Portrait of Henrietta Morales* (Henrietta Morales portréja; 1963) – 2015. május, Christie’s, New York – 47 765 000 dollár (12,847 milliárd forint; 42 millió dollár körülre becsülték)

Andy Warhol: *Mao* (1972) – 2015. november, Sotheby’s, New York – 47 514 000 dollár (45–55 millió dollár becsülték; leütési ár: 42,2 millió dollár)

Mark Rothko: *Untitled* (Yellow and Blue) (Cím nélkül – Sárga és kék; 1954) – 2015. május, Sotheby’s, New York – 46 450 000 dollár (12,584 milliárd forint; 40–60 millió dollár becsülték)

Gerhard Richter: *Abstraktes Bild* (Absztrakt kép; 1986) – 2015. február, Sotheby’s, London – 30 389 000 font (46 303 719 dollár; 12,654 milliárd forint; 14–20 millió fontra becsülték; vevő: Kenneth C. Griffin amerikai hedge fund menedzser, műgyűjtő)

Amedeo Modigliani: *Portrait de Paulette Jourdain* (Paulette Jourdain portréja; 1919) – 2015. november, Sotheby’s, New York – 42 810 000 dollár (12,551 milliárd forint; 25–35 millió dollár közöttre becsülték)

Cy Twombly: *Untitled* (1969) – 2015. május, Christie’s, New York – 42 725 000 dollár (11,491 milliárd forint; 35–55 millió dollár becsülték)

Roy Lichtenstein: *Ring* (Gyűrű) – 2015. május, Sotheby’s, New York – 41 690 000 dollár (11,291 milliárd forint; 50 millió dollár körülre becsülték)

Mark Rothko: *No. 36* (*Black Stripe*) (No. 36 – Fekete csík; 1958) – 2015. május, Christie’s, New York – 40 485 000 dollár (11,081 milliárd forint; 30–50 millió dollár becsülték)

Claude Monet: *Le Parlement, soleil couchant* (A parlament napsütésben; 1900–1901) – 2015. május, Christie’s, New York – 40 485 000 dollár (11,081 milliárd forint; 35–45 millió dollár becsülték)

Gustav Klimt: *Bildnis Gertrud Loew* (*Gertha Felsőványi*) (Gertrud Loew – Gertha Felsőványi portréja; 1902) – 2015. június, Sotheby’s, London – 24 789 000 font (39 149 268 dollár; 10,881 milliárd forint; 12–18 millió fontra becsülték; kikiáltási ár: 9 millió font)

Kazimir Malevics: *Mystic Suprematism* (*Black Cross on Red Oval*) (Misztikus szuprematizmus – Fekete kereszt vörös oválison; 1920–22) – 2015. november, Sotheby’s, New York – 37 770 000 dollár (11,074 milliárd forint; 35–45 millió dollár becsülték)

Jean-Michel Basquiat: *The Field Next to the Other Road* (A mező a másik út mellett; 1981) – 2015. május, Christie’s, New York – 37 125 000 (9,985 milliárd forint; 25–35 millió dollár becsülték)*

Andy Warhol: *Four Marilyns* (Négy Marilyn; 1962) – 2015. november, Christie’s, New York – 36 005 000 dollár (10,448 milliárd forint; 40 millió dollár körülre becsülték)

Claude Monet: *Le Grand Canal* (A Canale Grande; 1908) – 2015. február, Sotheby’s, London – 23 669 000 font (35 567 406 dollár; 9,696 milliárd forint; 20–30 millió fontra becsülték)

Lucian Freud: *The Brigadier* (A brigadéros; Andrew-Parker Bowles, Camilla Cornwalli hercegnő volt férjének portréja; 2003–2004) – 2015. november, Christie’s, New York – 34 885 000 dollár (10,124 milliárd forint; 30 millió dollár körülre becsülték)

Claude Monet: *Nympheas* (Vízililiomok; 1908) – 2015. november, Sotheby’s, New York – 33 850 000 dollár (9,925 milliárd forint; 30–50 millió dollár becsülték)

Kazimir Malevics: *Suprematism, 18th Construction* (Szuprematizmus – 18. kompozíció; 1915) – 2015. június, Sotheby’s, London – 21 429 000 font (33 842 820 dollár; 9,406 milliárd forint; 20–30 millió fontra becsülték)

Andy Warhol: *One Dollar Bill* (*Silver Certificate*) (Egydolláros bankjegy – Ezüst; 1962) – 2015. július, Sotheby’s, London – 20 869 000 font (32 770 591 dollár; 9,214 milliárd forint; 13–18 millió fontra becsülték)

Paul Gauguin: *Therese* (szobor; 1902–1903) – 2015. november, Christie’s, New York – 30 965 000 dollár (9,054 milliárd forint; 18–25 millió dollár becsülték; leütési ár: 27,5 millió dollár)

Cui Ruzhuo: *The Grand Snowing Mountainous Jiangnan Landscape* (A nagy, hófedte Jiangnan-hegység látképe; 2013) – 2015. április, Poly Auction, Hongkong – 236 millió hongkongi dollár (30,4 millió dollár; legmagasabb élő ázsiai művész-ár)

* A festményt Tony Shafrazi műkereskedő adta be az árverésre, ám mivel a kép két hónappal később, július 28-án ismét az ő galériájában volt látható, felmerült, hogy a vevő esetleg nem fizette ki érte a vételárat.

*Hogyé' manapság a Tiziano? című írását: Artmagazin 80, 2015/6, 62–63. o. – a szerk.). És ugyanígy van új „legdrágább” magyar művész alkotása is: Munkácsy Mihály *Krisztus Pilátus előtt* című vásznáért februárban ugyanez a program adott 5,7 millió dollárt (a hivatalos jelentés szerint a fizetés napján érvényes árfolyamon 1 602 049 934 forint) a kanadai Hamilton Galériának. (Ez az összeg kerekén 6,67-szor nagyobb az aukción mindeddig elkelt legdrágább magyar festmény leütési áránál.) Sőt, ha a Munkácsy-trilógia darabjai körüli tavalyi számos – fogalmazzak visszafogottan – hercehurca közepette megjelent hírek igazak, akkor a festő *Golgotája* még ennél is drágább lehet, hiszen (egyik?) tulajdonosa, Pákh Imre bizonyos nyilatkozatai szerint 2003-ban ő hétmillió dollárt fizetett volna érte Julian Beck, alias Bereczki Csaba Gyula amerikai magyar galériásnak. (A *Golgotát* 1887-ben John Wanamaker 185 000 dollárért vette meg Munkácsytól; 1988-ban a Sotheby's New York-i árverésén pedig 47 500 dolláros kikiáltási áron lett Julian Becké; egyes hírek szerint 1998-ban ő egymillió dollárért felkínálta a magyar államnak, de az akkor csak 300 000 dollárt adott volna érte.)*

Ezek után viszont tényleg nézzük a nyilvános piacon, árveréseken elkelt magyar műalkotásokat. 2015-ben az év legdrágábbja címet mindjárt két kép is kérdezelte: Kádár Béla *Beszélgetők szabadban* című, 1928 körül festett vásznát októberben a Virág Judit Galéria aukcióján üttették le 90 millió forintért (1974 decembe-

rében a BÁV-nál 10 000 forintos kikiáltási árán vitték el), decemberben pedig Mednyánszky László *Itatás a Tátrában* című festménye ért el 6,5 millió kikiáltási árról indítva nem akármilyen licitharc végén, 13,84-szeres áremelkedéssel ugyanennyit a debreceni Villás Galéria árverésén (Az egyetlen folyamatosan működő vidéki aukciósház most először tudott felkerülni a 30 millió feletti leütések listájára; ami tavaly a két vezető háznak, a Virág Judit Galériának tizenegyszer és a Kieselbach Galériának tizenháromszor sikerült.).

A kortársak élmezőnyébe Keserü Ilona *Pár* című, 1967-ben festett képe júniusban a Blitz árverésén 12 millió forinttal az ötödik, Ludmil Siskov *Leokiposz lányainak elrablása* című 1969-es vászna pedig decemberben a Kieselbach aukcióján 9 millió forinttal a kilencedik helyre tudott felkerülni.

A fotográfiai piacon Robert Mapplethorpe *Liliomok* című 1979-ben készített felvétele októberben a Biksady Galéria árverésén 2,4 millió forintot ért meg valakinek (550 000 volt a kikiáltási ára), amivel ez most a hatodik legmagasabb magyarországi fotó-ár. Ugyanott-ugyanakkor Andy Warhol és Muhammad Ali közös fotója az érte megadott 1,1 millió forintos leütéssel a tizenegyedik helyre ugrott ezen a listán. És ha a világ tavalyi Star Wars-örületének egy magyar vonatkozású példája már szerepelt a nemzetközi színterről, akkor azt se hallgassuk el, hogy a *Birodalom visszavág* című film Helényi Tibor tervezte egyíves moziplakátja (*Tokai Gábor: Az „art comics” kezdetei Magyarországon, Artmagazin 2015/4, 54–59. o. – a szerk.*) májusban a Budapest Poster Gallery online árverésén 4000 dollárért (1,130 millió forint; 700 dollár volt a kikiáltási ára) kelt el, miközben annak eredeti, 60×40 centiméteres olajfestményéért 14 250 dollárt (4,028 millió forint; a kikiáltási ára 1950 dollár volt) adtak.

A „legpechesebb” magyar tétel pedig Patkó Károly *Fekvő női akt háttérben nagybányai tájképpel* című 1923-as festménye lett, amelyért decemberben a Kieselbach Galéria árverésén a 28 millió licitlépcső után a következő „szabályos” 30 millió helyett „csak” egy 29 millió ajánlat érkezett, és mivel ennek már senki nem ígért fölé, így ennyiért üttették le,

Amrita Sher-Gil: *Cím nélkül (Önarckép)*, 1932, olaj, vászon, 45,8 × 3,2 cm, Sotheby's New York, Modern & Contemporary South Asian Art, 2015. március 18. [Lot 1336], leütési ár: 2,92 millió dollár



© A Sotheby's New York hozzájárulásával

vagyis kimaradt a 30 milliósok listájából (lásd: II. táblázat).

És ha rangsorba helyezni nem is tudjuk, de mindenképpen érdemes megjegyezni, hogy Gáspár György pécsi üvegtervező iparművész *Uránium IV.* című, 35 kilós, félméteres uránüveg szobrát a hírek szerint Elton John egy londoni műkereskedésben átszámítva közel tízmillió forintnak megfelelő összegért vette meg a gyűjteményébe.



Gáspár György: *Uránium IV.*, 2011, kézzel polírozott opálüveg, uránüveg, 20 × 60 × 20 cm

© Forrás: www.gyorgygaspar.com



Magyar Boba Fett akciófigura, 1989, Sotheby's New York, Return of the Nigo online aukció, 2015. december 11. [Lot 10], leütési ár: 15 ezer dollár

a

2015-BEN A MAGYARORSZÁGI ÁRVERÉSEKEN 30 MILLIÓ FORINT FELETT ELKELT MŰTÁRGYAK [LEÜTÉSI ÁRAK JUTALÉK NÉLKÜL; AZ ALÁHÚZOTT NEVEK ÚJ SZERZŐIÁR-CSÚCSOT JELEZNEK]

Kádár Béla: *Beszélgetők szabadban* (1928 körül)
– 2015. október, Virág Judit Galéria – 90 millió forint (1974 decemberében a BÁV-nál 10 000 forintos kikiáltási árán üttették le)

Mednyánszky László: *Itatás a Tátrában*
– 2015. december, Villás Galéria, Debrecen – 90 millió forint

Vaszary János: *Virágok vázában* (1935 körül)
– 2015. május, Virág Judit Galéria – 61 millió forint

Perlrott Csaba Vilmos: *Park* (1908 körül)
– 2015. május, Virág Judit Galéria – 58 millió forint (2006 májusában a Kieselbach Galéria árverésén 5 milliós kikiáltási ár után 34 millió forintot üttették le)

Berény Róbert: *Monacói tengerpart* (1906)
– 2015. október, Virág Judit Galéria – 55 millió forint

Batthyány Gyula: *Kalapos nők* (1930-as évek)
– 2015. május, Kieselbach Galéria – 51 millió forint

Patkó Károly: *Fürdőzők* (1926) – 2015. október, Kieselbach Galéria – 50 millió forint

Dénes Valéria: *Párizsi parkban* (Cluny-park, 1910–11 körül) – 2015. május, Kieselbach Galéria – 44 millió forint

Aba-Novák Vilmos: *Fürdőző nők* (1922 k., védett) – 2015. december, Kieselbach Galéria – 44 millió forint

Vaszary János: *Taormina* (1936) – 2015. december, Virág Judit Galéria – 42 millió forint (1975 augusztusában a BÁV 37. árverésén 50 000 forintos kikiáltási árról indítva 65 000 forintért üttették le)

Rippl-Rónai József: *Nyár a mezőn* (1912 körül)
– 2015. május, Kieselbach Galéria – 40 millió forint (1972 decemberében a BÁV árverésén 34 000 forintért üttették le)

Ziffer Sándor: *Pihenő modellek* (1913) – 2015. december, Virág Judit Galéria – 40 millió forint

Schönberger Armand: *Együtt* (1933) – 2015. december, Kieselbach Galéria – 40 millió forint

Fényes Adolf: *Csendélet kártyákkal* (1913) – 2015. december, Virág Judit Galéria – 36 millió forint

Aba-Novák Vilmos: *Cirkuszban* (1935) – 2015. május, Kieselbach Galéria – 34 millió forint

Boromisza Tibor: *Nagybányán hull a hó* (1911)
– 2015. december, Kieselbach Galéria – 34 millió forint

Czigány Dezső: *Csendélet körtékkel* (1915 k.)
– 2015. december, Virág Judit Galéria – 32 millió forint

Vaszary János: *Kertben* (1893 körül) – 2015. május, Kieselbach Galéria – 30 millió forint

Ferenczy Károly: *Kalács és kék porcelán* (*Uzsonna előtt*; 1911) – 2015. május, Kieselbach Galéria – 30 millió forint

Vaszary János: *Társaság a tengerparton* (1939)
– 2015. május, Kieselbach Galéria – 30 millió forint

Vaszary János: *Virágok kék háttér előtt* (*Cineráriák*; 1936 körül) – 2015. május, Kieselbach Galéria – 30 millió forint

Tihanyi Lajos: *Szajnai csónakosok* (1907) – 2015. október, Virág Judit Galéria – 30 millió forint

Patkó Károly: *Csendélet almákkal* (1926) – 2015. október, Virág Judit Galéria – 30 millió forint

Vaszary János: *Déli pihenő* – 2015. december, Virág Judit Galéria – 30 millió forint

Bornemisza Géza: *Piros csészés csendélet* (1919)
– 2015. december, Kieselbach Galéria – 30 millió forint

**Az MNB Értéktár programja keretében
2015-ben megvásárolt egyedi műtárgyak**

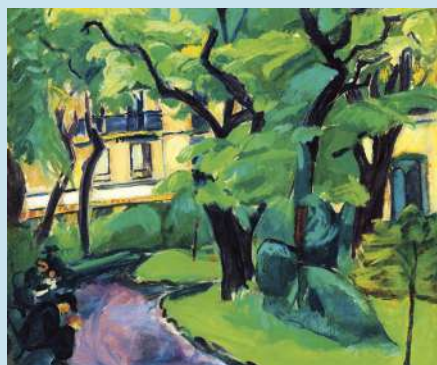
Tiziano Vecellio: *Mária gyermekével és egy Szent Pál képében megjelenő donátorral* (1550–60, védett) – 4,5 milliárd forint (2005 májusában a Nagyházi Galéria árverésén 140 millió forintért üttették le; jutalékkal együtt kb. 175 millió forint)

Munkácsy Mihály: *Krisztus Pilátus előtt* (1881)
– 5,7 millió dollár / 1 602 049 934 forint

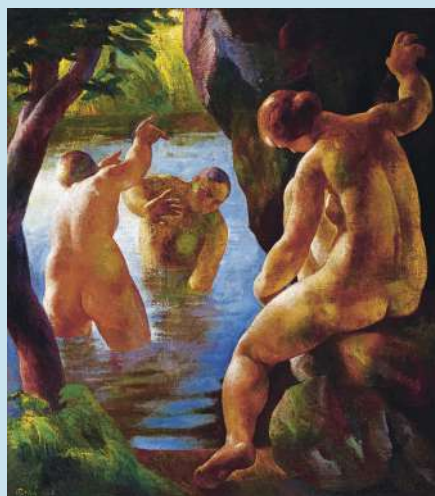
Orbán Dezső: *A nagy akt* (1911 körül)
– 65 millió forint

Gulácsy Lajos: *A mulatt férfi és a szoborfehér asszony* (1912 körül) – 42 millió forint (2009 májusában a Virág Judit Galéria árverésén 55 millió forintos kikiáltási árról indítva 95 millió forintért üttették le; 2012 decemberében a Virág Judit Galéria árverésén 50 millió forintos kikiáltási árról visszamaradt)

Vaszary János: *Kereszténység* (1924)
– 40 millió forint



Dénes Valéria: *Párizsi parkban* (Cluny-park), 1910–11 körül, olaj, vászon, 69 × 81,5 cm, Kieselbach Galéria, 49. tavaszi aukció, 60. tétel, leütési ár: 44 millió forint



Patkó Károly: *Fürdőzők*, 1926, olaj, vászon, 125 × 110 cm, Kieselbach Galéria, 50. őszi aukció, 24. tétel, leütési ár: 50 millió forint



Kádár Béla: *Beszélgetők szabadban*, 1928, olaj, vászon, 101 × 160 cm, Virág Judit Galéria, 50. Jubileumi aukció, 93. tétel, leütési ár: 90 millió forint

Jó látni, milyen hatalmas felfordulást okozott az afrikai kultúra beszivárgása az európai művészet már egyébként is repedező klasszikus máza alá. A jól nevelt kezdeti izmusok után az úgynevezett primitív hatások hatalmas felszabadító ereje mutatkozik meg a kubizmusban éppúgy, mint a vele párhuzamosan alakuló expresszionizmusban. Amikor aztán az afrikai gyökerű zene kap egy amerikai gellert, és így találkoznak vele a festők, nem csoda, ha valósággal felrobbannak a képek. Ennek a hatásnak, illetve különböző megnyilvánulásainak próbált utánajárni a stuttgarti Kunstmuseum kiállítása.

Avagy mit adott a képzőművészetnek a dzsessz?

VADAS József

„ÉRZEM A RITMUST”

KORTÁRS MŰVÉSZET DZSESSZ KÍSÉRETTEL STUTTARTBAN

A dzsessz nem egyszerűen muzsika. A szabadság, a modernség és a jövő hírmondójaként az első olyan szellemi áramlat, amely Amerikából érkezett Európába – fejtegeti Ulrike Groos főkurátor, annak a mintegy másfél száz műtárgyat felsorakoztató tárlatnak a katalógusában, amelynek címét Gershwin egyik musicaljének betétdala adja. A stuttgarti Kunstmuseum

kiállítása az intézmény fennállásának tizedik évfordulója, s nem mellesleg a *dzsessz* szó felbukkanásának centenáriuma alkalmából az afroamerikai zene és az európai képzőművészet mindmáig interaktív kapcsolatáról számol be.

A kiállítás néhány ismert és sok kevésbé ismert mű egész sorával szemlélteti, hogy a dzsesszre az az avantgárd művészértelmezés figyelt fel, amely törekvéseinek igazolását látta ebben az afrikai vonásokat is mutató szubkultúrában. Szinte minden jelentős képviselője és irányzata ugyanis (a fauve-októl a kubistákön át az expresszionista Brücke-tagokig) tiszta forrásként tekintett az úgynevezett primitív – főleg az óceániai és az afrikai – kultúrák ősi reflexeket, nyers gesztusokat közvetítő darabjaira. Érdeklődésének maradandó lenyomata az új tánczene varázsát megidéző Gino Severini vagy Ernst Ludwig Kirchner egy-egy korai eksztatikus festménye – még a tízes évekből. Az áttörés azonban csak a húszas években következett be – Louis Armstrong Európába importált lemezei, illetve Josephine Baker fellépései hatására. A „Fekete Gyöngy”-nek vagy „Bronz Vénusznak” nevezett amerikai énekes- és táncosnő 1925. október 2-án

mutatkozott be együttesével a Théâtre des Champs-Élysées közönségének, s fergeteges sikerének köszönhetően széles körben ünnevelt, hamarosan az egész világon ismert revüszttárrá lépett elő. A kiállításon korabeli filmfelvétel idézi meg produkcióját, amelyet 1928-ban Budapesten is láthattott a Royal Orfeum közönsége.

A színpadon megnyilatkozó új életérzés (szakszerűbben: a dzsessz korszakának nyitánya) egybeesik az art deco kibontakozásával; s nem függetlenül szellemi rokonságuktól. Egzotikum és dekorativitás jegyében mindkettő a modern idők vad ritmusának közvetítésére tett kísérletet. A *Revue nègre* plakátját Baker kacéran diadalmas tekintete mögött fekete zenészei lendületes mozdulataival Paul Colin (1895–1985) alkotja, a stílus Cassandre mellett legjelentősebb grafikusa. Nemcsak az együttes díszleteinek tervezésében működött közre, hanem 1929-ben *Le Tumulte Noire* (A fekete kavalkád) címmel negyvennégy lapos (a múzeumban egy egész falat megtöltő) litográfiai mappát szentelt a „barbár” zene és tánc lenyűgöző hatásának.

Ez a vonzalom nem korlátozódott az art deco képviselőire. A két háború között



Otto Dix: Nagyváros [a triptichon közepső táblája], 1927–28, olaj, tempera, fa, 181 x 402 cm, Kunstmuseum Stuttgart



© Fotó: Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg © VG Bild-Kunst, Bonn, 2015

Paul Colin: *Fekete kavalkád* [a *Le Tumulte Noir* mappa egyik lapja], 1929, litográfia, 48 × 32 cm, Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg

Henri Matisse: *A Codomák* [híres légtornáspáros; Die Codomas, a Jazz mappa egyik lapja], 1947, gouache, papírkivágás nyomán készült sablonnyomat, 42 × 65 cm, C. Charalabidis



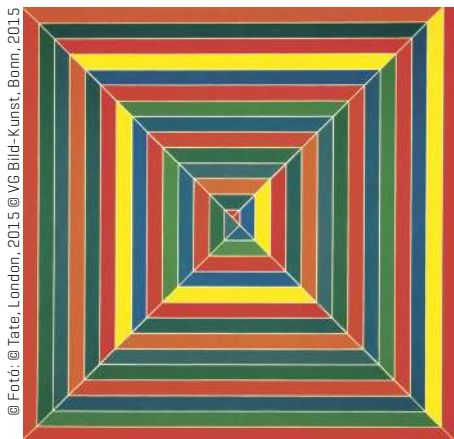
Párizsban élő és dolgozó Adolf Loos 1928-ban villát tervezett Bakernek; sajnos a luxuriózus épület nem valósult meg, a kiállításon a makettje látható. S ha már építészekről van szó, az énekesnő Le Corbusier csodálatát is kivívta, amint egy róla készült ceruzarajz tanúsítja.

Mondrian tanulmányban elemzi saját konstruktivista festészete és az új muzsi-

ka kapcsolatát. „Kedvelem a dzsesszenét, amely megtöri a régi harmóniát” – mondja, s utóbb a *Boogie Woogie*-kompozíciókkal hitelesíti is az érdeklődését. Szintügy a huszadik századról szól, képtelen persze, a Bauhaus dzsesszenekara (Xanti Schawinsky 1930 körül készült kollázsának fotóján), amely ugyancsak szerepel a tárlaton. Olyan elementáris hatása volt ennek a divatörülettel felérő zenének, hogy hamarosan a prűd polgári közönséget is meghódította. Otto Dix, festőként a weimari köztársaság talán legkeményebb társadalomkritikusa, *Nagyváros* (1927/28) című (a múzeum törzssanyagát képező) triptichonjának középső tábláján maró szatírával ábrázolta a dzsessznek otthont adó lebujok parazita-burzsuj közönségét. A diktatúrák viszont nem teketóriáztak ezzel a gyanús műfajjal, kitagadták a szellemi életből. A náci faji alapon, Rákosiék nálunk ideológiai megfontolásból.

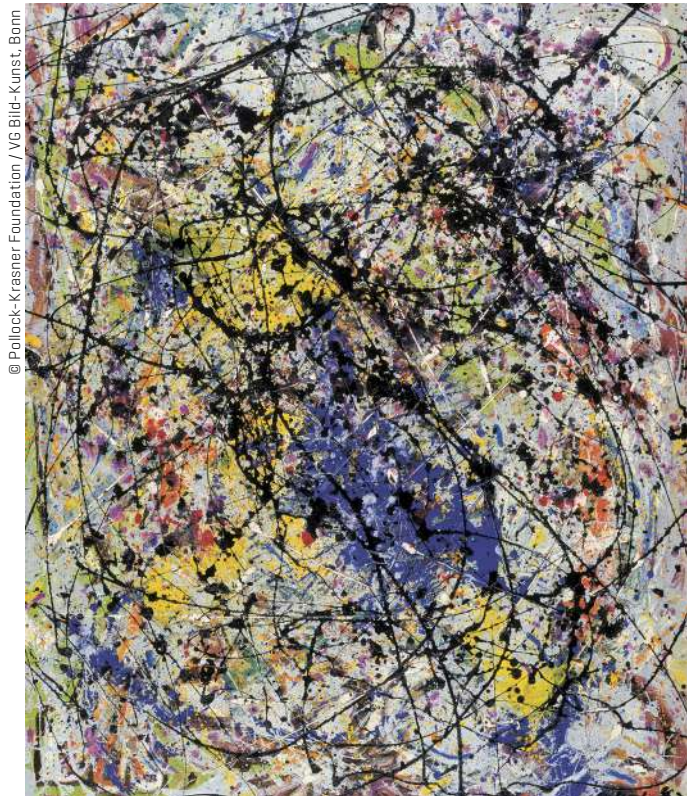
A második világháború után a dzsessz második fénykorát élte – a szabad világ-

ban. Viszonya a művészettel olykor csak ikonográfiai természetű: példa rá De Kooning finom ceruzarajza (1944) a zeneműkiadó Max Margulistról. Máskor spirituális a kapcsolat: a negyvenes évek végéről gyönyörű csurgatások dokumentálják, hogy Jackson Pollock munka közben mindig swinget hallgatott. Az idős és beteg Matisse pedig 1947-ben, fiatalságát felidézve, papírkivágásokból komponált színes nyomatokkal adózik a *Dzsessz* improvizatív szellemiségének, amellyel az ekkor kibontakozó újgeometria (Frank Stellával az élen) szintén rokonságot ért. Ez a szabályos ritmusvilágtól függetlenedő előadásmód aztán az ötvenes években domináns tényezővé válik. A magas művészetté erő dzsessz szerepét a fiatalság tömegkultúrájában ekkor a rock- és a popzene veszi át, még hozzá a gyökeresen átalakuló életforma szerves részeként. E radikális váltást világosan érzékelteti a pop-artnak nevet adó Richard Hamilton 1956-os montázsának 2004-es



Frank Stella: *Hiéna stamp*, 1962, alkidfesték, vászon, 95,6 × 195,6 cm, Tate Modern, London

Jackson Pollock: *Reflection of the Big Dipper*, 1947, festék, vászon, 111 × 91,5 cm, Sammlung Stedelijk Museum Amsterdam



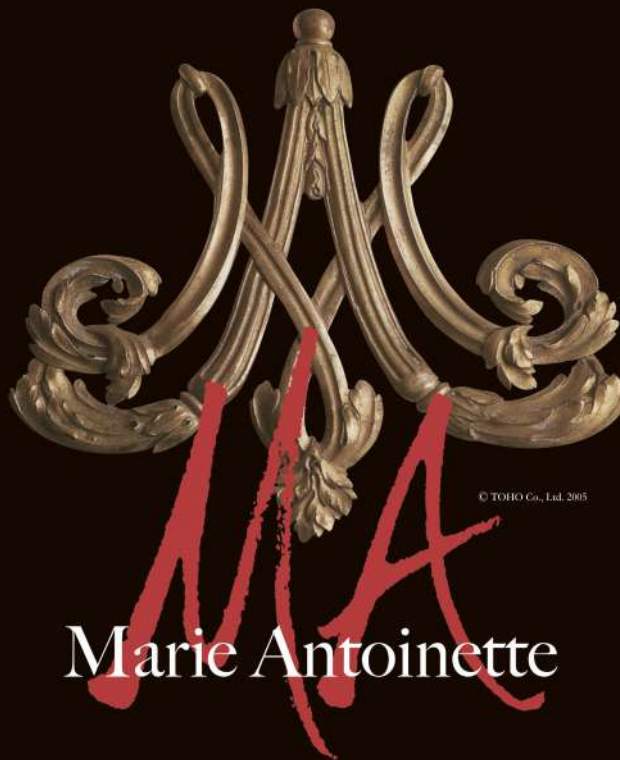
digitális nyomtatán (*Mi volt oly más és oly vonzó a régi otthonokban?*) egy hajdani romantikus és egy újsághirdetésekből összerakott modern szerelmespár bizarr szembesítése. A pop-art vezető egyéniségétől, Andy Warholtól pedig, a rock and roll-király Elvis Presleyt megörökítő festménye mellett, neves lemezborítók tanúskodnak az új zene térhódításáról.

A továbbiakban a rendezés a *bebop* nyomán hasonlóképp experimentális, a legfrissebb irányzatokat képviselő művekre koncentrált: az underground olyan személyiségeire, mint például a német K.R.H. Sonderborg, akinek spontán gesztusfestését két avantgárd dzsesszzenész a szó szoros értelmében „zaj”-os közreműködése közben követhetjük videón, vagy a pályáját még az NDK-ban kezdő, zenészként is ismert Ralf Winkler, vagyis A. R. Penck, akinek graffitiszerű munkáin a street art hagyott nyomot. Az utolsó terem kiállítói közül két afroamerikai alkotó kívánczik említésre Jean-Michel Basquiat, illetve Ernie Barnes személyében, akiknek már nincs szükségük idegen eredetű narkotikumra. Egzotikumukhoz nem feltétlenül a zenéből merítettek ihletet, hanem közvetlenül abból a közegből, amely magát a dzsesszt is életre hívta.

I got rhythm. Művészet és dzsessz 1920-tól napjainkig.
Kunstmuseum Stuttgart, 2016. március 6-ig.

BUDAPESTI OPERETTSZÍNHÁZ

Művészeti vezető: KERO®



Michael Kunze
&
Lévay Szilveszter
musicalje

2016. MÁRCIUS

Készült Endo Shusaku „Queen Marie Antoinette” című regénye alapján.
Eredeti változat: Toho Co., Ltd., Tokió
A darab jelenlegi verzióját eredetileg bemutatta: EMK Musical Company Co., Ltd.
Magyarországi jogkövetítő: Pentaton Koncert- és Művészügynökség

MODERN OROSZOK A NEMZETI GALÉRIÁBAN

GERGELY Mariann

KÁRÓ BUBI – SZAMÁRFAROK – CÉLTÁBLA

AZ OROSZ AVANTGÁRD MŰVÉSZET NEOPRIMITIVISTA IRÁNYZATA AZ 1910-ES ÉVEKBEN

A Nemzeti Galériában látható jekatyerinburgi orosz avantgárd gyűjtemény az 1910-es és 1920-as évek szinte összes irányzatát tartalmazza. A kollekció fantasztikus darabjaival grandiózus művészettörténeti spektrum tekinthető át a neoprimitivizmustól kezdve a franciás hatásokból érlelt sajátosan orosz posztimpresszionizmusig és cézanne-izmusig. A kubofuturista képépítés jellegzetes interpretációja mellett nyomon követhetők a szuprematizmus és a konstruktivizmus korszakos művészeti találmányai. Olyan nevekkal találkozunk, mint Larionov és Goncsarova, Kandinsz-kij és Behtyjejev, Maskov és Koncsalovsz-kij, a szenzációs nőművészek: Rozanova, Popova és Udalcova, a nagy mesterek: Malevics, Rodcsenko, El Liszickij.

A festmény nem a valóság másolata többé, ahogy a realista Peredvizsnikeknél (Vándorkiállítási Társaság), nem a fantázia szüleménye, ahogy a szimbolistáknál, hanem az egészséges jelenlét nedvdús lenyomata. A művész már nem tetszeleg a szenvedő zseni egzaltált szerepkörében, hanem ugyanolyan hétköznapi hús-vér ember, mint bárki más. Józan tisztánlátással néz körül a világban, higgadt polgárként folytat párbeszédet környezetével. A kiválasztott művész fájdalmasan édes romantikáját egy drasztikus mozdulattal lesöpörték a színről. A tárlatlátogató orosz közönség értetlenül állt e jelenséggel szemben, kifosztottnak, megsemmisítettnek

érezte magát. A lázadó művészek szándékosan provokálták a nézőket, tudatosan szakítani akartak minden bejáratott sémával, minden rutinná vált beidegződéssel.

Az 1910. december 10-én Moszkvában megnyílt *Káro Bubi* (*Bubnovij valet*) kiállítás bombaként robbant. Az elnevezést valószínűleg Mihail Larionov (1881–1964) találta ki a közismert kártyalap figurára utalva. Természetesen összefüggésbe

hozta az orosz népi nyomatok (*lubki*) műfajával, az olcsó, népszerű ábrázolásokkal. Larionov neoprimitivista művészeti programja az orosz népművészetben és az ikonfestészetben találta meg azokat a képi előzményeket, amelyekhez modern festőként a lehető legtermészetesebb módon kapcsolódhatott. Szakítást hirdetett a nyugat-európai „izmusokkal” és az orosz kultúra keleti gyökereihez



Natalja Goncsarova: *Kaszálók*, 1911

akart alkotó módon kapcsolódni. Friss szemmel rácsodálkozott a színesre festett népi fajtékok dekorativitására, a harsány csendéletekkel díszített asztali tálcákra, a népi hímzések mintázatának redukált formakincsére. Felesége, Natalja Goncsarova (1881–1962) társául szegődött az újprimitivista program megvalósításában. Egy fiatal festőcsapat – tele energiával és újat akarással – csatlakozott a művész házaspárhoz, és közösen megrendezték a botrányos moszkvai *Káro Bubi* kiállítást. A csoport vezető egyéniségei többek között Ilja Maskov (1881–1944), Pjotr

Koncsalovszkij (1876–1956), Arisztarh Lentulov (1882–1943), Alekszandr Kuprin (1880–1960), Robert Falk (1886–1958), Vaszilij Rozsgyesztvenszkij (1884–1963), valamint a művész testvérpár: David Burljuk (1882–1967) és Vlagyimir Burljuk (1886–1917) voltak. Egyébként ezen a nevezetes első kiállításon Kazimir Malevics (1878–1935) és Vaszilij Kandinszkij (1866–1944) is részt vett.

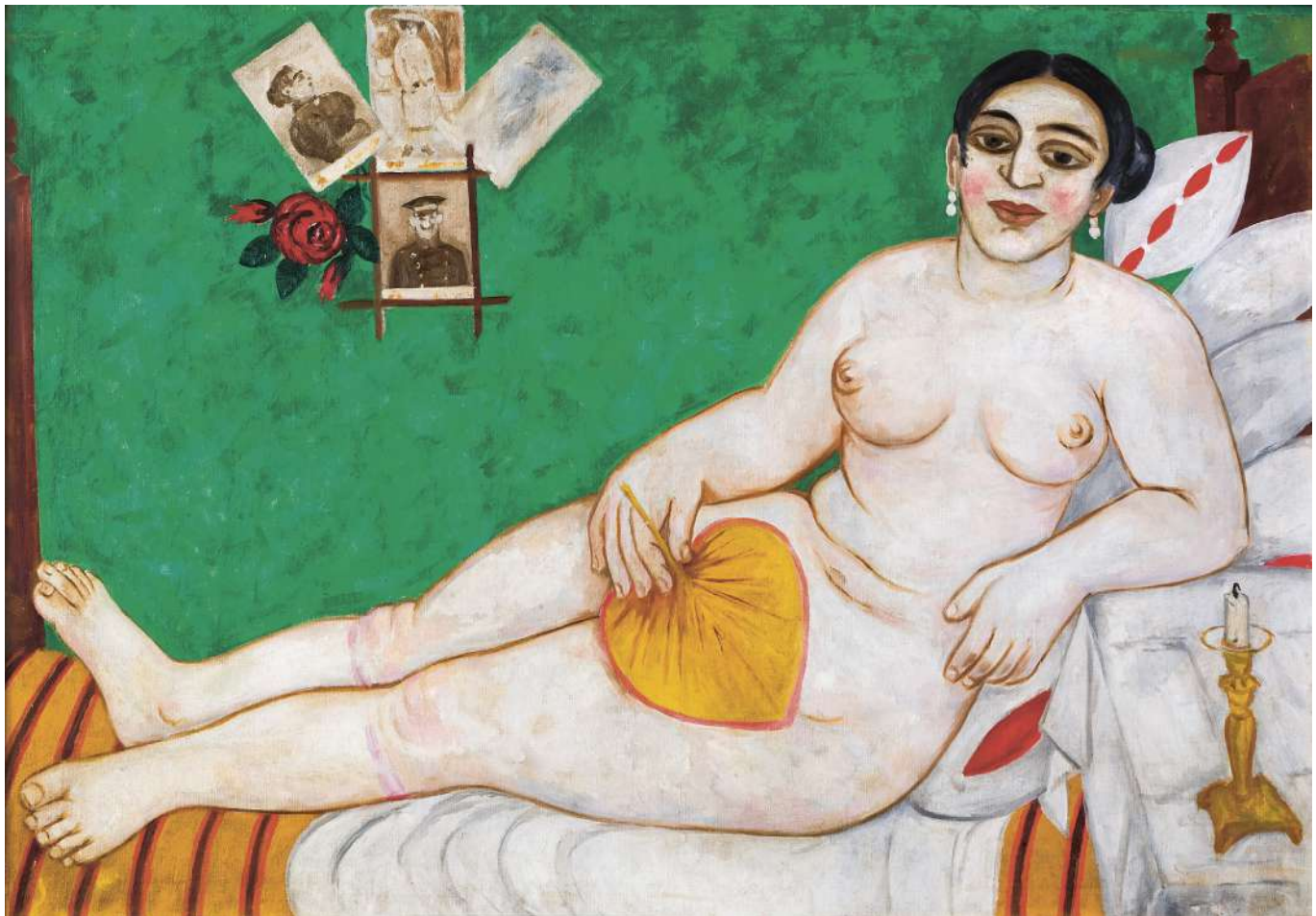
Legtöbbjük rajongott a francia festészetért: Gauguin, Van Gogh, Cézanne és Matisse munkáit rendszeresen megcsodálták Ivan Morozov (1871–1921) és

Szergej Scsukin (1854–1936) moszkvai magángyűjteményeiben, valamint a *Mir iszkussztva* (Művészet világa) és a *Zolotoje runo* (Aranygyapjú) képes folyóiratok által szervezett nemzetközi kiállításokon. A *Káro Bubi* tárlaton kiállító festők hátat fordítottak az általánosan elfogadott, tradicionális szépségeszménynek, sokkolóan új esztétikát teremtettek. Elvetették a perspektíva szabályait, a festményeket paródiának tekintették, ahol a modellek groteszk módon, hatalmas kezekkel és lábakkal, unott pléhpofával jelentek meg a vásznan. A női portrékon ízléstelenül



Olga Rozanova: *Nővérem*, Anna Vlagyimirovna Rozanova, 1912

Mihail Larionov: Zsidó Venus, 1912



© Jekatyerinburgi Szépművészeti Múzeum



Natalja Goncsarova és Mihail Larionov a moszkvai Nagyszínház [Bolsoj Tyeatr] műhelyében, az Aranykakas opera-balett díszletében, 1913

kiöltözött nagydarab, esetlen matrónákat ábrázoltak, élénk színekkel és erőteljes formákkal. A csendéleti motívumok is túlzóan felnagyítva, agyondíszítve kerültek a kompozíciókba. A festők magukat sem kímélték, önarcképeiken ott a humoros öngúny. Ilja Maskov 1910-es festményén például félmeztelen, kigyúrt atlétaként látatta magát és festőbarátját, Koncsalovszkijt. Az enteriőrben gondosan válogatott tárgyi attribútumokkal (hegedű, kották, zongora, könyvek) ironikusan intellektuális környezetet teremtett. Ugyanakkor festésmódjukban a francia posztimpreszzionistáktól és a fauve festőktől tanult egységes színfelületeket, erőteljes ecsetkezeléssel formált alakzatokat és dekoratív képi elemeket alkalmaztak. A Gauguin-festményekről ismert virágmintás háttérdíszítés mellett gyakran orientális képi idézeteket (középkori tatár lovasokat, stilizált japán figurákat) helyeztek hangulati eszközként a statikusan beállított portrék

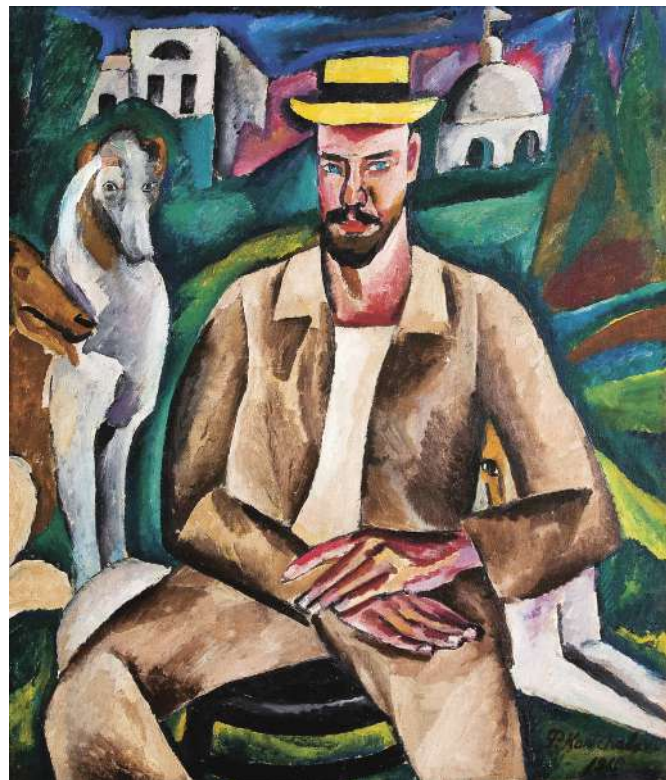
mögé. Ez a keleti íz, ez a rusztikus vadság azonban fokozatosan eltűnt a képekről, és a francia orientáció egyre nagyobb hangsúlyt kapott. A harsány lázadás lendülete lehiggadt, a neoprimitivizmusból konszolidáltabb művészeti vonulat érlelődött. A „moszkvai cézanne-izmus” klasszikusabb irányzata a csendélet műfaját állította az analitikus festői szemlélet középpontjába. Ez a stílári fordulat azonban törést eredményezett a csoporton belül. Larionov és Goncsarova szakítottak a „dekadens Nyugat-imádókkal” és elfordultak a Kárió Bubi társaságtól. A közösség azonban nem széledt szét, 1911-ben hivatalosan is felvették a már ismert Kárió Bubi nevet, székhelyük Koncsalovszkij és Maskov moszkvai műterme lett. Az elkövetkező hét évben számos külföldi résztvevővel is bővített, fontos kiállítást szerveztek.

A Larionov–Goncsarova házaspár viszont átpártolt a pétervári Fiatalok Szövetsége (Szojuz Mologyozsi) kiállításai

Ilja Maskov: *Nő karosszékbén*, 1913



Pjotr Koncsalovszkij: *Férfiportré*
[Vaszilij Rozsgyesztvenszkij portréja], 1912



hoz, ahol 1911 áprilisában többek között Vlagyimir Tatlin (1885–1953), Olga Rozanova (1886–1918), Kazimir Malevics és a Burljuk fivérek is szerepeltek. Kitartottak a neoprimitivizmus programja mellett, új csoportot szerveztek, amelynek a talányos Szamárfarok (Oszlinij hvoszt) elnevezést adták. Látványosan bojkottálták a Káró Bubi csoport nemzetközi kiállításait, kizárólag az originális orosz művészetben hittek. Goncsarova a paraszti élet mozzanatait ragadta meg, a népi fafaragványokhoz hasonló robusztus figurái a pravoszláv templomokból ismert szigorú evangelisták megnyújtott alakjaira emlékeztettek. Erős expresszivitását és burjánzó dekorativitását a népművészetből kölcsönözte. Larionov képtémáit a mindennapok eseményeiből merítette és a népi fametszetek (*lubki*) elbeszélő modorában festette meg. Dinamikus kontúrvonalakkal dolgozott, torzított, stilizált karakterekkel jellemzett.

Larionov bár hevesen tiltakozott a káró bubis művésztsársak stílusváltása ellen, maga is korszakos fordulat előtt állt. A figurális ábrázolást félretéve absztrakt képekkel kísérletezett. A fénysugárnak (oroszul *lucs*), mint a tárgyakról visszaverődő színes nyalábnak fontos szerepet szánt. A nevéhez fűződő lucszizmus (vagy rayonizmus) lényegét az 1913-ban rendezett moszkvai *Céltábla* (*Miseny*) című kiállítás katalógusában foglalta össze. A manifesztum szerint az egymást keresztező fénysugarak színes hálójával a festmények síkján háromdimenziós téri formációk és a mozgás dinamikája érzékeltethető. Férjét követve Goncsarova is a futurizmus formanyelvéhez közeledett, de ő nem szakadt el a tárgyi motívumoktól, a városi élet, a sebeség kifejezése foglalkoztatta. Osztozott férjével a különködésben. Formabontóan (férfiruhába) öltözködött, misztikus jeleket festett az arcára, futurista film-ben vállalt főszerepet. A tagadást hirdető

moszkvai kubofuturista író társaság baráti köréhez tartoztak, avantgárd versesköteteket illusztráltak, provokatív művészeti akciók („happeningek”) lelkes résztvevői voltak. A Larionov–Goncsarova művészpár oroszországi aktivitása rövidesen véget ért. 1915-ben mindketten külföldre költöztek és a továbbiakban Szergej Gygilev (1872–1929) főként Párizsban működő Orosz Balettje számára készítettek jelmez- és díszletterveket. Az orosz folklór színpompás gazdagságát – többek között – az ő interpretációjukban ismerte meg a művelt Nyugat.

A művészet forradalma.

Orosz avantgárd az 1910–1920-as években.

A Jekatyerinburgi Szépművészeti Múzeum avantgárd gyűjteménye Magyar Nemzeti Galéria, Budapest 2016. május 1-ig

Halakat vizsgált Herman Ottóval, a mikroszkóp alatti világot figyelte a mosonmagyaróvári Akadémián, jégkárbecslő lett és Gulácsyval barátkozott Pesten, oroszul tanult Gorkijtól Capri szigetén, táncot tanított Párizsban, rovarokat gyűjtött Ceylonban, ősemberek nyomait kutatta Aggteleken, szőlőt művelt Miskolcon, a török–magyar rokonságot tanulmányozta Törökországban, teozófiával foglalkozott Budapesten, rovásírást fejtett, csinált kerámiákat, festett képeket, barátkozott Kövesházi Kalmár Elzával, kiállított

Czóbel... Ki az?

VÁRALJAI Anna

SOKFÉLE FOGLALKOZÁS GYŰJTŐJE LETTEM...

MOKRY-MÉSZÁROS DEZSŐ MŰVÉSZETE

Mikroszkopikus lények vonagló tömege, idegen bolygók furcsa lényei, mamutok, lepkék, ülő Buddhák: Mokry-Mészáros Dezső különleges művei az utóbbi időben egyre gyakrabban bukkannak fel a műkereskedelemben, aukciókon. Azok a gyűjtők, akik kollekciójukat 20. századi alkotásokból állítják össze, nem hagyják ki gyűjteményükből az „autodidakta” festő néhány munkáját sem. Az általuk felismert festői kvalitás egyértelmű a szakma számára is, s hiába a kanonizáció időszerűsége, a megfelelő terminus technicusok híján művei máig helyüket keresik a modern magyar művészet történetének szerteágazó izmusai, csoportjai között, s többnyire késő szecessziós, primitivista, vagy a legrosszabb esetben naiv műalkotásokként végzik. Megfejtetlenné tűnő, szürreális festői nyelvét a művészettörténet még az olyan egyedi látásmóddal bír, „saját utas” festők közt sem tartja számon, mint testvéri jó barátját, Gulácsy Lajosé, vagy a másik teozófus művésze, Mednyánszky Lászlóé. Úgy látom, hogy Mokry-Mészáros Dezső életművének egyedülálló szépségét, izgalmát éppen megszelídíthetlensége adja, s érdemes átgondolnunk, kanonizációs kísérlete-

ink nem törik-e le éppen azokat az agancsokat, melyek művészetét oly varázslattá teszik¹.

Mokry-Mészáros Dezső művészetéről Dobrik István² írt kismonográfiát 1985-ben, s írásokat közölt róla, interjút készített vele Beke László. Az ő jóvoltából került a művész írásos hagyatékának nagy része az MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont Művészettörténeti Intézetének Adattárába³. Műveinek kisebbik része, mintegy 180 alkotás magántulajdonban van⁴, nagyobbik részét közgyűjtemények őrzik: a miskolci Herman Ottó Múzeum, a Magyar Nemzeti Galéria és a kecskeméti Naiv Művészetek Múzeuma.

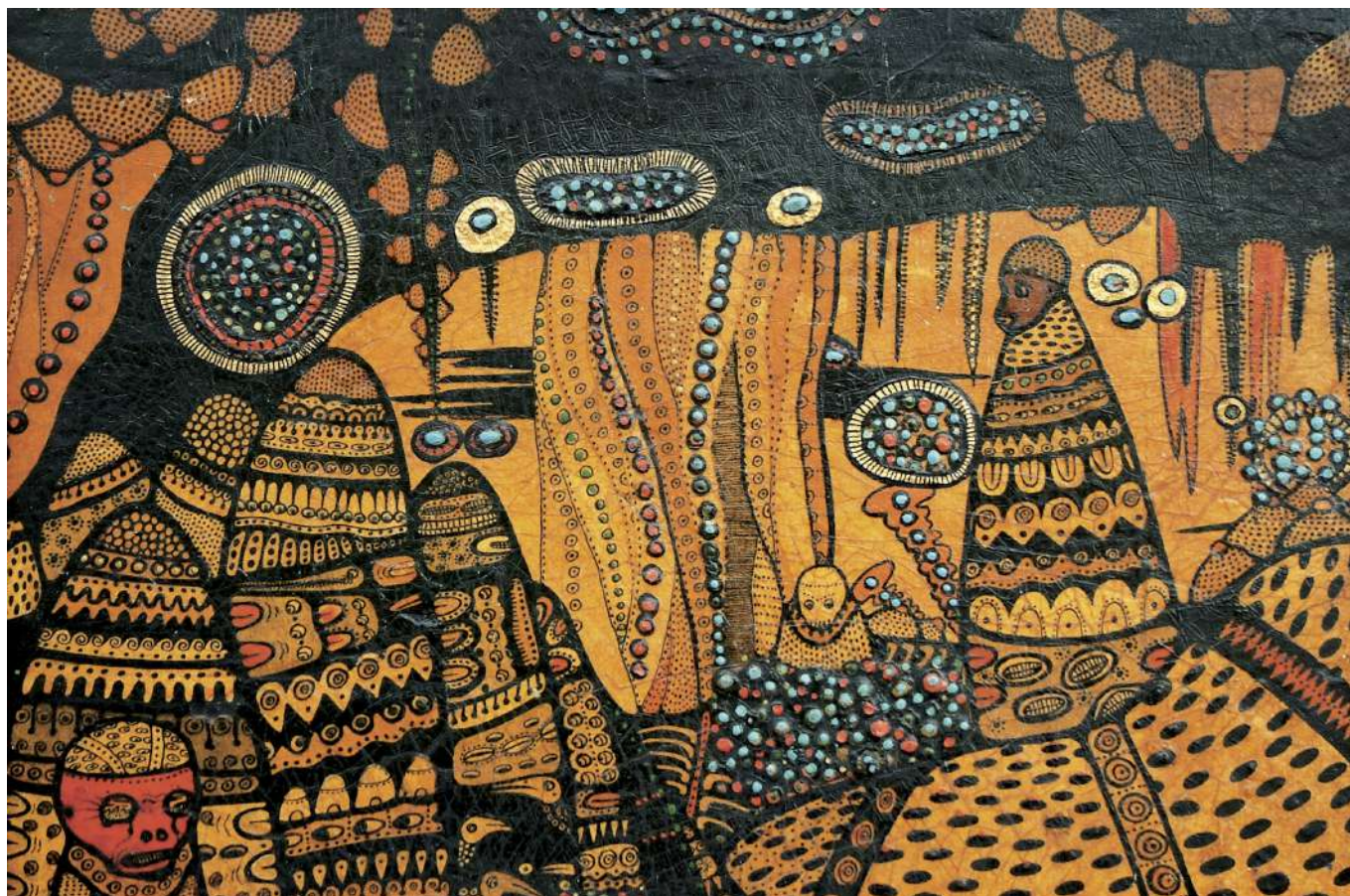
Mokry-Mészáros Dezső 1881-ben született Sajóecsegen⁵. Édesapja kutató és vállalkozó szellemű református tanító, édesanyja színésznői ambíciókkal és rendkívüli zenei adottságokkal rendelkező művészlélek, „áldott jó anya”. Egy testvére született, aki azonban csecsemőként meghalt, így a fiúcska magányosan töltötte gyermekkorát. Hogy egyedülletét enyhítsék, szülei cseregereként a Szepességbe küldték egy sokgyerekes német nyelvű családhoz. A gondtalan gyermekkor élménye, annak tapasztalatai egész életében végigkísérték, s később a művészi at-

titúdót is a gyermeklélekkel párhuzamba állítva határozta meg: úgy vélte, a művész lelkében mindig van valami a gyermekből, a magába zárkózottól a vásott kölyöktől. Gyermeki kíváncsisága, kutató szelleme, tudásvágya haláláig elkísérte. Művészi



Mokry-Mészáros Dezső, é. n., Herman Ottó Múzeum, Művészettörténeti Adattár, Miskolc

Mokry-Mészáros Dezső: *Élet idegen Planétán III*, 1910,
színes tus, tempera, lakk, karton, 11 × 30 cm, Herman Ottó Múzeum, Miskolc, ltsz: 53.248



© Fotó: Szűjő Imre Péter © HÖM

hajlamának első jele zene iránti rajongása volt. Nagyon korai emlékei voltak különféle zajokról: még járni sem tudott, amikor megragadt benne a falusi kisbíró dobjának hangja. A szüleitől kapott kisdobbal ő is kiállt az utcára, ám a falu lakói nem jöttek elő házaikból. Tudni szeretne volna, miféle mágia az, ami az ő hangszeréből hiányzik, ezért felhasította a bőrt, hogy megvizsgálja annak belsejét. A tárgyi világ iránti nyitottság egyébként a mágikus művészet sajátossága: visszaemlékezésében első rajzeszközhöz, egy darab vasalószénhez kapcsolódóan is a primitív, mágikus elemeket, ember és természet ősi, ösztönös kapcsolatát hangsúlyozta. A vályogödörben való átszellemült gyerekkori „tapicskolás” érett művészként is meghatározta munkamódszerét: prehistorikus témákkal foglalkozó alkotói korszakában hetekig az erdőben élt, szobrait pedig maga faragta eszközzel a folyóparton összegyűjtött agyagból készítette.

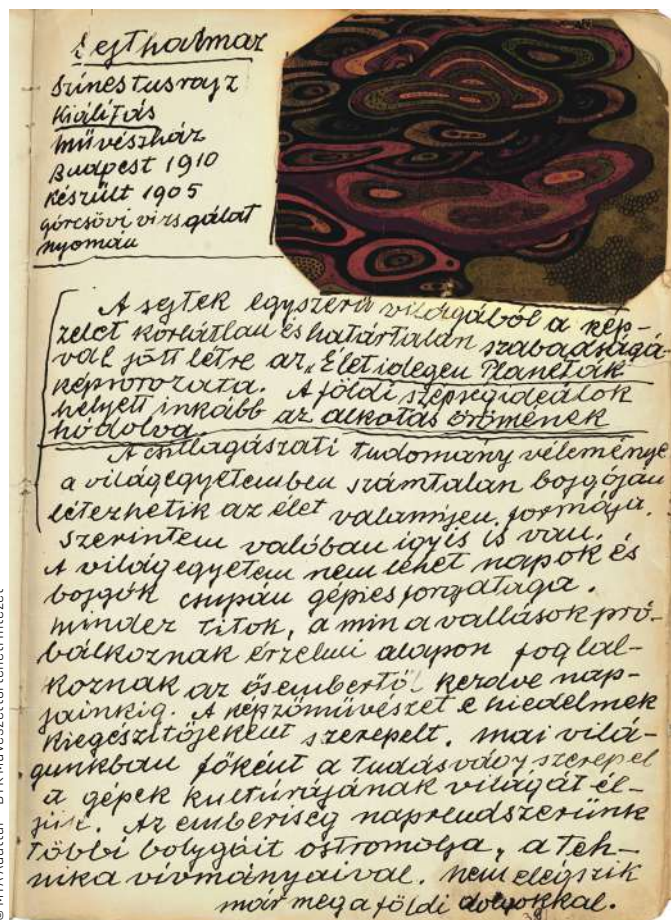
A szépeességi gyermekévek után a miskolci evangélikus gimnázium tanulója lett. Az iskola mellett tánciskolába járt, s jellemző, hogy a „hivatalos” műfajok ezen a területen sem elégitették ki: a város mel-

lett állomásozó vándorcigányoknak fizetett, hogy tanítsák meg az autentikus roma táncokra, s ezek elsajátítása közben megtanulta a lovári nyelvet. Később, párizsi éveiben táncstudása, a hírhedt „róka-tánc” megélhetési forrássá vált számára egy rövid időszakra. Ifjúsága emlékei között szerepel naplója tanúsága szerint Herman Ottóval kötött barátsága, aki egy nyáron keresztül különféle halfajtákat vizsgált a Bódvában, és tudományos túráira a jó helyismerettel rendelkező fiút is magával vitte. A szabadságvágyó, kötöttségeket nehezen tűrő gyermek nem volt jó tanuló, végigbukdácsolta az iskolát, egyszer még osztályt is ismételt. Kimagasló értelmi képességeinek köszönhetően, hogy mégis felvételt nyert a magyaróvári Gazdasági Akadémiára, amely a korszak legmagasabb szintű felsőoktatási intézményeként működött akkoriban. Oktatója, Sigmond Elek itt végezte nemzetközi szintű kutatásait jól felszerelt laboratóriumában, de ami ennél is fontosabb, tanára lett a karizmatikus biológus, Raoul Francé is. Francé 1898-ban atyai támasza, Entz Géza segítségével került a frissen alapított növény-életani kísérleti állomásra. *Cserkészés egy*

csepp vízben címmel nagy sikerű szemináriumokat tartott érdeklődő mikroszkopizálóknak, mely sikerén felbuzdulva megszületett a Német Mikrológiai Társaság és egy folyóirat, a *Mikrokosmos*. A folyóirat címűül szolgáló kifejezés rengetegszer felbukkan Mokry naplójában, valamint korai művei hátulján feliratképpen. Ám nem is elsősorban ez, hanem Francé személyes jelenléte, szemináriumai gyakoroltak rá óriási hatást, és ekkor, a mikroszkopikus tanulmányrajzok nyomán kezdte meg önálló képzőművészeti tevékenységét.

„A vegytan mellett itt a növény- és állattan tartozékaként a görccsövi tanulmányok nagymértékben felkeltették érdeklődésemet. Nem a tudományos szempont, hanem a látott dolgok sokszor igen szép formái érdekelték, szinte lenyűgöző hatást gyakoroltak rám. A tanulmányok szempontjából fontos látottakat persze nagyítva, le is kellett rajzolni. Még abban az évben, fél év után hazajövet vettem egy görccsövet Pesten, csupán a művészi szépség szempontjából szórakoztam, rajzoltam, ki is színeztem a látottakat, sőt azoktól eltérő rajzok is keletkeztek – egész füzetnyi.”⁶ A mikroszkópi rajzoláshoz nem kellett különös rajzteh-

Sejthalmaz. Mokry mikroszkopikus tanulmánya a magyaróvári tanulmányok idejéből, 1905, papír, színes tus, rajz, 100 × 150 mm. A művész saját felvétele naplójába ragasztva, MTA Adattár – BTK Művészettörténeti Intézet, MDK.-C-I.39.[1/1-5/1]



ség vagy előtanulmány. Annyira különleges terület ez, hogy technikáját az egyébként jó rajzolóknak is teljesen újonnan kellett elsajátítania, s kellő türelemmel bárki begyakorolhatta. Ezen korai képek ornamentumai igen sajátosságok, felületüket pedig vastag lakkréteg borítja, mely hártyszerűen magába zárja, védi a nyüzsgő, rezegni látzó alakzatokat. Kicsiny méretű képeinek apró részletei, miként maga a mikroszkópba tekintés, egészen újfajta látást kívánnak a nézőtől: a mikrovilág befogadásához a laboratóriumi kutató elszánt tudásvágyát, türelmét teszik előfeltétellé. Nagyon izgalmas megfigyelni azt is, miként kapcsolja össze, rendezi ezeket az ornamenseket: a rendező elv alapjául feljegyzései tanúsága szerint a korabeli tudományos-fantasztikus irodalom szolgált, elsősorban Jules Verne: *Utazás a holdba*, H. G. Wells: *Első emberek a Holdban*, Makay István: *Repülőgépen a Holdba*. Ismerte az első tudományos-fantasztikus némafilmet, Georg Mélies *Utazás a Holdba* (1902) című moziját is.

A főiskola végeztével jégkárbeclőként igyekezett jópolgárhoz illő életet élni Pes-

ten, nyugtalan természete viszont csak hónapokig bírta az irodai hétköznapi szűrkességét. A hivatalos művészettel ekkor ismerkedett meg, sok kiállításon megfordult, a látottaktól azonban nem volt elragadtatva: nem így képzelte a művészetet és a művészeket sem. Munkahelyéről szó szerint elmenekülve, a művészi közegekből kiábrándulva, vállalva minden nyomorúságot, 1908–1914 között hosszú vándorlásba kezdett.

Először Nápolyba ment, ahol kikötői rakodómunkásként, alkalmi munkákból tartotta fenn magát, és „fantasztikus” képeivel házalt. A grand hotelekbe ugyan nem engedték be festményeivel a portások, de egy péknek száraz kenyérért cserébe sikerült eladnia néhány művét. A pékségben azonban meglátta és az ördög műveinek bélyegezte munkáit a helyi plébános, ezért az oeuvre néhány darabja a kemenében végezte rövid földi pályafutását.

A nápolyi nyomorúság elől Caprira költözött, ahol festőszerszámokat vásárolt, és tudatos alkotómunkába kezdett „saját módja” szerint. Kicsi asztalkát kapott egy emigránsok törzshelyeként számon tartott kávézóban, a Café Morganóban, ahol a részeseges pultostól festegetés közben olaszul tanult. A többiekkel ellentétben nem a sziget fantasztikus szépségeit festette meg, hanem ekkor készítette jelentős, szikrázó művészi fantáziáról tanúskodó, a mikroszkopikus motívumvilágot kiteljesítő, dekoratív sorozatait: az *Óceániát*, az *Élet idegen Planétákon* és a *Misztériumokat*. Ezen sorozatok darabjai elkészültüket követően nagyrészt szétszóródtak, hisz étel, szállás fejében használta őket cserealapként. A capri évek hozadéka volt, hogy megismerkedett az ott élő orosz politikai menekültekkel, akik az olasz kormány engedélyével telepedtek le, élükön Maxim Gorkij íróval. Szoros barátságot kötöttek (oroszul Gorkijon keresztül tanult meg), így kerülhetett az *Óceániai csigaember* című kép és a *Planéták* egy példánya a Gorkij-hagyatékba, annak ellenére, hogy az író inkább a „valóság ábrázolásának” volt híve, mintsem a hasonló „szürreálizmus”. A Café Morganóban ismerkedett meg egy svájci üzletemberrel, Julius Eckkel is, aki a szigeten vadon termő rozsmaringot gyűjtötte, abból olajat desztillált, és szappan-, valamint illatszergyártóknak adta tovább. Bogár- és lepkegyűjtéssel is foglalkozott, és ezekre megtanította a fiatal

művészt is. Miután Mokry szállásadója, Borisz Tyimofejev Caprit elhagyva Ischia szigetére utazott, 1909-ben hazatért Budapestre, ahol a következő évben kiállítási lehetőséget kapott a Művészházban, ahová Gulácsy Lajos ajánlásával sikerült bejutnia. Kapcsolatukról így vall: „Igen szerettem Lajost. Mikor képeimet először látta, azt mondta: – Ha te ilyeneket festesz, nemsokára a Lipótmezőre kerülsz. – Amikor mégis ő került oda, meglátogattam. A kertben találkoztunk. – Na cimbora, ki került először ide – mondom én. – Lajosnak voltak világos pillanatai, mint akkor is. – Hát én – felelte –, de azért irigyelhetsz. Mert ma ez az egyetlen hely, ahol a magyar művésznek nincsenek megélhetési gondjai.”⁷

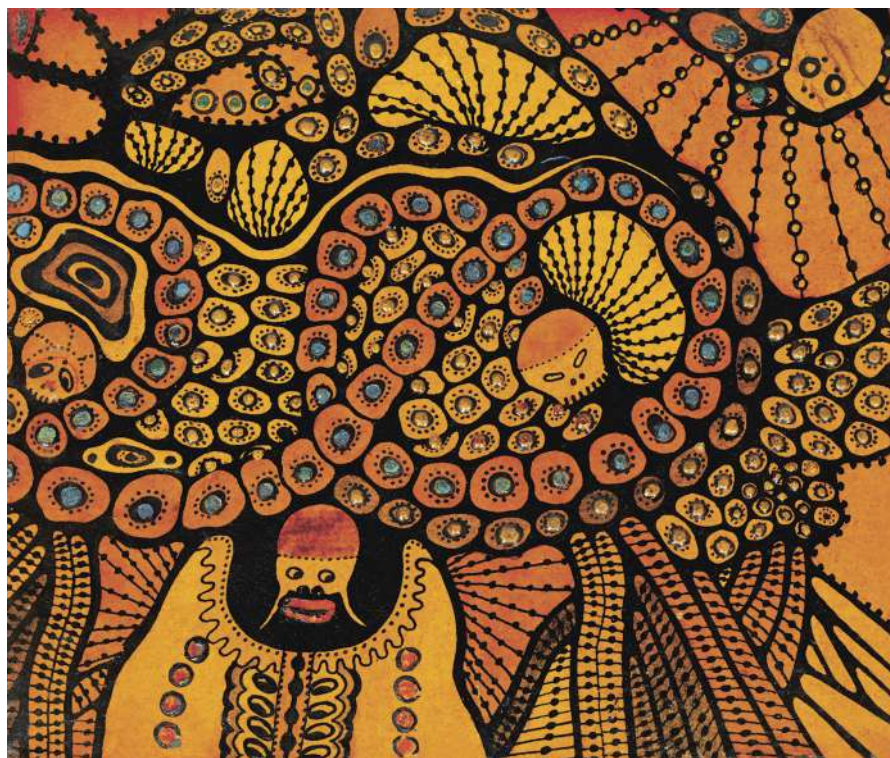
Több képe elkelt a tárlaton, és felfigyelt rá a festőművész dr. Rózsaffy Dezső, a *Teozófia* című lap főszerkesztője, és igyekezett meggyőzni a fiatal művészt, hogy foglalkozzon a teozófiával, hisz témái igen közel állnak annak tanaihoz. Művészházban kiállított képeit a többiekével összevetve azt a következtetést vont le, hogy a kortárs művészetnek elsősorban nem az izmusokban, hanem a tárgyi tartalomban kellene továbbfejlődnie. Számára a továbbfejlődésnek ezt a szabadságát a mikro- és makrokozmosz világa biztosította, melyben „vonalra, színre egyaránt száguldhathat kedve, ízlése, elképzelése szerint”⁸. A kiállítást követően Gulácsy javaslatára egyből Párizsba utazott, ahol Aranyosi Pál újságíró segítette a magyar művészek ottani ügyét, így az övét is. A Place Pantheon környékén kerített neki lakást egy öreg tengerésznél, nyugalomba



A gimnazista festő, Herman Ottó Múzeum, Művészettörténeti Adattár, Miskolc

vonult csempésznél. A szállóban összebarátkozott két tanítónak készülő szenegáli diákkal (akik után állítólag futottak a párizsi nők), rajtuk keresztül ismerkedett meg a „néger” zenével, melyet a kubizmussal párhuzamosan tanulmányozott. Aranyosi segítségével modern művekkel kereskedő cégekkel, modern művészekkel is kapcsolatba került, és Pesten bemutatott sorozatait a párizsi Galerie Aschnurban, valamint a Galerie Sagot-ban is kiállíthatta. Bár az izmusok áradatában keményrajzúnak tartották képeit, mégis megvettek jó párat, kettőt például az *Élet idegen Planétákon* sorozatból Flammarion francia csillagász tanítványa vitt haza. Ingyenkonyhán étkezett, így a képeladások mellett egy tánciskolában roma tánc, csárdás és különféle „eredeti” táncok tanítását is elvállalta, melyre azért volt szüksége a primitivizmusra, ismeretlen kultúrákra nyitott értelmiségi közönségnek, hogy abból új, saját, modern táncokat koreografáljon. A párizsi évek egyik hozadéka, hogy a tánc szeretete összehozta az akkoriban szintén ott élő Kövesházi Kalmár Elzával, akivel később Budapesten több alkalommal állítottak ki együtt, valamint hogy szerelmes lett a párizsi operaiskola egyik növendékébe, a végzős operaénekes-hallgató Olga Gugleviczbe. Ettől fogva együtt járták az éjszakát, megtanult tőle franciául, tökéletesítette orosz tudását, valamint megismerte és megszerette az opera világát. A Louvre-ban és egyéb helyeken a hosszú ideig Párizsban élő Munkácsy Mihály nyomai, hagyatéka után kutatott: érthetetlennek tartotta, hogy fogalmuk sincs, kiről kérdezősködik: a múzeumi katalógusokban nem szerepelt a neve, amit a legtöbb helyen helyesen kiejteni sem tudtak. Ez a kiábrándító tapasztalat, az erősödő németellenes hangulat, a háború érezhető előszele hazatérésre készítette Párizsból. Szülei küldtek is neki egy nagyobb pénzösszeget a hazaútra, ám ebből inkább Olgával és egy tudathasadásos német fiúval, Wernerrel végigjárták Madrid múzeumait, leutaztak Sevillebe, Cordobába, három héttel később pedig Ostendébe, Brüsszelbe, s végül Londonba. Itt nem a művészettörténet nagy remekei, hanem a British Múzeum prehistorikus anyaga, az ősi paleontológiai leletek gyakoroltak rá nagy hatást. Párizsba visszatérve nem is alkotott már semmit, a művészileg nyugtalan festészeti irányzatok egyre idegenebb-

Mokry-Mészáros Dezső: *Idegen világ [Csillag]*, 1912 körül, tus, tempera, akvarell, lakk, karton, 13 × 15,5 cm, magántulajdon



© A Kieselbach Galéria hozzájárulásával

ből hatottak rá, s ettől kezdve csakis az „ősnépek ősemberi, primitív művészete” vonzotta, „ám nem lemásolás céljából, hanem úgy, ahogyan az meg lett teremtvé”.

Vándorcigánynak vallotta magát, jönni-menni vágyott, ezért Olgával hazafelé jövet még megálltak Zürichben, hogy meglátogassák a Caprin megismert gyűjtőt, Julius Ecket, és megegyeztek, hogy Eck magával viszi következő körútjára. Olgának már csak egy hónapig volt engedélye, hogy Pesten tartózkodhasson, s abban a tudatban váltak el egymástól, hogy nem találkoznak többé. Mokry szerelmi bánatában lengyel barátaihoz utazott Varsoába, ahonnan Rózsaffy levele szólította haza. A szerkesztő nagyobb pénzösszeget ajánlott fel utazási költségei fedezésére, ha részt vesz munkáival az új-zélandbeli Aucklandben rendezendő teozófus kiállításon. A számtalan nyelven, ám angolul nem beszélő festő egykor Amerikában élt nagybátyja segítségével lelevezte az aucklandi közösséggel, hogy hajóval kiküld részükre néhány munkát, ő maga azonban nem utazott oda. A kiállítás szervezőjével folytatott angol nyelvű levelezésből kiderül, hogy túl későn indította útnak képeit, így nem érkeztek meg időben, nem lettek kiállítva, és a helyi teozófiai társaság a következő hajóval visszaküldte azokat. Mokry élete végéig úgy emlékezett meg

az esetről, mintha képei szerepeltek volna a tárlaton, s több műve hátuljára cédulát ragasztott: „*kiállítva New-Zealand, teozófus kiáll. 1912.*” Mindezt talán azért tette, hogy a Rózsaffytól kapott összeggel el tudjon számolni, és presztízse növekedjék a teozófusok körében. A balul sikerült kiállítást követő hónapban azonban felbukkan egy, a teozófus tanok szempontjából mérföldkőnek számító életrajzi adat: Eck beváltotta ígéretét, és 1913 tavaszától egy évre Ceylon szigetére vitte a festőt, ahol egzotikus rovarokat gyűjtöttek és preparáltak. Ceylonba érkezésük előtt, márciusban egy darabig Tuniszban állomásoztak, ahol egy sivatagi erődítményben laktak, melyet még a helyiek építettek a sivatagi rablók, illetve a tuaregek ellen, s amely akkor a francia idegenlégió állomáshelyéül szolgált. Az itt látottak hatására festette meleg színekben, aranyban, okkerben játszó, maga által faragott és festett kerettel határolt orientalista képeit, többek között egy tuareg bennszülöttet a háttérben látható kaszárnyával. Legtöbbjükön ott ragyog a teozófus szimbólum, az istenszem motívum, mely a perzselő égboltról lepillantva féltőn, óvón, biztonságot adón tekint a tapasztott kunyhókban élő ősi törzsekre. Képeit egy még Pesten eszkábált, hosszúkás falárában küldte haza, festéket pedig itt és Ceylonban is az angolok számára

fenntartott könyvesboltokban vásárolt. Átvándorolva a sivatagon, hosszú hajút után érkeztek meg Ceylonba. Itt Eck kitanította a rovargyűjtés szabályaira, felkészítette a leselkedő veszélyekre, majd magára hagyta. Több hónapig tartó dzsungeljáró expedíciója során bogarakra vadászva remeteségben élő Bráhma- és Buddha-követőkkel találkozott, akiknek fügefalevél ágyéktakarójukon kívül nem volt semmi egyébük a világon. Növényekkel táplálkozott, és hogy védje magát a mérgeskígyóktól, fatörzshöz kötözve aludt. Olyan dzsungelbeli buddhista templomokat fedezett fel, ahol már csak a kalapját elorzó majmok éltek. A rettegett és tisztelt, ornamentummá stilizált kígyó, mint szent állat, dekoratív aranypikkelyeivel az időszak fontos és szépséges motívuma. A szent és ősi helyek buddhista remetéivel, a bennszülött népek mítoszvilágával, a dzsungel érintetlen, őskori állapotokat idéző élővilágával találkozva, a megélt spirituális élmények nyomán Pesten már magától kereste fel a Teozófus Társaságot, és folyóiratuk rendszeres előfizetője lett. A Teozófus Társaság Ferenciek terén lévő emeleti lakásában tartott heti előadásain, összejövetelein, szeánszain ismerkedett össze Komporday Pálnéval⁹, akivel mély lelki barátságot kötött, és akivel a negyvenes évek közepéig ezoterikus hangú leveleket („élettanácsokat”, bölcsességeket) váltott.

Mokry-Mészáros Dezső: *Emlék Egyiptomból*, 1913, 60,5 × 72 cm, olaj, vászon, magántulajdon



Keleti filozófiák iránt tanúsított érdeklődését a Kelet-ázsiai Múzeum igazgatójával, Felvinczi Takács Zoltánnal¹⁰ való barátsága és levelezése is bizonyítja. Felvincziné megrendelésére Buddha-ábrákkal és buddhista szimbólumokkal díszített kerámiákat készített, melyeket Felvincziék az otthonukban berendezett buddhista szentélyben helyeztek el.

Szemhibája miatt nem vonulhatott be katonának. Szülei még 1914-ben, a háború előszelét érezve eladták földjeiket, ingóságait, és a pénzből Miskolcon vettek házat, Mokry is ideköltözött. A Louvre-ban szerzett benyomások hatására művészetben a Föld „őskora”, az ősember művészete kezdett kibontakozni, saját vallomása szerint nem tudományos szempontok, hanem a művészi szabadság jegyében. Miskolcon felidéződött benne gyerekkori emléke, a vasútállomás rendezése során feltárt világhírű mamutagyar is. 1915–16-ban szülőfaluja határában és Aggtelek környékén végzett ásatásokat, kisebb prehistorikus gyűjteménye keletkezett (néhány edénydarab, kőbalta, bronzfigura, karkötő), melyet később, Zuglóban hasonló témájú képeivel együtt ki is állított¹¹. Ezek és a régebben Indiában látottak lettek a húszas évek második felétől készített ősszállat szobrainak mintái. A „górcsövi alakzatok” után hosszú ideig leginkább a prehistorikus tárgyak érdekelték művészeti szempontból. Két tárgycsoport tartozik a prehistorikus ihletésű művek közé: a húszas évek második felétől a 30-as évek közepéig keletkezett tájképek és kompozíciók, valamint az állatokat és totemeket megmintázó agyagfigurák. A megelőző alkotói periódusokhoz képest újdonságként jelentkezik



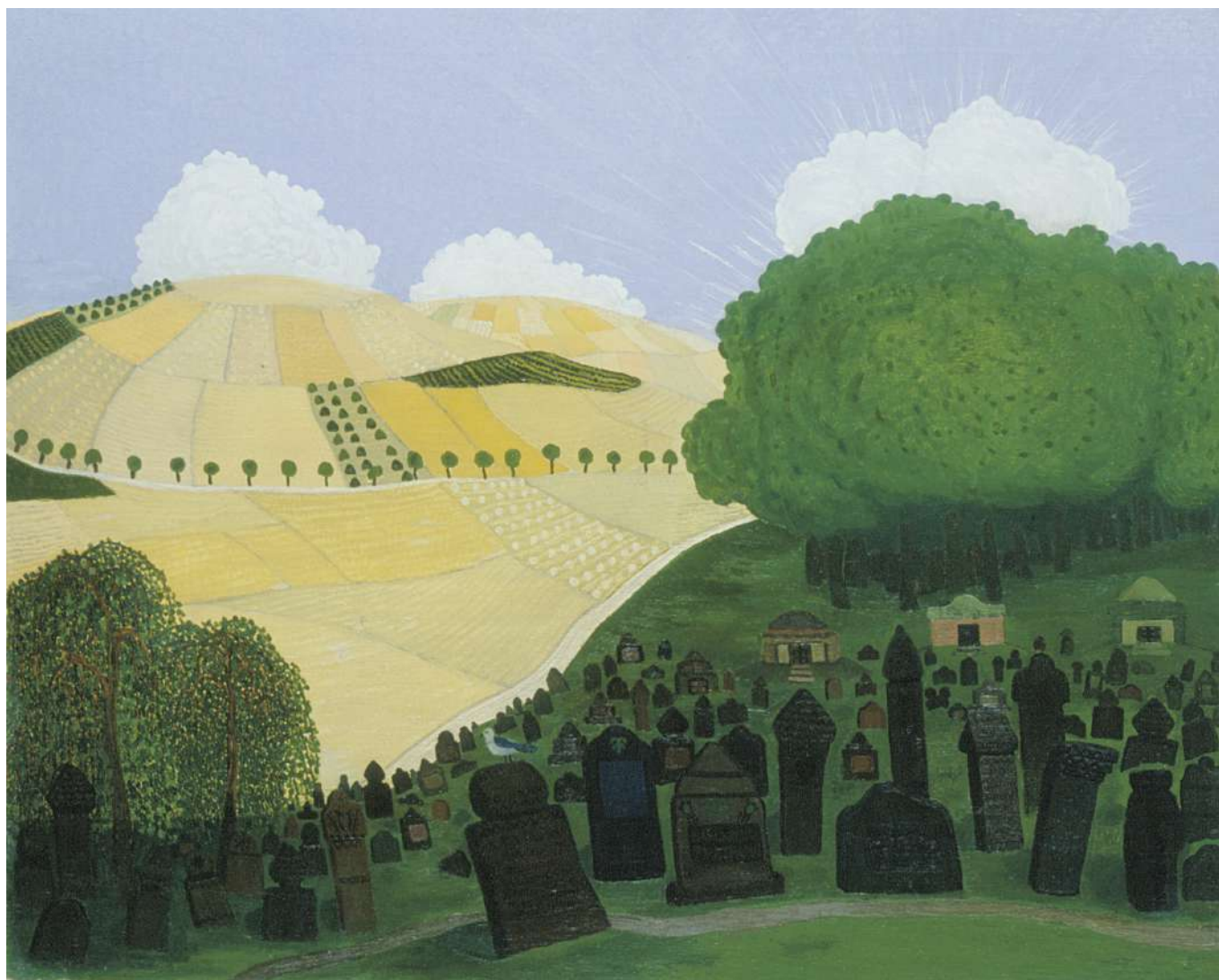
Mokry-Mészáros Dezső: *Óceánia*, 1911–12 k., olaj, fa, 17 × 25,5 cm, magántulajdon

a prehistorikus művek korábbi alkotói módszertől eltérő technikája: képeit maga törte festékekkel, maga fabrikálta ecsetekkel festette, szobrai pedig földből kiásott csontból faragott szerszámokkal mintázta meg. „Találtam Ázsiában két kőkorszakbeli csontszerszámot, jó fogás esett rajtuk, azóta ezekkel mintázom a szobraimat”¹² – írja naplójában. Képeihez puhafából maga faragta és festette a keretet, a kép felületét pedig ugyanazzal a lakkanyaggal vonta be, mint a mikroképekét. A festmények felületére gyakran tárgyakat ragasztott, az őszállatok gyomrában például valóságos halszállakkal tette láthatóvá az állat által elfogyasztott ételt.

1917-ben meghalt anyja, apja, s a háború felemésztette a hadikölcsönt is. Csupán miskolci háza és keresztúri szőlője maradt meg. Elejtett naplóbejegyzéséből tudjuk, hogy egy krími tatár nővel élt ekkoriban,

közös gyermekük is született, spanyolnátha fertőzésben azonban mindkettőjük életét veszítette. A nyomor (szőlőművelésből tartotta fenn magát) és a többszörös gyász hosszú évekig tartó alkotói válságot eredményezett. Ekkoriban történt az a megrázó eset is, hogy horgászat közben egy idős nő tetemét fogta ki a Sajóból, melyet (a nő nem helyi lévén) a szeme láttára dobtak vissza a folyóba. A hitét veszített, kiábrándult művész sikertelen öngyilkossági kísérlete után alkoholba fojtotta bánatát, és hosszú évekig nem vett a kezébe ecsetet. Élete legsúlyosabb, több mint 10 évig tartó válsága 1929-ben ért véget, amikor megismerkedett Bódogh Erzsébettel, egy református pap lányával, és házasságukat követően visszaköltöztek Pestre, bár a nyarakat ezentúl is Miskolcon töltötték. Ekkortól ismét alkotott, és festészete kibővült a kerámiaművészettel. Újra kiállí-

tott, elsősorban a Nemzeti Szalonban és az újonnan nyílt Tamás Galériában, és közben több művészi és társadalmi egyesület¹³ tagja is lett. Erzsébet igazi művészelegységnek bizonyult, s bár Mokry többször élt át válságos időszakokat, ezután már tudhatta, hogy nincs egyedül. Sokat utaztak: hosszabb időt töltöttek Portorozban, Firenzében, Rómában, Nápolyban, a legnagyobb hatást azonban törökországi utazása tette rá. Itt kezdte el ugyanis foglalkoztatni a török–magyar rokonság, amely történelmi közösséget szerinte a török hódoltság emléke homályosított el. Vélekedése szerint a kereszténység, a nyugati világ és az egyes uralkodók javára el lett fordítva a hiteles történelem, például a török uralom alatt terjedhetett el hazánkban a református vallás is, mégpedig a törökök jelenlétének köszönhetően. „Nem holmi utcarészlet vagy jámbor tájkép” készítette



© SZM-MNG

Mokry-Mészáros Dezső: A temető, 1939, olaj, vászon, 80,3 × 100 cm, Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria, ltsz: FK4556

Mokry-Mészáros Dezső: *Ősvilág mamuttal* [Mamut, Ősi táj, Kis szobrok], 1931, olaj, vászon [restaurálva], Kecskeméti Katona József Múzeum Magyar Naiv Művészek Gyűjteménye, ltsz. 83.24.1



© Kecskeméti Katona József Múzeum Magyar Naiv Művészek Gyűjteménye © Fotó: Kiss Béla

az isztambuli utazásra, hanem az, hogy Felvinczi Takács Zoltán összeismertette Abdul Latiffal, a Magyarországon élő mohamedánok főpapjával, s az ő meghívásának eleget téve utazhattak 1930 májusában Törökországba. Latiffal való elmélyült kapcsolatát igazolja a Herman Ottó Múzeum Adattárában őrzött, kézzel írott török–magyar szótár, mellyel az utazásra készült, s amely hátuljára feljegyezte Latif Krisztina körúti címét. Úti tapasztalatairól Bajcsy-Zsilinszky Endre kért tőle beszámolót az *Előörs* című lapba. Felesége visszaemlékezéseiből¹⁴ tudjuk, hogy hét hónapot töltöttek nagy szegénységben, turistaként a török fővárosban. Meglátogatták az Hagia Szophia mecsetet, a régészeti múzeumban kis-ázsiai, asszír, babilóniai emlékeket vizsgáltak. Eljutottak Üszkü-

dárba, a Márvány-tenger túlsó partjára is, ahol egy régi temetőben barangoltak. Ennek nyomán festette *Temető* című képét, s ekkortól foglalkoztatta a temető esztétikája: fejfákat, kopjafákat tervezett, tanulmányokat írt a temetői kultúra felvirágoztatása érdekében.

Dr. Rózsa Miklós, akit már korábban, a Művészházból ismert, újabb művészeti társaságnak, a Képzőművészek Új Társaságának (KUT) igazgatója lett, és önálló kiállítás lehetőségével kereste fel Mokryt. A Széchenyi és az Akadémia utca sarkán, egy földszinti bérleményben lévő kiállító- és kereskedőhelyiségben 1929-ben állították ki szobraikat, égetett agyagedényeiket és prehistorikus témájú képeiket, rajzaikat. A szobrok címei alapján az őskor kutatása mellett a török út is mély benyomást tett rá

(*Türk barambasa, Térdeplő mongol*). A két világháború közötti időszak expresszív, posztnagybányai jegyeket hordozó, mértékletes, visszafogott alkotásai között ezek a harsány, nyers, ősi erőt sugárzó művek átütő sikert arattak. A közönség is rajongott azért a Magyarországon egyedülálló primitívizmusról, mely ezekből a munkákból áradt, *Batu kán* című szobrocskáját például Bajor Gizi színésznő vásárolta meg. Primitív őstehetségként emlegette a kritika, és eruptív erejű, gyermekkor idejéből feltörő kompozíciókról beszéltek ősi tájképei esetében. „Keleti filozófiája, India csodavilága ragadt itt meg olyan festői fantáziával, amelyet ha nem is lehet a mai művészi határok közé beszorítani, de éppen ezzel a határolhatatlanságával és anyagtalanságával eredeti, érdekes, és primitívságával értékes is. Egészen különálló a mi művészi világunkban” írja álnéven egy kritikusa a *Magyarság*¹⁵ című lapban. Másutt „ősi vad ízű istenadta tehetségéről írnak”¹⁶. Több helyütt olvashatunk arról, hogy „húsz éve nem volt olyan sikere Pesten kiállításnak, mint Mokry-Mészáros Dezsőének”¹⁷. Mokry tehetségének visszhangja már előszele a néhány évvel későbbi Magyar Ősművészek Kiállításnak, melynek kiállítóiban éppen a felsorolt kvalitásokat, ősi értékeket kereste a közönség. A harmincas években induló Őstehetség Kutató Mozgalom alakulásakor azonban még fel sem merül neve a naiv alkotók között. Abban a tekintetben helyzetük viszont hasonló, hogy miképpen az Őstehetség Mozgalom is a szellemi áramlatokon kívül és a művészi élet peremén helyezkedett el, s onnan nem tudott elmozdulni, Mokry életpályája a későbbiekben egyre inkább a magas művészet peremvidékére szorult.

Ekkor azonban még felívelő hírnevét jelzi, hogy pár hónappal később cserépedényeit és szobraikat Czóbel Béla képeinek társaságában mutathatta be a Tamás Galériában. Az ekkor Franciaországban élő Czóbel egyik hazalátogatása során merült fel a közös kiállítás ötlete. Az ősalatt szobrok, az *Elefánt* és *Mamut*, a *Varázsló*, a *Batu kán* Czóbel portréi, csendéletei közelségében egészen újfajta értelmezést nyerhettek¹⁸. Ez év nyarán festette meg első paraszti életképeit, *Ősvilág* sorozatával párhuzamosan. Ez a párhuzamoság arra utal, hogy az ősvilág érintetlen

nyugalmát, ember és természet összhangját éppen úgy felfedezte a Miskolcon töltött nyarak munkálkodó gazdáiban, parasztembereiben, mint ősember és ősi táj kapcsolatában. A szinte geometrikus színmezőkké redukált tájban éppen úgy feltűnnek az emberi eszközök, mint az ősképeken, s az alakok éppen olyan magától értetődően simulnak a tájba, mint a bőgő brontosaurusok vagy a békésen legelésző mamutok. Felvinczi Takács Zoltán ezek miatt nevezte őt egy hozzá írott levelében a stilizált tájkép mesterének.¹⁹

1934–35 telén negyven darabból álló szénrajzsort készített. Ezek a már szinte kalligráfiákká redukált képek jelzik új szenvedélyét: rovásírás, őskínai írásjegyek, ős-alta és turán ujgur betűformák tanulmányozásába, összegyűjtésébe fogott²⁰. Reprezentatív, nagy méretű kartonokat, mintakönyveket készített, melyekben sokszor jelentésüktől függetlenül, dekoratív motívumként sorakoztatta egymás mellé az írásjeleket. Japánul kezdett tanulni, és alelnöke lett a Magyar Képrák Társaságának. A társaság célja a művészet magyarabbá tétele volt a falvak, a tanyák, a paraszti világ életének tanulmányozása által, „afféle megújulási kísérlet a nép művészetével való érintkezésen keresztül, mint amilyent Bartók és Kodály a zenében elértek”²¹. Felívelő karrierje a harmincas évek második felében tört meg. Ekkoriban

Mokry-Mészáros Dezső: A „három grácia” I–III., 1930 körül, agyagra emlékeztető, a művész által kikevert ismeretlen anyag, festék, egyenként 14 cm, Kecskeméti Katona József Múzeum Magyar Naiv Művészek Gyűjteménye, ltsz. 85.58.1.

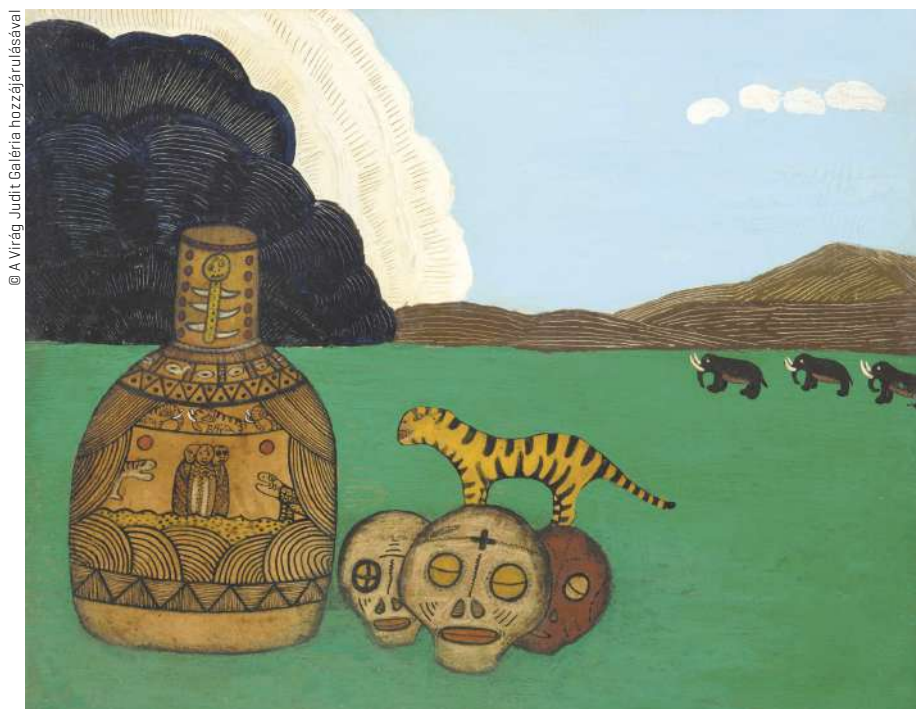


© Kecskeméti Katona József Múzeum Magyar Naiv Művészek Gyűjteménye © Fotó: Kiss Béla

nem nagyon festett, hanem inkább kerámiákat készített, valamint olvasott, kutatott. Rovással kapcsolatos stúdiumokat folytatott²², ősmagyar rovásírással kapcsolatos feljegyzéseket készített, lemásolta a debreceni Déri Múzeum 1700 körüli hortobágyi pásztor- és marhajegyeit, melyeket a múzeum igazgatója, Szőregi János adott neki, de megvizsgálta a nagyszentmiklósi kincs feliratait is. Visszavonult kutatómunkája és a művészvilágból való kiábrándultsága miatt egyre kevesebbet

mozdult ki otthonról. A második világháborút Budapesten vészelték át Erzsébettel, s az átélt szörnyűségek hatására végképp elment a kedve a kiállításokon való szerepléstől. 1947-ben visszaköltöztek Miskolcra.²³

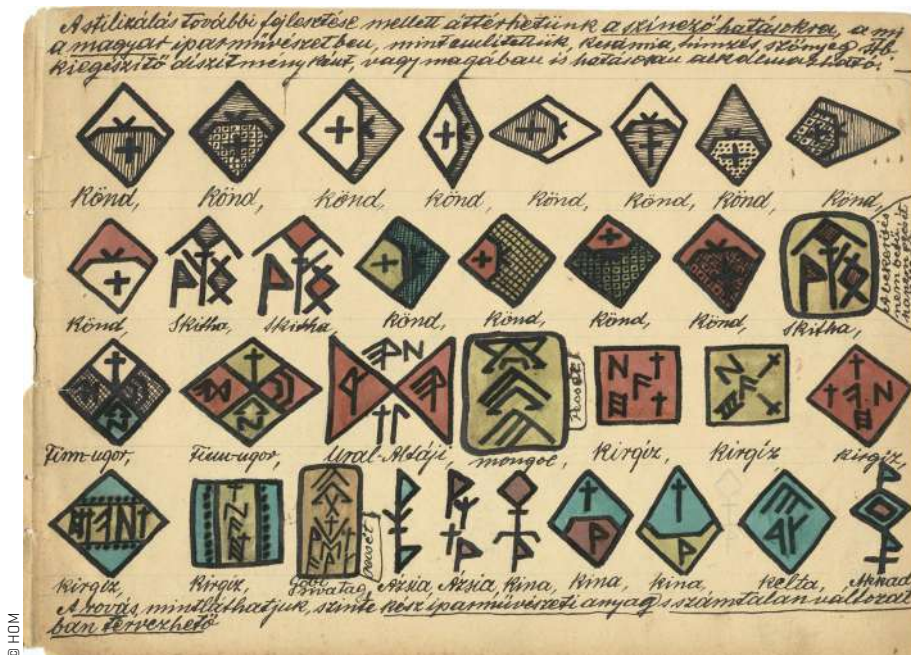
Itt egy fazekasmesterhez szegődött, akivel együttműködésben lapos, korong alakú, falra akasztható, a keleti motívumokat rovásjelekkel és népi életképjelenetekkel ötvöző dísz tárgyakat készített. Technikájuk, elkészítési módjuk, anyaghasználatuk épp olyan primitív volt, mint a harmincas évek szobrocskáái: az égetetlen agyagra bekarcolt mintákat temperával vagy olajfestékkel festette le. Télen tányérterveket rajzolt, nyáron pedig elkészítette azokat. A tervek maguk is művésziek, és izgalmasan bontakozik ki bennük az életmű hozadéka egy szokatlan, hibrid ikonográfia formájában. Levelezéséből tudjuk, hogy feleségével, aki szintén megvakult, erős anyagi gondokkal küszködtek. Úgy tűnik, hogy egy miskolci sírkőfaragónak terveket készített, ezzel egészítve ki kicsiny nyugdíjukat.²⁴ A késői korongok, annak ellenére, hogy anyaghasználatuk kezdetleges és stílusjegyeik valóban leginkább a naiv alkotások szemléletmódját idézik, mégis széles gyűjtői kör érdeklődésére tartanak számot. Medgyessy Ferenc²⁵ egy hozzá intézett levelében üdének és frissnek nevezi ezeket a népies hangulatú alkotásokat, melyekben igazán megtalálta saját hangját. Anyagi támogatás reményében



© A Virág Judit Galéria hozzájárulásával

Mokry-Mészáros Dezső: Ősi emlék, 1930, olaj, papírlemez, 36 × 44 cm, magántulajdon

Mokry-Mészáros Dezső: *Stilizált rovásgyakorlatok*, 1938, papír, színes tus, 50 × 65,6 cm, Herman Ottó Múzeum, Művészettörténeti Adattár, Miskolc



így hát ezeket a munkákat küldöztette szét segélykérő levelek kíséretében pesti ismerősei között, különösen azután, hogy öregségi nyugdíj- és segélykérelmét a minisztérium elutasította.²⁶ A szakmából való kirekesztettség érzését, perifériára kerülését tovább súlyosbította, hogy nem tudta fizetni tagdíját a Képzőművészek Szabad Szakszervezetébe, ezért tagságát visszavonták.²⁷

Megélte, hogy ő, akit fiatal korában olyanra foglalkoztatott az idegen bolygón való élet lehetősége, embert lásson a holdon a televízió keresztül. Ennek örülni már nem tud: beteg, kiábrándult, s haragos a művészetét megérteni, értékelni nem tudó kortársakra.

Bánszky Pál, a kecskeméti Naiv Művészeti Múzeum alapítója szerint Mokry-Mészáros munkássága nem sorolható egyértelműen sem a naiv, sem a nagyművészet körébe, valójában egyiknek sem tiszta típusa. „Lehet, hogy primitív vagyok, ahogy ti mondjátok, de én nemcsak hogy érettségit tettem, de diplomás ember vagyok, és ha a művészetem csakugyan primitív, ez csak annyit jelent, hogy mindig megkerestem azokat a helyeket, amelyeken a természettel és a környező élettel harmóniában éreztem magamat, s ahol én közelebb jutottam a saját kettős világomhoz, az ismeretlen – mert rég letűnt – ősmúlthoz, és a még ismeretlenebb, mert csak fantáziával megközelíthető csillagvilághoz.”²⁸

Utolsó alkotói periódusa miatt sütötte rá életművére a naiv bélyeget az utókor. A szocializmus időszakában intézményesülő naiv művészet fellendülése némi megélhetést biztosított a félig vak festő számára az utolsó időszakban. Bánszky Pállal, valamint Moldován Domonkossal való barátsága nyomán naiv művészek életét bemutató dokumentumfilmben szerepelt, és megrendeléseket kapott naiv témájú művek létrehozására. Az utolsó alkotói periódus munkáit vizsgálva azonban világossá válik, hogy Mokry-Mészáros Dezső sosem volt és nem is vált naiv festővé, s ez elsősorban nem is fali korongjain, hanem kései rajzain, táblaképein szembetűnő. A naiv alkotókkal szemben a képfelület nagy részén éppen nem a jellegzetes horror vacui elve, hanem az üresen hagyott

felület, a hiány dominál. A ki nem töltött képteret az élet nyomaival: lábnyomokkal, állatok talpainak lenyomataival, monokróm felületekkel, nem egy esetben a termőtalaj felszínét érzékeltető nyersen hagyott, barna vászonzfelülettel éppen csak hogy megjelöli. Mégis vakon, nagy szegénységben halt meg 1970-ben, s naplójában így összegzi életútját: „Okleveles gazdasz, festőművész, szobrász, népművész, síremlék-tervező, rovásírással foglalkozó, régiség- és rovargyűjtő voltam hosszúra nyúlt életemben. Mindezt összegezve műgyűjtő szerettem volna lenni, mint Hopp Ferenc, gyűjteményemmel hazám valamelyik múzeumát gyarapítva. Elsöpörte a háború. Így csupán a sokféle foglalkozás gyűjtője lettem.”

A természet jelenségeinek alapját képező rendre és egyszerűsége fogékony ösztönös megérzés éppoly fontos tulajdonsága az alkotó tudósoknak, mint az alkotó művészeknek. Úgy gondolom, hogy Mokry-Mészáros Dezső képei, legyenek bár tudományos illusztrációk, rovásjelek, régészeti leletek vagy mikrofotók az ihletői, mégsem pusztán leképezések, hanem mindig hordoznak magukban egy konstruktív elemet, amely magának a képnek a szférájából adódik. Ennek oka, hogy képei sosem pusztán a vizualizálandó tárgyra reagálnak, hanem tartalmazzák keletkezésük történetét is.²⁹ Így nőhetett a kalandos életút szerteágazó, sokszínű életművé.

A szerző az *Emberi Erőforrások* Minisztériumának Kállai Ernő ösztöndíjasa

• • •

1 A monografikus feldolgozáshoz az alábbi forrásokat használtam fel: Mokry-Mészáros Dezső naplója, kézirat, MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont Művészettörténeti Intézete, Adattár, MDK-C-I-39, Mokry-Mészáros Dezső: *Életem*. Kézirat, Herman Ottó Múzeum (HOM), Helytörténeti Adattár, ltsz.: 74.207.1.5, Spirituális Művészek Szövetségének kiállítási katalógusai 1–7, Budapest, Nemzeti Szalon [később Nemzeti Művészeti Szalon néven] 1924. októbertől 1944. áprilisig, és a Magyar Képzőművészek kiállításának katalógusai 1–3, Nemzeti Szalon, 1934. március, 1937, 1941, Kecskeméti Naiv Művészeti Múzeum Adattára, Mészáros Dezső: *Életem – Egy hosszú élet rövid története*, kézirat, Moldován Domonkos adománya, jelölés nélkül.

2 Dobrik István: *Mokry Mészáros Dezső* (1881–1970). (Borsodi Kismonográfiák 18.) Herman Ottó Múzeum (HOM), Miskolc 1985.

3 Mokry-Mészáros Dezső naplója, kézirat, MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont Művészet-



A művész miskolci otthona műveivel és felesége, Bódogh Erzsébet, 1960-as évek vége, Herman Ottó Múzeum, Művészettörténeti Adattár, Miskolc

történeti Intézete, Adattár, MDK-C-I-39
4 Ezúton mondanék köszönetet Feuer Andrásnak, aki gyűjteményét megnyitotta előttem és a művészettörténeti kutatást segítette.
5 Mokry-Mészáros Dezső: *Életem*. Kézirat, HOM. Helytörténeti Adattár, ltsz.: 74.207.1.5.
és Mokry-Mészáros Dezső *naplója*, kézirat, MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont Művészettörténeti Intézete, Adattár, MDK-C-I-39
6 Mokry-Mészáros Dezső: *Életem*. I. kézirat (13. j.) oldalszám nélkül.
7 Mokry-Mészáros Dezső *naplója*, kézirat, MTA Adattár-BTK Művészettörténeti Intézete, MDK-C-I-39.(1/1-5/1)
8 Mokry-Mészáros Dezső *naplója*. Kézirat. Budapest, Magyar Tudományos Akadémia Bölcsészettudományi Kutatóközpont Művészettörténeti Intézete, Adattár, MDK-C-I-39. (1/1-5/1) 6.
9 Kecskemét, Naiv Művészeti Múzeum Adattára, Mokry-Mészáros Dezső hagyatéka, „*Kompor-dayné bölcsességei*”, leltári szám nélkül.
10 Lásd Herman Ottó Múzeum Adattára, Miskolc
11 Gyűjteményét 1948-ban a Magyar Nemzeti Múzeum vette meg.
12 Mokry-Mészáros Dezső *naplója* 28.
13 Képzőművészek Új Társasága, 1930, Magyar Képzőművészek Társasága, 1930, Magyar Művészek Szabad Szervezet, 1945, Magyar Teozófiai Társulat, 1906, Művészház, 1910, Nemzeti Parasztpárt Irodalmi Szakosztálya, 1945. Képzőművészeti elnök: Medgyessy Ferenc, Nemzeti Szalon, 1924, majd 1937-től ismét tag, Spirituális Művészek

Szövetsége, 1930, Turáni Társaság (Magyar Ázsiai Társaság), 1910, Tücsök Irodalmi és Művészeti Szövetkezet, 1937.
14 Beszélgetés Mokry-Mészáros Dezsőnével, hangfelvétel, HOM Miskolc, Művészettörténeti Adattár.
15 Az újságcikk a festő naplójában kivágva, beragasztva olvasható, roncsolt lapszékkel, így nem tudni, mikor és melyik lapszámban jelent meg. Mokry-Mészáros Dezső *naplója*, kézirat, MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont Művészettörténeti Intézete, Adattár, MDK-C-I-39
16 Ismeretlen újságból kivágva, naplójába ragasztva, *uo.*
17 Ismeretlen újságból kivágva, naplójába ragasztva, *uo.*
18 Lásd a kiállítás meghívójának sr. Rózsa Miklós által írott ajánlóját. MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont Művészettörténeti Intézete, Adattár.
19 Felvinczi Takács Zoltán levele Mokry-Mészáros Dezsőhöz, 1953. szeptember, HOM, Művészettörténeti Adattár
20 Pl. HOM, Miskolc, Művészettörténeti Adattár, Stilizált rovásgyakorlatok, papír, színes tus, l.t.sz. 77.53
21 Farkas Zoltán: Képzőművészeti szemle (kiállítások) In: *Nyugat*, 1941/2.
22 Erről lásd bővebben: Tasnádi Attila: Mokry-Mészáros Dezső az alkalmazott művészetek területén. In: *Ars Perennis*, Fiatal Művészettörténészek II. Konferenciája, Budapest, 2009. CentrArt Művészettörténeti Műhely:

Tanulmányok. Primus Gradus: Tanulmányok. Szerk. Tüskés Anna, Budapest, CentrArt Egyesület, 2010, 201–205. o.
23 Házuk adásvételi szerződése alapján datálható a visszaköltözés időpontja. Lásd 1947. június 23-ai adásvételi szerződés, HOM Adattár.
24 Síremlék-vázlat, MTA MKI Adattár, 39/7-56.
25 Medgyessy Ferenc levele Mokry-Mészáros Dezsőhöz, 1950 decembere, HOM Művészettörténeti Adattár.
26 Mokry-Mészáros Dezső dr. Oltványi Imréhez intézett levele, HOM Művészettörténeti Adattár.
27 Toroczkaik Osvald levele Mokry-Mészáros Dezsőhöz, HOM Művészettörténeti Adattár.
28 Mokry-Mészáros Dezső *naplója*, kézirat, MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont Művészettörténeti Intézete, Adattár, MDK-C-I-39
29 Erről lásd Bryson, Norman: *The Gaze and the Glimpse. The Logic of the Gaze*, Yale University Press, New Hawen, 1983, 87–131. o.

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

B | BRAUN
SHARING EXPERTISE



**KÖVESI ISTVÁN
TITKOS GYŰJTEMÉNYE**

Remekművek Aba-Nováktól Zifferig
Időszaki kiállítás a Miskolci Galériában
(Miskolc, Rákóczi u. 2.)

2015. december 22 – 2016. június 25.
Nyitva tartás: vasárnap és hétfő kivételével 9 – 17-ig

MÉLYI József

TÜNTETŐ-TÁBLA-KÉP

NEMES CSABÁVAL BESZÉLGET MÉLYI JÓZSEF

Nemes Csaba huszonöt éve folyamatosan – a globális művészeti rendszerek felől is jól láthatóan – jelen van a kortárs magyar képzőművészeti életben. Ez már önmagában is ritka jelenség, esetében azonban a jelenlét egyben az állandó megújulást, a legváltozatosabb médiumok használatát, friss látásmódot, a művész-identitás újragondolását jelenti. Az elmúlt öt évben a festőművész-szerep mellett megjelent az aktivistáé is, s így a legfontosabb kérdés, miként fér meg egymás mellett a tüntetőtábla és a táblakép.

Mélyi József: Kezdjük azzal, hogy mi van Krakkóban?

Nemes Csaba: Krakkóban, a MOCÁK-ban március végéig látható az önálló kiállításom, ami nagyjából az elmúlt tíz év különböző műfajú munkáit – festményeket, rajzokat, videókat – foglalja össze, kiemelve két kilencvenes évekbeli művel, amelyek összekötik a maiakat a korábbiakkal. A kiállítás eredetileg még a Leopold Bloom-díj kapcsán jött létre Rijekában, és ott javasolták a kurátorok, Maja és Reuben Fowkes, hogy vigyük tovább valahová az anyagot, így került Lengyelországba.

Mennyire erős a politikai folyamatokra reflektáló műveid áthallása Krakkóban?

Amikor a kiállítást készítettük, még a választások előtt álltak, de nyilván sejteni lehetett, mi fog jönni. Mivel sok tekintetben hasonló a helyzet, pontosan értették, hogy miről van szó. Egyrészt amúgy is van egy tradicionális nyitottság a magyar művészet felé, másrészt erős a félelem is, hogy a kulturális területen a magyarországihoz hasonló átrendeződésekre kerül majd sor.

Nem tartasz attól, hogy túlságosan aktuálisak a műveid?

Nem. Szerintem nem baj, hogy egy művésznél egymással párhuzamosan többfajta mű létezik. Nyilván vannak olyanok, amelyek bizonyos távolságból képesek rátekinteni

a dolgokra, és vannak, amelyek közelről, frissen reagálnak egy helyzetre. Valamiért a magyar szcénában kialakult egy elvárás, hogy nem nagyon illik ilyen gyors reagálású műveket készíteni, vagy legalábbis ezeket távolságtartással fogadja a közeg; más kelet-európai országokban sokkal több ilyen munka akad. Magamról egyébként nem gondolom, hogy kizárólag direktben reagálnék a dolgokra – igyekszem persze, időnként, ha valami izgat, gyorsan megcsinálni. A műalko-

tásnak mégis más az ideje, mint a tömegmédiának valamilyen termékének: nem versenyzek, hogy megelőzzem a fotóriportereket. Van bennem olyan igény, hogy reflektívebben mutassam be a helyzetet. Lehet, hogy ebben merészebb lettem a kilencvenes évekhez képest, de még mindig ott van a fejemben, hogy több szemszögből láttassam a dolgokat, annak ellenére, hogy gyorsan reagálok. De az aktualitással kapcsolatban nincs bennem félelem.



Nemes Csaba: *Festő az illiberális demokráciában*, 2015, olaj, vászon, 150 × 200 cm

Nemes Csaba

Műfaji sokszínűsége már a Képzőművészeti Főiskolán, illetve közvetlenül a diploma után megmutatkozott: festményeket, installációkat, filmeket készített. A kilencvenes évek elejének egyik legérdekesebb darabja azonban egy konceptuális/dokumentum-fotósorozat, a *Lopott homlokzatok*, amely a budapesti régi bérházak rendszerváltás idején kialakult formáját rögzítette: miközben alul, a boltok vonalában az új tulajdonos a házat ragyogóra festette, a lakások szintjein megmaradt a régi szürkeség. Nemes kilencvenes évekből munkáiban gyakran fókuszált az új rendszer átalakult köztereire, a gazdasági érdekek mentén átforgató épített környezetre, a privát és nyilvános közötti határvonalra. A változások rögzítése mögött azonban mindig megjelenik a történeti mélység – az 1996-os *Időtlen* című konceptuális fotószekvenciában olyan templomtornyokat örökített meg, amelyeken nincs óra, bár felszereléséhez eredetileg kihagyták a helyet. 1993-ban Veress Zsolttal közösen hozta létre *A pénz diszkrét pálya*

című installációt, amely nemcsak láthatóvá, de tapinthatóvá tette a művészet és a gazdaság, a művészet és a városi infrastruktúra, a művészet és a pénz világa közötti összefüggéseket – a műalkotás létrehozására kapott támogatásukat egy autópálya-útszakasz megvalósításába fektették. A kilencvenes évek második felében az együttműködés lehetőségei összefonódtak az identitáskereséssel; Nemes néhány évre nevet cserélt Veress-sel. A kétezres évek elején már ismét Nemesként tért vissza a festéshez, Szépfalvi Ágnessel közösen storyboardokat készített.

A 2007-es *Remake* vízvázlatzó volt Nemes Csaba munkásságában, nemcsak a műfaji és formai újítások, hanem a megközelítésmód radikális átalakulása miatt is. A mozgóképes, animációs alkotás egyértelműen közelebb áll a napi politikához: a tíz részből felépülő mű a néhány hónappal korábbi köztéri, politikai eseményekre, a TV-székház ostromára és a 2006. október 23-i összecsapásokra reflektált. A *Remake* azonban nem egyszerű krónika, hanem a valóság megközelíthetőségének vizsgálata. Nemes

azt vizsgálta, hogy a különböző médiumokban agyonismételt vizuális motívumokból, illetve a személyes képekből, történetekből hogyan formálódik, illetve hogyan alakítható a kollektív emlékezet.

A 2007 óta készült filmekben egyre erőteljesebben jelentek meg a magyar társadalom problémái. A *Puhányok*, az *Állj ide!* vagy a *Györgytelep* a *Remake*-hez hasonlóan keresi a valóság és a médium, a valóság és a képalkotás közötti összefüggéseket. Nemes valamennyi újabb filmes munkájában jelen van a nyilvánosság fogalmának vizsgálata, az aktuális gazdasági-társadalmi mozgásokra irányuló figyelem, valamint az aktualitással szembeni művészi távolságkeresés. Tartalmi szempontból az elmúlt évtized valamennyi filmes alkotásban közös a fenyegetettség érzésének megragadása. 2010 után Nemes aktivistaként is megjelent a magyar kulturális közéletben: a Szabad Művészek csoportjával tiltakozott többek között a Magyar Művészeti Akadémia térnyerése ellen. Az elmúlt években visszatért a festészethez; 2013-ban legújabb festményeivel érdemelte ki a Leopold Bloom-díjat.



© Nemes Csaba

Műterem

Nemes Csaba: *Lopott homlokzat*, 1992, f/f fotó, 24 × 30 cm

Attól sem félsz, hogy egyes műveidet tíz év múlva már nem fogják érteni?

Attól sem. Pont a reflexió miatt olyan rétegek kerülnek bele, amelyek később más okból lesznek érdekesek, mint voltak az alkotás pillanatában. Erre jó példa a *Remake*, ami elég sok kritikát kapott akkoriban, hogy mi lesz ezzel tíz év múlva. Nyilván nem ugyanazt jelenti tíz év múltán, de vannak olyan rétegei, amelyek működnek és képesek üzenetet hordozni most is. Egy műalkotás annyira komplex, hogy képes erre. A videóim, például az *Állj ide!* vagy a *Györtelep* már jó pár évek, de most is működnek.

Van olyan műved, ami ma már nehezen dekódolható?

Van, de az az én hülyeségem volt. Egy óriásplakát installációt készítettem a kilencvenes években, az volt a címe, hogy *Preposzt*. Két egyforma Symphonia-plakátot raktam ki egymás mellé a falra, és a plakát szövegéből – „az erős hazai” – bizonyos részeket kitakartam. Az egyik plakátra ráírtam, hogy Pre, a másikra hogy Poszt. Teljesen értelmetlen, de ez nem az idő miatt van...

A kilencvenes évek elején készült *Átfestett homlokzatok* is érthetőek ma?

A sorozatot most is kiállítottam Krakkóban és Pesten is, a Knoll Galériában. Nagyon érdekes, hogy ma is találsz ilyen homlokzatokat, és ma is hordozzák az akkori

időszak atmoszféráját. A mű elkészültekor volt olyan kritika, hogy ez túlságosan aktuális, olyanok a képek, mintha egy nagyvárosi természetbúvár feljegyzései lennének, és egyáltalán miért művészet, és miért érdekes ez.

Az aktuális dolgok feldolgozására nem alkalmasabb a képregény vagy a videó, mint a festmény?

Mindegyik nagyon alkalmas rá. A festményben más a jó – én a festéshez mint folyamathoz, a dolgok analitikus megközelítéséhez kötődöm. A festés azért is alkalmas a feldolgozásra, mert közben sok

minden történik. A festményeim közül sokkal kevesebb reflektál nagyon friss dolgokra, ott inkább a dolgok reprezentációja érdekel. Az munkál bennem, hogy valamit bevonjak a képi reprezentációba: úgy érzem, nem elég, ha a minket körülvevő világról alkotott kép csak a sajtóban szerepel, be kell kerülnie a kortárs képzőművészetbe. Ebben az értelemben számomra egy festmény létrehozása tett, kijelentés.

Amikor a Magyar Művészeti Akadémia (MMA) közgyűlésén a nyilvánosság előtt tiltakozol, akkor az ugyanilyen tett?

Számomra az nagyon másfajta kijelentés. Az aktivista lét más karakterű. Érdekes kérdés, hogy ez miért van jelen bennem egyszerre. Néha elgondolkodom, hogy ha úgy alakult volna a helyzet, hogy nem történik gyökeres politikai, kulturális átalakulás, vajon akkor is kerültem volna-e aktivista pozícióba? Nem vagyok benne biztos.

A *Remake*-et korábban készítetted, azt ebből a szempontból hogy értékeled?

A *Remake* nem volt aktivista munka. Nem konkrét beavatkozás, hanem mégiscsak egy távolságtartó műalkotás. Amikor az MMA-gyűlésen jelen vagyok, az nem egy mű, nem is egy performansz. Ezt a két dolgot magamban élesen kettéválasztom. Nyilván a tiltakozásnak is vannak vizuális elemei, nem mondom azt, hogy az a része nem érdekel, de egy tüntetőtábla elkészítése mégis más kontextusban történik.



Aktivizmus

Nemes Csaba: *Esti tüntetés*, 2013, olaj, vászon, 80 × 80 cm



© Nemes Csaba

A festmény, amikor aktualitásra reflektál, nem olyan, mint a tüntetőtábla?

Teljesen más a festmény rezgése, az ideje, a közönsége.

Mennyiben azonosítanak téged mint festőt az aktivistával?

Ez egy érdekes dilemma. Nyilván vannak tisztán aktivista művészek, akik irtóznak a nehézkes kommunikációtól, ami egy műalkotáson keresztül valósul meg. És van-

nak olyan művészek, akik erősen politikus alkotásokat készítenek, de nem számítanak arra, hogy azoknak konkrét társadalmi következményei lesznek. Az aktivizmusban mindig ott van a remény, hogy a cselekvés nyomán változik valami. Ez sokkal demonstratívabb aktus, mint egy műalkotás bemutatása. Úgy látom, hogy olyan aktivista vagyok, aki a korábbi minták, a műtermi praxis felől közelít az aktivista létehez. Máshol is találtam hasonlót,

New Yorkban kifejezetten azt kutattam, hogy miként működik az aktivista közeg. Van ott is, aki ugyanebben a kettősségben létezik. És van olyan, nagyon elkötelezett mozgalmi ember, aki egyáltalán nem is képzei el magát az intézményrendszer keretei között, és azért használ vizuális elemeket, mert azokon keresztül tudja leghatékonyabban megvalósítani a kommunikációját. Magyarországon nincs meg a százszázalékosan aktivista jelenlét. Azok

az emberek, akikkel az aktivista megmozdulásokban együtt vettem részt, mindannyian kiállító művészként vannak vagy voltak jelen. De akadnak, akik egyre közelebb kerülnek az aktivizmushoz.

Az említett korábbi minták közé tartozik Kassák?

Kassák sem a tiszta aktivizmust képviselte, műveket készített, el is adta őket. Bár sokan ezt elitistának is gondolják, nem mondtam le róla, hogy műveket készítek.

Hogy látod most, meddig lehet tartani ezt a kettősséget?

Elégé hullámzik, amit erről gondolok, és néha beszippan az aktivista lét. Ezt a kihívást és kockázatot korábban legfeljebb filmrendezés közben éreztem. Valószínűleg azért tudom egyáltalán csinálni, mert filmezés közben átéltem már, milyen közösségben dolgozni, nagy kockázattal létrehozni valamit, amiben kezdetben nagyon sok a bizonytalan tényező. Az aktivista tevékenység határfoka is fontos, nyilván ha nagyobb, akkor még inkább elnyel. De mivel ma Magyarországon nem igazán erős a határfoka, könnyebben átmegyek a másik partra: a kortárs képzőművészet intézményrendszerében gondolkodom. Ha a műteremben dolgozom, az intézményi közegnek gondolom el a művet.

Ha például a Knoll Galériában van egy kiállításod, kinek készíted a műveket, ki lebeg a szemed előtt? Például fontos, hogy Hans Knoll értse?

Furcsa módon ez nem annyira erős szempont. Meg is lepődöm, ha például meg-

Nemes Csaba: *Utópia romkocsmája*, 2011, papír, vegyes technika, 50 × 70 cm



dicsér. Főleg persze azért, mert nem az a dicsőséges típus. Van egy nagyon erős bizalmi helyzet közöttünk, amiben nagyon sok kreditem van, és úgy látom, hogy más művészekhez, akikkel együtt dolgozik, hasonlóan áll hozzá. Ebbe a kapcsolatba beleférnek olyan váratlan húzások, amelyek hozzá annyira nem állnak közel, de ezt nem teszi szóvá, nem éreztet elvárást. Ő tehát nincs benne a képben. De több kolléga benne van a szakmai, progresszív közegből, akikkel azonosulni tudok. Viszonyítási pont pedig nagyon sok van, filmrendezők, festők, egy halmaz, nem pedig egyetlen ember. De festés közben ez nem jut eszembe.

Mi lebeg a szemed előtt, ki a közönséged?

Van egy nemzetközi közeg, ami számít, de

ha műveket készítek, elsősorban a hazai közönséggel számolok. Persze az is más, ha egy konkrét meghívásról, tematikus projektről van szó. Olyankor a partnerekkel való kommunikáció erősen befolyásolja az elképzelt közönség formáját és határait. De az elképzelt közönségnek van egy időbelisége is. Amikor a kétezres évek elején elkezdtem újra festeni – a kilencvenes években abbahagytam –, ez egy teljesen új program volt, ami nagyon kevés emberhez jutott el. Nehezen szokták meg az emberek, hogy a 90-es évek neokonceptuális munkái után valaki újra elkezd festeni. Hogy úgy mondjam, nagyon lassan „bocsátotta meg” a közeg, hogy ebbe az irányba mentem. Az idő haladtával azután ezek valahogy elkezdnek működni. Ebből a szempontból érdekes a különbségtétel az itthoni és a nemzetközi szcéna között: a nemzetközi megjelenés nem volt terhelt a múltammal. Idetartozik, hogy bár elsősorban lokális, hazai természetű társadalmi problémákkal foglalkozom, a közönségem jelentős része külföldi. Bár többször felmerült már a kritikákban, hogy vajon a munkáim mennyire értelmezhetők a nemzetközi kontextusban, a tapasztalataim azt mutatják, hogy ezzel nincs semmilyen probléma.

És ha megpróbálnád megrajzolni, kik alkotják a magyarországi közönséget?

Valószínűleg majdnem száz százalékbán értelmiségiek. Jelentős részben szakmai



Kiállításinteriőr a MOCÁK-ban

értelmiség, művészkollégák, elméleti szakemberek, hallgatók, gyűjtők stb., egy kisebb részben pedig olyan kultúra-fogyasztók, akik valamilyen oknál fogva nyitottak a kortárs képzőművészetre (ami ma aligha magától értetődő). Ezek az emberek kulturális értelemben szabadelvűek, és többségük valószínűleg inkább baloldali érzelmű. Közös bennük, hogy értik és dekódolni tudják a társadalomkritikus művészetet. Egyformán figyelnek a hazai és nemzetközi eseményekre – szakmai és politikai értelemben egyaránt. A felsoroltakból látszik, hogy a közönségem azon az intézményrendszeren szocializálódott, amit most éppen szétvernek Magyarországon. Éppen ezért a kérdésed mélyen elgondolkodtató...

Az is elgondolkodtató, hogy most egy olyan generáció nő föl, amelyik előtt épp összeomlik az intézményrendszer.

Krakkóban, a MOCÁK-ban is sokszor eszembe jutott ez, bár számomra úgy tűnt, hogy Lengyelországban a szakma önvédelmi rendszerei sokkal erősebbek, mint nálunk. Nem hiszem, hogy olyan gyorsan

leradírozható a kortárs képzőművészet intézményrendszere, mint Magyarországon. Ami a legnagyobb veszélye a dolognak, hogy könnyen visszatérhetünk a második nyilvánosság korszakához. Amikor becsúszul minden és csak egy saját közegben mozgunk, ami egyrészt laposabbá teszi a dolgokat, ugyanakkor védettséget is jelent, hogy tudjuk, kinek és miről beszélünk. Sajnálom, ha ehhez visszatérnénk. Abszolút szerencsés volt a generáció, hogy két évtizedig ugyan több-kevesebb problémával működő, de folyamatosan alakuló, nagyrészt a nemzetközi művészeti sztenderdek szerinti intézményrendszerben dolgozhatott. Hogy ezután mi lesz, azt nem tudjuk.

Hogyan gondolsz el a jövőbeli művészi pozíciódat?

Erre a kérdésre azért nehéz válaszolnom, mert a kulturális tér mély átalakulása – egyben erőszakos átalakítása – zajlik éppen, és szinte lehetetlen jóslásokba bocsátkozni, nemcsak Magyarországon. Ki lesz a közönség és milyen lesz az összetétele? Megmarad-e, fenntartható-e az az intéz-

ményrendszer és értelmezési keret, amely a háború után alakult ki Európában? Milyen finanszírozási lehetőségei lesznek a kortárs művészetnek? Az ideális talán egy közösségi finanszírozás lehetne, aminek meg egyelőre hiányoznak a hagyományai és tapasztalatai. Az intézményrendszer szinte biztos, hogy nem marad meg abban a formában, amilyennek ma ismerjük, de kérdés az, hogy milyen mértékű lesz az átalakulás. Kialakul-e egy életképes második nyilvánosság, lesz-e még kereslet a komplex kérdések feltevésére, vagy egy radikalizálódási folyamat veszi kezdetét. Lehet, hogy az átalakulások erősebben elkötelezett pozíciókat hívnak majd életre, ezt mutatja a hazai aktivizmus megerősödése is az utóbbi években. (Illetve ugyanígy tünet a retrográd elkötelezettség is.) Jelenleg olyan alkotónak tartom magam, aki egyaránt érdekelt az aktivizmusban és a műtermi praxisban, de nehéz megjósolni, hogy ez a „kettősség” fenntartható-e. Egyelőre mindkét irányból érnek kihívások... Majd meglátjuk.



Ez bejött!

Új szerzemények

A-tól **Z**-ig

2015. december 16 – 2016. április 30.

PETŐFI IRODALMI MÚZEUM – 1053 BUDAPEST, KÁROLYI U. 16.

WWW.PIM.HU • WWW.FACEBOOK.COM/PIM.IRODALMI.MUZEUM

PETŐFI IRODALMI MÚZEUM



Kiállításenteriór – Forgács Péter: Jelentéstudajdonítás



© Fotó: Capa Központ

Kiállításenteriór – Gerhes Gábor: Jelentésfelügyelet



© Fotó: Capa Központ

„NEM PARANOIÁSAN, DE AZÉRT REFLEKTÁLTAN KÖLL ÉLNI”

BESZÉLGETÉS MUCSI EMESÉVEL, A CAPA KÖZPONT
JELENTÉS CÍMŰ KIÁLLÍTÁSÁNAK KURÁTORÁVAL

———— SZIKRA Renáta – TOPOR Tünde

Az *Artmagazin Online* szerkesztője Mucsi Emese, aki most dolgozott először önálló kurátorként. A szerkesztőség szomszédjában lévő Capa Központban [régebben Ernst Múzeum] készített elő és rendezett kiállítást, Esterházy Marcell, Forgács Péter és Gerhes Gábor felkérésére. Minthogy hónapokig figyeltük, miként alakul a közös munka a Capa Központ égisze alatt, alig vártuk, hogy végre feltehessük a kérdéseket, amik közben foglalkoztattak minket, és amelyekhez a kiállítás megnyitása után újabbak is adódtak [míg mások eltűntek, mert a kiállítás választ adott rájuk]. Bennfentes interjú, de közérdekű tartalom!



© Fotó: Capa Központ

Topor Tünde: Nagyon fontos, többsze-replős kiállítás nyílt a Capa Központban. Minek köszönhető, vagy te minek tudod be, hogy kezdő kurátorként rád bízta ezt a cseppet sem könnyű feladatot?

Mucsi Emesi: A kiállító művészek szemé-lye a fontos, kettőjükkel dolgoztam már korábban, Esterházy Marcell éppen az *Art-magazin Online*-nál volt munkatársam, és a *Folyamatos múlt* című kiállításon (2014. május 28 – június 20., Fészek Művészklub), amelyben társkurátorként vettem részt, Gerhes Gáborral együtt szerepeltek. De a mostani kiállítás alapötlete voltaképpen nem is tőlük, hanem Forgács Pétertől ered. Kőrösi Orsolya, a Capa Központ vezetője kérte fel Forgács Pétert egyéni kiállításra. Egy nagy retrospektív bemutatóval be-tölthette volna az egész teret, de ő ezt nem akarta. Abban az évben volt Gerhes na-gyon erős Trafó-beli *Neue Ordnung* kiállí-tása és Esterházy Marcell *Vesd össze* című egyénije az acb Galériában, így az volt az eredeti elgondolás, hogy ezek is jöjjenek át a Capába. De aztán kiderült, hogy a Capa Központ el tud különíteni egy összeget új művek létrehozására, így nem kell hozott anyagból dolgozni. Ezen a ponton csatla-koztam be én, mert a művészek szerettek volna valakit, aki koordinál és kurátor-ként összefogja a szálakat. De már az ele-jén világossá vált: nem az lesz, hogy én kitalálok és végignyomok valamit, hanem fel kell vállalnom az adott helyzetet, és úgy kell érvényes kiállítást csinálnom, hogy nem én hozom a fő döntéseket, de felelős

kurátorként én kapom majd az esetleges kritikákat. Voltak dilemmáim azt illetően, hogy hogyan kapcsolom össze hármójuk munkásságát, és addig nagyon izgultam, amíg nem láttam, kinek mi van a fejében, ki milyen munkát tervez megvalósítani.

Szikra Renáta: Mikor dőlt el, hogy *Jelen-tés* lesz a kiállítás címe? Már a rákészülés időszakában is tudta, hogy e köré a gon-dolat köré próbáld szervezni a műveket, vagy ez csak később alakult ki?

M. E.: Volt egy munkacímünk a nevek kezdőbetűjéből, de az igazi címen akkor kezdtünk gondolkodni, amikor már láttuk, milyen művek születnek. Azt fontosnak tartottuk, hogy a cím segítse a megértést/ megközelítést. Ennek ellenére lett *Jelentés* a címe... (nevet). Ez a szó igazi jolly joker: a lehető legtágabb értelmezési mezőt nyitja, de közben konkrétan kapcsolódik az egyes művekhez is. Vonatkozik a szövegek jelentésére, de a művekére is, vagy például a kiállításban megjelenő III/I-es állambiz-tonsági jelentésekre. Eleve nagyon foglal-koztat, hogy hogyan működik az értelme-zés a kiállítótérben.

Ennél a kiállításnál nagyon fontosnak tartottam, hogy a közönség ne marad-jon magára, és segítsem azt a folyamatot, aminek a végén megérti, mivel áll szem-ben. Részint emiatt a felkészülés másfél éve alatt Bognár Beni és Simon Zsuzsi közreműködésével több videóinterjút ké-szítettem a művészekkel, amikor még csak formálódtak az új művek. A leg-

szimplább technikai kérdésektől a végső forma és az installálás problémáig sok minden szóba kerül. A művészek dilem-mái lehet, hogy demisztifikálják az alko-tói folyamatot, viszont lehetőséget adnak arra, hogy lássuk, hogyan gondolkodnak; mindenképpen közelebb hozzák az egész ügyet a kívülállókhoz. Egyébként ez most nem egy tematikus kiállítás, ami a művek leszűkített jelentésére fókuszál, hanem egy olyan bemutató, ahol éppen az értelmezés, a jelentésadás jelensége és folyamata került a középpontba, és ezt nagyon izgalmasnak tartom. Erre rá is erősítettem annak a té-mának a felvetésével, hogy mindannyian a hatalmi kommunikáció valamely formá-jával foglalkoznak a maguk eszközeivel.

T. T.: Mégis úgy tűnik, van a jelentés szónak egy olyan értelme, ami első-sorban a Forgács-művel függ össze, és mégiscsak elvitte a kiállítást egy konk-rét irányba, bár az elején még nem volt egyértelmű ez a végkifejlet. Térjünk visz-sza tehát a kezdetekhez. Hogyan indult és miként formálódott ez a történet? Mi-kor derült ki, hogy Forgács Péter a saját édesanyja ügynök-jelentéseit választja központi témának?

M. E.: Erről a közös munka elején még nem esett szó, a három művész korábbi munkáinak összevetésével igyekeztünk közös kiindulópontot találni. A III/I-es jelentésekről én tavalyelőtt nyáron érte-sültem. Ez a titok illeszkedett a felmerülő lehetséges közös tematikába, a politikai

vagy hatalmi kommunikációba, még akkor is, ha ez közben egy nagyon személyes történet. Ezenkívül nagyon feszessé tette hármójuk egységét, úgyhogy tényleg mindönt elkövettem én is és a másik két művész is, hogy ebbe az irányba tartson a folyamat.

Sz. R.: Ennek a kurátori mentalitásnak, hogy a hatalmi helyzetből irányító, megmondó ember szerepe helyett egyfajta mediátori szerepet vállaltál, van valami előzménye az edukációs múltadban?

M. E.: Magyar szakra jártam Szegeden, irodalomelmélet és dráma- és színháztudomány specializációra. Meghatározó élmény volt – a szövegértés, szövegértelmezés állt a középpontban. Az MKE képzőművészet-elmélet szakára is jártam, és ott is a műértelmezés volt a középpontban. A két egyetemi képzés között ösztöndíjjal kikerültem összehasonlító irodalomtudomány szakra Párizsba, ahol amellet, hogy La Fontaine-meséket olvastam és Corneille-t, térdig lejárta a lábamat. A klasszikus múzeumok és művek mellett megnéztem mindent, ami az utamba került, nemcsak a Pompidou kiállításait, de a kigalériákat is. A Képzőn aztán az ismerkedésre hozni kellett egy „kedvenc műtárgyat”. Én még magyar szakosként épp Spiró György *Fogság* című regényét dolgoztam fel egy szemináriumra, amikor láttam Andres Serrano *Piss Christ* című munkáját a Modern kiállításán, és ez katartikus hatással volt rám – tehát ezt vittem a bemutatkozásra. Spiró szerencsétlen sorsú hőse, Uri, élete rosszra fordultával egyszer csak úgynevezett kallós lesz, ami a legalantasabb munkák egyike, hiszen húgyban taposva fertőtleníti a ruhákat, ami sebesre marja a lábát. Serrano munkája abból áll, hogy egy sorozatgyártott, de a szentség erejével felruházott műanyag keresztet hugyoz le, emiatt bélyegzik rendszerint kegyeletsértő műnek, szerintem pedig ha azt tekintjük, hogy a húgy fertőtlenítésre alkalmas, akkor megfordul ez a folyamat, és ez az aktus éppenhogy megtisztítja, felmagasztalja azt a sorozatgyártott, igénytelen tárgyat. Akkor még semmit sem tudtam az intézményrendszert érintő dolgokról, a kiállítás sem érdekelt annyira, csak maga a mű, az viszont nagyon. A könyvvel együtt óriási hatással volt rám – mindent ez határozott meg. A bemutatkozásra felemás

[Balról] Forgács Péter, Esterházy Marcell, Mucsi Emese és Gerhes Gábor



© Fotó: Capa Központ

feedbackeket kaptam. Direkt vittem magammal egy műanyag olvasót is a nyakamban, aztán leginkább azon pörögtek, hogy most ezt tényleg ezért vettem-e magamra?... Naná.

T. T.: Hasonló gesztusokat ma is gyakran teszel, nem? Aki látott már téged, azt biztos érdekli, hogy a kevésbé szokványos megjelenésed mögött van-e megfontolás, (naná...), de mi az?

M. E.: Tudatos döntés, hogy mit veszek fel egy-egy fontos alkalomra. Azért az egyes ruhadarabok kombinációját gyakran a pillanat ihleti, mivel mindig késésben vagyok... De ha egy fotózásra, prezentációra, megnyitóra készülök, akkor kitalálom, hogy mit-mivel és miért veszek fel; szerepek utalásokat tenni az adott helyzetre.

T. T.: Komolyan véve ezt: a gyakran viszatérő jellegzetes elemekkel, mint amilyen például a virágkoszorú, a baseballsapka vagy a westerncsizma, mire utalsz? És akkor a sokszor kibontva hordott hosszú fekete hajadról még nem is beszéltünk...

M. E.: Ezek mind identitásképző elemek. Sokat szerepelek nyilvánosan és valószínűleg még többet fogok a jövőben, és szeretném, ha lenne valamilyen állandó jel, amit velem azonosítanak. A virágkoszorút például nagyon szeretem, tudom, hogy az alkatomban, hangomban van valami kislányos, bár jóval idősebb vagyok annál, mint amennyinek kinézek. Elfo-

gadam ezt, és a kibontott, hosszú haj és a koszorú rájátszik erre a tulajdonságomra. Nehezítést is jelent persze, hiszen néha épp emiatt nem vesznek komolyan....

Sz. R.: Vidéki lány vagy Szeged-Hódmezővásárhelyről, ám sok más fővárosba került vidékivel ellentétben nem igyekezel levetközni a tájszólást, és ő betűvel beszélsz.

M. E.: Az „ö”-zéssel, a „szögedies” beszéddel kapcsolatban is élvezem azokat a helyzeteket, amikor ezt szóra teszi valaki. Nem szokványos és nagyon én vagyok. Amúgy már a gimiben is feltűnt másoknak (pedig az Hódmezővásárhelyen volt), viszont otthon ez a normális, mondhatni családi nyomás van. Ő-zök mindig, de észrevehetően változik a nyelvhasználatom, kopik az „ö”, ha hazamögyök, akkor viszont rögtön visszaáll, sőt rám is szólnak, ha „mekegek”.

Sz. R.: A tanulmányaidról már volt szó, de a kurátori előzményekről még nem. Milyen kiállítások szervezésében vettél részt korábban?

M. E.: Az elsőt a Jurányi Inkubátorházban csináltam egy Büro Imaginaire nevű kétfős kurátorbanda tagjaként Szalipszki Jucival. Nagyon érdekelt minket, hogy indulnak el a beköltözők, hogyan lesz belőlük közösség. Kiállításszervezésként jó tapasztalat volt tényleg nulla anyagköltségből csinálni valamit.

A másik nagyon fontos tapasztalat az egyetemi diplomakiállításunk volt, ahol

az évfolyamunk fele az Újlak Csoport működését dolgozta fel. Volt ebben dokumentumgyűjtés, archiválás, feldolgozás, interjúkészítés, majd a felhalmozott anyagot olyan formába kellett öntenünk, hogy mások számára is érthető legyen. (Újlak Csoport, 1989–1995 Szócikk-rekonstrukció, *Artmagazin* 2013/5. 20–29. o.)

Sz. R.: A kutatásból leszűrt tapasztalatokat tudtad valamilyen formában hasznosítani a *Jelentés* kiállítás rendezésekor?

M. E.: Az érzékenység maradt meg, az, hogy nem mindegy, miként közvetítünk információt. A *Jelentés* kiállításban sok információs anyag van. A szövegek szerintem – bár értek kritikák – mindenk számára érthető nyelven íródtak. De a szövegértésre mindenképpen időt kell szánni, az tartós figyelmet kíván, ahogy ennek a kiállításnak az értelmezése is.

Sz. R.: A mai befogadói attitűd nemigen kedvez a „tartós figyelmet igénylő” olvasatoknak, vagy legalábbis fel kell kelteni az érdeklődést, mondjuk bombasztikus főcímekkel, leadekkel.

M. E.: Egy könyvnek, de egy hosszabb cikknek is neki kell ülni, a felületesség ellen nincs eszköz. A videók azokat is kényelmes információszerzéshez juttatják, akik nem szeretnék a szövegekbe belemerülni. Talán kevésbé lesznek világosak az összefüggések, de a kiállítás végigjárásával így is összeáll egy kép. Egyébként már a pár oldalas nyomtatott kísérőszöveg, is nagyon sokat segít a téma iránt érdeklődő és nyitott látogatónak. A lényeg, hogy így is-úgy is időt köll szánni rá, ahogy minden műalkotásra, nem?

T. T.: A *Jelentés* kiállítás egyik nagy meglepetése, hogy még egy mű és vele együtt egy alkotó csatlakozott a kiállítás anyagához. A megnyitóval egyidejűleg jelent meg Forgách András könyve, az *Élő kötet nem marad*, ami szintén az anya ügynökmúltjáról szól és ami szerepel a Capa Központban. Tehát a kiállítás hármassá ekkor válik ezzel megbillent, és ez a szöveg (és tény) mindenképpen elterelte a figyelmet a „jelentés” másfajta, nem ügynöki olvasatairól. Kicsit durvábban fogalmazva elvitte a show-t. Hogy jött létre ez a helyzet?

M. E.: Már említettem, hogy ez kezdetben Forgács Péter önálló kiállítása lett volna,

illetve hogy első körben mást tervezett. De amikor kiderült, hogy édesanyjuk III/I-es hírszerző ügynökként tíz éven keresztül jelentett, ráadásul meggyőződésből, akkor már lehetett látni, hogy ezt a témát nem lehet megkerülni, még ha nincs is a feldolgozására annyi idő, amennyi Péter szerint szükséges lett volna. Édesanyjuk az ügynöktevékenységet Pápainé fedőnév alatt 1975-ben kezdte, azután, hogy édesapjuk súlyosan megbetegedett, téveszméi jelentkeztek, azt képzelte, hogy megfigyeli. Felesége voltaképpen átvette a praxist. Az apa, Forgács Marcell az MTI tudósítója volt korábban, így a család hosszabb ideig élt Angliában, ahonnan még ő jelentett Pápai fedőnéven. Apjukról sejtették, hogy jelent, és amikor megbetegedett, még a paranoiája is mintha igazolta volna ezt, de a hírszerzés mikéntjéről, menetéről nem volt tudomásuk.

Az én értelmezésemben Forgács Péter itt bemutatott műve az erre a tíz évre (a Pápainé ügynöki tevékenységére eső időszakra) visszatekintő retrospektív, amelyben rengeteg eseményt, szereplőt felidéz és amibe belehelyezi édesanyja történetét. Újra végigpergeti ezt az időszakot, de már ennek a ténynek az ismeretében, és ez újrendezi, átírja személyes történetét is. Egy megmozgatott archívumot látunk, ami épp átértelmeződik. A magam részéről azt találok igazán érdekes paradoxonnak, hogy a külföldön szerzett élmények, inspirációk megjelennek a fotókon, így az installációt is befolyásolja az édesanya hírszerzői múltja. A szabad mozgás és az utazások során szerzett élmények ugyan-

is nyilvánvaló fordulópontot jelentettek Forgács művészi gondolkodásában. Volt Párizsban, volt a Velencei Biennálén, látta Robert Wilsont, a Living Theatre-t; mind ezek meghatározó élményt jelentettek számára, az installációból ez a folyamat is kiolvasható.

T. T.: De nem okozott problémát neked mint kurátornak, hogy miként érinti ez az erős történet, illetve a megnyitó napjára időzített könyvmegjelenés a másik két kiállítót? Hogyan döntöttetek erről?

M. E.: A kiindulópont, az alap az volt, hogy egyszerre jelenik meg a történet két feldolgozása, a könyv és a kiállítás. Forgácsék titoktartást kértek tőlem azt illetően, hogy ez a történet, „Pápainé” története, a saját sztorijuk. Bár az intézménytől teljesen szabad kezet kaptam a kiállítás tartalmát illetően, komoly konfliktusom származott abból, hogy csak az alaptörténetet kommunikáltam – mint Forgács installációjának és Forgách András könyvének a közös témáját –, és a személyes érintettséget titokban tartottam egészen a kiállítás megnyitását közvetlenül megelőző időszakig. Emellett máig tartó konfliktust okoz az is, hogy ebben a kérdésben a Forgács fivérek véleménye nem egyezik a húgukéval, Forgács Zsuzsával. Máshogy értelmezik a történeteket, más-hogy szerették volna kommunikálni, vagy éppen nem kommunikálni. Részben emiatt is akarta Péter és András, hogy a kiállítás megnyitójáig ne hozzuk nyilvánosságra, hogy a saját történetük lesz látható és olvasható a kiállítótérben, és hogy ebből



Forgács Péter: *Tudok én is nevetni*, 1982–2015, videó, 26'10", állókép a videóból

Gerhes Gábor: *Érzelmek monokultúrája – A szavak helyes használatának helyreállítása*, 2015, installáció, 54 db festett üveglap, egyenként 36 × 54 × 0,6 cm



© Fotó: Capa Központ

készül a könyv is. Nehéz időszak volt, tele etikai dilemmákkal.

Visszatérve a kérdéshez: lehetett volna külön is kezelni ezt a két reflexiót, de nekem nagyon egyben van az egész, nem véletlen, hogy a kiállításnak ez a része, Péter installációja a *Pápainé és fiai* alcímet kapta. A két testvér két művész, akik a saját eszközeikkel dolgozták fel a tudomásukra jutott tényeket. Egyébként különösen érdekelt az itt létrejövő kép-szöveg viszonyok. Bár a kiállítótérben állva nyilván nem lehet a könyvet elolvasni, mégis ott van, mint tárgy, a kiállítás részeként, fel lehet lapozni.

T. T.: Akkor valójában négy művésszel számolunk, még ha egyikük nem is képzőművész. Visszatérve a korábbi kérdésre, nem okozott gondot, hogy a sajtó érdeklődése már csak a magyar kulturális életben kialakult hierarchia miatt is egyértelműen Forgách András felé fordult? Bár a könyv beemelése a történet értelmezéséhez nyilván nagyban hozzájárult, de azért kíváncsi vagyok: ha előlről kezdenéd is így döntenél-e?

M. E.: Ezt akkor alaposan meggondoltuk, és én ma sem csinálnám másként, csak az

intézménnyel való kommunikáción változtatnék, egy kicsit hamarabb kezdeném. Az, hogy a könyv eluralja a majdnem egész kommunikációt, azért van, mert kurrens a téma. És bár tényleg fogalmazhatunk úgy, hogy a kiadvány kezdetben elvitte a show-t, vegyük észre azt is, hogy még most is viszi a kiállítás hírét magával. Mivel titokban tartottuk, hogy ki is Pápainé, azért számítottunk arra, hogy nagyot fog szólni, készültünk erre, gyakorlatilag azóta, hogy eldőlt – amiben a mi rábeszélésünknek is szerepe volt, úgy értem, a másik két művészé is –, hogy Forgács végül ezt állítja majd ki. Akkor már ismertem a többiek terveit; a hatalmi kommunikáció témájához, amelynek keretében Gerhes és Esterházy munkája értelmezhető, tökéletesen illeszkedett Forgács elképzelése. Hogy Forgách András könyvét beemeltük ebbe a keretbe, kurátorként másként volt érdekes számomra. A szöveg és kép viszonya mindhárom művész munkájában jelen van: Gerhesnél Viktor Klemperernek a Harmadik Birodalom nyelvéről/nyelvhasználatáról írt könyve az alapmű, de ennek nyilván nem lehetett akkora visszhangja, mint egy újonnan megjelenő könyvnek, ezzel az akut témával, de lénye-

ges, hogy Gerhes munkáját is össze lehet olvasni egy szöveges művel, Esterházy Marcell pedig egyik munkájában nagypapa második világháborús visszaemlékezését használta fel. Szövegértelmezés az is, hiszen leírta, memorizálta, majd felmondta a nagypapa emlékeit. A *Majd egyszer* fotója pedig egy olyan láncolatban jött létre, amit a Magyar Rett Szindróma Alapítvány indított és amiben képzőművészek és iro-



© Fotó: Gerhes Gábor

Gerhes Gábor: *A jelentéktelenség nagyravágyó igyekezete*, 2015, festett herendi porcelán [1964], 30 × 20 × 5 cm

dalmárok reagálnak egymás művére. Roskó Gábor rajzára reagált Esterházy Péter, az apjáéra pedig Marcell. Esterházy Péter szövegének utolsó mondata az volt, hogy „Majd egyszer egy írás ezen a ponton fog elkezdődni.” Itt pedig ennek parafrázisa áll: „Majd egyszer egy írás ezen a ponton fog befejeződni.” Marcell egy másik műve, a *Propaganda* az ötvenes-hatvanas évek propaganda diafilmjeinek szövegét remixeli. Szétdarabolt és újrafelépített szövegekből szövegmontázsokat hozott létre, saját mondataihoz az eredeti szókészletet és retorikai fordulatokat használta. Meghagyta az eredeti tipográfiai sajátosságokat, sőt néhol látszik is, hogyan illesztette össze az elemeket, ami megbillenti a jelentésadást. Hasonló elidegenítő tipográfiai eszközöket Gerhes is alkalmaz (*Érzelmek monokultúrája – A szavak helyes használatának helyreállítása*), ő is felborítja a tartalom és forma általunk megszokott összhangját és elbizonytalanítja az olvasót a szöveg valódi értelmét illetően: az ironia működésével rokon és tágra nyitja a kaput más szövegtelmezések előtt.

De visszatérve még a könyvpremier-kiállításmegnyitó összekapcsolására: az köztudott, hogy itthon az irodalom mindig jobban reprezentált, mint a képzőművészet, de ha már adottnak vettük, hogy beemeljük a könyvet, egyszerre kellett felfedniük a mindkettőjüket egyformán érintő történetet, amit nem lehetett máshogy megoldani. A könyv sajtótájékoztatója egyébként éppen kommunikációs szempontok miatt nem a Capában volt.



Részlet Forgács Péter *Pápainé és fia* című installációjából

Sz. R.: Az egész munka milyen tapasztalatokat jelentett, milyen tanulságokkal járt és hogyan befolyásolja azt, amilyen kurátori pozíciót fel akarsz venni a jövőben?

M. E.: Az egyik alaptapasztalat, ha úgy tetszik, tanulság a már említett titoktartás problémából adódott, etikai dilemma volt, mint ahogy majd a kurátori pozícióm megfogalmazása is etikai kérdésekkel kapcsolódik össze. El kellett döntenem egyrészt, hogy hogyan kommunikáljak a produkciót finanszírozó és bemutató intézménnyel, másrészt hogy mennyire folyjak bele egy eredendő családi konfliktusba, miközben tulajdonképpen felelőse vagyok ennek a publikációnak. Nem kevés nehézséget okozott, de végül is én a művészekkel voltam kapcsolatban és tudtam, hogy ezt a családi konfliktust nem tudom megoldani, viszont nagyon szeretném, ha ilyen munkák a nyilvánosság elé kerülhetnének. Ez az élő helyzet is mutatja, hogy mennyire aktuális a téma, nagyon fontos róla beszélni, művészeknek és látogatóknak is. Ahogy a Forgács, vagy korábban az Esterházy család esetében, úgy bárkivel megtörténhet, hogy napvilágra kerül egy hasonló akta, az állambiztonsági dokumentumok feldolgozása még mindig a kezdeti fázisban van. Nehéz képet alkotni valamiről, megítélni, ha nem látjuk az egészet: máshová tevődnek a hangsúlyok.

T. T.: Azért bárkivel nem történhet meg, de azoknak is fontos ezzel szembesülni, akik úgy gondolják, hogy az ő életüket éppen ezek a kivételezett helyzetbe került (de már esetleg életükben is bűnhődő) emberek tették tönkre vagy keserítették meg. Bármelyik oldalról nézzük, mindenképpen arra késztet, hogy foglalkozzunk a kérdéssel, már csak azért is, mert tényleg lehet, hogy nem is azon az oldalon vagyunk, mint ahol hisszük magunkat.

M. E.: Abban a korban az ügynökhálózat és az egész állambiztonsági működés a hétköznapiakat minden szinten befolyásoló tapasztalat volt, de az utánuk jövő generációk is csak profitálhatnak a feldolgozásból. Őket ennek a történetnek a különböző olvasatai éberségre intik. Hogy nem paranoiásan, de azért reflektáltan köll élni. Ha érzékenyen reagálunk a környezetünkre, a hatalmi kommunikációra,

Esterházy Marcell: *Majd egyszer*, 2015, giclée print, 150 × 120 cm



© Fotó: Capa Központ

akkor felismerjük, mivel állunk szemben a propagandaplakátok, sajtóközlemények, politikai szónoklatok láttán-hallatán. De ezektől elrugaskodva, érzelmi síkon is működik egy-egy ilyen mű, például ha kihagytunk egy nagy beszélgetést valamilyen szerettünkkel, akit azóta már elvesztettünk, akkor Esterházy *Feled az ember, tudod?* című munkája, Gerhes porcelán díszálja vagy Forgács archívum-műve se gíthet annak feldolgozásában is.

Jelentés. Esterházy Marcell, Forgács Péter, Gerhes Gábor kiállítása. Capa Központ, Budapest, 2016. március 13-ig.

a

NYERS, BETON

GOLDFINGER ERNŐ NYOMÁBAN

BRANCZIK Márta

Az *Artmagazin* legutóbbi száma részletesen foglalkozott Goldfinger Ernő egyik legismertebb – persze a többihez hasonlóan vitatott – alkotásával, a Balfron Tower néven ismert lakóházzal és a megmentésére készült izgalmas, szociális vonatkozású kortárs képzőművészeti munkákkal. Ma ösztöndíj viseli Goldfinger nevét, de kevésbé tudott, hogy az építész a 60-as években is egyedülálló módon támogatta fiatal magyar kollégáit, legális munkához juttatva őket Angliában.

Forrás: Wikimedia © Fotó: Steve Cadman



Keeling House toronyház, Bethnal Green, London
[Denys Lasdun, 1954–57]

Goldfinger Ernő a 20. századi brit építészet ismert és befolyásos alakjaként azon kevés magyar építész közé tartozik, aki elérte a világhírt: több munkája élvezi mára az angol műemlékvédelem kiemelt figyelmét. Ez nagy szó, büszkék lehetünk rá még akkor is, ha tudjuk, hogy Goldfinger építészeti tanulmányait Párizsban végezte, dolgozni is ott kezdett, élete legfontosabb megbízásait pedig Londonban kapta. Alkotásainak védett státusza jelzi, hogy az angol műemlékvédelem a második világháborút követő évtizedek építészeti alkotásait mára vitathatatlan értéknek tekinti, hiszen több mint tíz éve beemelte őket a védendő építészeti örökség körébe.

De hogyan is épített Londonban Goldfinger Ernő toronyházakat? London a második világháborúban a német bombázások során lakásállománya jelentős részét elveszítette. Ennek pótlására a helyi szociáldemokrata jellegű, munkáspárti önkormányzat (London County Council, LCC) felgyorsította és kibővítette a világháború előtt megkezdett szociális lakásépítési program megvalósítását. Az új építkezések tervezésében a városvezetés elsősorban saját hatalmas építészirodájára, a London County Council Architects' Departmentre támaszkodott. Ezzel párhuzamosan a rendezési tervben meghatározott ingatlanfejlesztések némelyikét privát irodáknak adta ki tervezésre, így bízták meg Goldfinger Ernőt is. Ebben a helyzetben

merült fel a fiatal magyar építészek támogatásának ötlete. A gyakorlatban aztán a Magyar Építészakadémia által jelölt, angolul beszélő, tehetséges fiatal építészek kaptak lehetőséget egyéves angliai munkavállalásra. Egyesek Goldfinger Ernő saját irodájában, mások hasonló privát irodákban vagy a londoni önkormányzati építészirodában dolgozhattak. Alig pár évvel az 1956-os forradalom után ez egészen különleges lehetőséget jelentett azoknak a fiataloknak, akik ekkoriban itthon kizárólag állami tervezővállalatoknál dolgozhattak, az önálló magánpraxist nem ismerhették. Az első csoport – Borvendég Béla, Brjeska István, Kiss Dénes és Párkányi Mihály – 1961-ben indult, a következő évben pedig Balogh István, Cserhalmy József, Hofer Miklós és Vajna János utazott Londonba. Később a kiutazó (főleg budapesti) építészek között volt Gulyás Zoltán,



Ursula Blackwell és Goldfinger Ernő

© Fotó: Europress / Getty Images

Tokár György, Jurcsik Károly, Bőjthe Tamás, Emődy Attila, Callmeyer Ferenc is.

Az angliai munka gyakorlata hamar kialakult, az egyszerre kint tartózkodó, általában négy emberből egyvalaki mindig Goldfinger akkor 15-20 fős irodájában dolgozott, a többiek nagyrészt a Richard Sheppard, Robson & Partners, illetve a Chamberlin, Powell & Bon cégek londoni irodáiban vagy az LCC Architects' Department valamelyik részlegén kaptak állást. Mind a négy iroda a korszak angol építészetének kiemelkedő szereplője volt; elsősorban közösségi, oktatási és szociális lakóépületeket terveztek ebben az időben.

A több ezer főt foglalkoztató LCC Architects' Department a legkorszerűbb elvek szerint, a használó közösség igényeit

figyelembe véve próbálta London grófság lakó- és közösségi tereit újjáépíteni. Építész műtermeik a rekonstrukciók mellett olyan nagy lakótelepeket terveztek, mint a Thamesmead vagy az Alton Estate (East és West) épületegyüttes Roehamptonban. Ehhez a tervezőintézethez, de két külön irodába került az első kiutazó csoport két tagja, Párkányi Mihály és Borvendég Béla, utóbbi az angliai „kalandozók” közül az egyetlen, aki évtizedek múlva részletesen írt tapasztalatairól. Megemlíti a Denys Lasdun tervezte, egyetlen lépcsőtengely köré szervezett toronyház-csoporthoz (Keeling House, Bethnal Green) tett kirándulását, az Alton lakótelepet, amit munkatársaival látogatott meg, de leírja észak-angliai utazását is, ahol a történeti épületek mellett

természetesen a korabeli új lakónegyedeket (Peterlee városrész, Durham; Park Hill lakótömb, Sheffield) is megnézte¹. Néhány év múlva, 1964–65 között ugyanúgy a városi tervezőirodában dolgozott Gulyás Zoltán és Jurcsik Károly. Ezt csak Jurcsik rövid interjúrészleteiből tudjuk, egyikük sem írta meg az utazás történetét, pedig éppen Jurcsik Károly az, akinek későbbi munkáinál szokás megemlíteni a vélt vagy valós angol hatást. Nem is csoda, ha az angol építészetre gondolunk a szekszárdi városközpont épületeit (1967–69) látva, a téglalburkolat vagy egyes építészeti elemek keltette hatás mellett éppen a térformálás, a tér eltérő szintekkel történő kisebb egy-
ségek tagolása az, amit a tervező abban az időben Angliában megismerhetett.

BRUTALIZMUS

A szinte anyagtalanná váló, hűvösen elegáns internacionális modern építészettől elforduló, az 1950-es években Angliában létrejött, Alison és Péter Smithson építésszek nevéhez fűződő irányzat. Képviselői az épület szerkezetét, anyagszerűségét akarták hangsúlyozni, téglát, natúr fa elemeket, nyers betont (innen származik elnevezése is) alkalmaztak a homlokzatokon és a belső terekben egyaránt. Angliában a stílus összeforrt a második világháború utáni nagy újjáépítési hullámmal és a városi lakás, lakóter korszerűsítésének kísérleteivel (ilyenek pl. Denys Lasdun vagy Goldfinger Ernő épületei). A brutalizmus későbbi fázisában egyre inkább a nyersbeton felület és az épületek tömegét hangsúlyozó szoborszerűség dominált; az épületek sem méretükben, sem építészeti elemeikkel nem akartak környezetükhöz illeszkedni, szinte szétrobbantották maguk körül a teret. Feltűnőek, provokatívak, többek között ezért is osztják meg a közvéleményt. A fogalom általánosan elfogadott jelentése még nem kristályosodott ki, Nyugaton néha az egész 1945 utáni építészetre használják, míg a volt szocialista országokban erre az időszakra a szocialista modern, késő modern kifejezéseket alkalmazzák. Nálunk a brutalizmust csak a 70-es években épült, nagy tömbökből konstruált és sok nyersbeton felületet mutató, „csupasz” épületekre értik. Bár a brutalizmusnak mint



Forrás: Wikimedia © Fotó: Man vyi

irányzatnak nincs képzőművészeti ága, bizonyos vonásaiban hasonló kortársához, a pop-arthoz.

National Theatre, South Bank, London
[Denys Lasdun, 1967–76]

Szobabelső (Type 20 lakástípus) a Speed House-ban a Barbican egyik épületében [Chamberlin, Powell and Bon, 1960-as évek vége]



A Barbican épületegyüttes [Chamberlin, Powell and Bon, 1965–1977]



Az önkormányzati tervezőiroda mellett magánirodákban is alkalmazták a magyar tervezőket, az egyik ilyen lehetséges munkahely a már említett Richard Sheppard, Robson & Partners iroda volt, amely 1958-ban megnyerte a cambridge-i Churchill College épületeinek tervezésére kiírt pályázatot; a munka a hatvanas évek közepéig eltartott. Callmeyer Ferenc 1963-tól

dolgozott ebben az irodában és elsősorban a brutalista stílusú Brunel Műszaki Egyetem (Uxbridge, London) épületeinek tervezésében vett részt². Saját írása szerint Richard Sheppard egyik frissen elkészült épülete volt számára a legkedvesebb: „Valahányszor barátaink kerestek fel Londonban, hogy rövid idejük alatt valamit lássanak a modern angol építészetből, utunk az

Exhibition Road felé vezetett, az Imperial College új diákszállásához. Londonban nem az az egyetlen új épület, mégis ez volt az első, ahová szeretettel elzarándokoltunk, s részleteit újból és újból »végigcsodáltuk«. Idejöttünk ehhez a betonból, fából és üvegből épített házhoz, mert úgy éreztük, hogy egyszerű építőanyagai, fegyelmezett kezelése, gondos részletei a leg-



A Radelkis-gyár irodaépülete [Csikvári Antal, 1969–72]



Az Elephant and Castle metrómegálló közelében álló, úgynevezett Fleming House épületegyüttes részlete [Goldfinger Ernő, 1959–67]

Örökségvédelem az Egyesült Királyságban

Az Egyesült Királyságban a legjelentősebb építészeti és történeti értékű épületek állami örökségi védelem alatt állnak. Ennek a védelemnek három fokozata van (Grade I, II* és II), amit az épület esztétikai értéke, ritkasága, történelmi jelentősége szerint

határoznak meg. Eddig már számos 20. századi (röviden C20) épület került fel a listára, közülük többet is a legmagasabb fokozatú védettség alá soroltak, ilyen a Trellick Tower is, Goldfinger Ernő épülete, vagy a Royal Festival Hall (Sir Robert Matthew, dr. Leslie Martin, LCC, 1951). A védettség második kategóriáját élvezte például a Keel-

ing House (Denys Lasdun, 1954–57, London) a híres Alexandra Road Estate (Neave Brown, 1968, London), sőt egy közlekedési épület, a Stockwell buszgarázs is (Adie, Button and Partners, 1952–53, London). 2010 óta élvezte a védettség harmadik fokozatát (Grade II) az Abbey Road zebraja, ahol a Beatles híres fotója készült.

A kazincbarcikai kórház [Jánosy György, 1962–69]



Forrás: Közti Archivum

inkább lennének követhetőek.”³ (Imperial College, Princes Gardens Southside Halls. 2006-ban lebontották, vele szemben a hozzá hasonló Week’s Hall még ma is áll.)

Nem kevésbé érdekes a másik iroda korabeli működése sem. Az 1950-es évek elején alapított Chamberlin, Powell & Bon cég első munkája a londoni Cityben

felépült, több alacsonyabb épületből és toronyházból álló, szociális lakások számára tervezett Golden Lane lakótömb volt. A lakások itt is különböző típusúak, jelentős részük *maisonette*, vagyis kétszintes kislakás. Az iroda 1960-as évekbeli tevékenységéhez fűződik a korszak egyik legnagyobb vállalkozása, a több intézményt

és mintegy 2000 lakást magában foglaló Barbican ingatlanfejlesztés (ez most II. fokú műemlék). Itt három brutalista stílusú, téglá és nyersbeton homlokzatú, 42 emeletes toronyházban és néhány hétemeletes tömbben helyezték el a gondosan kialakított, különböző méretű és elrendezésű, egy- és kétszintes lakásokat. A negyed

A Fehérvári úti piac épülettömbje [Halmos György, 1977]
forrás: MÉ 78/4 Móri András felvételei



építése idején dolgozott az irodában Tokár György (1964–1965-ben), majd Emödy Attila (1967–69-ben).

Goldfinger Ernő irodája a hatvanas években, éppen ebben az időben nyerte el legnagyobb londoni megbízásait – az irodában bőven akadt munka a fiatal magyar építészek számára. Ekkor készült az akkori Egészségügyi Minisztérium irodáit befogadó Alexander Fleming House, egy különböző magasságú elemekből álló irodaépület-együttes az Elephant and Castle

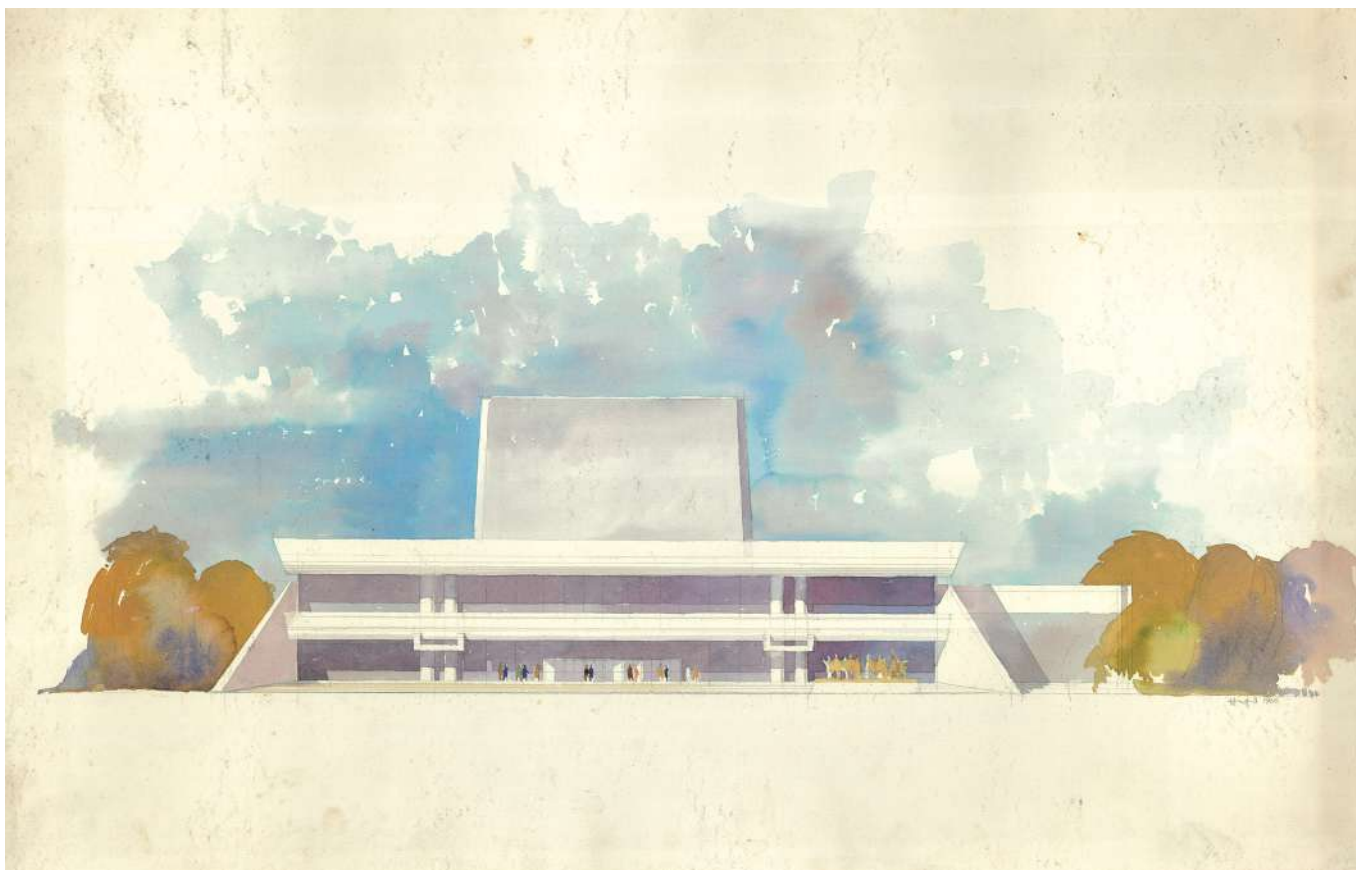
negyedben (ennek tervezésén dolgozott Hofer Miklós egyéves kinntartózkodása idején). Közvetlen közelében az elegáns Odeon mozi 1966-ban lett kész. A londoni Poplar negyedben megkezdett szociális lakásépítés első ütemében épült fel egy 26 emeletes brutalista stílusú toronyház. A későbbi nevén, vagyis Balfon Towerként elhíresült ház közvetlen közelében készült 1968 és 71 között az alacsonyabb Carradale House. Hasonlóan nagy beruházás volt Észak-Kensingtonban a Trellick

Technika Háza és lakóépület, Szeged
[Tarnai László, 1966–73] forrás: MÉ 1974/6



Tower építése, ezt Goldfinger irodája 1965–66 körül tervezte. Észak-Londonban egy iskolaépület, a Haggerston Girl School tervezése fűződik a Goldfinger-irodához. Az épület nem olyan ismert, mint Goldfinger lakóházai, holott ezt is ugyanakkor, a hatvanas évek közepén tervezte.

Óhatatlanul felmerül a kérdés, a fiatal építészek, miután visszatértek, hogyan hasznosították későbbi munkáikban az angliai tapasztalatokat? Hol vannak a két-szintes lakások, a nyersbeton lakótornyok?



A budapesti Nemzeti Színház pályázat díjnyertes terve [Hofer Miklós, 1966]

Nyilván a látottak nem közvetlenül, direkt módon csapódtak le, az 1960-as években a magyar építészek játéktere különben is egyre szűkült, nem dönthették el, milyen lakásokat terveznek. Visszatérte után minden építész korábbi munkahelyén, valamelyik állami tervezővállalatnál folytatta, ahol sok esetben egészen más típusú feladatok várták őket, mint Angliában; egyetemi épületek helyett gyárakat terveztek, mint például Bőjthe Tamás az IPARTERV-ben. Mégis, például Hofer Miklós 1966-os Nemzeti Színház-tervén vagy a szentendrei művelődési ház és könyvtár (1968–70, ma Pest Megyei Művelődési Központ és Könyvtár) formálásán felismerni vélhetjük a látottak hatását. De az építészek többsége nem konkrét épületeket említett, ha az él-ményeikről kérdezték őket, inkább a kinti munkastílus megtapasztalása, az értelmes munka öröme vált számukra jó emlékké.

Az Angliából hazatérőktől függetlenül is számos brutalista épület született meg itthon, már az 1960-as évek elejétől. Elég csak említeni Jánossy György salgótarjáni Karancs szállóját (1961–63) vagy kórházépületét Kazincbarcikán (1962–69).

A Technika Háza Szegeden Goldfinger épületeinek homlokzat-ritmusát idézi (Tarnai László, 1966–1973). A hetvenes évek elejére készült el Óbudán a Radelkis-gyárépület (Csikvári Antal, 1969–72) majd a Fehérvári úti piac épülettömbje (Halmos György, 1977). Ez utóbbit néhány éve átalakították, gondosan eltüntetve nyers bazaltbeton felületeit, így pont nem érhetette meg, hogy londoni társaihoz hasonlóan, újra igazán trendi legyen.

• • •

1 Borvendég Béla: 8301. 6. rész. In: *Építész Közlöny*, 131. 2003. szeptember, 13. o. és Borvendég Béla: Amiről a vén tölgyfák regélnek, avagy óda a keletről fúvó nyugati szélhez.

Tervlap, 2013. július 15. <http://tervlap.hu/cikk/show/id/2235>

2 Az épület a *Mechanikus narancs* (A *Clockwork Orange*, Stanley Kubrick, 1971) című film egyik helyszíne, ahogy kedvelt forgatási helyszínné vált a többi brutalista épület is.

3 Callmeyer Ferenc: Imperial College London, Diákszálló. Építészek: R. Sheppard, W. Mullins. *Magyar Építőművészet*, 1965. 4. szám, 54–56. o.

• • •

Irodalom:

Simon Marian: Kalandozások kora. Magyar építészek a 60-as évek Angliájában. In: *Kortárs építészet, Architectura Hungariae*, VII. évf. 1. szám, 2005. március http://arch.et.bme.hu/arch_old/korabbi_folyam/25/25simon.html
http://arch.et.bme.hu/arch_old/korabbi_folyam/25/25simon.html

Simon Marian: Age of Adventures – Hungarian Architects in the Britain of the 1960s. In: *Britain and Hungary 3. Contacts in Architecture, Design, Art and Theory during the Nineteenth and Twentieth Centuries*. Szerk. Erney Gyula. Magyar Iparművészeti Egyetem, Budapest, 2005.

Borvendég Béla: 8301. 1–7 rész. In: *Építész Közlöny*, 124–133. 2003. január–november.

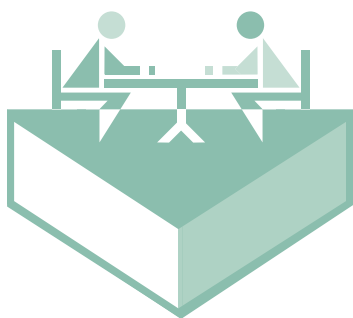
Borvendég Béla: Amiről a vén tölgyfák regélnek, avagy óda a keletről fúvó nyugati szélhez.

In: *Tervlap*, 2013. július 15.
<http://tervlap.hu/cikk/show/id/2235>
<http://tervlap.hu/cikk/show/id/2235>

Apáti-Nagy Mariann interjúja Jurcsik Károllyal. In: *Gulyás Zoltán építésze*. Szerk. Ferkai András. HAP Hungaro-AustroPlan (HAP Galéria), Budapest, 2005, 30–35. o.

LOFFICE EVENTS +

LOFFICECOWORKING.COM
TASTELOFFICE.COM



LOFT RENDEZVÉNYTÉR • BUDAPEST

WORKSHOP? KONFERENCIA? KOKTÉLPARTY?
SZÜLETÉSNAP? FILMFORGATÁS? ELŐADÁS?
SAJTÓTÁJÉKOZTATÓ? KÖZÖSSÉGIFŐZÉS?
ESKÜVŐ? MEETUP? SÁRKÁNYEREGETÉS?

GRÉCZI Emőke – TOPOR Tünde

JOBBAN MEGY NEKÜNK, AMIKOR BEHÍVJUK A VEVŐT A GALÉRIÁBA ÉS BESZÉLGETÜNK VELE, VAGY MEGISZUNK EGY SÖRT...

BESZÉLGETÉS JURECSKÓ LÁSZLÓVAL ÉS KISHONTHY ZSOLTTAL, A TÖBB MINT 25 ÉVE EGYÜTT VEZETETT MISSIONART GALÉRIA TULAJDONOSAIVAL

A miskolci eredetű és máig kétlaki MissionArt Galéria volt az első, amit művészettörténészek alapítottak, és ez a tény máig meghatározza működésüket. Hogyan indultak, hogyan alakították át az addigi Nagybánya-képet, hogyan fedezték fel a moden magyar festészet neós gyökereit, mi az ő Mattis Teutsch-sztorijuk, és hogy jöttek a képbe nyulak?

Artmagazin: Honnan jött az ötlet, hogy kereskedelmi galériát nyissatok, és hogy-hogy egymással? A művészettörténészek körében akkor még nem volt nagy divat műkereskedést nyitni.

Kishonthy Zsolt: Én a Herman Ottó Múzeumban voltam gyűjteménykezelő, Laci a Miskolci Galériában dolgozott. Teljesen véletlenül egyszerre, de egymástól függetlenül találtuk ki, hogy régiségboltot kéne csinálni. Abban az időben sokat szervezkedtem a helyi politikában és egyre kevesebb időt töltöttem a múzeumban. Annuska néni, aki az elődöm volt, mondta, hogy Laci is pont váltani készül. Megkerestem, leültünk és megbeszéltük, hogy nyitunk egy régiségboltot.

Mi volt a cél? Hogy pénzt keressetek?

K. Zs.: Persze. A kollégáim ekkoriban már jártak például Nagyházi Csabánál, amikor szőnyeget, bútorokat kellett beszerezni. A többi muzeológussal egyre többet beszélünk arról, hogy mi is műtárgyakkal foglalkozunk, de keresünk nyolcezer forintot, aki kereskedik, az meg ennek a többszörösét.

Jurecskó László: Nekem kicsit más a történetem. A 80-as évek végén létrehozták az úgynevezett alkotóközösségeket, amikor már nemcsak a Képcsarnokon keresztül tudtak eladni a művészek, hanem maguk is értékesíthettek. A zsűrizéseken láttam, hogy mindenféle képet el lehet adni. Volt egy barátom, aki a Miskolci Egyetemen dolgozott francia lektorként, vele hoztuk létre az Alliance Française-t Miskolcon. Ügyes gyerek volt, mondta, hogy van egy barátja Cannes-ban, keressünk képeket, hátha el tudjuk adni neki. Vettünk is három Scheibert, egyet egy miskolci gyűjtőtől, egyet Egerben, egyet pedig a Műgyűjtők Galériája első aukcióján, a Jókai klubban, amikor Virág Judit még csak tolmácsolt a francia árverésvezető mellett. Eladtuk dupla haszonnal Franciaországba. De nem feltétlenül csak a pénzért tettük, hanem mert végre valamit szabadon, a saját örömeinkre szerettünk volna csinálni. Ezért nem kizárólag régiségboltként indultunk, hanem volt egy kortárs részleg is az üzletben, a baráti körünkől összeszedett művészekkel. Zsolt is rendezett

már korábban kortárs kiállítást, én is elég sokat a Miskolci Galériában. Minden művész, akit megkerestünk, örömmel adott képeket.



Jurecskó László és Kishonthy Zsolt galériájuk előtt 1990-ben, az Első Miskolci Műanyagnyúl Kiállítást hirdető hatalmas nyúl-installációval

© Fotó: Dombóvári Tibor

Azért, hogy Scheibert kell venni a nyolcvanas évek végén, közel sem volt evidens. Miért gondoltátok, hogy ebben van üzlet?

J. L.: A nyugatiak körében Kádár Béla, Scheiber Hugó, Patkó Károly neve már ismert volt. Innen is látszik, hogy a partnerünk nem volt buta, mert nem Berkest vagy Komáromi Kacót akart venni, hanem puha avantgárdot, mert abban van a pénz.

Hogyan indultatok, honnan volt tőkétetek?

J. L.: Létre kellett hozni valamilyen gazdasági társaságot és úgy tűnt, hogy a kft. a legmegfelelőbb számunkra. Egymillió forint alaptőkéből mi 400-400 ezret tettünk be, és 100-100 ezer forint volt a Skoda és a Zsiguli. A 400 ezret Start-hitelből fizettük. Zsolt keresett 10 ezret, én 13 ezer 400-at, amikor eljöttem a galériából. Ebből nehéz lett volna összepórolni az induló tőkét. Egymás kezesei lettünk, el kellett zálogosítani az apám földjét, a házat, életbiztosítást kellett kötnünk a hitelhez, miközben mások szatyorban vitték ki a milliókat. Hamar rá kellett jönnünk, hogy ez nem szórakozás lesz, hanem rengeteg munka.

K. Zs.: Várjunk egy kicsit, itt még nem tartunk. Kezdetben úgy gondoltuk, hogy majd reggel úszunk egyet, utána beülünk egy kávézóba, elolvassuk az újságot, mert így néz ki egy régiségkereskedő élete. A valóság ezzel szemben az, hogy csak Nagyházit ismertük, illetve én őt sem, csak meséltek róla. Nekem nem volt valós képem arról, hogy ez a világ hogy működik.

J. L.: Annyira nem ismertünk senkit, hogy még ma is azt érezzük, azáltal, hogy nem Budapestről indultunk, kilógunk ebből a pesti brancsból. Amikor Saphier Dezső elkezd neveket említeni, sztorikat mesélni, csak nézek, mert ezeket a régi nepereket mi nem ismertük, senkivel nem volt kapcsolatunk. Nekünk ott kezdődött a történet, hogy Műgyűjtők Galériája és Nagyházi Csaba, innen nőtt tovább a kapcsolatrendszerünk. 1998-ig csak Miskolcon voltunk, és addig nem volt túl intenzív kapcsolatunk a budapesti galériás világgal. K. Zs.: Volt Lacinak egy házikója a belvárosban, pincével, amit ki kellett mélyíteni fél méterrel, hogy be lehessen menni. Ott voltak lenn a régiségek. Fenn a konyha és a hálószoba mellett nyílt egy nem túl nagy nappali, az volt a kortárs galéria. Két évig működünk így, onnan mentünk át 1992-ben a végleges helyünkre. Az első jelentősebb eladásunk egy osztrák férfitrét volt, amiért 80 ezer forintot kaptunk. Ez akkor

óriási összegnek számított, meg is hívtuk az összes barátunkat egy halászcserdába és hatalmas zabálást rendeztünk, ami nagyjából ötezer forintból kijött akkor, tíz ember számára. De hamar rájöttünk, hogy a régiségek nem a mi világunk, így két év után abbahagytuk, és tiszta profilú kortárs galériaként működünk tovább.

De a kortárs mellett elsősorban a nagybányai képekkel fonódott össze a neveitek, honnan jött az ötlet, hogy Nagybányával foglalkozzatok?

J. L.: 1991-ben még a régi galériába bejött egy ember, mondta, hogy Erdélyből menekült át, orvos Tiszaújvárosban és tud egy Murillo-képről Máramarosban. Elmentünk a világ végére a hegyeken át, szakadó esőben, és kiderült, hogy egy olajnyomatért vezettünk ennyit. Remek üzletet kötöttünk... De Zsoltnak eszébe jutott, hogy vannak rokonai Nagybányán, ugorjunk át körülnézni.

K. Zs.: Közben megálltunk Máramarosszigeten, ott megvettük az első Nagy Oszkár-képünket, pedig fogalmunk sem volt arról, hogy ki a frász az a Nagy Oszkár. Itthon néztük a lexikonokat, de nem találtunk semmit. Viszont a kép tetszett.

J. L.: Szóval eljutottunk Nagybányára, felkerestük a rokonokat, kiderült, hogy nekik ugyan csak kevésbé jelentős képeik vannak, de a városban, az ismerősök közül majdnem mindenkinek van valamije.

K. Zs.: Elkezdtek körbetelefonálni, hogy kinél mi van. Beleestünk az aranybányába. Szép lassan indult, de annyi mindent találtunk, hogy 1992-ben már meg is rendeztük Miskolcon a Nagybánya-kiállítást, aminek az anyagát egy év alatt össze tudtuk szedni.

Ez teljesen szűz terület volt akkoriban?

J. L.: Volt már néhány kép itt-ott, de Nagybánya akkor még inkább Iványit, Ferenczyt, Thormát, Rétit, Hollósyt jelentette. Az, hogy létezik Boromisza Tibor, Bornemisza Géza, Nagy Oszkár, Pittner Olivér, Klein József, Börtsök Samu, Mikola András, Krizsán János, fogalma sem volt senkinek. Kézről kézre adtak minket. Voltak helyi segítők, mint például a Rózsa bácsi, aki ismerte a bányai viszonyokat. Ők maguk nem tudták megvenni a képeket, mert szegények voltak. Mi azután közvetítői díjat fizettünk nekik. Nagyon jól jártak, a nyugdíjuk többszörösét keresték. Abban az időszakban legalább kéthetente Nagybányán voltunk.

Ti miből vásároltatok, és kik lettek a vevőitek?

K. Zs.: Vettünk valamit, és már adtuk is el, aztán azon újra vásároltunk. Az első vevőink egyike egy osztrák volt, aki az első Nagy Oszkárját vette tőlünk. Vagy például Somló Antal volt jó vevőnk már a kezdetektől. Teljesen véletlenül tévedt be a régiségboltunkba 1991-ben, mert a közelben nyaralt. Boromisza Tibor *Veresvízi bányászházak egy hideg téli napon* és Bornemisza Géza *Fák a vizes fűben* című festményét vette meg, valami hihetetlen összegért, ha jól emlékszem, 300 ezer forintért. Később is érdekes dolgokba botlottunk, vettünk például olyan Ferenczy Károly-képet, ami eredeti volt, de a szignó hamis volt rajta és az évszám is, ami szerint a kép a művész halála után készült volna. Benedek Kátival (*művészettörténész, akkor a Magyar Nemzeti Galéria munkatársa – a szerk.*) konzultáltunk, ő is ezen a véleményen volt, úgyhogy leszedtük a hamisnak tűnő szignót és tényleg, ott volt alatta az eredeti. Ennek háttérében azt állt, hogy a helyi múzeumhoz tartozott a védettség (aminek következtében már nem lehetett volna engedéllyel kihozni a képet az országból), úgyhogy a tulajdonosok, amikor jött a szemle, hogy elkerüljék a levédést, gyorsan lefestették a szignót, majd a veszély elmúltával visszafestették, csak hibásan.

J. L.: Máshová is elkezdtünk járni, Máramarosszigetet és Nagybánya után eljutottunk Kolozsvárra és más városokba is. Mindenhol lettek ismerőseink, segítők egy idő után.

Ebből, amit a kezdetekben megvásároltatok, mennyi került a budapesti műkereskedelem áramába?

K. Zs.: Az elején tőlünk minden közvetlenül gyűjteménybe került. De akkor már minden héten jártunk Pestre is.



Kishonthy Zsolt, Marosi Ernő és Jurecskó László a *Nagybányai festészet a neósok fellépésétől 1944-ig* című kiállítás megnyitóján, 1992-ben

Nagy Oszkár: *Napsütéses nagybányai utca*, olaj, vászon, 58 × 71 cm



J. L.: 1992 decemberében, a kiállítás mellé kiadtuk az első kötetünket (*Nagybánya, Nagybányai festészet a neosok fellépésétől 1944-ig*), tele lett a sajtó a kiállításról szóló cikkekkel, Nagybányával, és onnantól a nagybányai képek kezdtek érdekesek lenni a fővárosi galériák számára is. Olyan nagy nevű művészettörténészek írtak ebbe a később alapkönyvvé vált és három kiadást megélt kötetbe – többek között – mint Passuth Krisztina, Szabó Júlia, Murádin Jenő. Mezei Ottó írta az előszót. K. Zs.: A könyv anyagát a tanulmányok elkészítéséhez papírképek formájában megkapták a szerzők, ez volt a kiindulás. A kiállítás sikerét talán jól jellemzi, hogy Bereczky Loránd és Mojzer Miklós (*a Magyar Nemzeti Galéria és a Szépművészeti Múzeum akkori főigazgatói – a szerk.*) kétszer jöttek le együtt megnézni a kiállítást, olyan reveláció volt az anyag számukra is. J. L.: Azért mégiscsak művészettörténészek voltunk, többet akartunk, mint képeket adni és venni. Amikor ezek az addig ismeretlen nevek és képek előkerültek, úgy láttuk, hogy ideje elkezdni Nagy-

bánya történetét újraírni. Annyi képünk volt, hogy mertünk tervezni egy jó kiállítást. A régi múzeumi és galériás időnkéből voltak kapcsolataink az MNG-ben, Pécsen, Kecskeméten, így a saját anyagunkat kiegészítettük múzeumi képekkel, hogy végre kiderüljön, Nagybányán nemcsak az alapító atyák művészete létezik. A neosokról ugyanis azelőtt annyit lehetett tudni, hogy Czóbel Béla hazajött Párizsból 1906-ban.

K. Zs.: A Németh Lajos által szerkesztett *Magyar művészet* 1919-ig tartó kötetében három sor említi Boromisztát és Perlrottót. De Mezei Ottónak akkorra már megjelent a könyve Nagybányáról, ő már foglalkozott ezzel, csak ez egy kis kötet volt fekete-fehér reprodukciókkal.

J. L.: Azt el lehet mondani, hogy az ő kötetje jelentette számunkra is az alapot, a vezérfonalat. Mezei Ottó Boromisztával kezdett foglalkozni, akinek az életműve Szentendrén volt (*ma is ott az emlékműzeum – a szerk.*), rajta keresztül jött a többi név. Ő tényleg elutazott Nagybányára, szemben a legtöbb művészettörténésszel, akik kizárólag a múzeumokban található képek alapján gondolkodtak. Ami magángyűjteményben volt, az addig nem számított, mert oda el kellett volna menni, lefotózni a művet, és az már fárasztó.

K. Zs.: A kiállítást Marosi Ernő nyitotta meg, másnap pedig rendeztünk egy konferenciát, Beke Lászlóval, Majoros Valival és másokkal. Amikor mondtuk, hogy a konferencia anyagát kiadjuk, Marosi csak legyintett, hogy mindenki ezt szokta mondani. Aztán pár hónap múlva a miénk mégiscsak megjelent.

J. L.: Tényleg olyan hatással volt mindenkire az anyag, amikor a fényképeket előzetesen megmutattuk, hogy azt nehéz elmesélni. Passuth még Párizsban dolgozott, amikor megnézte, a korszak másik

szakértője, Szabó Júlia is teljesen elképedt. Olyan újdonságok jöttek elő a magyar művészettörténetben, amelyek korábban egyáltalán nem voltak ismertek. Többek között kiderült, hogy volt még egy nagy lendület Nagybányán a világháború után is, a 20-as, 30-as években, Klein József, Pittner Olivér, Jándi, Nagy Oszkár, Dömötör Gizella stb.

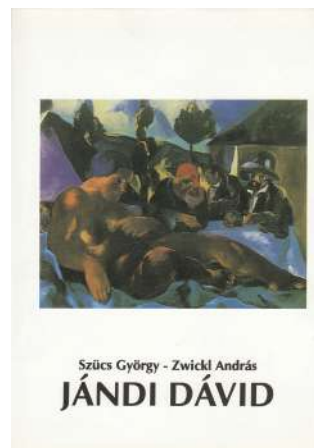
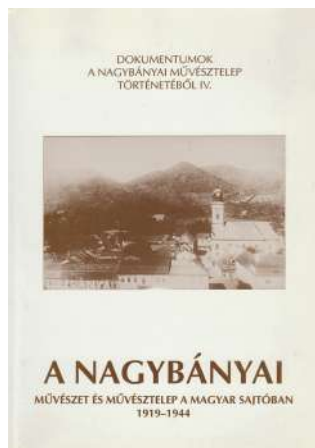
K. Zs.: Mindig el akarják lopni ezt a kis dicsőséget Nagybányától. Nyilván nem ott történt meg minden gyökeres átalakulás, de az kétségtelen, hogy ott indult valami áttörés Czóbel és a nagybányai modernnek révén 1906–1907-ben, hiszen Pesten akkor ennek még nyoma sem volt. Ezt az időszakot korábban a művészettörténészek átugrották és a Nyolcaktól eredeztették az áttörést.

Nagybányán tudatok kutatni? A monográfiákhoz nemcsak képek, hanem adatok, dokumentumok is kelletek.

J. L.: Megtaláltuk Murádin Jenőt, az egyetemes könyvtárat és lexikont, akinek a fejében (vagy a cédula-anyagában) minden benne van, egészen addig, hogy melyik művész miben halt meg. Amikor megjelentek a kiállításhoz és a konferenciához kapcsolódó kötetek, elhatároztuk, hogy sorozatot csinálunk, ezek csak az első darabok lesznek.

K. Zs.: Hamar megjelent négy dokumentumkötet, egy a levelezéseket és három a sajtóban publikált cikkeket gyűjtötte össze. Két sajtókötetet Tímár Árpád szerkesztett, egyet Murádin Jenő, a levelezésből András Edit és Bernáth Mária válogatott. Ma már 10 kötetből áll a MissionArt Nagybánya könyvek sorozata.

Nagybányának, illetve az erdélyi művészeknek komoly vevőköre volt, illetve van az Erdélyből Németországba elszármazottak között is.



Néhány kötet a MissionArt ötven kiadványából

J. L.: Minden évben több kört csináltunk, elindultunk tíz kiviteli engedéllyel rendelkező képpel Kölnig, Svájcig, majd kettővel jöttünk vissza. Az Erdélyből elszármazó, Németországban élő orvosok valóban fontos vevőkört alkottak, de volt egy másik kör is: a 90-es évek elején a magyar úgazdagok felismerték, hogy érdemes képzőművészeti alkotásokba fektetni, és szerintem ezzel akkor megelőztük az összes volt szocialista országot, mert azokban ez a tény sokáig nem volt evidens. Itt sikk lett a gyűjtés, egymásnak ajánlották a vállalkozók, pénzemberek. Hamar kialakult a piac, egyre-másra nyíltak a galériák főleg Pesten, de vidéken is, míg ha elmész Felvidékre, találsz egyet, a Sogát, Bukarestben ilyen színvonalú 20. századi festészeti galéria pedig nincs is, vagy most már talán van egy. Ha végigjárod a romániai nagyvárosokat, Szerbiát, Horvátországot, akkor vagy kortárs galériákat, vagy régiségboltokat találsz. Itt a környéken csak Magyarországon alakult ki ez a szisztéma, hogy az aukciósházak, galériák nagy része a 20. századi festészettel foglalkozik, a forgalmuk erre épül.

Nálatok azért ezzel párhuzamosan ment tovább a kortárs vonal is...

K. Zs.: Az első kiállításaink 1990-ben kortárs kiállítások voltak, Zoltán Sándorral, majd Hortobágyi Endrével indítottunk, ma már egyikük sem él sajnos, Sándor pár hónapja halt meg Veszprémben.

J. L.: Nem voltak szerződött művészeink, csak szimpatizánsaink, akiket összehoztunk az egyes akcióinkra. Ilyen volt például az Első Miskolci Műanyagnyúl Kiállítás. A pincében valaha egy fröcsöntő műhely működött, innen felvitték a padlásra a selejtes vagy eladhatatlan nyulakat. Háromféle volt: kicsi, közepes és a nagy, hihetetlen lilás „tüdőszínűben”. Amikor a padlásról lehozva lemostuk őket, mindent megfogott a festék. Elküldtük őket a művészeknek, hogy kezdjenek velük valamit. Kezdték, ma is megvan az anyag, bedobozolva. Nagyon jó esemény volt, a nyulakat később kiállítottuk Bukarestben, Óbudán, Csíkszeredán, Párizsban, hívták volna Pozsonyba is. Katalógus is készült, maradtak fotók a megnyitóról is. Wahorn, Szabados, Gaál Jocó, Szurcsik, Bukta, El Kazovszkij, mindenki, aki kapott belőle, rendesen dolgozott vele. Pár nyúl-művet visszaadtunk a művészeknek, de a többség még megvan. Aztán volt egy játékkakción is, de az egyik legutóbbi nagy vállalkozásunk az Európa-fríz volt,

ahol A/4-es művek beadására kértük fel a művészeket, fejenként háromra. Ezt az anyagot először a MEO-ban állítottuk ki 2003-ban, majd a névsor kibővült Bécsben, Berlinben, Stuttgartban, Párizsban, Rómában és Moszkvában élő művészekkel, hiszen bejártuk vele fél Európát, a végén már egy 90 méternyi sort lehetett az egyformán keretezett kis művekből kirakni. Sokan láthatták itthon a 2008-as Plugon is, a Műcsarnok melletti sátorban. Közben pedig az az igazság, hogy hamar, már az elején rájöttünk, csak a kortárs művészetből sosem fogunk tudni megélni. De volt egy magyarázatunk arra, miért rendezünk kiállításokat és miért adunk ki könyveket: ha már művészettörténészek vagyunk, érvényesítsük a művészettörténeti szempontokat a műkereskedelemben!

Visszatérve Nagybányára, az igazi áttörést az MNG kiállítása jelentette 1996-ban.

K. Zs.: Mondjuk úgy, hogy a „hivatalos” áttörést. Szomorúak voltunk, hogy bár a képek jó részét a mi információink alapján gyűjtötte be a múzeum, egyikünk neve sem szerepel a kiállítás katalógusában. Néha vannak olyan szakmai dolgok, amiket egyáltalán nem értünk, de nagyon rosszulesnek. Ilyen eset volt az is 2001-ben, amikor az *Új Művészet* két hosszú, önálló írásban foglalkozott az MNG-beli Mattis Teutsch-kiállításunkkal, és se a Mission Art Galéria, se a rendezők neve nem jelent meg a cikkekben.

J. L.: Viszont mi rendeztük Nyugaton az első Nagybánya-kiállítást, méghozzá Kempenben, a holland határhoz közel, egy ott élő orvos-gyűjtő segítségével, aki bevitt minket a helyi múzeumba. Bécsben pedig úgy kerültünk képbe, hogy a felújított Collegium Hungaricumot egy avantgárd kiállítással nyitották volna meg, de jött a kormányváltás 1998-ban, ezzel együtt pedig egy konzervatívabb elképzelés, és az ötlet, hogy legyen inkább Nagybánya, így minket kértek fel. Hihetetlenül szép kiállítás volt, komoly, német nyelvű katalógussal. Szűcs Gyurival és Sümegi Gyurival raktuk össze.

Mikor nyitottátok meg a galériákat Budapesten?

J. L.: 1998-ban Kováts Lajostól megvettük a Blitz Galéria Falk Miksa utcai helyiségét, pontosabban akkor még csak bérleti jogát; ettől kezdve voltunk igazán Budapesten. Azóta én Pesten is élek, mert már nem lehetett úgy dolgozni, hogy két napot Pesten vagyunk, a többit Miskolcon. Zsolt kétlaki továbbra is.

Mattis Teutsch János: *Kompozíció*, 1920 körül, akvarell, papír, 27 × 29 cm



© Fotó: Dombóvári Tibor

Visszatérve arra, hogy a Mattis Teutsch-kiállításban betöltött szerepeket elhallgatta a szakmai sajtó, azt azért meg kell jegyezni, hogy akkoriban még gyanakvás övezte a műkereskedelmet, és azokat a művészettörténészeket, akik kapcsolatba kerültek vele. Az viszont kivételesen jelezte, hogy mégiscsak rendezhettek neki kiállítást a Magyar Nemzeti Galériában. Mattis Teutschsal hogyan kezdtetek foglalkozni?

J. L.: 1993-ban láttunk Bukarestben egy román avantgárd kiállítást, aminek a kétharmada Mattis Teutsch műveiből állt, mert csak tőle tudtak összeszedni rendes anyagot. Rácsodálkoztunk, hogy ez tényleg marha jó. Elkezdtek keresni, voltunk Kolozsváron, Brassóban, Bukarestben, és egy idő után megtaláltak minket a képek. K. Zs.: Szabó Júlia emlegette nekünk, noszogatót minket, hogy foglalkozunk vele. Azon gondolkodtunk, hogy kit lehetne világhírűvé tenni, innen jött Mattis Teutsch. Két évig készültünk a kiállításra, mindent mi fizettünk, kissé tönkre is mentünk bele, nehezen álltunk újra talpra utána. Harmincmillió forintunkba került ez a projekt, és kölcsönöket is fel kellett venni hozzá. Nyuszik voltunk. Még majdnem úgy alakult, hogy az MNG a katalógus kiadója, annak ellenére, hogy mi szerkesztettük, mi fizettük a szerzőket, a fotózást, mi jártuk végig Európát, hogy végigfotózzuk a múzeumokat. Mi finanszíroztuk a kiállítótér kifestését is. A múzeum részéről Bajkay Éva segített nekünk, aki nélkül nem tudtunk volna olyan nyugati kapcsolatrendszer kialakítani, mint ami a Der Blaue Reiter helyszínehez,

Egy legutóbbi kötetük



szakértőihez most fűz minket, és ő hozta Hubertus Gaßner is, a müncheni Haus der Kunst kiváló szakemberét is, aki a katalógus német nyelvű mutációját szerkesztette. A képek kísérőit, a külföldi szerzők utazási költségeit, az itt-tartózkodásukat is mi fizettük, pedig jöttek múzeumvezetők, kurátorok Bécsből, Münchenből, Brassóból és New Yorkból is.

J. L.: Az volt az elvünk, hogy legyen egy külföldi helyszín is, ami lehetőleg nem egy magyar intézet, mert tudjuk, hogy az intézeteknek mik a korlátai. Gaßner valamennyire már képben volt a magyar avantgárd tekintetében. Amikor meglátta a mi anyagunkat, teljesen mellénk állt, de azt mondta, hogy egy ismeretlen magyar művésszel esélyünk sincs Münchenben, legyenek húzónevek, akik vonzzák a közönséget. Így kerültek a Der Blaue Reiter művészei, Kandinszkij, Javlenszkij, Franz Marc és Gabriele Münter művei múzeumokból, magángyűjtőktől a budapesti és a müncheni kiállításba. Ebben az akkori kultuszminiszter, Rockenbauer Zoltán is sokat segített.

Hogy látjátok, mi lehetett az oka annak, hogy a budapesti kiállítás nem hozott akkora sikert?

K. Zs.: Túl korán rendeztük. Ha most rendeznénk, teljesen más lenne a fogadtatás. Mattis Teutsch nem populáris művész, és a külföldiek sem mozgattak meg tömegeket. Hatalmas volt a sajtója itthon is, külföldön is, itt majdnem 60 ezren látták, a Haus der Kunstban pedig 30 ezren. Az igazi nagy baj az volt, hogy nem tudtuk továbbvinni, magángalériákba. Azt a réteget nem volt módunk megérinteni, akik gyűjtőként megéreztek volna a nagyszerű-

ségét. Ma már úgy látom, hogy akit a műkereskedelem nem kap fel, az nem tudja magára felhívni a figyelmet; a múzeumok is a galériáktól informálódnak. A bázeli vásáron ismertük meg egy későbbi ve-vőnket, akinél Lugánóban Picassók közé szögeltünk fel Mattis Teutschokat a falra, de ilyen nagyon kevés volt. András Edit javaslatára (hazatérőben a Los Angeles-i Mattis Teutsch-kiállításunkról) New Yorkban felkerestük a Leonard Hutton Galériát, amely Kandinszkijt, Mirót forgalmazott. Az utcáról mentünk be hozzájuk, hónunk alatt az angol nyelvű katalógussal. Először nem nagyon foglalkoztak velünk, de mikor jöttünk volna el, utánunk rohantak, mert a tulajdonos még időben belenézett a nagy, angol nyelvű katalógusunkba. Leültünk az irodájában, és szabadkozva mondta, hogy sajnos idén már nem lehet, de jövő tavasszal rendezzünk Mattis Teutsch műveiből nála egy kiállítást. Ez 2001 nyarán volt: jött szeptember 11. és vége lett az álomnak.

J. L.: Aztán néhány évre a Mattis Teutsch-projekt kissé elfelejtődött, vagy inkább felfüggesztettük, az ára is leesett itthon. Csakhogy jött a 2013-as párizsi *Allegro Barbaro* kiállítás, vele az ötlet, hogy párhuzamosan mutassuk be az ottani Galerie Minotaure-ben Mattis Teutschot. Aki feléledt poraiból: 65 ezer euróért adtuk el például egy kisebb képét. Jót tett a programnak, hogy a Musée d'Orsay hatalmas plakátján is egy korai Mattis Teutsch-kép szerepelt.

K. Zs.: A párizsi kiállítással és Laci egyik zseniális felfedezésével talán lassan visszajön a 2001-ben, a Mattis Teutsch-projektre elköltött 30 millió forint. Évek óta

álltak nálunk ugyanis olyan, az 50-es években készült hatalmas, másfél-két méteres Mattis Teutsch-képek, amiket már senki sem akart megvenni, gyenge, de legalábbis ingadozó kvalitásuk miatt. Egyszer, az egyik nagy képet vizsgálva Laci észrevette, hogy a vajszerű háttér alól elődereng valami. Tudvalevő, hogy évek alatt, ahogy lassan szárad ki az olajfesték, egyre inkább transzparenssé válik, látni engedi azt, ami alatta van. A foltok alapján feltételezni lehetett, hogy a 20-as, 30-as évek motívumai lapulhatnak a most látható kép alatt. A röntgen aztán igazolt minket, és nemcsak ennél, hanem még egy sor másik képnél is. Szerencsére fennmaradt néhány archív kép a 20-as évekből egy brassói kiállításról, ahol ezek a művek láthatók, amelyek aztán teljesen eltűntek szem elől, most már tudjuk, miért: mert Mattis Teutsch átfestette őket. Amit most lepucoltunk, az volt az a bizonyos brassói kiállítás. Nincs lelkiismeret-furdalásunk, hogy így megsemmisültek a későbbi dolgok, mert abból a típusból még sok maradt, amik pedig előjöttek, abból a fajtából nem volt egy sem. A jogörököstől természetesen engedélyt kértünk, minden az ő hozzájárulásával történt. Mondtuk is neki, hogy ez a nagypapa késői ajándéka. Van olyan is ebből a sorozatból, amit egy Kiesebach-aukción vettünk 900 ezer forintért és a sokszorosáért adtuk el, miután letisztítottuk. Az egész folyamatot persze végigfotóztuk, dokumentáltuk.

Ejtsünk azért egy-két szót a Mattis Teutsch-szobrok ügyéről is, de az már-már kriminalisztikai kérdés. Rengeteg hamis, újraöntött darab van belőlük forgalomban.



Mattis Teutsch: *Dolgozók*, 1950-es évek, olaj, vászon, 110 × 81 cm [eltávolítva]



Mattis Teutsch: *Kompozíció*, 1927, olaj, vászon, 110 × 81 cm [az eltávolított kép alól került elő]

J. L.: A 2001-es kiállítás után elkezdtek gyártani ezeket az art decós szobrokat. Az elején még mi is benéztünk egyet, azóta viszont már azt is tudjuk, hogy ki gyártatja őket Németországban. Elkezdtek figyelni és sorban leplezzük le a hamisítványokat. Az utóbbi időkben nem is nagyon futottunk bele eredetibe, szóval ezekkel jó vigyázni. Külföldi aukciósházaktól már rendszeresen érkeznek hozzánk e-mailek, amelyben véleményünket kérik egy-egy kép vagy szobor esetében. Szerencsére manapság jellemzően olyan gyenge hamisítványok születnek, hogy fotó alapján is bizonyosan megállapítható a hamisítás ténye.

Kanyarodjunk vissza a történetekhez: a Mattis Teutsch-kiállítás után mintha visszafordultatok volna a kortárshoz és elkezdtek árverezni is.

K. Zs.: Voltak más kampányaink is, mint a Kondor-grafikákból rendezett kiállítássorozat, vagy például Losoncra Szabó Gyula életművének bemutatása. Első losonci látogatásunkkor még a padlás is zsúfolásig volt a képeivel. Szabó Gyula sokféle stílusban festett, mert mindent ki akart próbálni, és mindent teljesen hitelesen magáévá tudott tenni, vannak fantasz-

tikusan jó művei. Rendeztünk belőle kiállításokat, indítottuk árverésen, végül már Szlovákiából is innen, Magyarországról vásároltak és vitték „haza”. Az árveréseket pedig 2006-ban kezdtük el, négy-öt évig csináltuk, de mindketten nagyon utáltuk. J. L.: Jobban megy nekünk, amikor behívjuk a vevőt a galériába és beszélgetünk vele, vagy megiszunk egy sört. Szóval a közvetlen személyes kontaktust jobban szeretjük. K. Zs.: Akkoriban, 2005 táján kissé elfogyott a levegő, erre találtuk ki, hogy árverezzünk. Az első árverések Miskolcon meglepően jól sikerültek, 30 százalék fölötti eladással, ami jónak számított, főleg a kortársaktól. Aztán a válság olyan gyorsan érkezett, hogy egyik pillanatról a másikra erősen csökkentek az eladások. Anynyiból jó volt azért, hogy az aukciók sok új vevőt hoztak, ezért talán érdemes volt ezt a pár évet beáldozni.

Mik a terveitek? Mivel ünneplitek a 25. évfordulót?

Az évfordulót természetesen egy nagy bulival ünnepeltük tavaly novemberben Szurcsik Jóska hatalmas műtermében, Szirtes János nagy hatású performanszával és Wahorn Bandi Tapasztalt ecsetek

nevű zenekarának koncertjével. Öt évvel ezelőtt több zenekar játszott a Falk Miksa utcai utcabálon, most visszafogottabbak voltunk, biztos öregszünk. De készülünk a 30. évfordulóra. A napokban nyílt meg egy nagy, retrospektív Wahorn-kiállításunk, gyönyörű, rendhagyó katalógussal. Több kortárs kiállítást is rendezünk ez évben, főleg fiatalokkal, a régi dolgokat egy nagybányai kötetel szeretnénk folytatni, még adósak vagyunk a dokumentumkötetek 5. darabjával, amely a személyes visszaemlékezéseket vagy azok szerkesztett részleteit tartalmazza majd, remélhetőleg a tárgykör egyik legjobb ismerője, Szücs György szerkesztésében. Ezen túl körvonalazódik egy európai kiállítássorozat Mattis Teutsch műveiből, amely újabb esélyt ad majd arra, hogy egy, a korábbinál professzionálisabb szervezéssel és egy nagyon komoly szakmai és anyagi háttérrel, mégiscsak az egyetemes művészet látóhatárán belülre kerüljön az ő fantasztikus művészete.

A MISSIONART GALÉRIA BEMUTATJA:

WAHORN

FOREVER

WAHORN ANDRÁS
RETROSPEKTÍV KIÁLLÍTÁSA
2016. FEBRUÁR 2-28.
MISSIONART & B55
WWW.MISSIONART.HU

Vannak művészek, akikről alig tudunk valamit. Jó esetben műveik beszélnek róluk, feltéve, ha azok meg nem szóródtak szét. Ilyen talányos alak a magyar művészettörténetben Patkó Károly is; épp ezért fontos minden adalék, ami életére, művei sorsára vonatkozik. Nézzük tehát, hogyan is kerültek külföldre fontos Patkó-képek, és hogyhogy Bécsből jött haza egy, a római

Magyar Akadémián zajló társasági életet megörökítő főmű?

KELEN Anna

PATKÓ KÁROLY

MŰVEINEK UTÓÉLETE

– ÉS EDDIG ISMERETLEN KIÁLLÍTÁSAI

Patkó Károly (1895–1941) életművében a mai napig számos fehér folt van. A művek kutatását nehezíti, hogy fivére Angliába költözött és magával vitte a képek egy részét. A bécsi Belvederében, a New York-i The Frick Collectionben, a brit The National Archivesban, valamint hazai levéltárakban végzett kutatásaim alapján igyekszem rekonstruálni, mi történt azokkal a képekkel,

amelyeket Patkó testvére először Bécsbe, majd Londonba vitt a művész halála után. A kutatás során három, eddig még publikálatlan katalógusra támaszkodtam.

Paumkirchner-Patkó-Palmer

Patkó Károly eredetileg Paumkirchner néven látta meg a napvilágot. Szülei osztrákok voltak, a család legidősebb gyermeke, ifjabb

Paumkirchner Rudolf még Bécsben született 1888-ban, Károly viszont már Budapesten, 1895-ben. Károly 1914-ben változtatta a Paumkirchnert Patkóra, Rudolf pedig a Palmer vezetéknevet választotta,¹ miután feleségével 1940-ben letelepedtek Londonban, és felvették a brit állampolgárságot.²

Rudolf Londonban szakácsként helyezkedett el és komoly erőfeszítéseket tett



Patkó Károly kiállítási katalógusának címlapja. Wiener Konzerthaus, Bécs, 1950



Krumplihámozás, 1928. Lappang



Patkó Károly kiállítási katalógusának címlapja. Neue Galerie, Bécs, 1955

azért, hogy öccsét nemzetközileg is elismert művésszé tegye. Először Bécsben, majd Londonban szervezett kiállításokat Patkó műveiből, a tárlatok során pedig értékesítette is az alkotásokat. A képek külföldre szállítása nem volt egyszerű feladat, az 1957-es kiállításhoz kapcsolódó katalógus bevezetőjének szerzője, Paul Tabori meg is jegyzi,³ hogy leleményességre, találékonyagra, de legfőképpen türelemre és anyagi erőforrásra volt ehhez szüksége.

Bécs

A hazai művészettörténet-írásban idáig nem volt ismert, hogy Patkónak az ötvenes években két kiállítása is volt Bécsben. Az osztrák gyökereket figyelembe véve nem csoda, hogy Rudolf – bár ekkor már Londonban élt – először Bécsben próbált szerencsét testvére képeivel. 1950-ben Jörg Lampe művészettörténész közreműködésével került megrendezésre Patkó Károly hagyatéki kiállítása⁴ a bécsi Konzert-hausban⁵, ahol összesen tíz olaj- és temperafestményt, tizenöt akvarellt és húsz rézkarcot mutattak be. Rudolf jó üzleti érzékkel az osztrák származásra fektette a hangsúlyt, a katalógus bevezetőjében külön kiemelve a család bécsi kötődését.

A kiállított festmények közt olasz tájképeket, egy aktot és két csendéletet is találni, valamint egy Balatont és egy Duna-kanyart ábrázoló festményt. A bemutatott darabok közül a legmagasabb árat, 9000 schillinget a *Krumplihámozás* című olajfestményért kérték – ez feltehetően azonos az 1941-es emlékkiállítás⁶ hatodik tételével. A katalógusban magántulajdonban lévőnek, de eladónak írták, így minden jel szerint Rudolf Palmer tulajdonában állt. Összehasonlításképpen: egy női akt 8000, míg egy téglaegetőt ábrázoló temperafestmény már csak 3200 schillingbe került. Mindez annak fényében, hogy ekkoriban Ausztriában a bruttó átlagbér 876 schilling volt,⁷ igen borsos árakat jelentett.

1955 márciusában ismét Bécsben voltak láthatóak Patkó művei.⁸ Tizenegy festmény, valamint több tucat rézkarc és akvarell került bemutatásra az amerikai Walter Steinberg kompozícióival közösen Otto Kallir-Nirenstein műkereskedő Neue Galerie-jében.⁹ Feltehetően így került Ausztriába Patkó közel 70 éven át lappangó főműve, a *Római Magyar Akadémiában*, amely 2013-ban osztrák ma-

Patkó Károly: *A Római Magyar Akadémiában*, 1931. Magántulajdon



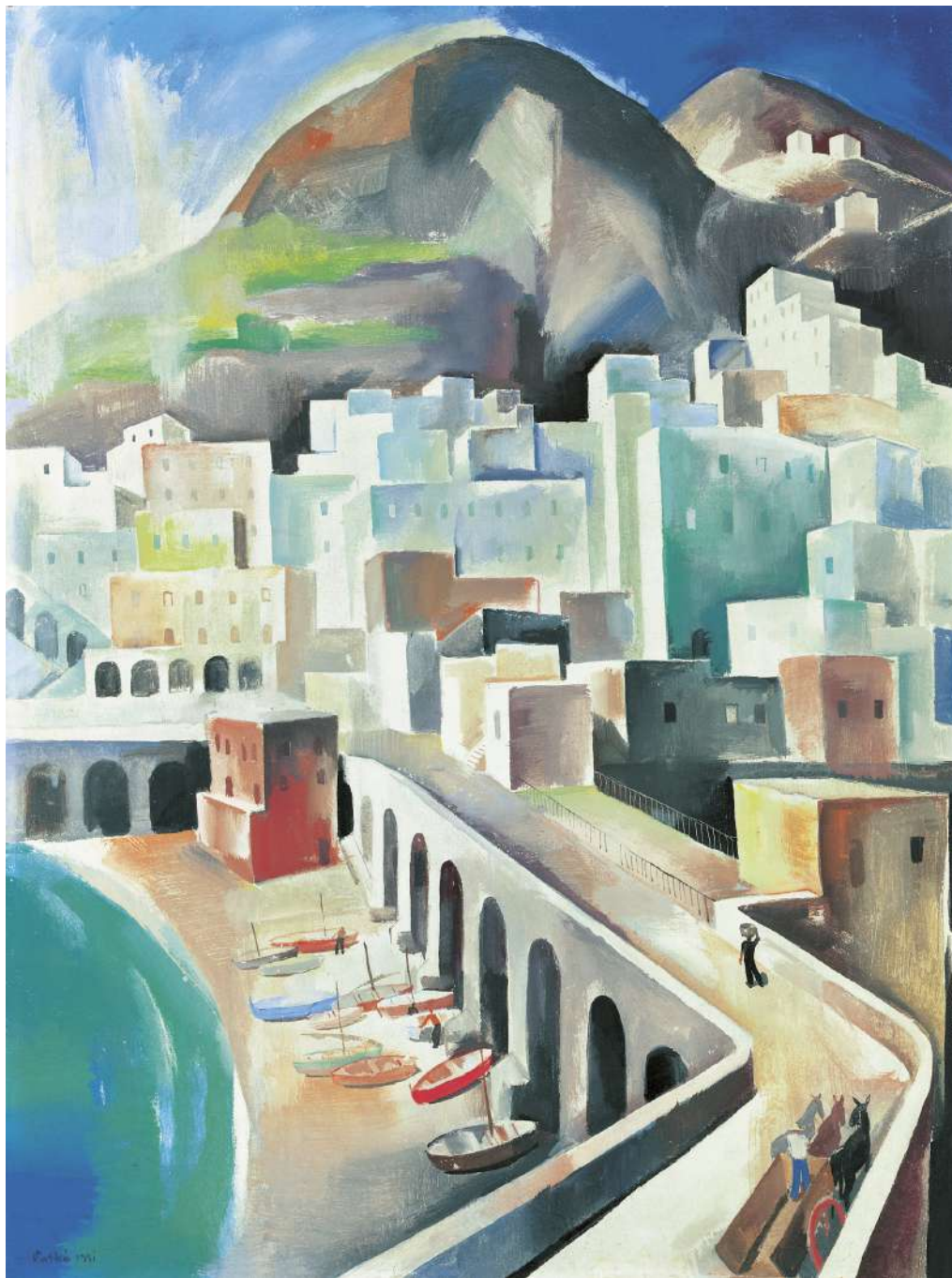
gángyűjteményből érkezett a Virág Judit Galéria aukciójára. Egykori osztrák tulajdonosa, elmondása szerint, 1984-ben vásárolta a képet Bécsben, ám mind ez idáig nem volt arról információnk, hogyan került ki Magyarországról.

A *Római Magyar Akadémiában* című festményen kívül van még egy, amelyről feltételezhető, hogy egykoron a Bécsbe került műtárgyak listáját gyarapította, hogy aztán a korai 2000-es években, hosszú évtizedek után kerüljön elő. A *San Vitót* ábrázoló, 1931-es, monumentális tájkép minden bizonnyal az 1955-ös, Neue Galerie-beli kiállításon szerepelt, mégpedig ugyanezen a címen, a katalógus harmadik tételként. Az ominózus kiállításon nemcsak a *San Vito* volt az egyetlen, hasonló kaliberű remekmű: az 1980-as években, egy londoni aukción bukkant fel a Cetai

öblöt ábrázoló, grandiózus tájkép, illetve egy szintén jelentős virágcsendélet, melyek egykor a Neue Galerie kiállítási anyagában is szerepeltek a katalógus 4. (*Vietri sul Mare mit Meeresbucht nach Cetara*), illetve 5. (*Stilleben*) tételként.

A két bécsi kiállítási katalógust összehasonlítva elképzelhető, hogy amit nem sikerült eladni 1955-ben, újra kiállították 1957-ben. Erre utal, hogy balatoni tájkép, illetve csendélet mindkét kiadványban szerepel, és mivel egyik sem gyakori műfaj az életműben, feltételezhető, hogy ugyanazokról a festményekről van szó.

Nem tudni, mennyire ítéltette sikeresnek a bécsi bemutatókat Rudolf, vagyis pontosan hány festményt adott el, de 1955 után már csak Londonban próbált szerencsét. Minden bizonnyal az is közrejátszott döntésében, hogy logisztikai

Patkó Károly: *San Vito*, 1931. Magántulajdon

szempontból könnyebb volt a lakhelyéhez közel megszerveznie a képek kiállítását. Nehéz eldönteni csupán a londoni katalógusban szereplő címek alapján, hogy mely képek eladásával próbálkozott már korábban Rudolf, egy műről azonban biztosan állítható, hogy 1955-ben Bécsben, majd 1957-ben Londonban volt látható, ez pedig a Pátzay Pált ábrázoló temperafestmény, amely korábban Budapesten, Patkó 1932-es, Ernst Múzeum-beli kiállításán volt látható (89. tétel)¹⁰

A katalógusok sajnos nem tartalmaznak reprodukciókat, ám ha csak a *Római Magyar Akadémiában*, illetve a *San Vito* című művekből indulunk ki, okkal feltételezhetjük, hogy egyéb jelentős és fontos művek is kikerülhettek az országból.

London

A kétezres évek közepén a Sotheby's-nél felbukkant néhány Patkó-festmény, melyek Rudolf Palmer hagyatékából származtak. Az aukciós katalógusban említettek egy 1957-es londoni kiállítást is, ám a hozzá kapcsolódó kiadványt mostanáig nem publikálták.

A Rudolf által 1957-ben rendezett kiállítás kiadványa szerint összesen 75 alkotás került bemutatásra és egyben értékesítésre Londonban.¹¹ A kiállított műtárgyak zömében akvarellek, tusrajzok és rézkarok voltak, ám több mint egy tucat olaj- és temperafestmény is megvásárolható volt, amelyek – amennyiben a katalógus adatai pontosak – mind 1921 és 1932 között készültek, tehát nem a kései művekről van szó. Ellenkezőleg, a művész korai, Árkadia-korszakbeli, illetve Római korszakbeli, többségükben máig lappangó alkotásai voltak láthatóak a londoni kiállításon. Közülük csupán egy korai, 1922-es önarckép az, amely évtizedekkel ké-

Patkó Károly (1895–1941)

Patkó (Paumkirchner) Károly szülei osztrák köztisztviselők voltak. Négy gyermekük közül Rudolf (1888) és Anna (1892) még Bécsben született, Károly (1895) és Péter (1905) már Budapesten. A családból Károly volt az egyetlen, aki a művészeti pályát választotta, Rudolf szakács, Anna háztartásbeli, Péter pedig pincér volt. Patkó rövid, mindössze két

évtizedes alkotói periódusát végigkíséri élettársaként Deutsch Irén, aki egyben műzsája is volt; mind a húszas, mind a harmincas évekbeli festményeken felismerhető alakja. Patkó Nagybányán, Felsőbányán, Igalon és Törökkoppányban alkotott, de művészetére az Olaszországban eltöltött ösztöndíjas évek voltak a legnagyobb hatással. A római ösztöndíjasok híresen vidám társasági

életében Patkó csendes, visszahúzódó természetéből fakadóan nem vett részt, viszont legjobb barátjával, Aba-Novák Vil móssal beutazta egész Olaszországot, Rómától Cefaluig. Hazatérése után haláláig rajzot tanított a budai Mátyás Király Gimnáziumban (ma Budapesti Egyetemi Katolikus Gimnázium, I. kerület, Szabó Ilonka utca).

sőbb, 2005-ben felbukkant a Sotheby's aukcióján.¹² E művek hiánya különösen fájó, hiszen Patkó legerőteljesebb és legkiforrottabb művészi korszakáról van szó. A kiállított művekhez rendelt címek és dátumok alapján azonban nemcsak a festmények, hanem az akvarell- és tusrajzok egy része is a római utazás alatt készült. Az olaj- és temperafestmények között aktoakat, önarcképeket és tájképeket talál, és különösen érdekes lehet a már említett, *Pátzay Pál műtermében* címmel ellátott 1932-es alkotás, mert csupán egy olyan ismert műve van Patkónak, mely kifejezetten a Rómában eltöltött mindennapokra reflektál – ez a már korábban említett *Római Magyar Akadémiában*, ahol Molnár C. Pált, Gáborjáni Szabó Kálmán festő feleségét, valamint Patkó élettársát, Deutsch Irént láthatjuk.

Nem csak Rudolf vitte külföldi kiállításra Patkó egy-egy művét. Kalandos utat járt be például a *Ponte Nomentano* című ragyogó festmény, mely egészen Amerikáig jutott még a harmincas években. Az i. e. első század környékén épült ókori hidat ábrázoló *Ponte Nomentano* minden bizonnyal Patkó római tartózkodásának elején készülhetett. Szerepelt 1930 novemberében a Munkácsy-céh kiállításán az Ernst Múzeumban¹³, majd egy évvel később már a New York-i Silberman Gallery¹⁴-ben, számos más, magyar festmény társaságában, ahol egy szerencsés műgyűjtő 100 dollárért vásárolhatta meg. A *Toilette*¹⁵ című, még a római tanulmányút alatt készített, nagy méretű festmény

Patkó Károly: *Cetarai öblől*, 1932. Magántulajdon



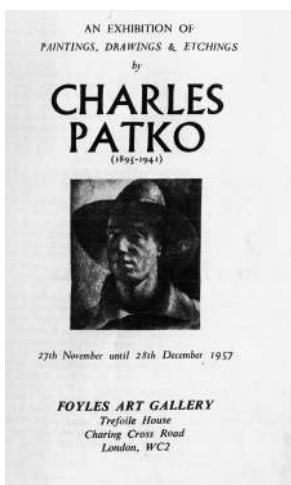
Patkó Károly: *Csendélet fehér liliomokkal és kék kalappal*, 1931. Magántulajdon



fekete-fehér reprodukciója megtalálható P. Szűcs Julianna a római iskolát feldolgozó könyvében. A festmény jelenlegi helye sajnos ismeretlen, ám különböző variánsai több országban is megtalálhatóak. A végleges változathoz leginkább hasonló kompozíció¹⁶ a római Galleria Spicchi dell' Est tulajdonában van, talán már a harmincas évek óta. Egy másik változata¹⁷ pedig 2005-ben, a londoni Sotheby's aukcióján bukkant fel, szintén Rudolf Palmer hagyatékából.

Rudolf 1978-ban bekövetkező halála után meglepő helyekről kerültek elő Patkó képei. Amikor itthon Patkó neve még jószerevével ismeretlen volt, és a magyar műkereskedelem még gyerekcipőben járt, a Sotheby'snél már tekintélyes összegért kelt el néhány remekmű. 1984-ben Londonban két grandiózus festmény, egy táj-

kép és egy csendélet került kalapács alá. Mindkét festményről biztosan állítható, hogy ott voltak az 1955-ös, bécsi, Neue Galerie-ben rendezett kiállításon, ezt bizonyítja egyrészt a kiállításához kapcsolódó katalógus, ahol ugyanezzel a címmel szerepel mind a két festmény, másrészt az aukciós katalógusban is utalnak a bécsi tárlatra. A Cetara öblöt ábrázoló ragyogó festmény a maga 100x122 cm méretével igazi ritkaság, hiszen ma kevesebb, mint egy tucat hasonló méretű, Olaszországban készült képet ismerünk Patkótól. (6. ábra) A fehér kardvirágokat és a feltehetően Patkó élettársának kalapját ábrázoló festmény már csak témája miatt is különleges: a csendéletek a tájképekhez és az akto-khoz képest jóval ritkábban fordulnak elő az életműben.



Patkó Károly kiállítási katalógusának címlapja. Foyles Art Gallery, London, 1957



Patkó Károly: *Ponte Nomentano*, 1930 körül. Lappang



Patkó Károly: *Toilette*, 1931. Magántulajdon

Patkó Károly: *Reggeli tisztálkodás*, 1931.
Galleria Spicchi del'Est, Róma



Ausztria, Anglia és Amerika után a kilencvenes években Németországban bukkantak fel Patkó-festmények. 1990-ben Kölnben, a Lempertz aukciósháznál egy tájkép¹⁸, majd 1994-ben Münchenben, a Ketterer aukciósháznál egy ritka témájú, Balatont ábrázoló olajfestmény¹⁹ került kalapács alá. Ez utóbbi valószínűleg szintén a Bécsbe kivitt anyagból származik, erre utal az 1950-

es katalógus 5. tétele (*Die drei Schiffer am Plattensees*), illetve az 1955-ös katalógus 6. tételének címe (*Am Ufer des Plattensees*). Csak találgatni lehet, hogy egyazon műről vagy két külön festményről van-e szó.

2004-ben, majd egy évvel később, 2005-ben több Patkó-festmény is kalapács alá került a londoni Sotheby'snél, melyek közös jellemzője, hogy mind a művész kései korszakából származnak (kivéve egy, már korábban említett, 1922-es *Önarcképet*) és egykoron Rudolf Palmer tulajdonában álltak. Az árverés előtt a képek tulajdonosa egy amerikai gyűjtő volt, aki elmondása szerint személyesen Rudolftól vásárolta a képeket 1957-ben.²⁰

A kutatás jelenlegi fázisa szerint Rudolf nem szervezett több kiállítást fivére munkáiból 1957 után. Ennek egyik lehetséges oka, hogy a művek egyszerűen elfogytak, nagy részüket eladta addigra a bemutatók során, illetve azon kívül, egy másik részük pedig feltehetően a család tartotta meg. De a leállásban talán az is közrejátszott, hogy az utolsó tárlattal egy időben elvált magyar feleségétől, Ágnestől, majd újránősült (egy brit hölgyet vett el).

Ahogy a korai kétezres években felbukkant egy nagyobb csomag Patkó-kép a Sotheby'snél, illetve azt megelőzően is különböző külföldi aukciósházaknál, okkal reménykedhetünk abban, hogy az elkallódott művek előbb-utóbb előkerülnek, így Patkó oeuvre-je teljesebbé válik.

• • •



Patkó Károly: *Akt fehér lepellel*, 1931.
Magántulajdon

kiállítása. Budapest, Ernst Múzeum, 1932.

11 *An exhibition of paintings, drawings and etchings by Charles Patko*. Foyles Art Gallery, London, 27th November – 28th December, 1957.

12 2005-ben a Sotheby's több Patkó-képet is elárverezett, melyeknél a katalógusban azt jelölték, hogy ki voltak állítva az 1957-es londoni kiállításon. Furcsa módon ezeknek a képeknek sem a címe, sem elkészültének ideje nem egyezik az 1957-es kiállítási katalógusban szereplő művekkel, kivéve az említett *Önarcképet*. Feltételezhető, hogy a Sotheby'snél lévő festmények, melyek mind Patkó kései korszakából származtak, a korábbi, 1955-ös londoni kiállításon szerepeltek, és csupán tévedésből írtak 1957-et. A másik lehetőség, hogy a szóban forgó művek mind katalóguson kívüli tételek voltak az 1957-es kiállításon. A kutatás jelenlegi fázisa szerint, az 1955-ös katalógushoz kapcsolódó kiadvány még hiányzik.

13 *A Munkácsy-céh III. reprezentatív kiállítása*. Ernst Múzeum, Budapest, 1930. november. katalógus: 221. (*Ponte Nomentano*)

14 *Exhibition of Modern Hungarian Paintings*. E. and A. Silberman Galleries, New York, 1931. katalógus: 34.

15 Patkó Károly: *Toilette*, 1931, tempera, farost, 120x101 cm. Reprodukálva: P. Szűcs Julianna: *A római iskola*. Budapest, 1987. kat. 53.

16 *Reggeli tisztálkodás (Toilette)*, 1930-as évek, tempera, karton, 78x57 cm, Galleria Spicchi del'Est, Róma.

17 Patkó Károly: *Akt fehér lepellel*, 1931, tempera, papír, 75x53 cm. Sotheby's London, 2005.

18 Patkó Károly: *Magyar vidék*, olaj, vászon, 66x83 cm. Kunsthaus Lempertz, Köln, 1990.

19 Patkó Károly: *A Balaton partján*. Ketterer Kunst, München, 1994.

20 19th Century European Paintings, Including German, Austrian, Hungarian & Slavic Paintings. Sotheby's London, 2004. Lot 74, 75, 76, 77. Valamint: 19th Century European Paintings, Including German, Austrian, Hungarian & Slavic Paintings. Sotheby's London, 2005. Lot 70, 71, 72, 73.

1 *The London Gazette*. 1940/5251.

2 The National Archives. HO334/158.

3 In: *An exhibition of paintings, drawings and etchings by Charles Patko*. Foyles Art Gallery, London, 1957. November–December 2.

4 „1950 veranstaltete Jorg Lampe im Konzerthaus eine erste Nachlassausstellung...” – olvasható az utalás a hagyatéki kiállításra az 1955-ös katalógus bevezetőjében.

5 *Karl Patko. Öl, Tempera, Aquarelle*. Foyer des Wiener Konzerthaus, Bécs, 1950. február 25. – március 23.

6 *Patkó Károly emlékkiállítása*. Budapest, Nemzeti Szalon, 1941.

7 Beschäftigung und Durchschnittseinkommen pro Arbeitnehmer pro Monat in Schilling Brutto/ Netto Forrás: 2. ábra in: <http://www.wifo.ac.at/bibliothek/archiv/MOBE/1958Heft10Beil54.pdf>

8 *Karl Patko, Gemälde und Graphik*. Walter Steinberg, *Abstrakte Kompositionen*. Neue Galerie, Bécs, 1955. március 26. – április 24.

9 Ezúton is köszönöm a segítségét Szeredi Merse Pálnak.

10 *Patkó Károly festőművész gyűjteményes*



BAGS WITH LOVE

by

Aranka Bandula

WWW.ARANKABANDULA.COM

SZÍNES KEDVEZMÉNYEK KEDVENC HELYEIN!



Mennyit költ könyvre egy évben? És színházra? Mozira? Belépőkre? Számoljon utána bátran!

A Magyar Narancs-olvasókártyával több ezer forintot spórolhat kedvenc helyein. Már csak ezért is érdemes egy évre előfizetni!

Ha most 10 689 forint kedvezménnyel* 19 860 forintért megrendeli a Magyar Narancsot, 20 százalékos kedvezményre jogosító „Olvasókártya” az ajándék!

*Az áruspéldányhoz képest.

Az előfizetés lejártáig 20% kedvezmény:

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 • Zsolnay Örökségkezelő (Pécs)

10% kedvezmény: Tranzit Art Café **7% kedvezmény:** Lira Könyvesboltok

magyarnarancs.hu/elofizetes

MAGYAR NARANCs

SZIKRA Renáta

PÖTTYÖS PANNI A MÚZEUMBAN F. GYÖRFFY ANNA-KIÁLLÍTÁS A PIM-BEN

Pöttyös Panniról majdnem mindent, míg rajzolójáról szinte semmit nem tud az, aki a hatvanas-hetvenes években volt gyerek, ami természetes, hiszen a meseillusztrátorok sorsa a bábművészekével rokon: az illúzió akkor teljes, ha ők maguk fehér lap, illetve fekete bársony mögé rejtőzve keltik életre a mesehősöket.

A Petőfi Irodalmi Múzeum *Mosó Masa és barátai* kiállításán is csupa rég nem látott ismerőssel találkozunk, csak éppen most születésének 100. évfordulója alkalmából F. Györffy Anna – egyébként megszólalásig Pöttyös Pannira hasonlító – alakja is kirajzolódik mögöttük. A Kolozsvár melletti Szucságon született kislány nagyszülei falusi portáján idilli környezetben nevelkedett, a természet állandó közelségében – ez a bensőséges viszony tükröződik későbbi állatrajzaiban, a lelkes lényként ábrázolt erdei lakók tablóján. A háború utáni években Györffy Annát (akkor még Pannit) sok más gyerekkel együtt az Országos Gyermekvédő Liga közvetítette ki egy kedves (és jómódú) rotterdami családhoz, ahol évente hónapokat tölthetett, holland iskolába járt, holland kakaót ivott és először látott világot. Néprajzkutató édesapja, Györffy István és fantasztikus kézügyességű édesanyja, Papp Anna korán felfigyeltek tehetségére, az első megbízást is édesapja szerezte számára: magyar tájegységek népviseleté-

be öltözött gyerekekből szerkesztett leporellóját, képeslapjait tizenévesen rajzolta. Alig húszévesen a Magyaros Ruhamozgalom Országos Bizottságának 1934-es téli pályázatán három ruhatervét díjazták. Szűrszabó ősök öröksége az a természetesség és kreativitás, ahogyan a paraszti viselet és a népi hímzések motívumvilágát ötvözi az art deco akkoriban ultramodern stílusával. Mindennél jobban érzékelteti ennek a korszaknak a hangulatát az a fotó, ahol a szucsági bivalyistálló előtt ölelget egy kisborjút, nagyon divatos halaszálkamintás nyári ruhájában és vékony pántos papucsában. Elegáns blúz- és kabátkaterveire divatlapok is felfigyeltek, és az Iparrajziskola ruhatervező szakáról egyenesen a Goldberger gyár híres textiltervező műhelyébe került, ahol magyaros mintát, gyerekeknek szánt textíliát, ruhát, plakátot is tervezett. Dombornyomású, családi címerrel díszített névjegyén ez állt: szigeti és nádudvari Györffy Anna. Neve elé az „F” csak 1939 után került, amikor férjhez ment a közgazdász, politikus Bisztrai Farkas Ferenchez. Ő ismertette össze feleségét a „Kner fiúkkal”, akik közül Albert a Hungária nyomda művészeti vezetőjeként gyerekkönyvek, gyermeklapok illusztrálásával (*Szívem palota – Találkozások a kis Jézussal*) bírta meg Annát. Közben alakrajzot tanulni eljár Molnár C. Pál rajziskolájába, és ebben is nagy örö-

Varga Katalin *Mosó Masa mosodája* című kötetéhez készült eredeti illusztráció és borítóterv, 1968, vegyes technika, papír



© F. Györffy Anna hagyatéka

mét lelte. Mosolygó fiatalasszonyként két kislával fotón és mozgóképen is feltűnik a kiállításon, s bár sokoldalú érdeklődéséről szinte mindent megtudtunk, derűs lényét továbbra is nehéz másként, mint



© F. Györffy Anna hagyatéka

Magyaros blúzterv buzsáki hímzéssel, 1930-as évek közepe, vegyes technika, papír

Eredeti illusztráció a *Pöttyös Panni a Balatonon* című könyvhöz, 1956, tempera, ceruza, filctoll, papír



© F. Györffy Anna hagyatéka

meseillusztrátorként elképzelni. A háború után (1945-ig a Goldberger-nél dolgozott) viszont szinte kizárólag ezzel foglalkozott, és nagy szerencséjére kivételes társaságba került.

A gyerekkönyv-illusztráció ma reneszánszát éli, úgy tűnik, soha ennyi kiváló képzőművész, grafikus nem volt a pályán, nem jelent meg ennyi fantasztikus mesekönyv, holott komoly hagyománya van nálunk ennek a műfajnak. A Kádár-korszakban felnőtt nemzedékek, köztük az enyém is hasonlóképpen el volt kényeztetve ezen a téren, nem kis részben azért, mert az ifjúsági irodalom inkább a népművelés, mint a népnevelés kiemelt területének számított, s talán ezért kevésbé cenzúrázott terület maradt. Az ötvenes, hatvanas évektől a publikáció vagy a kiállítás lehetőségétől megfosztott íróknak és képzőművészeknek menedéket és megélhetést nyújtott a komoly szakmai műhelyként működő Móra Kiadó, a Zelk Zoltán és Nagy László vezette *Kisdobos* szerkesztősége, a Diafilmgyártó Vállalat vagy a már említett Állami Bábszínház műhelye, ahol például Ország Lili, Korniss Dezső vagy Jakovits József dolgozott. F. Györffy Anna a Móránál Bálint Endre, Szántó Piroska, Hincz Gyula, Róna Emy, Kass János, Würz Ádám és Reich Károly kollégája lett, akik markánsan elkülönülő stílusuk ellenére igényességükkel iskolát

teremtettek. F. Györffy Anna itt ismerkedett össze Szepes Máriával, akivel évtizedeken át dolgozott együtt a *Pöttyös Panni* sorozaton, valamint Varga Katalinnal, akinek a minden kötelező olvasmány közül legszerethetőbb, helyesírást gyakorló *Mosó Masájához* készített felejthetetlen rajzokat. Szemfüles, a kecses róka, a náthás táltos, a mindenkit tisztára sikáló anyáskodó mosómedve alakjával ő is generációk képi világát határozta meg. Valószínűleg nem én vagyok az egyetlen kiállí-

táslátogató, aki most szembesült a ténnyel, hogy első művészeti élményét valószínűleg F. Györffy Annának köszönheti.

Mosó Masa és barátai. F. Györffy Anna grafikusművész centenáriumi kiállítása, Petőfi Irodalmi Múzeum, 2016. április 30-ig.



© F. Györffy Anna hagyatéka

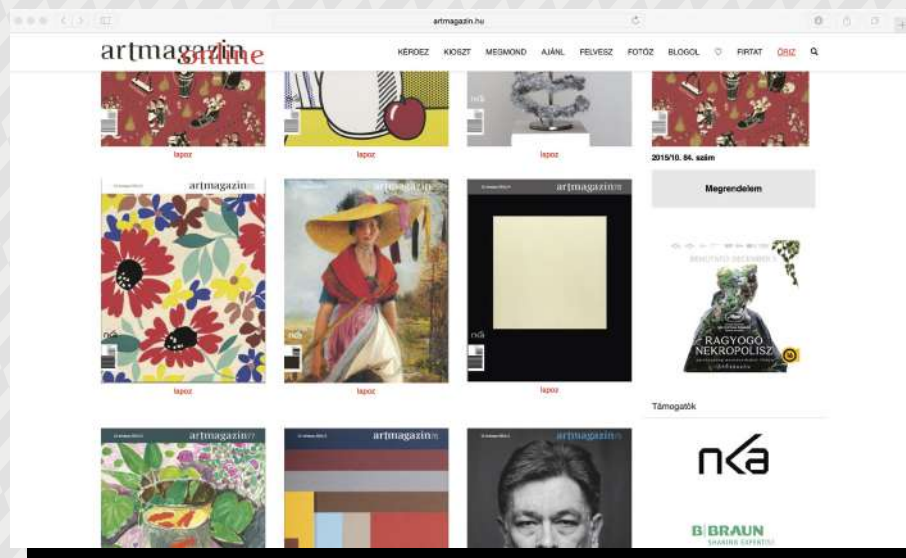
F. Györffy Anna Szucságban a bivalyistálló előtt, 1933

MI ŐRIZZÜK, TE CSAK LAPOZZ!

Tetszett a Madonnás címlap? Nostalgizálnál David Bowie-val?

Nem emlékszel már Szentjóby Tamás képeslapjára?

Az Artmagazin Online ŐRIZ/Nyomtatott archívum menüpontja alatt megtalálhatod az összes eddig megjelent nyomtatott Artmagazin-lapszámot PDF-formátumban. Válaszd ki a borítót, kattints a lapoz hivatkozásra és csak lapozz!



artmagazin.hu

- több mint tízévnnyi nyomtatott publikációs anyag
- az eredeti formát megőrző PDF-lapszámok
- böngészhető digitalizált archívum

Személyesen szólna egy kortárs művészhez? • Praktikus információkra van szüksége egy kiállítással kapcsolatban?

Van, amit soha nem mert megkérdezni, pedig mindennél jobban érdekli? • Szerelmes a művészbe? • Nem ért egyet a szerzővel? • Megéhezett?

Kérdezzen, dicsérjen, szóljon be, kommenteljen!

PAUKER® HOLDING

az én nyomdám

Teljeskörű nyomdaipari szolgáltatások

+36-1-272-2290

nyomda@pauker.hu

www.pauker.hu



BUSINESS
Superbrands
4x
2011 2012 2013

MB | MAGYAR
BRANDS
3x '11 '12 '13



HACKeLD a MÚLTaT!

2016. január 23. – február 28.

