

Kiadja az Artmagazin Kft.
1025 Budapest, Vend u. 15.
info@artmagazin.hu
Felelős kiadó: **Einspach Gábor**
Megjelenik kéthavonta.

Főszerkesztő: **Topor Tünde**
topor@artmagazin.hu

Főmunkatárs: **Rieder Gábor**
info@artmagazin.hu

Lapigazgató: **Lehoczki Edit**
lehoczki@artmagazin.hu

Lapterv: **Varga Buda**
vb@e-com.hu
www.e-communication.hu

Stratégia: **Winkler Nóra**

Olvasószerkesztő: **Lukács Annabella**

Fotó: **Ferenczy Dávid, Rosta József**

Az Artmagazint a Szerencsejáték Zrt. támogatja.

Lapunk szerzői:
Berecz Ágnes, Fáy Miklós, Földes András,
Hernádi Miklós, Készman József, Ligetfalvi Gergely,
Markója Csilla, Nagy Edina, Radványi Orsolya,
Rieder Gábor, Szántó András, Vécsey Axel

Nyomdai munkák: **Mester Nyomda Kft.**

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

Terjesztésgondozás:
Hírvilág Press Kft.
Telefon/fax: 411-0491,
hirvilag.press@hirvilagpress.com.

Köszönjük a HUNGART támogatását.
HUNGART ©
ISSN 1785-30-60

nka
Nemzeti Kulturális Alap

Lapunkat rendszeresen szemlézi Magyarország legnagyobb médiafigyelője az
»OBSERVER« 1084 Budapest, Auróra u. 11.
Tel.: 303-4738, Fax: 303-4744
E-mail: marketing@observer.hu
http://www.observer.hu

Lapunk megvásárolható

a **RELAY** és **inmedio**

valamint a **Kaiser's** és **Interspar** üzleteiben.

6 Berecz Ágnes: Érintők Hantaihoz

12 KIÁLLÍTÁSAJÁNLO

16 Fáy Miklós: A bronzfejú nő

19 Radványi Orsolya: Angyal szállt el felette

25 Markója Csilla: Hamar munka sosem jó?
– az Aba-Novák-vállalkozás margojára

39 Földes András: Parancsra született művészet
– a MODEM szocreál kiállítása

43 Rieder Gábor: Pusztuló múlt – a szocreál utóélete

44 Hernádi Miklós: Festőélet Magyarországon 2.
– Lakner László a kezdetekről

50 KIÁLLÍTÁSAJÁNLO

54 ARTANZIX

56 Ligetfalvi Gergely: Jean Tinguely portréja

65 Szántó András: Azok a csodálatos 80-as évek
– Keith Haring 1958-1990

71 Készman József: A modernizmusok a végtelenben találkoznak
– retro-koncept celeb-túra Simon Starlingtől

76 Nagy Edina: Magukért beszélő tények
– az Oetker-gyűjtemény Lipcsében

84 Vécsey Axel: A Szépművészeti Múzeum Brit gyűjteménye

90 GUTENBERG-GALAXIS

A borítón részlet Hantai Simon: Plage, 1969, akril, vászon, 90x75 cm

BUDAPEST
ART.FAIR,-
2008.11.20-23.

antik & kortárs
kiállítás és vásár
a Műcsarnokban

+rengeteg
program!
www.budapestartfair.hu

Tizenötödik alkalommal jelentkezik a magyar klasszikus és kortárs művészeti piac éves seregszemléje, a **Budapest Art Fair**. A kilencvenes évek elején, **Antik Interiőr** néven indult kiállítás és vásár minden november végén több mint 10 000 fős látogatottságú esemény a Műcsarnokban. Az idei évben minden eddiginél több program kapcsolódik a vásárhoz: a tárlatvezetések mellett hétvégén gyermekfoglalkozások, esténként improvizációs színház kerülnek megrendezésre, valamint egy speciális előadás- és vetítéssorozat ad képet a videóművészet jelen helyzetéről.

1 Tárlat-
vezetés

2 Video

3 Színház

4 Art Magazin
Fórum

5 Gyerek-
programok

Kiemelt támogató

Turisztikai partner

Média partner

Műcsarnok, 1146 Budapest, Dózsa György út 37.
Nyitva tartás: 2008. november 20-23. (10 – 19-ig)
E-mail: info@budapestartfair.hu

Artmagazin Fórum

Már tavaly is megrendezésre került a Budapest Artfair keretében az Artmagazin Fórum, ahol – kihasználva a több mint négynapos összefrattást – igyekeztünk aktuális, az artfair kiállítóit és látogatóit egyaránt foglalkoztató kérdéseket feszegetni, illetve a megbeszélés irányába elmozdítani. E törekvés jegyében alakult ki az idei program is, amit ezúton ajánlunk figyelmükbe.

az első kerekasztal-beszélgetés időpontja:

2008. november 20. 16 óra

helyszín: az Artmagazin standja

téma: *Ebből meg lehet élni?*

– kezdő és haladó kortárs galériások foglalkozásukról, a kapcsolódó tévképzetekről és a realitásról
részvevők:

Délceg Katalin – Dovin Galéria

Faur Zsófi – Ráday Galéria

Németh Orsolya – Nextart Galéria

Tallér Ágnes – Inda Galéria

Kozma Péter – kArton Galéria és Múzeum

a második nap: 2008. november 21. 12 óra

témája: *Együttműködés: igen vagy nem, és ha igen, akkor kivel?*

– intézmények stratégiái a magánszféra bevonására
részvevők:

Geskó Judit – a Szépművészeti Múzeum munkatársa, a múzeum kortárs anyagának kurátora

Bencsik Barnabás – a Ludwig Múzeum igazgatója

Petrányi Zsolt – a Műcsarnok igazgatója

Százados László – a Magyar Nemzeti Galéria 20. századi művészettel foglalkozó osztályának munkatársa

Pados Gábor – az Írókéz Gyűjtemény és az acb Galéria egyik tulajdonosa

Vass László – a veszprémi Vass László Gyűjtemény tulajdonosa

A beszélgetéseket Topor Tünde, az Artmagazin főszerkesztője vezeti, anyaguk felkerül a www.artmagazin.hu-ra

Minden érdeklődőt szeretettel várunk!

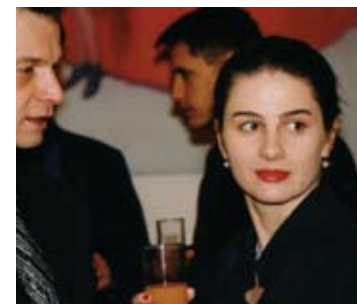


Zádor Anna (1904–1995), a magyar művészettörténet-írás nagymestere, vagy ahogy tanítványai becézték, a „Mama” a 80-as és a 90-es években készült interjúit adja közre az *Enigma* három kötetben kortársak és barátok visszaemlékezéseivel együtt.

Ahogy Marosi Ernő írta róla nekrológiájában: „Ismét eltávozott egy azok közül, akik sokak számára – a szakterületen belül és kívül, az országban és azon kívül egyaránt – a művészettörténet és a művészettörténetet megismerésért.” Zádor Anna nem csupán a művészettörténet-írás intézményesülésének tanúja, sőt egyetemi oktatóként Hekler Antal professzor, majd Fülep Lajos munkatársaként aktív részese, hanem szerkesztői tevékenysége révén két korszak, a Horthy- és a Kádár-éra vezető értelmiségi köreinek alapos ismerője volt. Kapcsolatokat ápolta a Bécsi Iskolával éppúgy, mint magyar írókkal, tudósokkal, építészekkel, múzeumi emberekkel, műgyűjtőkkel: visszaemlékezésein keresztül a múlt század szinte összes a szakmát érintő kérdéséről, ügyes-bajos dolgáról, egy olykor tragikus sorsra is jutó, emigrációba kényszerült nemzedék („egy elveszett budapesti művészettörténeti iskola”) történeteiről, az itthon maradt pletykáiról értesülünk abban az izes stílusban, amely Zádor Anna előadásait is felejthetlenné tette. Ezt a magyar művészettörténet-írás tudománytörténete számára felbecsülhetetlen értékű forrást számtalan, eddig soha nem közölt archív felvétel és a tájékozódást segítő lábjegyzetek, valamint névmutató egészítik ki. Szerkesztette: Markója Csilla és Bardoly István.

Kapható az Írók Boltjában és nagyobb könyvesboltokban, illetve megrendelhető a kiadó címén (enigmafolyoirat@t-online.hu).

ENIGMA



Köszöntjük a 10 éves
Deák Erika Galériát!

H-1061 Budapest, Jókai tér 1.
Telefon/fax: +361 302 49 27
info@deakgaleria.hu

CIB BANK

MAGYARORSZÁG
1146 BUDAPEST

AVENIR
EURO
ART-
131HU

Szeptember 12-én párizsi otthonában elhunyt Hantai Simon. A nemzetközi absztrakt egyik legnagyobb mestereként számon tartott művész 1922-ben született Biatorbágyon, budapesti művészeti tanulmányai után először Olaszországba, majd 1949-ben Párizsba költözött. 1966-ban kapott francia állampolgárságot. A hatvanas évek elején fejlesztette ki sajátos „pliage” technikáját, amelyről cikkünk is szól. Többször állított ki a Pompidou-központban és ő képviselte Franciaországot az 1982-es Velencei Biennálén.

ERINTOK HANTAIHOZ



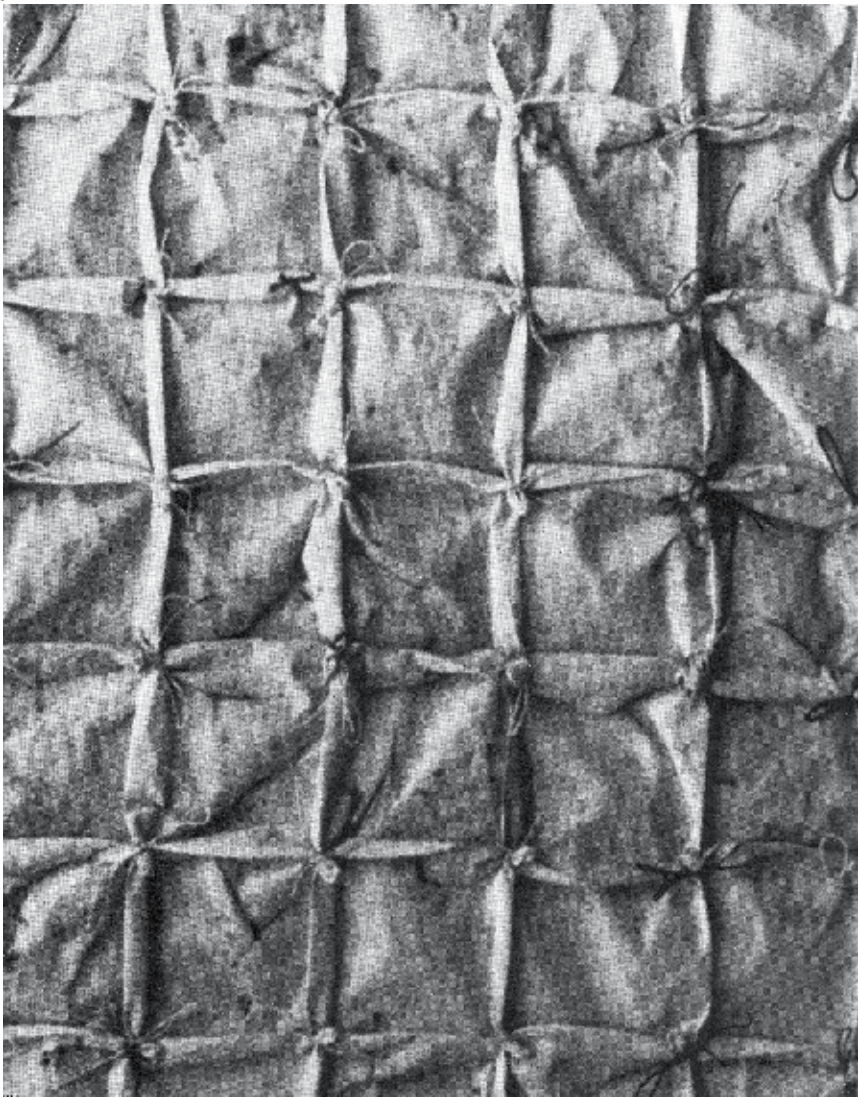
Cím nélkül, 1973, akril, vászon, 307x470 cm,
Budapest LuMú, az aacheni Peter und Irene Ludwig Stiftung letétje

Berecz Ágnes

Hantai Simon a 60-as években készítette első *pliage* sorozatát. A padlón kiterített, fehérre festett vásznait egymásra hajtogatta, összebogozta és zsineggel összecsomózta, majd egyenletes rétegekben olajfestékekkel borította be őket. Mikor megszáradtak, a vásznakat kihajtogatta, kicsit megnedvesítette és kisimította. A megfordított, korábban visszahajtott területek, melyeket nem ért festék, fehérek maradtak, a festékekkel fedett színes részek erős szíkontrasztot alkottak a hajtogatás kvázi-véletlenszerű mintái mentén. A vászon be- és kihajtása, mint az előtte és az utána pillanatának jelzése, anyag- és folyamatszerűen, egymást követő események sorozataként jelenítette meg a festés időbeli dimenzióját: A vászon kisimítása során Hantai megpróbálta eltüntetni a hajtogatás nyomait, egyfajta makulátlan, homogén felszín létrehozására törekedve. Korai olajképein ennek még nem találta a módját: a sűrű *impasto*, a festékvölgyek és festékdombok a kép felszínét földrajzi térképhez vagy terepasztalhoz tették hasonlatossá, organikus és természeti képzettársításokat keltve. A 70-es évek elejétől azonban, amikor akrilfestékekkel kezdett kísérletezni, felhagyott a vászon anyagszerű, háromdimenziós megformálásával és a kész kép, maga mögött hagyva saját alakulástörténetének materiális nyomait, úgy állt előttünk, mint egy időtlen, örök jelenlét kétségbevonhatatlan

bizonyítéka. Évek múltán a színek is egyre inkább letisztultak és leszűrődtek. A 60-as évek piszkos hatást keltő, kevert festékkupacai után Hantai csupán egy színt használt, részesévé válva a monokróm festészet háború utáni kiteljesedésének. A kisimított, egyetlen tiszta és elkülönített színnel megfestett *pliage* arra a jól ismert modernista elképzelésre hajaz, mely Clement Greenberg nagy hatású formulája szerint a folyamatos önreflexió jegyében a festmény médiumspecifikus sajátosságait kísérte meg a felszínre hozni. Hantai műve, mely a szürrealista figurativitás oneirikus ikonográfiájától lépett tovább az absztrakció felé, szinte felkínálta magát ennek az értelmezésnek, így aztán nem egyszerűen a késő modern festészet példajaként, hanem egyszersmind jellegzetesen francia megnyilvánulásaként kanonizálták. Ezt az olvasatot ösztönözték és támasztották alá Hantai gyakori utalásai Matisse-ra és Pollockra, pontosabban az, ahogy a *pliage*-t Matisse kései kivágatai („les ciseaux de Matisse”) és a Pollock-féle csurgatás („la bâton de Pollock”) szintéziseként jellemezte.¹

¹ Hantainak a *pliage* forrásairól tett megjegyzéseit lásd többek között: Anne Baldassari: *Simon Hantai, Jalons. Collection du Musée national d'art moderne et du Centre Georges Pompidou, Paris, Centre Georges Pompidou, 1992.*

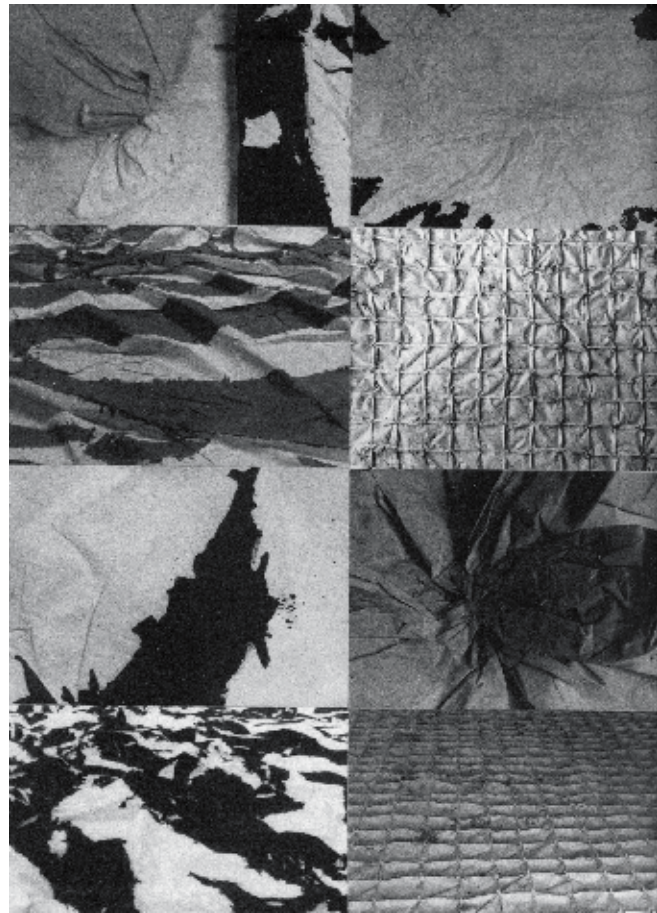


Gyűrt vászon festés és kisimítás előtt



Hantai Simon

Ez vezetett oda, hogy Franciaországban, ahol a nemzeti reprezentáció egésze alatt mindig is elválaszthatatlanul összekapcsolódott a művészek munkájának kritikai fogadtatása és a kulturális tőke szimbolikus termelése, a *pliage* egyszerre képviselte a francia festészeti hagyomány továbbélését, illetve nyitottságát a progresszió felé. Az, hogy Hantai művészi gyakorlatát a 60-as évek végétől kezdve a kritikusok és kommentátorok többsége a késő modern festészet példájának tekintette, együtt járt alkotó módszerének purifikálásával, sterilizálásával. A *pliage* a maga grandiózus és végletes letisztultságával minden szennyeződéstől megtisztított, anyagtalan és testetlen látás mintája lett. A *pliage* alternatív megközelítéséhez és értelmezéséhez olyan kontextuális és historista olvasatokra támaszkodhatunk, melyek Hantai-nak az anyaghoz való viszonyát érintik. Ha a sterilitás ellenében felidézzük a



A vásznak kisimítás előtt

vászon eredeti, gyűrt állapotát és a művész kvázi-mechanikus munkáját, visszatérünk az érintéshez és a padlóhoz, ahová a vászon eredetileg is tartozott. A padlóhoz, ahol a formátlan vászon alávetődik a gyűrés és hajtogatás folyamatának, amelynek – ellentétben a megmunkálás utolsó fázisával – több köze van a *techné*hez mint az *arshoz*, több a mesterember munkájának banalitásához, mint a modern festészet emelkedettségéhez. Hantai módszere nemcsak a festészet gyakorlatának radikális leegyszerűsítésére, a mesterségbeli tudás eliminálására épül, ami a minimalistákkal rokonítja, hanem a népi mesterségek rusztikus tevékenységéhez is visszanyúlik. A *pliage*, mely a magyar népművészet olyan technikáira emlékeztet, mint a batikolás vagy a kékfestés, az iparművészet és az alkalmazott művészet gyakorlatában leli eredetét. Hantai módszerében a művész nem annyira alkotó, mint afféle kétkezi munkás, aki csak közreműködik a festészet folyamatában, aki munkáját aláveti az anyagnak, ahhoz

igazodik. A *pliage* részt vállalva a művek szerzőségének, az alkotó személyének háború utáni kérdőre vonásában, a mechanikusság, a mesterségbeli tudás eliminálása, valamint a szerializálás mellett foglal állást, ugyanakkor folklorisztikus kötődései folytán maga mögött hagyja a magasművészetet, és ezt a visszanyert egyszerűséget a festészet fölé helyezi. A minimalista esztétikával ellentétben a *pliage* nem az ipari formákhoz fordul: mintája a preindusztriális, premodern termelési mód. A mű itt nem a kéz munkájának kiiktatása, hanem testi tevékenység, az anyaggal való közvetlen érintkezés, érintés által jön létre. A *pliage* esetében a jel jelzése nem közvetlen, hanem áttételes: a festő szerepét nem a keze által hagyott grafikai nyomok jelzik, kezének munkája alapozó gesztus: nem közvetlen módon indítja el a festészet folyamatát, csupán a lehetőségét teremti meg, módot ad rá. A Hantai-féle *pliage* áthelyezi és megszakítja az érintés és a nyom, a test és a médium közti oksági viszonyt. A *pliage* elszemélytelenített,



Hantai Simon a gyerekkori jóbaráttal Juhász Ferencsel

de nem absztrakt, gépiesen ismételt, de nem teljesen mechanikus műformája újraértelmezi a test helyét és szerepét a modernista festészetben. A vásznak közvetlen érintése, hajtogatása, összekötése és bogyozása során az anyag és a festő egyként a földön van. Hantai a nagy, amorf vásznak között térdelve vagy ülve nem tekintheti át és nem is tarthatja számon a vásznak elrendezését, és azt sem tudhatja, hogy a festés és széthajtogatás után milyen lesz a kész kép. Hajtogatás közben nem alkothat képet a mű felületének egészéről, így kezének munkáját sem tudja teljesen kontrollálni. Vakon dolgozva, pusztán a vásznakkal való közvetlen manuális érintkezésre hagyatkozva a kép létrehozásában nem a látás kapja a legfőbb szerepet, s ily módon átrendezi a szem és a kéz, látás és érintés hierarchiáját a festészetben. A *pliage* mely a látás mezejét kinyitja a kézzelfogható felé, vagyis az optika területét a taktilis érzetekkel kontaminálja, emlékezetünkbe idézve Merleau-Ponty megfigyelését, miszerint minden látható dologra úgy kell gondolnunk, mint ami a megérintheetőbe van bevéssődve.² Vakon formálva a vásznat, egyfajta taktilis látásra hagyatkozva, a szövet olyan alakítható matériaként szolgál, mely kifejezést ad mind az anyag, mind a festő testének. A *pliage* a klasszikus nyugati művészet szobraihoz hasonlóan rögzít redőt és testet, teremt ruhát és leplet. Miközben beborítja és elfedi a testeket, nem megmutatja, hanem csupán jelzi formáikat, nem kifejezést ad jelenlétüknek, csupán utal rájuk. A redők és hajtások, bújócskát játszva azzal, ami a felszín alatt van, egyfelől álcázzák, elkendőzik a testet, elmosva vonalait, másfelől viszont kifejezésének eszközéül szolgálnak.

A Hantai Simonról készült kisszámú fénykép portré között van egy, amely könnyen kapcsolatba hozható a kendőzés és leplezés szerepével a *pliage*-ban. Antonio Semerraro fotóján, mely Jean-

² Vö: „Il nous faut habituer à penser que tout visible est taillé dans le tangible...” Maurice Merleau-Ponty: *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964, 177. o.



Tabula Lila, 1981

Luc Nancy *Le regard du portrait* című művében jelent meg, csupán egy része látszik a festő testének, vagy inkább ruhájának egy részlete – egy fekete farmer térdtáji gyűrődései.³ Portré arc vagy bármiféle személyes vonás nélkül; portré festmény vagy Hantai foglalkozására utaló bármiféle jel nélkül, portré, amely a ráncot vető szövet látványával felidézi a *pliage* hajtogatásait. Az elrejtett és fragmentált test – a művészi szuverenitásról való Hantai-féle lemondás jelzése, mely ugyanakkor festés közben térdelő testére irányítja a figyelmet – a *pliage* alanyának és tárgyának emblémájává válik.

Hantai hajtsái, melyek érintés és látvány, kéz és szem, szobor és festmény, elkendőzés és feltárulkozás játéktérében mozognak, és abba a tradícióba tartoznak, mint Mallarmé, Deleuze, Michaux és Boulez redői (*plis*), nem egyszerűen dualitások hordozói, hanem maguk a dualitás jelei. Nem alakzat és nem talpazat; nem áthatolhatatlan és nem áttetsző; se nem hús, se nem bőr; nem térség és nem test. Jean-Luc Nancy szavával: „corps-lieu” – vagyis „különféléképp... redőzött, újrashajtogatott, széthajtott, megsokszorozott, ki-betüremkedett felhám.”⁴

Nancy az „invagination” (betüremkedés) szót használja, ami a *pliage* újabb dimenziójára világít rá. Hantai módszerében a testi, korporeális konnotációk alaktanilag és módszertanilag is érvényesek: a hajtogatott vásznak növényi kelyhekhez vagy vaginához hasonlatosak, és festésük folyamatának része a vászon érinté-

se, simítása, simogatása. A kifordított, megkettőzött, önmagukba visszahajló redők az anyag olyan kezelését jelzik, mely már eleve szexuális jellegű. De a *pliage* ezen túlmenően is az invagináció nyíltan érzéki természetére mutat rá. A vásznat nemiséggel rendelkező, női entitásként kezelve, magát a festést a két nem erotikus egyesülésének tekinthetjük, olyan cselekvésnek, amelyet az érintés mechanikája ural. Vagy ahogyan Hantai fogalmaz: „Az időmet genitáliák feltárásával töltöm.”⁵

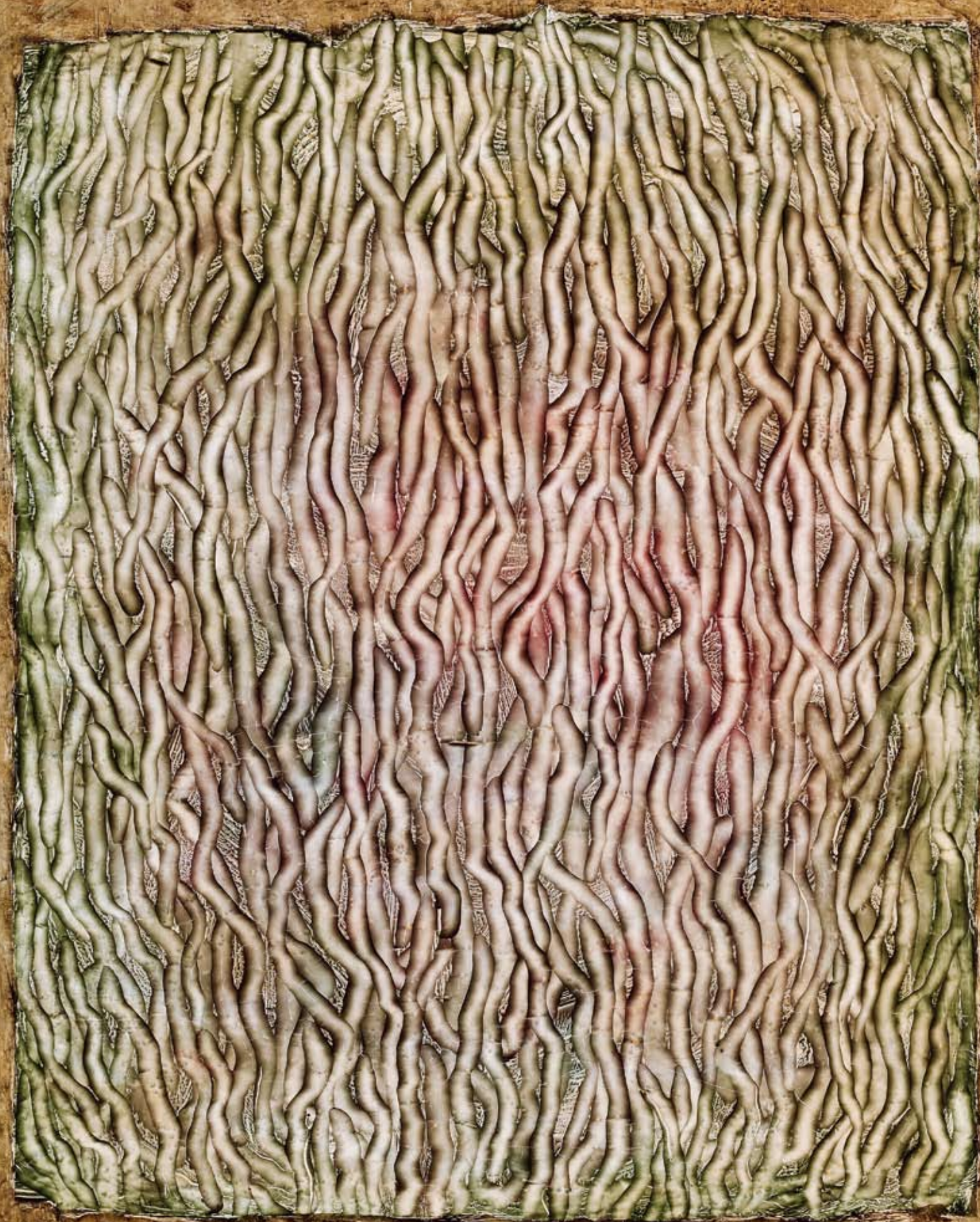
Látvány és vágy, festészet és szex kölcsönösen áthatja egymást és áthajlik egymásba, bemocskolva és megrontva a vászon fehérségét. A kész kép, a megfestett, széthajtogatott, kisímított vászon magán hordozza saját elkészülésének fizikai jegyeit. Olyan, mint egy lepel, ami felidézi Hantai első, múmiaszerű festményeit az 50-es évekből csakúgy, mint egyik legújabb sorozatát (*Suaires*), mely néhány korábbi *pliage*-ának felszeletelésével és digitális reprodukálásával készült. A kézművesség és a folklorisztikusság, a testiség és a szexualitás Hantai művészi gyakorlatát elhatárolják az anyagtalan, tiszta látásra épülő késő modernista festészettől. Ha a *pliage*-t a népi művészet sablonjaival, a klasszikus szobrászat redőivel és mindenekelőtt az érintéssel és a taktilitással összefüggésben vesszük szemügyre, úgy fogunk rágondolni, mint ami szemben áll a festészettel, és annak fogjuk tekinteni, ami: egy piszkos szövetdarabnak.

Beck András fordítása

³ Jean-Luc Nancy: *Le regard du portrait*. Paris, Galilée, 2000.

⁴ Jean-Luc Nancy: *Corpus*. Paris, A. M. Métailié, 1992, 16. o.

⁵ „Je passe mon temps à ouvrir des sexes”. Idézi: Karim Ghaddab: *Simon Hantai, La fente peinte en point de fuite*, Artpress, mars 1998, 29. o.





Andrea Mantegna: Szent Sebestyén, 1470–1475, tempera, fa, 68 x30 cm, Kunsthistorisches Museum, Bécs
© Kunsthistorisches Museum, Wien



Andrea Mantegna: Mária a gyermek Jézussal (Madonna della Vittoria), 1495–1496, tempera, vászon, 285x168 cm, Musée du Louvre, Párizs, © RMN / Jean-Gilles Berizilot



Andrea Mantegna: A gyermek Jézus körülmetélése, 1460–1464, fa, 86x43 cm, Galleria degli Uffizi, Firenze, © Soprintendenza Speciale per il Polo Museale, Fiorentino, Firenze



Andrea Mantegna: Krisztus az Olajfák-hegyén (San Zeno-oltár egyik táblája), 1457–1459, tempera, fa, 71,1x93,7 cm, Musée des Beaux-Arts, Tours, © Musée des Beaux-Arts de Tou



Andrea Mantegna: Parnasszus (Mars és Vénusz), 1496–1497, tempera, vászon, 59x192 cm, Musée du Louvre, Párizs © RMN / DR

Mantegna

A megroggyant, majd szétporladt Római Birodalom emlékei sok kései utódot ejtettek ámulatba Nagy Károlytól Winckelmannig. De még a klasszika-szerelmek népes és kifinomult táborában is kiemelkedő hely illeti meg Andrea Mantegnát. A padovai festőzseni kihozta a római archeológiából a quattrocentóban lehetséges maximumot. A festőtanonc már fiatalon megismerte mestere, Francesco Squarcione antikvitás-gyűjteményét, majd bebocsátást nyert a kifinomult padovai humanisták múltidéző szeánszaira. A hatás nem maradt el. Elég megnézni a bécsi (és a párizsi) *Szent Sebestyén* oltárkép háttérét, a márványtörzsű kompozit oszlopot, a földön szét-szórt római szobortöredékeket és a hibátlan párkányfaragványokat. Mantegna éles szemű archeológus volt. Bár az is igaz, hogy nemcsak az antik romokat figyelte: mint jó reneszánsz piktor bolondult a természetért is; a naturalista ábrázoláshoz pedig a flamand realistákon át vezetett az út. A Louvre-ban őrzött *Madonna della Vittoria* bőbitás papagájokkal és érett gyümölcsökkel teli növénykoszorúját lehetetlen elképzelni a németalföldi, rózsalugasos Madonnák nélkül. (A barátságos hangulatot sugárzó kegykép mellesleg a festő mecénása, II. Francesco Gonzaga egyik győztes csatájának állít emléket.) Mantegna ötvösművészekhez illő precíz rajzosságát és tökéletesen kiegyensúlyozott reneszánsz kompozícióit nem nehéz felismerni, mégis meglepő, hányféle hangon volt képes megszólalni. Pályája

kezdetén, a 15. század derekán a Bellini-család révén velencei hatás alá került, a régimódi aranyozott hátterek és a fásult, archaikus szent alakok tanúskodnak erről. (A hatás a későbbiekben megfordult, Mantegna újításai erősen hatottak sógoraira, Gentile és Giovanni Bellinire.) Közben beleszeretett az „édes perspektívába”, a Gonzagák palotájában megfestette az első, égbolt felé nyitott, illuzionisztikus kupoladobot ábrázoló mennyezetfreskót, egészen hurkásra rövidülő, alulnézeti puttókkal. Síremlékével, a halott Krisztussal pedig mindent elmondott az asztalra fektetett férfiakt lehetséges rövidüléséről. Közben humanista szelleme által kiagyalt mitológiai csoportokat is festett, a kései akadémikusokat (például Poussint) megszágyenítő tökéletességgel. Ráadásul nemcsak rajzolni tudott, a fantáziának se volt híján. A szürrealisták például rajongtak a Bécsben őrzött *Szent Sebestyén*ért, aminek égboltján fantasztikus lovas alakot formál egy bárányfelhő. A Louvre idén ősszel hatalmas életmű-kiállítással tiszteleg a reneszánsz klasszis életműve előtt. A kurátorok több mint másfél száz művet szedtek össze Mantegnától, közte az első vérbeli reneszánsz oltár (*San Zeno*) többfelé vágott tábláit, Isabelle d'Este dolgozószobájának teljes mitológiai festményciklusát, számos, európai hírnevet szerző metszetet, sőt még a *Császárok diadalát* is, a brit királyi gyűjteményből.

Louvre, Párizs

2008. szeptember 26. – 2009. január 5.



Antinousz-Ozirisz,
Kr. u. 117–138, római
márványszobor
© Musei Vaticani
(Museo Gregoriano Egizio)

Hadrianus

Hivatalosan Publius Aelius Traianus Hadrianus volt a neve, de barátai csak Graesculusnak szólították, azaz „kis görögnek”, ugyanis élt-halt a hellén irodalomért. Bár Hispániából származott, hadvezérként athéni polgárrá vált és megszerezte magának az arkhón címet is. Miután Traianus császár feleségének sugallatára 117-ben római császárrá kiáltották ki, görögimádatát kiterjesztette az egész hatalmas birodalomra. Mindenhol jelen lévő portrészobrain – szemben a szépen borotvált korábbi császárokkal – a görög filozófusok jellegzetes, egész arcot beborító, mégis ápolt szakállát viselte. Ráadásul (ez is jellemző volt a fiatal fiúkat tanító görög filozófusokra) menthetetlenül bele-szeretett egy görög tinédzserbe, Antinouszba. Mikor szeretője tisztázatlan körülmények között belefulladt a Nílusba, bánatában várost nevezett el róla és isteni rangra emelte. A Róma melletti Tivoliban felépített, grandiózus, adminisztrációs központként is üzemelő nyári palotájából számtalan Antinousz-szobor került elő, amelyeken az idealizált férfialak sokszor a fáraók fejfedőjét hordja, összemosva az újszülött istent Ozirisszel. A British Múzeum egy komoly történeti kiállítás keretében idézi fel az egyik legnagyobb római császár emlékét, akit ők nem Pannónia-provincia vezetése vagy a Hajógyári-sziget helytartói palotája miatt kedvelnek, hanem mert felépítette a helyenként mind a mai napig látható, több mint 100 km hosszú védfalat a birodalom angliai határán. Számos múzeum kölcsönzött műtárgyat a tárlatra, érkezett múmiaportré Berlinből,

győzelmi kőtábla Izraelből, ezüsttől Grúziából és márvány szatírszobor Rómából. A muzeológusok a helyi gyűjteményben is rendet tettek, például szétvésték a British Múzeum híres Hadrianus-szobrának nyakát. A görög köntöst viselő márványtestet ugyanis csak a buzgó viktoriánus restaurátorok gipszelték oda a császár íves nyakához, miután a töredékek előkerültek Észak-Afrikából. Pedig a két darabnak semmi köze egymáshoz. Hadrianus tényleg szerette a görögöket, de a hivatalos portrészobraihoz azért mégiscsak a páncélzat vagy a római tóga dukált.

British Museum, London

2008. július 24. – 2008. október 26.



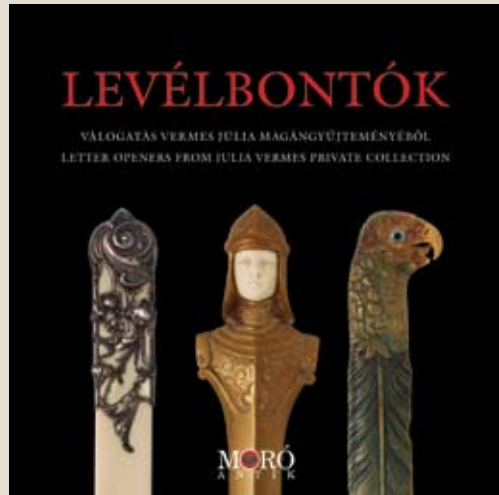
Hadrianus feje és a tévesen hozzá
illesztett (viktoriánus restaurálás)
görög öltözékű férfi. Kr. u. 117–138,
római márványszobor,
Trustees of the British Museum

Reneszánsz a fáraók Egyiptomában

Azon már rég túltettük magunkat, hogy a Reneszánsz Év bűvös tematikája mindenbe belefurakodik, a kortárs képzőművészettől a népdalfesztiválig. De a Szépművészeti Múzeum zürzavaros eklektikája még így is rázós. Igazi posztmodern látványosságoktól: adott a gyönyörűen felújított, letagadhatatlanul görögös Dór Csarnok, itt kapott helyett az utazó egyiptomi kiállítás, amire a szervezők – kénytelen-kelletlen – ráerőltették a reneszánsz egyenzubbonyt, majd felduzzasztották a szombathelyi Ízisz-szentély decens, késő római kőfaragványával. Bár a núbiai kusita uralkodók alatt volt valamiféle óbirodalmi „reneszánsz”, a Vasari-féle *rinascimento* (új-jászületés) természetesen sehogy se illik rá az egyiptomi kultúrára. Amit évezredekre befagyasztott a moccanatlan hagyománytisztlet, az időtlenségben úszó látszatrealizmus. Az egyiptomi műtárgyak korának meghatározásánál kevés hálátlanabb feladat létezik, pláne az egyszeri európai számára, aki a nyugati fejlődés- és változásezmén alapuló stílustörténeten edződött. A Nílus-parti kultúra mágikus vonzereje éppen az évezredekig kitartott tradícióban, az ókonzervatív arányrendszerben, az időnek fittyet hányó halottkultuszban rejlik. És ez áthatja ezt a tárlatot is. Van itt miniobelisz, mészkő szfinx, egy teljes koporsókészlet, faragott halotti sírkövek, szkarabeusz-amulettek, túlvilágon szolgáló usébtí-szobrocskák, a múmia belsősegeit tároló alabástrom kanopusz-edények – már csak egy piramis hiányzik. Az anyagot a legkomolyabb egyiptológiai gyűjteményekből válogatták össze a rendezők. (Vagyis nem kötelező elzárándokolni a bécsi Tutankhamon-tárlatig.) Az egyszeri közembert megörökítő, földön kuporgó, úgynevezett „kockaszobrok” egyike például a British Múzeumból érkezett, a másik a Louvre-ból, míg van egy a Szépművészeti Múzeum saját kollekciójából is. A tárlat egyik művészeti fénypontja II. Ramszesz emberléptékűnél is nagyobb szobra, amelyen az egyenes derékkal térdelő legendás fáraó kifürkészhetetlen tekintettel mered a semmibe egy furcsa absztrakt ábrákat tartalmazó, nyitott könyvszerűség felett. A legnagyobb sikert viszont vitathatatlanul egy 25. dinasztiai fáraó szoptatós dajkájának, bizonyos Tjeszraperetnek gazdagon festett koporsója aratja, a dobozszerű külső ládával és a múmiaalakúra faragott belső héjjal.



Amon isteni hitvese nagy házelöljáróját, Harwát ábrázoló
kockaszobor, 25. dinasztia (Kr. e. 680 körül)
© London, British Múzeum



A Moró Antik galéria ezúttal a 6. kiállításával jelentkezik, amely a netsuke, a sétabot, a kopt textil, a török és a buddha szobrok bemutatóját követi. A maga nemében különleges kiállítás, mivel egyetlen magyar gyűjtő, a 40 éve Bázelen élő Vermes Júlia tárgyait mutatja be. A korábbi kiállításokat 8–10, de akár 18 gyűjtő anyagából tudtuk létrehozni, míg ezúttal a kiállított műtárgyakat egy személy több mint 700 darab féltett kincséből válogattuk ki. A téma az egész világon méltatlanul elhanyagolt, tudásunk szerint teljesen feldolgozatlan, ezért is külön öröm, hogy a kiállítás anyagát bemutató könyvünk hiánypótlónak tekinthető. A téma úttörő mivoltát tekintve igyekeztünk minél pontosabban és precízebben összeállítani az anyagot, bemutatni e téma sokszínűségét. A kiállításához kapcsolódó könyv megrendelhető és megvásárolható a Moró Antik üzletben.

Moró Antik
Budapest, 1055, Falk Miksa 13.
www.moroantik.hu



A BRONZFEJŰ NŐ

Fáy Miklós

Azon gondolkodom, mi is volt a büntetése annak a görögnek, aki beleszeretett Aphrodité szobrába. Járt hozzá nap mint nap, míg egyszer nem bírta tovább, elbújt a szentélyben. A templomszolga kívülről rájuk zárta az ajtót, kettesben maradtak egész éjszaka, és hogy mi történt, azt nem tudja senki (már úgy értem, hogy technikailag hogyan történt, ami történt), de a megszenteltelenített szobor egy kis anyajegyet hordott attól kezdve az egyik combján.

De nem is a szobor a lényeg, az enyém most úgyis fekete, egy anyajegy ide vagy oda meg se kottyán neki, egyébként is más bőrszépséghibái vannak, még izgalmasabbak, ha lehet. Hanem a göröggel mi lett, aki beleszeretett a szoborba. Szabad-e?

Mert egyébként ügyesen kerítenek Arezzóban. A szobor úgy az övék, hogy nem az övék, csak kölcsönkapták. Legalább akkora igazságtalanság, mint az Elgin-márványok, csak nem érdemes miatta hőbörögni, akit annyira érdekel, leautózza azt a nyolcvan kilométert. De a híres arezzói *Minerva* normális körülmények között Firenzében van, a híres arezzói chimera mellett a Museo Archeologicóban. De a chimera, az oroszlántestű, kígyófarjú, hátából kecskefejet növesztő szörnyállat legalább itt-ott előfordul a városban, két szökőkút közepén is ott áll, a Minerva azonban csak hotelnevekben fordul elő, négy csillag, étterem, bár, fitnesscenter, gőzfürdő, fax és fénymásolás. Ilyenek ezek a Medi-

ciek. Elvitték a szobrot az egyik városukból a másikba, az 1541-ben Arezzóban megtalált Minervát átszállították a Palazzo Vecchióba, aztán így-úgy elkerült a Museo Archeologicóba.

Az egész azért bosszantó, mert a Museo Archeologico már csak az edzett és visszatérő firenzéseknek van benne a programjában, azoknak, akik már hétszer látták a Casa Buonarottit is. De még a múzeumban sem sztárdarab, a honlapon nincs fenn a fényképe, elbújik a chimera mellett, a *Szónok* árnyékában. Egy bronz, életnagyságnál kisebb, nő, felöltözve, nincs lábszárív-nézegetés, muszkli-összehasonlítás. Egy bronz.

Arezzóban jobban kelletik Minervát, az első teremben régi rajzokat lehet látni, az 1785-ös pótlás előtti időkből, mert más még a kéztartás, fényképek különböző sugarak alatt. Egy név, amely nekem nem sokat mond, Francesco Carradini. Ő alkotta az új jobb kart a 18. században, nekem úgy tűnik, hogy az *Idolino* alapján, ugyanígy mutat maga elé a Museo Archeologicóban a pucér fiú. A mozdulat itt nem feltétlenül logikus, Minerva karja lefelé hajlik, de épp ettől a logikátlanságtól válik költőien lággyá, akár mire is mutat, azt mondja, legyen a tiétek. Látni lehet a fabábot, amelyet Carradini belső támasztékként használt, hogy a korrodált fémeket tehermentesítse, mint egy korhadt próbababa, órá húzták



a bronzruhát, bronztestet, bronzfejet. Megfordul az időrend, az egész olyan, mintha előbb készült volna el, mint a szobor, mintha a szobor összejtje lenne, ebből az archaikus bálványból fejlődött ki a szép, komoly nő, tapogatom magam, hátha bennem is van egy ilyen szálkás forma, minden ember egyforma.

Vitrin mögött ott vannak Carradini kiegészítései, a sisak kígyójának feje, finom kis munka, és a jobb kar, nem tehetek róla, de így külön is teszik, szép, gömbölyűek a formái, erős és nőies, kár, hogy leszedték. Vagy nem kár, mert ott vannak a vasszőgek is, amelyekkel a szobrot a fatámasztékhoz, a kart a szoborhoz erősítették, rettenetes, brutális ácseszközök, szegény kis Minervám, jól megkínóztak. Akármilyen elcsépelt, mégis az jut az eszembe róla, egy másik test, amit szegekkel erősítettek fához, menjünk tovább.

Mert ott vár. Sötét van a teremben, ő van a főhelyen, szépen megvilágítva, kar nélkül. Fénylik a bronz, ő a szépségkirálynő, amíg hozzá jut az ember, kétoldalt márvány Minervák és Aphroditék, rájuk se nézek, kit érdekelnének az udvarhölgyek. Eszembe jut, amikor John Broadman könyvét olvastam, a *Görög művészetet*, és arról beszélt, hogy a szobrászatról lényegében nem tudunk semmit, a legfontosabb görög szobrok elvesztek, a márványmásolatokból csak halvány fogalmat alkothatunk arról, milyenek is lehettek valószínűleg a legfontosabb művek. Az ember olvasta és hümmögött, ugyan-ugyan, nem kell annyira nagyképűnek lenni, a másolatok innét nézve már nagyon közel vannak az eredetihez, annyit már csak elvégzünk képzeletben, hogy világos vagy sötét. De sajnos Broadmannek igaza van, a bronz az bronz, sötét, könnyű, más-hogy veri a fényt, más a felszíne, rugalmasabb és gyorsabb, ha van ennek értelme egy évszázadok óta álldogáló nőt nézve.

Most én álldogálok ott néhány évszázadig, látom, hogy elválasztották az igazit az újtól, más színűek a kiegészítések, eltüntették a gipszet, agyagot, akármit, amivel kipótolták a nyakánál, mégis egységes maradt, elfelejtődik, összekeveredik, ez most az ő lába, vagy csak odatett művégtag? Mellén páncél, kígyók, egy pufi me-

dúzafő, nem kell megijedni tőle. A keze a csípőjén, a vaskos ruhaköteg alatt, nem is tudná hirtelen elővenni, hogy valamit tegyen, miért is tenné, elegáns és természetes. Fején hátratulva a sisak, nem valami előtt, hanem után vagyunk, a munka elvégezve, épenséggel mutathatna maga elé is, ez az én művem. Ahogy körbejárom, feltűnik, hogy hátul a haja hiányzik, az összefogó szalag vagy csat után vége, csak az üreg látszik, mindegy.

Úgyis az arca érdekel, a szép, egyenes görög orra, nem határozott, nem merész, inkább közönyösen magabiztos. A kerek álla, szép vonalú és szűz istennőhöz majdnem illetlenül érzéki alsó ajka, majdnem, az itt fontos szó, Minerva nem apáca, hanem páncélos nő. Duzzadt, fiatal arcát bámulom, bal arcán a rozsdá megmar-ta, ezt egyáltalán nem is értem, megmar-ta, és nem csúfította el, mintha himlős lenne, de nem a betegséget érezni, csak a felület izgalmasságát, annyira szeretném megérinteni, végighúzni a tenyeremet rajta. Itt maradni zárás után, kettesben, de hát lehetetlen, így azt teszem, ami hatalmamban van, előveszem a fényképezőgépet, ha én nem maradhatok vele, akkor jöjjön ő haza.





Műtárgyfedezet mellett nyújtott hitel, bértárolás, műtárgypiaci tanácsadás, értékbecslés, restaurálás, műtárgyaukciós képviselet – a Raiffeisen Private Banking Art Banking szolgáltatása kiváló kapcsolatokkal, szakértő tanácsadókkal segíti az Ön sikeres műtárgybefektetéseit.



Fotó: Kovács Zsuzsa restaurátor

Ismeretlen firenzei festő, 16. század közepe. Angyali üdvözlés. Olaj, fa, átmérő 156 cm. Szeged, Móra Ferenc Múzeum (Enyedi Lukácsné hagyatékából)

Angyal szállt el felette

Egy elfeledett firenzei remekmű újrafelfedezése

Radványi Orsolya

„A kép első sorban becses művészi alkotás legyen, bármily nevet említenek is a láttára. Szépsége, művészeti tartalma csöppet sem változik, ha az ezerszemű szaktudomány más apát ad neki, mint a kit a gyűjtő hitt vagy sejtett.”

(Lyka Károly, 1902)¹

¹ Lyka Károly: Budapest magánképtárai I. Művészet I. évf. (1902) 5. szám, 328.

2007 telén a szegedi Móra Ferenc Múzeum raktárából előbukant egy nyolcvan éve ott tartott, nagyméretű, repedezett fatábla, amelyet ugyan vastag, besötétült lakk- és festékréteg csúfított, de még így romjaiban is nem mindennapi festményt sejtetett: egy angyali üdvözlést. A felfedezést követően a múzeum vezetősége a 16. századból származó kép restauráltatása mellett döntött.

Így került a rossz állapotban lévő tondó a Szépművészeti Múzeum műtermébe, ahol alig öt hónap állt Kovács Zsuzsa festőrestaurátor és munkatársai, Berta Zsolt és Nagy Béla rendelkezésére, hogy megmutassák, milyen lehetett eredeti szépségében a közel 500 éve keletkezett alkotás. A nagy munka azóta befejeződött, a tisztítás során előkerültek a tábla eredeti részletei a korábbi javítgatások festékrétegei alól, látni engedve az angyali hírüladás bensőséges jelenetének egy rendkívül szép példáját. Bár az alkotó kilétét egyelőre homály fedi, az egészen biztos, hogy a mű Firenzéből származik, a cinquecento valamelyik jeles mesterének ecsetjétől. A kör alakú, hat részből összeillesztett nyárfa tábla eredeti rendeltetése szintén rejtély, szolgálhatott akár egy gazdag patrícius házioltáraként, de a megrendelő lehetett egyházi személy is. Az ábrázolás részlegesen alulnézetre komponált, ami arra utal, hogy nem szemmagasságban, hanem magasan függött. Szerencsére a kép tisztítási-feltárási munkái, amelyek során előtűntek a festmény nagyon jó minőségét bizonyító eredeti festékrétegek, éppen a Medici-kiállítás befejezésének idejére estek. A bontási munkálatokra Budapestre érkezett olasz kutatók és restaurátorok általában érdeklődéssel telve siettek fel a műtermembe – többen közülük azonnal a manierista polihisztor, Giorgio Vasari (1511–1574) nevét említették. A kép egy csapásra a szakmai érdeklődés középpontjába került, de a festő kilétét illetően megoszlanak a vélemények még a témában legotthonosabban mozgó firenzei művészettörténészek körében is. A szegedi múzeum Monica Bietti professzor asszonyt, a firenzei Museo delle Cappelle Medicee és a Museo de Casa Martelli igazgatóját kérte fel szakvélemény adására. Végleges eredményt nem biztos, állásfoglalást azonban várhatunk tőle a közeljövőben, mert Szegeden a firenzei *Angyali üdvözlés* a szeptember 1-én a Móra Ferenc Múzeumban megnyílt Biblia-történeti kiállítás fő szenzációja. A festmény 20. századi magyarországi története meglehetősen érdekesen és fordulatosan alakult. Nem tudjuk pontosan, honnan és mikor kerülhetett a másfél méter átmérőjű fatábla Magyarországra, ami bizonyos, hogy 1896-ban már Budapesten volt. Ekkor vásárolta meg ugyanis a szegedi származású lap- és kiadótulajdonos, 1888 óta már fővárosi illetékességű miniszteri tanácsos, Enyedi Lukács (1845–1906) gazdag és jó



Restaurálás előtti állapot

kvalitású művekkel teli gyűjteménye gyarapításaként. Enyedi nem befektetésként gyűjtött, hanem élvezetből, s gyűjteményének összességét látva megállapíthatjuk, hogy jó érzékkel és ízléssel válogatott külföldi utazásai és itthoni vásárlásai során. Gyűjteményének 1913-ból származó lajstroma szerint az *Angyali üdvözlés*t Csáki Illés budapesti képereskedőtől vette.² A festő személyével kapcsolatban már a 20. század elején megindultak a találgatások. A leltárt készítő Térey Gábor (a Szépművészeti Múzeum Régi Képtárának igazgatóőre) megjegyezte, hogy a festményt

Pulszky Károly Cristofano Allori művének tartotta, és ő is e festő neve alatt vette fel azt a lajstromba. Térey méltán fogadta el az itáliai festészet szakértőjének vélekedését, hiszen tudta, hogy Pulszky Károly, aki alapítása óta az Országos Képtár vezetőjeként működött, ismert minden, az 1870-es évektől Magyarországra került festményt, és kiterjedt kapcsolatai révén könnyen juthatott megalapozott külföldi szakvéleményhez is. Pulszky meghatározását sokáig nem vitatta senki, mert a festményt Cristofano Allori (1577–1621) műveként állította ki tulajdonosa 1902-ben az Orvosszövetség jótékonyági kiállításán a Múcsarnokban,³ majd a következő évben ezen a néven említí Diner-Dénes József a *Művészet* című folyóiratban, az Enyedi Lukács gyűjteményét bemutató cikkében is.⁴ A későbbiekben Cristofano Allori neve mellett felbukkant apja, Alessandro Allori (1535–1607) neve is, akinek stílusa a Vasari-kortárs firenzei udvari festő, Agnolo Bronzino tanítványaként sokkal közelebb áll Vasarihoz, mint fiának a barokkot előlegező naturalizmusa. Nem tudhatjuk, ki felelős a tondó Alessandro Allorinak tulajdonításáért, de a szegedi múzeum leltárkönyvébe már ezzel a bejegyzéssel került 1925-ben, Móra Ferenc kézírásával. További érdekesség, hogy a fatábla hátoldalára – valószínűleg még valamikor a 19. században – Raffaello nevét pingálta rá egyik tulajdonosa. De térjünk vissza az Enyedi Lukács-gyűjtemény sorsának vizsgálatához. Enyedi, aki jó patriótaként tenni akart szülővárosáért, feleségével, a módos szegedi családból származó Zsótér Ilonával (1853–1922) közösen fogalmazta meg végakarátát 1905-ben.

² Térey Gábor: Az Enyedi Lukács-féle képtár leíró lajstroma, 1913 (kézirat)

³ A budapesti Orvos-szövetség mű-kiállítása Múcsarnok, 1902, kat. sz. 253.

⁴ Diner-Dénes József: Budapest magánképtárai. Az Enyedi-gyűjtemény. Művészet II. évf. (1903) 1. szám, 50–56.

A gyermektelen házaspár e végrendeletében kölcsönösen rögzítette azon óhaját, hogy a tekintélyes méretű, festményekből, antik és középkori szobrokból álló gyűjteményt Szeged városára kívánja hagyni. A rendelkezés 3. pontja azonban lehetőséget adott a túlélő házastársnak a szabad végrendelezésre. Ez a pont a későbbiekben Szeged városa számára végzetesnek bizonyult, mert az özvegy 1919-ben megvásárolta első férje végakarátát, a gyűjteményből 25 műtárgyat, köztük kilenc festményt a budapesti Szépművészeti Múzeumnak ajándékozott. Az időközben újra férjhez ment, majd ismét megözvegyült Zsótér Ilona már korábban döntött az ajándékozásról, a kérdés már csak az, vajon miért és kinek a rábeszélésére történt a végakarát megváltoztatása. Láttuk, hogy 1913-ban, második férje, gróf ladányi Niczky András halálát követően elkészíttette gyűjteménye teljes körű leltárát Térey Gáborral. Ebben az időben Térey nemcsak a Szépművészeti Múzeum funkcionáriusa, hanem a nemrégiben megalapított Szent György Céh alelnöke is volt. A céh a jelentősebb műgyűjtők, kereskedők és közintézmények érdekvédelmi szervezeteként szakmai tanácsokat adott a gyűjtőknek, kiállítások és árverések szervezésével segítette az egyes gyűjtemények közötti műtárgy- és információáramlást. Ladányi Niczky Zsótér Ilona is tagja volt az egyesületnek, ezért kérhette a szakember segítségét gyűjteményével kapcsolatban. A Szépművészeti Múzeum irattárában most felbukkant dokumentum szerint nem sokkal a leltározás lezárulását követően Zsótér Ilona megállapodott Petrovics Elek igazgatóval a budapesti múzeumnak juttatandó műtárgyakról. Az 1916 szeptemberében kelt irat rögzíti, hogy a gyűjtemény zöme Szeged városára fog szállni, de Zsótér Ilona a múzeum munkatársainak lehetőséget adott gyűjteményük egyes hézagainak pótlására. A festményeket véleményem szerint Térey Gábor választotta ki az általa jól ismert kollektióból, mégpedig úgy, hogy „mellőztünk számos magában véve becses, de intézetünkre nézve a már meglévők mellett nélkülözhető darabot. Így aztán megvalósítható lesz Méltóságodnak az a nagyon helyes és átgondolt intenciója, hogy míg a budapesti intézet számára nagylelkűen lehetővé teszi egyes érezhető hiányainak pótlását, addig ugyanakkor Szeged városában egy sokoldalú, becses gyűjteménynek veti meg alapját.”⁵

⁵ Petrovics Elek levele özv. ladányi Niczky Zsótér Ilonához, Budapest 1916. szeptember 12. SZM Irattár 926/1916. sz.



Restaurálás közben, a későbbi átfestésektől és lakktól megszabadítva

Az ajándékozási szerződés olyan záradékkal köttetett, hogy az állami tulajdonba került műtárgyak Zsótér Ilona életében otthonában maradnak. Ez a kitétel az asszony halála után, 1922-ben újabb bonyodalmakhoz vezetett, amikor a végrendelet nélkül elhalt grófné 118 értékes műkincsből álló hagyatékára mind első férjének, mind a Zsótér rokonságnak oldalági leszármazottai igényt formáltak. Az eredeti, Enyedi Lukáccsal közös végrendelet kedvezményezettje, Szeged városa a hagyatéki tárgyaláson végkielégítésül, egyezségileg elfogadott három festményt, köztük az aranyozott keretű nagy *Angyali üdvözlés*t. Később azonban a város is megtámadta a végrendeletet, és a Szépművészeti Múzeumnak ajándékozott művekre is bejelentette igényét. Petrovics Elek, aki átérezhette a városon esett méltánytalanságot, ötven modern magyar és tizenöt-husz régi festményből álló állami letétet ajánlott fel a városi múzeumnak, mégpedig a Szépművészetinek juttatott, de ott ki nem állított képek átengedésével. A város végül Móra Ferenc múzeumigazgató közbenjárásával elfogadta a letétet, ezzel megnyugtatóan le is zárult volna a hagyaték sorsa. Közbeszólt azonban a rokonság ladányi Niczky Zsótér Ilona sógora személyében, aki a hagyaték végrehajtójaként nem akarta kiszolgáltatni a műtárgyakat jogos tulajdonosaiknak. Amikor erre hónapokkal később lehetőség nyílt, Petrovics előrelátóan a szegedi festményeket is a Szépművészeti Múzeumba vitette. Itt várták ki a képek a jogi viták lecsillapodását, és valószínűleg így kerültek el a szétszóratást is, hiszen az örökösök a gyűjtemény többi részét 1923-ban árverésre bocsátották az Ernst Múzeumban. A három itáliai reneszánsz festményt a múzeum képkonzervátorra, Beer József Konstantin „rendbe hozta”, ezután kerültek 1925-ben a szegedi múzeumba. Hálásak lehetünk Beer „renováló” szemléletű beavatkozásának, amely ugyan a sérült vagy kevésbé látható részeket hozzátett, de az eredetiből semmit nem vett el: a vastag lakkréteg eltávolítása után átfestéseitől megszabadult képen megmutatkozik a mű valódi minősége, így a 16. század közepi udvari ízlés szép emléke tárulhat fel a 21. századi néző előtt, az egykori nagyhírű Enyedi-gyűjtemény hírmondójaként.

A kánai menyegző Giorgio Vasaritól

Radványi Orsolya

Giorgio Vasari (1511–1574) a Firenze közelében fekvő Arezzóból származik. Sokoldalú tehetségét bizonyítja, hogy festőként, építészként és biográfusként egyaránt jelentős életművet hagyott hátra. Fiatalon csatlakozott a firenzei késő reneszánsz művészek köréhez: Andrea del Sarto, Rosso Fiorentino és Jacopo Pontormo mellett dolgozott, és barátságot kötött Michelangelóval is. Élete során bejárta Itáliát, dolgozott a pápának Rómában, udvari művészként szolgálta a Medicieket Firenzében, de számos más megbízást is kapott szülővárosától Nápolyig mindenfelé. I. Cosimo de’ Medici megbízására kibővítette és díszítette a Palazzo Vecchiót, a városháza mellett nagyszabású épületet tervezett a városi tisztségviselők számára (Uffizi), a leghíresebb festők, szobrászok és építészek életének közreadásával pedig megteremtette a művészéletrajz műfaját. Festészeti stílusára nagy hatást gyakoroltak kortársai, elsősorban Michelangelo, és az előző generáció nagy mestere, Raffaello. Az érett reneszánsz művészeti kánonját felváltó *manierizmus* képviselőjeként már nem a természetűség és eszményítés egyensúlyára törekedett, mint közvetlen elődei, hanem egy elvont, az antik és a reneszánsz művészeti előképekből megalkotott, mesterkélt szépségideál, a *bella maniera* elérése volt a célja.

Giorgio Vasaritól származó, saját kezű alkotást máig egyetlen ismerünk Magyarországon, a Szépművészeti Múzeum gyűjteményében.¹ A fára festett, kisméretű kompozíción, amely a Régi Képtár állandó kiállításán 1999 óta újra megcsodálható, Krisztus első csodatétele, a víz borrá változtatásának misztériuma látható. A János evangéliumában (Ján 2,1–12) leírt eseménnyel lépett Krisztus a nyilvánosság elé a galileai Kánában, amikor Jézus imájára a kézmosásra szolgáló edényekben tárolt víz a legfinomabb borrá változott.

A lakoma-jelenet az oltáriszentségre való utalása miatt a középkor óta kedvelt ábrázolása volt a kolostorok ebédlőhelyiségeinek. A legfontosabb téma az Utolsó vacsora volt, de emellett több más, az Ó- és az Újszövetségből, illetve a szentek életéből ismert, étkezéssel kapcsolatos történet, így Elizeus próféta étel- és víz-csodái, Melchizedek áldozása, Jézus csodálatos kenyérszaporítása vagy nursiai Szent Benedek asztali csodája is gyakran előfordul refektóriumok dekorációjaként. E témák közül három megfestésére kérte fel a perugiai San Pietro kolostor apátja, Jacopo Dei Giorgio Vasarit.² A firenzei művész önéletrásából tudjuk, hogy az *Elizeus próféta*, *Szent Benedek csodája* és a *Kánai menyegző* nagyméretű fatábláinak elkészítésére vonatkozó megbízást 1566-ban teljesítette. Az egyenként három és fél méter magas, két és fél méter széles, életnagyságú figurákkal benépesített kompozíciók közül kettőnek,

az Elizeus próféta mérgezett étel-csodáját és a Kánai menyegzőt ábrázolónak maradt fenn kisméretű, részletesen kidolgozott változata. Ezek két célból készülhettek: vagy azért, hogy *modello*-ként képzetet adjanak a megrendelőnek a tervezett, kivitelezendő festményekről, vagy Vasari egyik barátja készíttetett magának másolatot róluk.³

Vasarinál jól felismerhetőek a menyegző szereplői, az asztalnál középen ülő, áldó mozdulattal a násznagy felé forduló Krisztus, balján Mária, mellett az ifjú pár, jobbján Péter és a háta mögött a násznéppel elvegyülve tanítványai, a teremben sürgő-forgó szolgálk hada. Az asztal elé helyezett, finoman megmunkált borosedények, ivóserlegek és asztalneműk, a drága, színes szövetekből készített, rafináltan díszes ruházatok arról vallanak, előkelő lakomára vagyunk hivatalosak. Szinte halljuk a vendégserег beszélgetésének zsongását, a lépcső tetejéről leszüremplő zene hangjait, és érezzük az ezüsttálcaikon felszolgált ünnepi fogások ínycsiklandozó illatát.

A festő ecsetje a szem által megragadhatót hatásosan közvetíti, de a zsúfolt kompozícióval eltereli a figyelmet az esemény lelki tartalmáról, valódi misztériumáról. Mindez Vasari fent vázolt művészeti hitvallásával magyarázható, hiszen számára a festmény maga volt a kifinomult elegancia megtestesülése.

A Szépművészeti Múzeum gyűjteményébe került *Kánai menyegző* tábláját Esterházy II. Miklós vásárolta 1815 és 1819 között, nagy valószínűség szerint egyik itáliai utazása során. A képecskét aztán unokája, III. Miklós a gyűjtemény további 636 darabjával együtt 1870-ben eladta a magyar államnak, így került az Országos Képtár (a Szépművészeti jogelődje) birtokába. A firenzei manierizmust példázó festmény harminc éven át szerepelt az állandó kiállításon, majd 1942-ben a múzeum letétként kölcsönadta a Pénzügyminisztérium Szentháromság téri épületének berendezéséhez. A Vasari-kép története itt kalandos fordulatot vett: miután az épületet 1945-ben bombatalálat érte, legközelebb a „Háborús veszteségek listáján” tűnt fel. A múzeum munkatársai már tudomásul vették megsemmisülését, amikor 1963-ban felbukkant a műtárgypiacon, és a montreali Museum of Fine Arts megvásárolta. Hosszú évtizedeken át egyedül a festmény megmenekülésének ténye vi-gasztalhatta csak a magyar szakembereket. Aztán a rendszerváltás után alkalom adódott kultúrdiplomáciai tárgyalások kezdeményezésére a kép visszaszerzése érdekében, ezek eredményeként és a kanadai kormány nagylelkűsége folytán 1999-ben térhetett vissza Budapestre.

¹ Giorgio Vasari: *A kánai menyegző*, 1566, olaj, fű, 40x28 cm, ltsz. 172. Vétel az Esterházy-gyűjteményből, 1871

² Laura Corti: Vasari Catalogo completo. *Cantini, Firenze, 1989, 114.*

³ David Franklin: Giorgio Vasari’s Marriage Feast at Cana in Budapest, Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts, 95 (2001), 79–90.



Giorgio Vasari: A kánai menyegző olaj, fa 40x28 cm, Szépművészeti Múzeum, ltsz. 172, Fotó: Rázsó András, SZM

NAGYHÁZI GALÉRIA ÉS AUKCIÓSHÁZ

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



Kínáló, francia, tűzaranyozott bronz, csiszolt üvegbeítéssel, m. 20 cm, d. 21 cm

150. JUBILEUMI ÁRVERÉS

DECEMBER 9. – RÉGI MESTEREK ÉS 19. SZÁZADI FESTMÉNYEK

DECEMBER 10. – 20. SZÁZADI FESTMÉNYEK

DECEMBER 11. – MŰVÉSZETI TÁRGYAK, EZÜSTÖK ÉS ÉKSZEREK

KIÁLLÍTÁS: NOVEMBER 29. – DECEMBER 7.



Aba-Novák Vilmos műtermében, 1930-as évek eleje

Hamar munka sosem jó? Az Aba-Novák-vállalkozás margójára

Markója Csilla

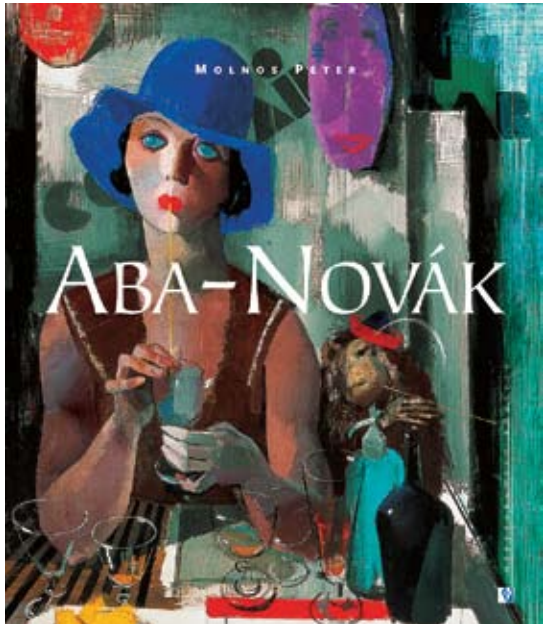
Gyorsmonográfiák és megakiállítások kora

Képzőművészeti könyvkiadásunk a derűs látszat ellenére valójában siralmas állapotban van. Vegyünk egy példát: a világban mostanság mindenütt Goyát ünnepelték. Idén van halálának 180. évfordulója, Madridban művészete árnyasabb, Bécsben és Berlinben derűsebb oldalának szenteltek komoly katalógusokkal megtámogatott kiállítást. Míg Európában sorra jelennek meg a Goyával foglalkozó könyvek, hazánkban csak a Szépművészeti spanyol tárgyú kiállítása és egy művészeti folyóirat különszámai hívhatták fel rá a figyelmet. Esztergomban rendezett grafikai kiállítását a médiaérdeklődés teljes hiánya övezte. (Én is szinte véletlenül tévedtem oda: az üresen kongó termekben ízlésesen elrendezett, bambergi magány gyűjteményből származó lapjainak amúgy is elég rejtélyes és igazából magyarázatot igénylő címeit néhány esetben túlságosan szó szerint sikerült lefordítani, pedig Goya maga is kommentálta ezeket a műveit, így a címek többértelműségéről első kézből értesülünk. De

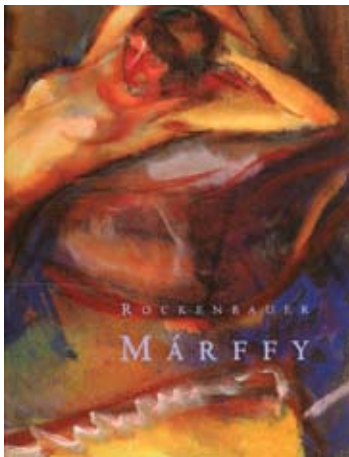
Goya kommentárjai magyar nyelven nem hozzáférhetők, de miért is lennének, amikor a grafikai sorozatai sincsenek kiadva, sőt jelen pillanatban egyáltalában nincs a magyar piacon egyetlen Goyával érdemben foglalkozó könyv sem, leszámítva a Taschen inkább csak vizuálisan értékelhető Goya-kismonográfiáját.)

Vajon miért nem látnak fantáziát a kiadók Werner Hofmann 2003-ban több nyelven megjelentetett Goya-könyvének lefordításában, amikor ez a mű mintapéldája az egyszerre tudományos igényű és a nagyközönség számára is fogyasztható művészmonográfiának? Vagy miért nem adta ki senki Robert Hughes Goya-bestsellerét, amely a Spektrum televízió filmformátumban is már nézők tömegét hódította meg? Az elmúlt két hónapban egy internetes gyorslista tanúsága szerint tucatnál több művészettel kapcsolatos könyv jelent meg Magyarországon. Ezekből én egyet nem vennék meg magamnak. Akkor tulajdonképpen kinek és mit állít elő ma a magyar művészeti könyvpiar?

A könyvpiacot momentán az igénytelen szövegű, sok esetben trehányul fordított és szerkesztett licencek uralják. A művészeti témájú könyvkiadást lényegében a Corvina, a Kossuth és a Vince kiadók félmjelzik, az oly ígéretesen induló Enciklopédia kiadó sajnos kiszállt a versenyből. Mióta megelégnült a műkereskedelem, igény mutatkozik a piacon magyar művészmonográfiákra: szomorú, de ez csak festészetet jelent. Erre a piaci igényre két sorozat született válaszképpen: a Corvina Magyar mesterek és a Kossuth Híres magyar festők sorozata. Ezek egyike sem nevezhető még csak kismonográfiának sem. A Kossuth és az MNG által közösen jegyzett könyvekre nem sok szót érdemes vesztegetni, a kiadó hozzáállását világosan jelzi, hogy az internetes áruházukban a Ferenczy- vagy a Lotz-albumok mellett nincs feltüntetve a szerző neve, még a részletes könyvleírásnál sem. Pedig a szerzők – feltehetően egy ráfordítás-minimalizálási terv részeként – a Magyar Nemzeti Galéria dolgozói közül kerülnek ki, amiképpen a képanyag is főként onnét származik – ami persze eleve jelentősen lecsökkenti a mozgásteret. Ezt vélhetőleg a „legkisebb befektetés mellett legnagyobb haszon” nem túl rokonszenves üzleti elvének köszönhetjük. (Talán az igénytelen külső és a reménytelenül szűkre szabott lehetőségek okozzák, hogy még az MNG emígy soron kívüli lehetőséghez juttatott munkatársai sem tolonganak azért, hogy részt vehessenek ebben a vállalkozásban, legalábbis erre utal, hogy van szerző, aki három albumot is jegyez.) Sajnos a Corvina kétszer ennyiért sem nyújt sokkal többet. A kábé nyolcoldalas bevezető még kismonográfiának sem elég, a vizuális megjelenítés, a tördelés nem túl igényes, a szerzők listáján a könyveket már a rendszerváltás előtt is ontó háziszzerzőn kívül minden rendű és rangú auktor előfordul: a nevek olvastán szerkesztői koncepcióra nem lehet következtetni. A mélyrepülés, amelyet ez a sorozat is jelez, nem a rendszerváltás után kezdődött, hanem a szakképzett és felelősségteljes tanácsadók és szerkesztők, Zádor Anna és Dercsényi Dezső, Körner Éva, Nagy Ildikó és általában a művészettörténészek eltűnésével a könyvszakmából. Mintha senki nem maradt volna, akinek az igényes művészeti könyvkiadás ambíciója valódi célja volna: szűk látókörű tudományellenesség és a totális hozzá nem értés uralja a terepet. Ez a tudományellenesség szintén nem új keletű, kezdődött a lábjegyzet-fóbiával, folytatódott a lektorok száműzésével, majd az olvasószerkesztők és végül a korrektorok mellőzésében tetőzött. Magam is foglalkozom könyv- és folyóirat-kiadással, így pontosan tudom, hogy a piaci viszonyok és szabályzók mily kevésbé kedveznek manapság a minőségi munkának. **De hogy ezen a kicsi magyar piacon is lehet közel ugyanannyiért jól is csinálni, azt éppen recenzión tárgya, a**



Molnos Péter és a Népszabadság Kiadó által jegyzett ABA-NOVÁK-kismonográfia bizonyítja. Csakis a kiadók felelőssége, hogy a 4-5000 forintos lélektani határ felett is vásárlóképes, meghatározott méretű művészetbarát célközönség számára ezért a pénzért mit nyújtanak. Ez a réteg ugyanis jobb híján mindent megvesz, ami szép, színes, középvastag és a megismerni (birtokolni stb.) vágyott festő neve áll rajta. A kiadókon múlik, hogy ezért



a pénzért a minél nagyobb profit reményében egy pár oldalas bevezetővel ellátott életrajzot vagy egy akár tudományos igényű monográfiát adnak át az olvasónak. Akkora az igény művészmonográfiára, hogy ha nincs más, a célközönség bármiféle albumot vagy könyvnek látszó tárgyat megvesz. Egy olyan könyvpiac, mint az osztrák, Kokoschkáról, Schieleről, Klimtről a pár lapos ismertetőtől a vaskos monográfiáig bármilyen méretű kiadványt megtalálunk. De ez csak a nemzetközi sztárokra vonatkozik, az igénytelenebb szuvenír-füzetek célközönsége nyilván az emlékeket gyűjtő turista, nem a honi közönség. Ha viszont a bécsi műkereskedők által preferált osztrák művészetet nézzük, pár lapos albumakkal nemigen találkozunk. Schindlerről, Tina Blauról, Mollról vagy Amerlingről tudományos igényű monográfiák vannak forgalomban, nagy, színes, drága könyvek, melyeket sok esetben a kereskedők adnak ki vagy támogatnak. Nálunk ugyanaz a farizeus és mohó szellem lengi át a könyvkiadást, mint ami a kereskedelmi tévécsatornákat jellemzi. Azzal a felkiáltással, hogy ez kell a népnek, olcsón előállítható vizuális bővít szállítanak a pénzünkért, olyat, amit csak kínunkban, jobb híján nézünk. Nem a tévécsatornák és könyvek közönsége az igénytelen, hanem azokkal van a baj, akik nem hajlandók minőségi tartalmakat elő-



A kurátor magyaráz – Molnos Péter a MODEM ABA-NOVÁK, a „barbár zseni” című kiállításának első termében

állítani, meg azokkal, akik megnehezítik, vagy legalábbis nem könnyítik meg ezen tartalmak előállítását. A Vince kiadónak volt egy jó kezdeményezése: a Taschen licence alapján egy magyar Taschen-sorozatot képzeltek el magyar művészekről, de ugyanabban a csinos köntösben. Az ötlet kiváló, de a megvalósítás sajnos elmaradt. Tetszik vagy nem, tudomásul kell venni, hogy egy ilyen vállalkozás tőkeigényes, és szükség van hozzá a fentebb említett hozzáértésen kívül fotósra és adminisztrátorra, aki a képek és jogaik megszerzésében segíti a jó esetben művészettörténész szerzőt. Ez ugyanis, félreértés ne essék, nem a szerző dolga. Nyilván úgyis mindenki mindent megtesz a siker érdekében. A lábjegyzet pedig nem valami cifra, közönségriasztó sallang, hanem annak az alapfeltétele, hogy a könyv részt vehessen bármilyen (nem csupán tudományos!) diskurzusban. Nem hiszek abban, hogy éppen a művészmonográfiák területén olyannyira szét kellene választani a tudományost a közönségbaráttól. Épp a műgyűjtés miatt is e tárgyban az érdeklődés közös és alapos. Nem hinném, hogy bármely vásárló, akinek amúgy van 10 000 forintja egy albumra, azért tenné azt vissza a polcra, mert meglát benne egy jegyzetet. A lábjegyzet az ellenőrizhetőség és a továbbgondolhatóság, egyáltalán, a kutathatóság alapfeltétele. Az az információ, amelynek nincs a forrása feltüntetve, nem információ, hanem ex cathedra kijelentés, amelyet vagy elhiszünk, vagy nem. Lehet lopott gondolat éppúgy, mint felelőtlen állítás. Az egésznek nincs sok értelme, ha egy másik ember nem kapcsolódhat hozzá semmilyen módon, nem vitathatja, nem járhat utána, nem egészítheti ki. A lábjegyzet elhagyása szerintem egyet jelent az olvasó semmibevételével. (Persze a korrekt hivatkozás nemcsak a grafikusokat megőrzítő futó lábjegyzet formájában képzelhető el, a diszkrét vizuális közlésre számtalan mód van.) Az is nyilvánvaló, hogy egy 900 oldalas tudományos szakmonográfia nem feltétlenül közönségbarát. De nálunk ilyenek már nem is nagyon születnek. Mert hogyan is születnének: a szakma egyetlen tudományos kiadói fóruma, az Akadémiai Kiadó mióta külföldi tulajdonoshoz került, már nem látja el kielégítő módon feladatát. A fentebb említett profi kiadókon kívül ilyen luxusra, úgy tűnik, senkinek nincs pénze, a hébe-hóba megjelenő komolyabb kiadványokat presztízsből vállalja be egy intézmény vagy magánszemély. Így például az MNG presztízst erősíti Buzási Enikő Mányoki-monográfiája és az Enciklopédia kiadó elkötelezett hozzáállásának volt köszönhető Jávor Anna Kracker-monográfiája. Nyilván egyik vállalkozás sem hajtott túl nagy anyagi hasznót, de ilyen könyvek nem is születnek túl sűrűn ahhoz, hogy ne kellene és lehetne őket akár áldozathozatal árán is megbecsülni.

A műkereskedelmi és a tudományos szféra együttműködése az eltérő érdekek miatt a világon sehol sem zökkenőmentes. De máshol nem is magától értetődő, hogy egy aukciósház vezetőjének a szokásos műkereskedői machinációkon túlmutató kultúrpolitikai és ahogy ő maga megfogalmazta, kánonrevíziós elképzelései legyenek. Magyarországon mindig minden másképp van, gondolhattuk a rendszerváltás utáni években, amikor művészettörténész végzettségű műkereskedők nagy ambíciókkal léptek be a piacra. Hirtelen megjelent egy nagy és a művészet dolgai iránt elkötelezett tőke, mely úgy tűnt, a tudományos problémák iránt sem érzéketlen. Az első néhány szezon aukciós katalógusai szinte euforikus bizonyítékai voltak a hirtelen kitörő együttműködésnek, több tucat művészettörténész vetette rá magát a lehetőségre, igényes képelemzések születtek, mindenki örült és úgy tűnt, mindenki jól jár. Lapszerkesztők reménykedtek abban, hogy az NKA által különben szürreális módon elvárt önrészeket sikerülhet a jövőben előteremtteni, tudósok álmodtak arról, hogy évtizedes kutatómunkájuk gyümölcsét végre méltó módon tálalhatják, múzeumi szakemberek reménykedtek akadálytalanabb műtárgymozgatásban. Sokan remélték, hogy megbízást, vagyis lehetőséget kapnak könyvírásra. Az első időkben úgy tűnt, hogy a tudományosan és vizuálisan egyaránt igényes művészmonográfia közös érdek. Egyes galériák, például a Missionart, magukénak érezték ügyeket, például Nagybányáét: ők azon kivételek közé tartoznak, akikre ma is lehet számítani. Mások, például Virág Juditék Gergely Mariann Kádár-monográfiájával új, példamutató sorozatot indítottak útnak és nehezen hozzáférhető műkincseket tettek közzé kiállítás és könyv formájában egyaránt. Követendő példaként említhetjük még a Maklár Kálmán kiadásában megjelentetett Márffy Ödön-monográfiát és oevre-katalógust Rockenbauer Zoltántól. A legígéretesebb mecénásnak és partnernek a magyar művészet egészéről határozott víziókkal rendelkező Kieselbach Tamás tűnt. Két hatalmas kötete koncepciózus és pompázatos bemutatása ezeknek a vízióknak, óriás műtárgyanyag gondolatilag és vizuálisan egyaránt igényes elrendezésben, melynek közzétételével mindannyian felbecsülhetetlen értékű ismerethez jutottunk. A valószínűleg veszteséges, de annál nagyobb presztízsszerű vállalkozást jó néhány szép és fontos kiállítás és kötet követte. Mindezek alapján joggal lehetett reménykedni az együttműködésben. (Egyébként ugyanez a jelenség érhető tetten a múzeumi szféra egyes elemeinek menedzselése esetében. A megakiállítások hatalmas nézőszámot vonzottak, de talán nem véletlen, hogy az MTA Művészettörténeti Bizottsága inkább a többéves, komoly tudományos előkészületeket igénylő tárlatokat díjazta az Év Kiállítása kategóriában. A jelzés nem annyira a rendezőknek, mint a tendenciának szólhatott: a minőségi országimázt és a múzeumok új, különben kíváncsan közönségbarát találását paraszthajszál választja el a gyorséttermi brand-menüktől. A helyzet sajnos nem az, aminek a felek beállítani igyekeznek és aminek eleinte látszott: a konfliktus nem, vagy nem csupán a konzervatív,



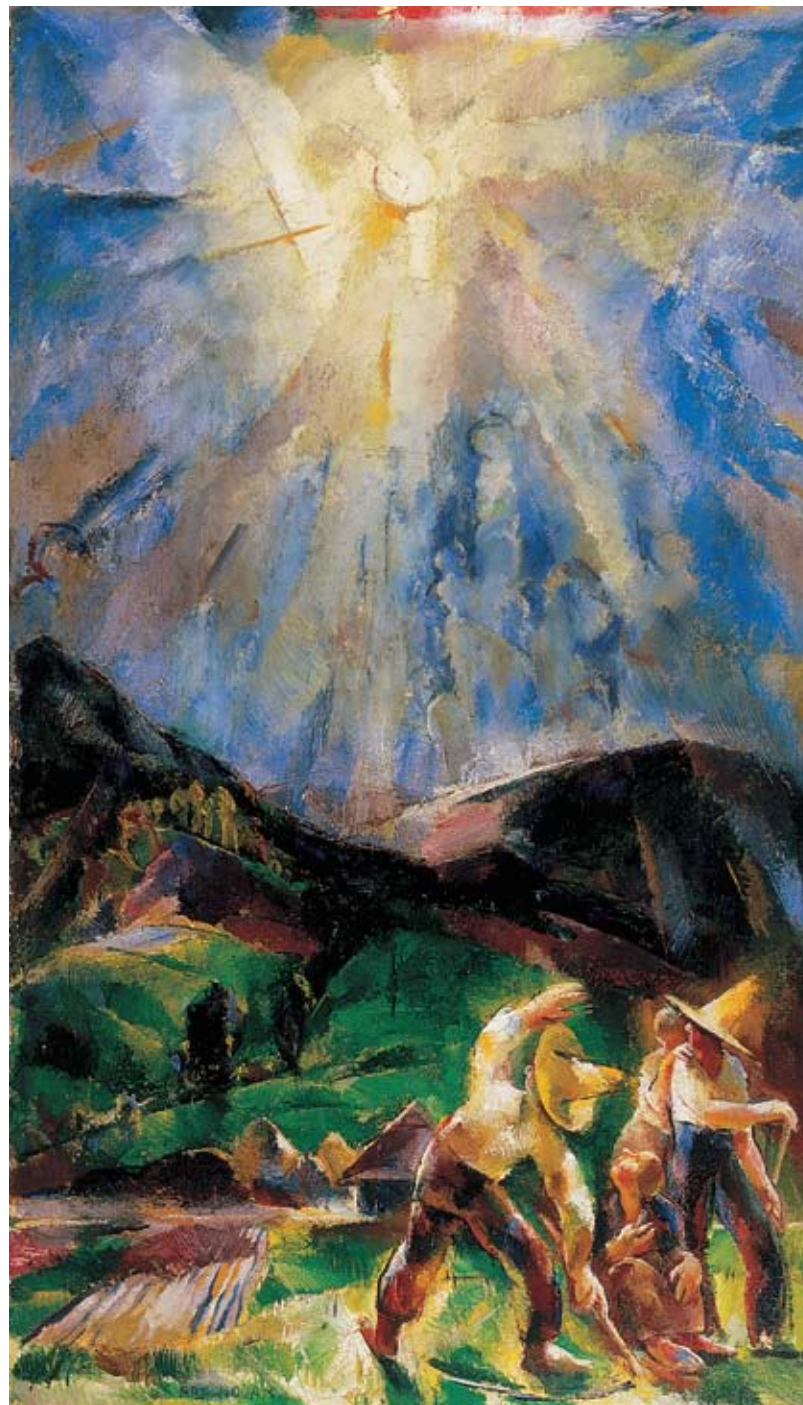
Aba-Novák Vilmos: Csikszeredai vásár, 1935. Magyar Nemzeti Galéria

akadémikus művészettörténész-szakma és a friss szellemű, praktikusan gondolkodó, rugalmas és nyitott újítók között áll fenn. Igen nagy a résztvevők felelőssége, hogy megtalálják-e végül a megfelelő arányokat és kommunikációs csatornákat a tudomány és a menedzsment, a szakma és az üzleti szempontok között.) Ha tehát az előbb a könyvkiadás mai állapota felől nézve Molnos Aba-Novák-könyvét a Corvina-albumok típusa elé helyezve mint követendő, pozitív példát mutattam be, a remélt tudományos monográfia-kiadások szemszögéből nézve ugyanezt, nem mentes a kompromisszumoktól. Molnos Péter, a kiemelkedő tehetségű fiatal művészettörténész munkája – köztes pozíciója folytán (a műkereskedelem környékén tevékenykedik) – pont az ütközőzónába került. Műve, a könyv és a kiállítás, noha minden dicséretet megérdemel, mégis állatorvosi lójává vált egy olyan problémának, amit ideje lenne talán megbeszélni.

A hiányzó kérdések. Molnos Aba-Novák könyvéről és a MODEM kiállításáról

Állítólag Németh László nevezte egyszer a kisregények divatján gúnyolódva a szerinte megúszós könyveket „gyorsregényeknek”. Molnos Batthyány- és Aba-Novák-kismonográfiája között alig egy év telt el. Van, akinek ennyi információ már elég is ahhoz, hogy leírja a szerzőt, azzal a felkiáltással, hogy még Lázár Béla sem írt meg évente egy magyar művészmonográfiát. Mások a Batthyány név hallatán tették be az ajtót, a szakma avantgárd kánonokon felnőtt része hallani sem akar a műkereskedők által divatba hozott nevekről. (Pedig a dolog messze nem ilyen egyszerű. Batthyányt már az aukciós boom előtt felfedezte a Studio 1900 Galéria, nem mint elsővonalbeli értéket, de mint olyat, aki más, kevésbé emlegetett nevekkal együtt azért színesíti a korszak palettáját, és meggyőző kiállítást is rendezett művei szerepeltetésével *Talányok* címmel.)

Molnos Batthyány-albumának szinte egésze alap kutatásnak nevezhető, teli izgalmasabbnál izgalmasabb kordokumentumokkal, amiket Molnos tett első ízben közzé. Könyvei – mind a Batthyá-



Aba-Novák Vilmos: Fény, 1926. Magántulajdon

ny, mind az Aba-Novák – terjedelemben a Corvina-albumok és a nagymonográfiák közé esnek, kismonográfiának nevezhetnénk őket, de mondjuk a Taschen sorozatát messze felülmúlják mind alapkutatások, mind küllem terén. Ami miatt itt „gyorsmonográfia”-ként szerepelnek az az, hogy esetükben a szerző műkereskedelemben szerzett – nem lebecsülendő – tapasztalatain és ismeretein túl néhány hónapos-egy éves intenzív kutatómunkáról beszélhetünk (hogy ez sok-e vagy kevés, nagyban függ attól, mit is várunk valójában ezektől a könyvektől). Maga a szerző nem győzi hangsúlyozni, hogy ezek nagyközönségnek szóló, kedvcsináló művek, amiket nem fair tudományos monográfiához hasonlítani. Molnos célja az volt, hogy a tárgyalt művészeket és műveiket emberközelbe hozza, ahogy ő maga mondta, „érzelmi viszonyt”

szeretett volna gerjeszteni a művek és a szemlélők között, és közérthető, olvasmányos módon szeretett volna ismereteket közölni. Ezeket a célokat a szerző nem csupán elérte, de túl is teljesítette. Az Aba-Novák-könyvben van alapkutatás és minden eddiginél több művet tartalmazó oeuvre-jegyzék, és az életrajzot példaadó módon kis keretekben források egészítik ki. Egy kollégám „érzelemteli Saur-szócikknek” nevezte, emígy utalva az életrajzok tárgyilagosságára és megbízhatóságára, az értékelés hiányára, ugyanakkor a szerző azon vágyára, hogy a művészt megszerettesse az olvasókkal. Aba-Novák esetében ez a vágy egybeesett a leszármazottak érthető rehabilitációs szándékaival. Amely így abba a nagy áramlatba illeszkedik, ami a Horthy-éra újraértékelését tűzte ki célul, az esetek nagy részében azonnal átesve a ló másik oldalára.

Molnos finoman egyensúlyoz: nem ítélkezik, de nem is hallgat el semmit. A művész mögé felskicceli a római iskolát éppúgy, mint a nagy hatalmú művészetpolitikus, Gerevich Tibor alakját, az állami és egyházi murális megbízások történetét szervesen együtt tárgyalva a táblaképfestéssel. Mégis, az embernek az az érzése, hogy ez a magától értetődőség valamiképpen az Aba-Novák-probléma sterilizálása. Egyfelől a depolitizálás szándéka paradox módon az egyoldalú politikai újrahasznosítás malmára hajtja a vizet, másfelől a hatalomhoz való viszony árnyaltabb megközelítése éppenséggel a művek elemzésére hathatna megtermékenyítően. Ha P. Szűcs Julianna a római iskoláról írott alapvető könyve esetében a háttér kidolgozása némiképp mintha a figurák és művek rovására történt volna, Molnosnál éppen fordított a helyzet. Aba-Novák olyan erőteljes, életteli, plasztikus figuraként lép elénk, aki mögül mintha hiányozna a valódi háttér a hazai és a nemzetközi kontextussal, a vonzások és választások, a függőségek és kényszerűségek hálózatával.

Bármennyire tárgyilagos az életrajz, Molnos könyve mégsem lexikonszócikk. Nála a függőség helyett az autonómiára, a narratív, elbeszélő jellegről (és emígy részben a hatalom reprezentációjához kötődő) ikonográfiáról a festői értékek került a hangsúly. Ez a koncepcióváltás indokolható és érthető, még akkor is, ha nehéz elkülöníteni az üzleti érdekektől. És épp itt van a probléma gyökere, ugyanis bármennyire pazar kiállítás is ez az album, bármennyire zseniális munkát végzett is Fákó Árpád a megjelenítés terén, bármennyire dicséretes és követendő is a könyv felépítése, terjedelmi és üzletpolitikai okokból ez a könyv sem lett, mert sajnos nem is lehetett fóruma a koncepcióváltás igazi, tudományos igényű megindoklásának.

A problémafelvetések hiánya így olyan igénybejelentéssé teszi Molnos könyvét, melyet ugyanakkor elég nehéz megvitatni az



Gerevich Tibor III. Béla udvaroncai között
Részlet ABA-NOVÁK Vilmos a párizsi világkiállításra készült pannójáról



Mikusz Sándor: Gerevich Tibor emléklap, 1939

érvek és a bővebb tényanyag híján. Pedig jogos és érdemi kérdés lehetne, hogy miért esik ABA-NOVÁK néhány Horthy-ábrázolása szigorúbb megítélés alá, mint Bernáth és Szőnyi az ötvenes években kifejtett munkássága? Miért nagyobb a mai napig a Gresham ársíja, mint a római iskolásoké? Egyáltalán, római iskolásnak tekinthető-e ABA-NOVÁK, aki talán a legkevésbé szervilis az ösztöndíjasok között? Hogyan alakult viszonya az irányzatot menedzselő professzorhoz, Gerevichhez? Ahhoz a Gerevichhez, aki kortársai között római nőügyeiről, Mussolini szeretőjéhez, Sarfatti asszonyhoz fűződő intim viszonyáról éppúgy elhíresült, mint az egyházművészet megújítása terén tett egyidejű erőfeszítéseiről? Gogolák Lajos a hagyatékában maradt emlékiratában nem kevés gúnnyal

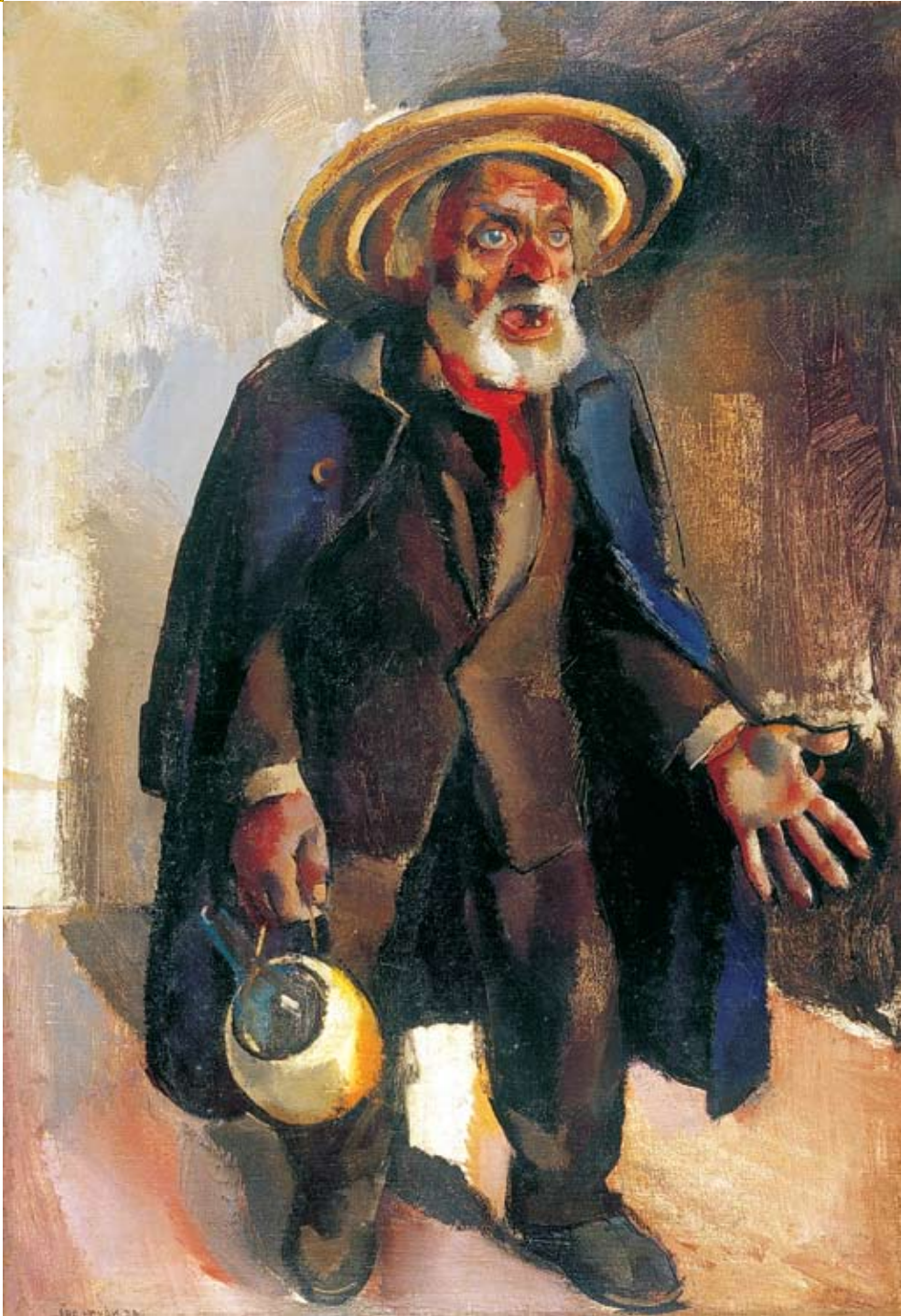
úgy emlékezik meg Genthon István a római Collegium Hungaricum élére történő kinevezéséről, mint ami teljes egészében Gerevich kényúri kedvétől függött: „Genthon Istvánt Gerevich Tibor protekciójára kinevezték a római Collegium Hungaricum igazgatójának, a baromi hülye kispolgár Koltay-Kastner Jenő kiebrudalása után. Koltay körbejárt Bpsten és hivatalos körökben folyton beszélt Gerevich Tibornak a Coll. Hungaricum magyar női ösztöndíjasait érintő praktikái és kürett-ügyei részleteiről, azután arról is, hogy a luxuriózus tanári-igazgatói lakás szalonsztalai fiókjában nemcsak kártyát, ha-

nem elszáradt prezervatívumokat is találtak, vagy hogy Gerevich Tibor a pápává lett Cecchi kardinális márványfürdőkádjában »mosca-t« játszott (a játék leírása sajnos nem tűr nyomdafestéket – M. Cs.). Mindezt Gerevich Tibor az ő jelentős pápai, fasiszta és magyar királyi kapcsolataival mégsem tűrhette, Koltay-Kastner Jenő eltávolított és Pécsen lett tanár. Genthon Istvánnak pedig meghagyta Gerevich, aki közismerten teljesen amorális életművész volt, hogy hagyjon fel most már léha életével és zsidó kapcsolataival, nősüljön meg és legyen végre rendes ember, és ez így is történt.” Mint közismert, Genthon ezek után búcsúszó nélkül hagyta el zsidó barátját. Mindez nem meglepő Gerevich programjának ismeretében, aki már 1920-ban így fogalmazott:

„A magyar műveltség Szent István óta keresztény műveltség volt, melynek folytonossága akkor sem szakadt meg, amikor romboló álkultúrák rést ütöttek rajta.” Hogy a romboló álkultúrák alatt mi mindent lehet még érteni, világosan jelzi a program végé felé a sommás ítélet: „Budapest bevette és tömjénezte Zuttot, Gombaszögit, a Rippl-Rónai irkarajzait és a Nyolcakat csakúgy, mint Szép Ernőt és Szomoryt, s fölényesen megmosolyogta Benczúrt és Szabolcskát. (...) felületességével, tradíció nélküliségével, cinizmusával sok jobb sorsra érdemes tehetséget rontott meg, s inficiálta a vidéket is.” Tekintve, hogy Gerevich élete egyik utolsó tanulmányát Benczúr művészetének szentelte, kiemelve, hogy a „hivatalos világ, a kormányzat, testületek, a legmagasabb körök fel egész az uralkodóházig elhalmozták kitüntetéssel és megrendeléssel”, az „udvari művészet”-problémakör továbbra is megkerülhetetlen. Nem sikerült felülírni Perneczky 1967-ben leírt sorait sem: „Sokkal formálhatóbb tehetséget kapott Gerevich ABA-NOVÁK Vilmosban, aki kezdetben a fiatal Szőnyi (s rajta keresztül az aktivisták) grafikáinak stílusával indult, de csakhamar a könnyebb és felszínesebb dekorativitás felé fordult. A hivatalos megbízatásoknak ABA-NOVÁK plakát-szerű dekorativitása, amely korlátlanul bírta a méretek növelését is jobban megfelelt, mint bármi, ami akkor Magyarországon képzőművészet volt. Kezdetben ugyan az ő munkái is túl moderneknek tűntek a hivatalos fórumok szemében, a római iskola megszerveződése után azonban Gerevich tekintélye egész súlyával ABA-NOVÁK mellé állt, mert meglátta benne az egyházi és állami megrendeléseket egyaránt teljesíteni tudó, harsányan monumentális dekoráló művészt. ABA-NOVÁK a harmincas években szép karriert futott be pannóival és freskóival, amelyek virtuóz grafikai eredményekkel tűntek ki, de már tartósságuk, műves megmunkálásuk kevésbé volt tökéletes. A freskók a rossz technikai kivitel miatt azonnal hullani kezdtek, mintegy szimbolizálva, hogy az egész »monumentális« művészet mennyire csak díszlet, modoros álarc a kor valóságos problémái előtt.” Bár Molnos is közli a dokumentumot, melyben ABA-NOVÁK Gerevich a jászszentendrési freskók átdolgozására tett „javaslatát” visszautasítja, továbbá egy olyan levelet ki is tett a kiállításon, melyből világosan kiderül, hogy ABA-NOVÁK egyáltalán nem volt antiszemita, a viszony elemzése annál is fontosabb lenne, mivel abból, hogy ABA-NOVÁK (a Fränkel-Szalomon keresztül) Kállai Ernővel, a progresszív modern művészet Berlinből épphogy csak hazatérő kritikusaival íratja meg gyűjteményes kiállításának előszavát, arra lehet következtetni, hogy még 1936-ban sem egyedül a gerevichi programot tartotta vonzó alternatívának. Mikor Auschwitz felől nézvést sommásan fasisztának tartjuk ezt a korszakot, megelégedünk arról, hogy az ötvenes évekkel ellentétben a Horthy-érában voltak választási lehetőségek és volt sajtószabadság is. Például a *Képzőművészet* című erősen konzervatív, jobboldali folyóiratban nem csupán a római iskolások szerepeltek rendszeresen, de Szőnyiék is, a Tanácsköztársaság alatt oly erősen kompromittálódott Kernstok pedig elméleti cikkel jelenhetett meg ugyanott. És Kállai Ernő is tudta publikálni azt a kiállításkritikát, amelyben, csupán két évvel az em-

legetett – és Molnos által külön keretben idézett – katalóguselőszó után a következőket bírta írni a nemrég még meleg szavakkal méltatott festőről: „Aki ABA-NOVÁKOT a maga igazi keretében és aránylag legjobb formájában kívánja látni... az nézze meg a Csíkszeredai vásár c. vásznát. Éles, de nem mély szemre való megfigyelés. Zsánerszerűség, jó adag humoros ízzel. Kedélyes komázás a néppel. Bámulatosan virgonc rajz, csattanó szíkontrasztok. Hallatlanul rutinos technika. De hol van itt a nagyratörő római stílus? Az egésznek inkább illusztratív jellege, semmint képformája van. Az ábrázolás tarka nyüzsgéséhez, a csupa ügyes fogáson végigfickándozó eleveenséghez csak a kis vagy legfőljebb közép méretű vásznak valók. Ha ez a stílus fali méreteket ölt, akkor elnagyolt, nyers finto-rok és rángások halmaza lesz belőle. Így például a párizsi kiállítás magyar pavilonjának ABA-NOVÁK festette fali képei e tekintetben egyenesen borzalmasak voltak. Despieu, a tiszta klasszikus francia hagyományok mai nagy szobrászmestere állítólag azt mondta ezekről a falfestményekről, hogy »íme, ez az igazi magyar festészet«. Minek tekintsük ezt az ítéletet? Vajon elismerésnek-e vagy gyilkos iróniának? Hiszen köztudomású, hogy külföldiek az ételt általában még ma is annál magyarosabbnak tartják, mentől vörösebben, sűrűbben és csípősebben van teleszórva paprikával... Mi sajnós az új freskófestészet körül a legjobb akarattal sem látunk egyebet, mint rendkívül ügyesen megszervezett propagandát és egy kétségte-nül meglévő, reprezentatív szükséglet ihlettelen kiszolgálását, tehát konjunktúrát... Ami pedig különösképp a monumentalitást illeti, úgy annak mai, erőszakolt kultuszát a mindenfajta jelvényű és színezetű állami parancsuralkak jellegzetes művészetpolitikai velejárójának tartjuk. Jobb volna, ha szabad magyar emberségünket az ilyen felfuvalkodott festői és plasztikai pátosztól lehetőleg megkímélnők.”

ABA-NOVÁK tehát nem elsősorban a Kádár-éra értelmezési kísérleteivel szemben szorul védelemre, hanem már a 30-as évek magyar progressziója meghozta róla a maga ítéletét, amely ráadásul nem csupán a mindig, minden korban a megbízók reprezentációjától függő muráliákra vonatkozott. Ez az ítélet ABA-NOVÁK művészetének azon oldalára, a „festői érték kontra elbeszélői véna” problémájára is értendő, melyet Molnos ismét nem annyira tematizált, mint inkább a magyar műkritika legjobb hagyományaihoz méltó érzékletes műleírásaiban és legfőképpen a debreceni MODEM-ben rendezett gyönyörű kiállítás révén bemutatott. Bár a MODEM vezetéséből meglepő módon hiányzik a kollegialitás (nem csupán a művészettörténészek általában, de az AICA-igazolvánnyal rendelkező műkritikusok sem juthatnak be csak úgy, annak dacára, hogy ki van írva: sajtóigazolvánnyal ingyenes a belépés) a kiállítás és az azt kísérő katalógus igazán frenetikus vizuális élménnyel kárpótolja a lépcsőházban már felpaprikázott, pedig csak munkáját végezni kívánó látogatót. Eszerint akinek szeme van a látásra, az láthatta, okosan berendezett és szakértő szemmel bevilágított termek során át, milyen virtuóz birtokosa is volt a technikának ez az ízig-erőig temperamentumos, nagy formátumú festő. Mégis, a képek láttán



Aba-Novák Vilmos: A mérges Giovanni, 1929. Magántulajdon

is igazat kell adnunk P. Szűcsnek, aki 1994-es, a *Népszabadság*ba írt cikkében talán a mindmáig legpontosabb, legérvényesebb leírását adta az Aba-Novák-problémának: „1919-es pályakezdésétől 1928-as befutásáig ő a nagy reményű fiatal tehetség. 1929-es római ösztöndíjától 1934-es első falképeinek befejezéséig ő az ügyeletes zseni, a kultúra botrányhőse, a Kritikai Hang hiteles letéteményese. Az 1936-os állami megbízásoktól 1941-ben bekövetkezett haláláig (és még pár évig) ő a kurzus exportképes vezéregyénisége, a velencei biennálé mindmáig egyetlen aranyéremmel jutalmazott festője, az akkori nép-nemzeti modern jobboldal látványtervezője. 1949-től 1960-ig a nevét kiejteni, műveit látni, a mérleget elkészíteni majdnem lehetetlen. 1962-től posztumusz emlékkiállításától a rendszerváltásig annyira van a szellemi élet köztudatában, amennyire a

zuhatag, hullt alá a tűz. / Állva száradt el a fejedelem. / S a hétszáz ékes palota helyét elfoglalta / az őserdő egy hűvös éjjelen.” A nap izzó hatalma, a transzcendens előtt érzett babonás félelem árad ebből a monumentális Aba-Novák-képből, ahogy a parasztok szinte meggörnyednek a sugárzó égbolt súlya alatt. Ehhez fogható művet hiába keresünk a továbbiakban a termekben. Bár a dekoratív erdélyi sorozatban is születtek remekművek, gondoljunk csak a *Tehenek* vagy a *Kompátelés* című képek kicsattanó festőiségére, Aba-Novák művészetét sem a mesélőkedv, sem a látványosság nem menthette meg. Molnos maga is érezte ezt, a legszebb, központi terem főfalára helyezte el a Kieselbach-felfedezte *Fényt*, és a *Trattoria*-sorozatnak is külön falat szánt. Molnos vizuális érzékenységét, jó ízlését és szemét dicséri ennek a gondosan felépített kiállításnak minden zege-zuga, a

kétfrontos politika azt kicentízi. 1991-től, az MDF-kultúrpolitika kiteljesedésétől rehabilitációja programszerű. Tematikai okokból lemeszelt falképeit gyorsítva tisztítgatják, múzeumi raktárakban porosodó pannóit ki-kiállítják, az állandó nyilvánosság előtt szereplő műveinek számát megduplázzák.” Hozzáteve, hogy a „nagy reményű fiatal tehetség” érzésem szerint legjobb műveit éppen akkor alkotta, amikor válságban érezte magát. Az „árkádiás” kezdetek után a római tartózkodások elején, a *Trattoria* körül festett vázlatok, például a *Mérges Giovanni* olyan, a monumentalitás, a festői összefoglalás iránti érzékenységről tesznek tanúbizonyságot, mely később, a monumentálisnak szánt, de az elbeszélésben fuldokló, zsúfolt muráliák esetében szinte éppen a visszajára fordulni látszik. Mi történt közben Aba-Novákkal, a *Borozók* és *Borivők*, a *Felsőbányai patakparton* vagy a *Fény* nagyszabású festőjével, aki oly jó ritmus-érzéssel, oly nagy harmóniában tudta egyesíteni a kubizmus és az expresszionizmus formakincset, az Árkádia-festők klasszicizáló formakultúráját a szimbolikus tartalommal? A *Fény* című kép láttán József Attila gyermekkoromban szinte mágikus rigmusként ismételtetett sorai jutottak eszembe a nagyratörő fejedelemről, aki palotája kapujára akarta lehozatni a napot, „mint óriás tüzes lakatot”: „S míg sürgött irtózva, serénykedett / a dolgos népek megdöbben zöme, / kisült a vetés, kigyúlt a város, / kicsordult a nap lángos özöne. / Mint

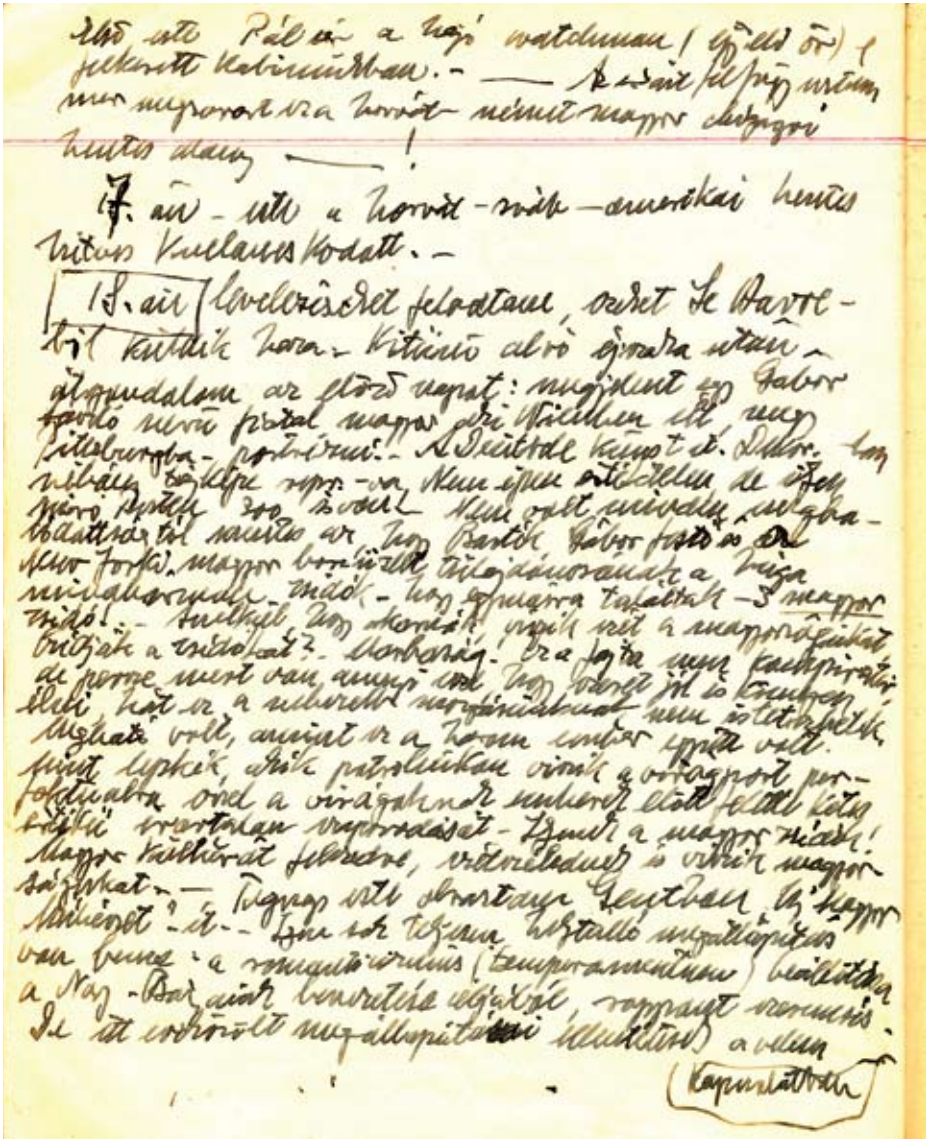
Részlet egy Aba-Novák levélből:

„18-án levelezéseket feladtam, ezeket Le Havre-ból küldik haza. Kitűnő alvó éjszaka után átgondolom az előző napot: megjelent egy Gábor László nevű fiatal magyar, aki Wienben élt, megy Pittsburgba – portrézni. A Deutsche Kunst et. Dekor-ban néhány tájképe repr.-va. Nem éppen értéktelen, de ilyen nivó Pesten 300 is volt. Nem volt minden megihatottságtól mentes az, ahogy Bartók, Gábor festő és a New Yorki magyar bor-üzlet tulajdonosának a húga mindhárman zsidók – hogy egymásra találtak – 3 magyar zsidó! – Anélkül, hogy akarnák, viszik szét a magyarságukat. Szídják a zsidókat? Marhaság! Ez a fajta nem konspiratív, de persze mert van annyi esze, hogy szeret jól és könnyen élni, hát ez a nehezebb mozgásúagnak nem tetszhetik. Megható volt, amint ez a három ember együtt volt. Mint lepkék, akik potrohukon viszik a virágport perfektúálva ezzel a virágoknak emberek előtt felett kétes értékű ivartalan szaporodását. – Ilyenek a magyar zsidók! Magyar kultúrát felszedve, szétszélednek és viszik magyarságukat.”

tematikus kis beugróktól kezdve egészen a hamisításokkal foglalkozó érdekes teremig. És ez a kiállítás mégis minden írott szónál nyilvánvalóbbá teszi Aba-Novák tehetségének elaprózódását, amelyet a nagy falképek paradox módon inkább csak siettettek. És ez az a pont, ahol a festő műve elválaszthatatlanul hozzátapad a róla lehámozni kívánt politikumhoz, a hatalom és a művészet viszonyának megkerülhetetlen problémájához. Mert vajon nem függ-e össze mégis az Aba-Novák-képek egyre zsúfoltabb, burjánzóbb dekorativitása azzal a „horror vacui”-val, azzal a tartalmi kiüresedéssel, amit a programhoz való igazodás, az elköteleződés jelentett számára, még akkor is, ha közben minden eszközzel megpróbálta megőrizni autonómiáját? Mintha ugyanaz a félelem, mely parasztjait a földre görbítette, munkált volna benne akkor, amikor tábláit sűrűn, szinte résmentesen, az egyik saroktól a másikig színekkel és formákkal töltötte ki. Mintha rémült gyerekként ólomkatonák falanxával kívánta volna magát és vérbő, életigenlő, vitális e világi paradicsomát megóvni a leselkedő árnyaktól. Ólomkatonái cirkuszi figurák, jámbor állatok, névtelen paraszti hősök voltak, mégsem tudták megvédeni. Még cirkuszképei sem emelkedtek igazán szimbolikus erőre, pedig azokban nagy művészi érzékenységgel igyekezett tematizálni a csillogó felszín és a mélyben lappangó úr őt minden ízében meghatározó,

feloldhatatlan dilemmáját, melyre plasztikus és vonzó személyiséget sejtető sorai utalnak. Ha Kállai Ernő két év alatt, 1936 és 1938 között beéror családását megérthetnénk, talán többet tudhatnánk meg ennek a valóban nagy formátumú festőnek a mefisztói drámájáról is, mely a piacképes, az újgazdag palotákat ma borsos árért díszítő festmények felől nézvést egyre kevésbé látható.

És amit szinte szimbólumszerűen fed el a kiállítás címében található szlogen a „barbár zseniről”. Ezt állítólag Picasso mondotta volna a Despieu és Kállai által annyira lesajnált párizsi világkiállítás nemzeti pavilonjának pannói láttán, azok zsürioraként. Túl azon, hogy józan ésszel eléggé nehezen elképzelhető, hogy ezek az archaizáló és didaktikus történelmi tablók, melyek a magyar–francia kapcsolatokat voltak hivatottak az állami igényeknek megfelelően reprezentálni, épp a közismerten extrém szabadságigénnyel rendelkező Picassót bűvölték volna el, az egész történet ama Mihalik Sándortól származik, akinek közismert legendagyáros-mivoltát Genthon állítólag bökversben örökítette meg. Persze ez is csak városi (szakmai) legenda. Az viszont nem, hogy tényleg volt valaki, aki Aba-Novák művészetét írásban is elismerően „barbárnak” nevezte. Ez a valaki nem más volt, mint Elek Artúr. De hol van szegény Elek reklámértékben egy Picassóhoz képest?





Francia-magyar történelmi kapcsolatok. Pannó az 1937-es párizsi világkiállítás magyar pavilonjához. Székesfehérvár, Csók István Képtár



És itt kell ismét szót ejtsünk azok felelősségéről, akik ezeket az életműveket újra felfedezik és bemutatják nekünk. Azok felelősségéről, akiknek megvannak az anyagi eszközeik ahhoz, hogy akár többéves kutatómunkát is meg támogathatnának. Rajtuk is múlik, hogy kellően mély, problémaérzékeny elemzések révén történik ez meg, vagy, mint az elején említettem, gyorséttermi tálalásban.

Molnos szándékosan tartózkodik könyveiben az ítélezkéstől. Más azonban az ítékezés, más az értékelés és más a probléma-felvetés. Egy monográfia nem kell hogy feltétlenül értékeljen, de akinél van mit újraértékelni, ott ez is feladat lehet. A hangsúly azonban nem is az értékelésen van, hanem a problematizáláson és a kérdésfeltevéseken. Például Mednyánszky művészete sokkal nagyobb mértékben függ össze a nemi identitásával, mint a hatalomhoz való viszonyával. Mindenkinek megvan a maga daimónja, és Mednyánszky daimónja a test kontra szellem problémája, az Aba-Nováké viszont az üresség kontra tartalom (propagandisztikus tartalom, ahogy ő maga meg is fogalmazza valahol). Mivel Aba-Nováknak sorsstémája, élettémája a hatalomhoz való viszony, hiszen a kezdeti útkeresés után kiemelkedő tehetségét ez mozdította el az ismert irányba, szerintem ennek tárgyalása még egy művészeti albumnak is feladata lehet. Feladata lehet, de ez kétségtelenül elhatározás és megrendelői igények kérdése. Molnos mindent megtett, amit ilyen keretek között, ennyi idő alatt, ilyen terjedelemben meg lehetett tenni. Munkája kismonográfia-kategóriában példaértékű, könyvét mindenkinek csak ajánlani tudom. Világos felépítése, élvezetes stílusa, formabontó struktúrája, forrásainak világos bemutatása, ragyogó képanyaga megkülönbözteti a könyvesboltok elemzett kínálatától. Az, hogy szerzőjét most kritika érheti, éppen azoknak a képességeinek és annak az igényességének köszönhető, mellyel szétfeszítette a közönségszalogató album vagy a száraz és igénytelen életrajz kereteit. Ha könyve nem az egyedüli lenne ma a piacon, ha készülne már valahol a tudományos igényű monográfia, ha valaki már ott állna a vártán, hogy megfinanszírozza, egy szó sem érhetné a ház elejét. De így sajnos, bármennyire igazságtalan is ez, mégis tőle várjuk a választ arra a végső Kérdésre, amelynek tárgyát a Galaxis Útikalauz Stopposoknak így foglalja össze: „az Élet, az Univerzum, meg Minden”. Reméljük, hogy következő művében meg is kapjuk, ha nem is a választ, de legalább a kérdéseket.

A 2007. évi OPUS MIRABILE díj idei kitüntetettjei:

Egyéni tanulmányok

Bubryák Orsolya: „E meditullio basilicae erutum”? – Megjegyzések a Szent István-szarkofág provenienciájához. In: Ars Hungarica, 2007/1. 5–28.

Buzási Enikő: Aktualitás és történeti hagyomány a 17. század végén: A Mátyás-kultusz a Batthyányak családi reprezentációjában. In: Művészettörténeti Értesítő, 2007/1. 115–137.

Orosz Márton: A láthatatlan gyűjtemény. Avantgárd műgyűjtés Magyarországon és Közép-Kelet-Európában. (In: Picasso, Klee, Kandinszkij. A svájci Rupf-gyűjtemény remekei. Szépművészeti Múzeum, katalógus. Szerk. Geskó Judit. Bp., 2007, 235–303.)

Kiállítások katalógussal

Vaszary.
Vaszary János (1867–1939) gyűjteményes kiállítása (Magyar Nemzeti Galéria, 2007. október 18. – 2008. február 10.)
A kiállítást rendezte: Gergely Mariann és Pleszniv Edit

Oszmán-török szőnyegek az Iparművészeti Múzeum gyűjteményéből. In memoriam Batári Ferenc. (Iparművészeti Múzeum, 2007. szeptember 17. – 2008. december 31.)
A kiállítást rendezte: Pásztor Emese

Szent Imre 1000 éve (Székesfehérvári Egyházmegyei Múzeum, 2007. augusztus 11. – 2007. november 11.)
A kiállítást rendezte: Kerny Terézia és Smohay András

Zichy Mihály, a „rajzoló fejedelem” (Magyar Nemzeti Galéria, 2007. december 14. – 2008. március 23.)
A kiállítást rendezte: Hessky Orsolya és Róka Enikő



Aba-Novák Vilmos: Körhinta



53. Művészeti aukció

árverés: november 11-12-13.

Kiállítás: november 2-9.



BÁV AUKCIÓSHÁZ
1052 Budapest, Bécsi u. 1-3., Tel.: 429-3020
www.bav.hu

Műkereskedelem az interneten

axio · art

www.axioart.com

NYUGAT
1908 –
2008

A PIM KIÁLLÍTÁSA

2008. MÁRCIUS 27 – DECEMBER 31.

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

WWW.PIM.HU
WWW.NYUGAT100.HU



kiemelt médiatámogató:

fidelisúgó PESTI431

mediatámogató:



pesti műsor



ÉKSZER
DESIGN



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



Az illy ajánlja az Ön figyelmébe:

JÖNNEK AZ OROSZOK

Kortárs orosz remekművek, a Blue Noses csoport Magyarországon
2008. szept. 25. – dec. 15.

MODEM – Modern és Kortárs Művészeti Központ, Debrecen
www.modemart.hu



A MODEM-ben látható Hogyan tovább Oroszország? című kiállítás reprezentatív tárlat az orosz szoc-art irányzat munkáiból. A szoc-art a hetvenes években jelent meg a szovjet-orosz művészetben friss alternatívaként. Az irányzat művészei éles iróniával és sok humorral mutatták be a pártállami rendszer visszásságait. Vitalij Komar, Alex Melamid, Erik Bulatov és Ilja Kabakov a pop-art formanyelvét a szocreál ikonográfiájával ötvözve új látásmóddal gazdagították a művészeti palettát. A szoc-art fő ismérve a szocialista realizmus heroikus patetizmusával szemben a metsző humor lett, mely széles körben befogadhatóvá és könnyen fogyaszthatóvá teszi a műveket.

A magyarországi kiállítás egyik szenzációja

a New Yorkban élő Ilja Kabakov egyik nagyméretű installációja. A *Közös konyha* című, harminc négyzetméternyi alkotás egy szovjet társbérleti lakás (az úgynevezett „kommunálka”) közös konyháját idézi meg. További művészek, akiknek munkái a világ nagy közgyűjteményeiben is megtalálhatók: Vitalij Komar, Alexander Melamid, Erik Bulatov, Oleg Kulik vagy Borisz Orlov.

Kék orrok – cenzúrázatlanul

A MODEM számos, az orosz bel- és külpolitikai helyzet miatti nehézségbe – Viktor Jerofejev kurátor elbocsátása, orosz-grúz háború – ütközött a kiállítás szervezése során. Mindezek ellenére az elmúlt három évtized orosz képzőművészetét átfogó módon bemutató kiállítás az utolsó pillanatban még egy további szenzációval is kiegészült: A *meztelen igazság* – A *Blue Noses cenzúrázatlanul* címmel a világszerte ismert orosz művészcsoport munkái is láthatók.

Az 1996-ban alakult csoport kiállításai

és performance-i a kanonizált értékrenddel való ellentét okozta súrlódásra, valamint a gyors és elsöprő nevetésre épülnek. Alapító tagjai: Vjacseszlav Mizin és Alexander Szaburov, akikhez a későbbiekben alkalmi jelleggel több művész is csatlakozott. Filmes és fotómontázs-alkotásaikban a közélet meghatározó szereplőit sok humorral, groteszk módon ábrázolják. Közismert politikusok gyakran félreérthetetlen helyzetben, meztelenül jelennek meg a műveikben.

Hogyan tovább Oroszország?

kortárs orosz művészet



2008.09.25.-12.15.

MODEM Modern és Kortárs Művészeti Központ

4026 Debrecen, Baltazár Dezső tér 1. | (52) 525-018 | modem@modemart.hu | www.modemart.hu

modem



ART4.RU

partner project
gallery



Debrecen

DEBRECENI ÉS

ARTCHRONIKA

HetiVálasz

Parancsra született művészet

Földes András

Gyanakvással közelítettem a monumentális Sztálin-festmény felé. A vezér hangsúlyos nyitóképe azt is jelezhetette ugyanis, hogy a debreceni MODEM szocreál kiállítását agyonnyomja a kommunisztázós aktuálpolitika. Amire volt esély, hiszen a téma nem a kurátor, hanem a városvezetéssel jó kapcsolatokat ápoló igazgató, Gulyás Gábor fejéből pattant ki. A *Festészet a Rákosi-korban* című anyagot a múzeum ráadásul hamarosan a *Hétköznapi kommunizmus* és a *Kortárs orosz művészet* című kiállításokkal erősítette meg, modemes kommunizmuskritikai irányvonalat vázolva fel. Ami egyébként üdvözlendő dolog lenne egy olyan országban, ahol az ilyesmi nem kapcsolódik össze rövid távú politikai manőverekkel.

A rózsaszín falat megkerülve mégsem a Terror Házából ismert, hatásorientált terembe jutottam. Egy teljesen kiállítászerű kiállítás fogadott, ahol nem az installáció, hanem a festmények domináltak. De azok nagyon.

A kiállítás néhány emblemikus szovjet festmény másolatával indított. A Geraszimov-féle *Sztálin és Vorosilov a Kremlben* című munka, amelyen a két hőst az utókor számára kideríthetetlen okból feltűnően csúszós jégfelületre helyezte a festő, és a *Hazánk hajnala* (Surpin) című festmények másolatai nem a kiállítás szegényességének bizonyítékai. Éppen ellenkezőleg, Rieder Gábor koncepciójának hi-telességét támasztják alá. A magyar szocreál ugyanis nem művészi és ideológiai megfontolások révén kristályosodott ki, majd terjedt el az országban, hanem parancsra.

Révai József népművelési miniszter egy 1949-es Műcsarnokban rendezett szovjet festészeti kiállítás megnyitóján adta ki az utasítást, hogy mostantól a falakon is látható, szocreál irányvonal a követendő. Mivel az új művészeti kurzus lényege az ideológiai elkötelezettség volt, nem pedig a szabad művészi látásmód fitogtatása, az első körben a legtöbb pontot nyilván az gyűjtötte, aki a legjellemzőbb műveket reprodukálta a magyar dolgozók tömegei számára.



Az itt megjelenő ikonográfiai elemek gyűrűztek aztán tovább, hogy megdöbbenően rövid időn belül, már háromnegyed évvel később egy száz műalkotásból álló szocreál festészeti kiállításban kulmináljanak.

A tárlat a maga idejében sztárkiállítási státuszban lehetett, mert százazrek nézték meg, és mindenki jól szórakozott. Ahogy a mai látogató is, igaz, gyaníthatóan más okból. Az adott történelmi kontextusból kiemelve a szocreál ugyanis vicces műfaj. Főleg ilyen töménységben humoros a giccs, a heroizmus, a primer népnevelés és a meszterkelt pózok masszája. Ahol az öntudatos munkásszereplők melleleg úgy néznek ki, ahogy manapság a piramisjátékok megszívottjai, a szektás hívók vagy kibeszélő show-k izzadó kispolgárai.



Alekszandr Geraszimov (másolat): Sztálin és Vorosilov a Kremlben, 1950-es évek eleje, olaj, vászon, 134x177 cm, Hadtörténeti Múzeum (eredeti: 1938, Tretyakov Képtár, Moszkva)

Geraszimov a sztálinista szocreál egyik legmagasabb rangú udvari festője volt. A nagy hatalmú pártvezér, Vorosilov már a húszas évektől támogatta enyhe impresszionista jegyeket mutató, de alapjába véve realista és párthű művészetét. (Együtt választották ki Budapesten Kisfaludi Stroblt a Szabadság-szobor elkészítésére 1945-ben.) Geraszimov minden létező díjat elnyert, ő volt a moszkvai Szövetség feje, a '47-ben alapított sztálinista Akadémia elnöke. Bár a negyvenes évek végén sokan vádolták impresszionista („formalista”) festői ecsetkezelése miatt, Sztálin-díjas képeit az egész szovjet érdekszférában tömegesen másolták. Festői kvalitását jelzi, hogy Bernáth rendszerint az ő nevével takarózott, mikor a naturalista hazai pártkatonák túlságosan „festői”, „befejezetlen” stílusa miatt támadták.

(R.G.)

Megdöbbenő ugyanakkor, hogy a művészeti tervgazdálkodás képes volt uniformizálni a festők stílusát is. A debreceni kiállításon egymás mellett lógnak semmiből érkezett kurzusművészek és korábban, más műfajban nagyot alkotók munkái, de a különbségek csak akkor fedezhetők fel, ha közelebb lépve megvizsgáljuk az ecsetkezelést, vagy még inkább a cédulákat.

Bán Béla *Kónyi elvtárs a Ganz Villamossági sztahanovistája* című képén a főszereplő olyan bárgyú optimizmussal olvas fel az üzemi lapból a köré gyűlő, mokány testfelépítésű családtagjainak, mintha az alkotó csak névrokona lenne a korábban ígéretes szürrealistaként számon tartott festőnek.

A kép mindazonáltal megismertet minket a szocreál festészet előremutató, és még annál is szórakoztatóbb újításával, a leíró címmel, amely a kultúrára szomszias munkásoknak és munkás-

nőknek pontosan elmagyarázta, hogy mi van a képen.

Ennek alapján Benedek Jenő *Mit láttam a Szovjetunióban* című alkotásán egy parasztfiú látható, amint elmeséli az ámuló falusiaknak, hogy mit látott a Szovjetunióban. Homályban hagyva a tényt, hogy a művész azelőtt borongós alföldi tájképekkel szerzett viszonylagos ismertséget.

Glatz Oszkár *Koreai és magyar pajtások a földgömb előtt* című képén pedig, nem fogják elhinni, de koreai és magyar pajtásokat figyelhetünk meg egy földgömb társaságában. A remek nagybányás festő szocreál vásznai egyébként olyanok, mintha megfestésük előtt sikeres agyvelő-átültetést hajtottak volna végre rajta szovjet előorvosok. Renitens magatartást csak Szőnyi István és Bernáth Aurél munkáin véltünk felfedezni, akik valószínűleg kiemelkedő népszerűségük miatt engedhették meg, hogy felemás módon azonosuljanak a kurzussal. A Népstadion tervezett, de végül meg nem épült metróállomásába készült freskóvázlateaikon (*Ipari munkásság és a sport*) szerepelnek ugyan a szocreál kötelező elemei: a sportoló munkások, a kulturáltan szórakozó nép és az épülő szocializmus, de mindezeket autonóm módon, könnyed vonásokkal jelenítették meg.

A szocreál festészetben elmerülő látogatónak egyébként olyan érzése lehet, mintha az ötvenes években a nyolc óra munka, nyolc óra szórakozás keretében telt volna az idő, nyolc óra pihenés nél-



Bán Béla: Kónyi elvtárs, a Ganz Villamossági sztahanovistája, 1950, olaj, vászon, 166x180 cm, Magyar Nemzeti Galéria

Bán Béla tragédiája a kommunizmus önfelfaló természetének komor bizonyítéka. Kommunista meggyőződésű avantgárd művészként a két világháború között a Szocialista Képzőművészek Csoportjának volt a tagja, '45 után pedig az Európai Iskola ismert szürrealista mestereként dolgozott. Minden baloldali modernista művésznél élesebben váltott 1949-ben, amikor a Párt közzétette a szocialista realizmus követelményeit. Villámgyorsan alkalmazkodott a szocreál zsánerszerű elvárásaihoz és elfelejtette a bioromantikát. A *Kónyi elvtársért* Munkácsy-díjat kapott, tanár lett a főiskolán, a későbbiekben még magát Rákosit is megfestette Sztálinvárosban. A Nagy Imre-féle „új szakaszt” követően meghasonlott, 1956-ban emigrált, Izraelben halt meg. Színgazdag zsánerképei a magyar szocreál kulcsfontosságú alkotásai, bár pályatársai sokat bírálták a poszterszerű témaválasztásért, a precíz realista stílusért és rugalmas alkalmazkodóképességéért.

(R.G.)



Glatz Oszkár: Koreai és magyar pajtások a földgömb előtt, 1952, olaj, vászon, 127x135 cm, magántulajdon

Az idős nagybányás mester életművének nem tett jót, hogy megérte a Rákosi-kort. Glatz érzékelve az új kor új elvárásait, rugalmasan alkalmazkodott. Bájos naturalizmusa tökéletesen megfelelt a szocreálnak, csak a sokác menyecskéket kellett lecserélnie úttörő leányokra. Glatzból elismert öreg tekintély lett, '53-ban az elsők között rendeztek neki egyéni kiállítást. Ebből a festményéből a KISZ és a BM is rendelt egy-egy példányt. A kép a békeharc szimbóluma: a gonosz imperialisták koreai háborújának, illetve a propagandacélból befogadott árváknak állít emléket.

(R.G.)



Benedek Jenő: Mit láttam a Szovjetunióban? 1950, olaj, vászon, 135x225 cm, Magyar Nemzeti Galéria

Benedek Jenő opportunistá neofitának tartották kortársai, aki a könnyen jött dicsőségért beállt a szocreál képgyárba. Kevésbé ismert alföldi festőként egy-két kiállításon szerepelt már a világháború előtt is. Országos ismertségre az 1950-es, első szocreál seregszemlén bemutatott, *Mit láttam a Szovjetunióban?* című képével tett szert. A festményen egy szovjet kolhozokat megjáró ösztöndíjas parasztfiú meséli csodás kalandjait a falubelieknek. Benedek 1955-ig évről évre előállt egy-két keményen ideologikus, plakátszerűen egyszerű, realista zsánerképpel, sok díjat és megbízást besöpörve. Neve – nem teljesen ok nélkül – a legrosszabb tematikus szocreállal forrt össze, a népies témákat feldolgozó, borongós alföldi piktúráról örökölt festői érzékenysége ellenére.

(R.G.)

kül. A képek egy része arról számol be az utókornak, hogy a munkások gyárat építenek, kezet ráznak Rákosi Mátyással és gépeken fém dolgokat esztorgálnak. Vagy színházban művelődnek, disznósajtot fogyasztanak étkezőkocsikban és acélozzák az izmaikat.

Egyetlen kép sem született ugyanakkor a nyolc óra pihenésről, pedig szívesen megnéztem volna egy kompozíciót a munkásról, aki öntudatosan ráncolt homlokkal hever a takaró alatt.

Hasonló hiányosságot mutatott a képek időbelisége is. A festmények legtöbbje természetesen azt ábrázolja, amikor a sztahanovista a jelenben hajtja a traktort vagy szintén az ötvenes évek jelenében kulturáltan sakkozik. Sok kép foglalkozik a múlttal is, aminek érdekessége, hogy a szocreál historizmusnak Magyarországon nem nagyon volt témája. Míg a szovjet festők foglalkozhattak a Nagy Októberi Szocialista Forradalommal (NOSZF), az Aurórával meg a Téli Palotával (TP), nálunk a rövid és sikertelen

Tanácsköztársaság (Tk) eseményeiből kellett munkásmozgalmi hőstörténetet gyártani.

A nem létező történelem legfőbb festője Ék Sándor volt, aki olyan sehol nem jegyzett, lényegtelen eseményekből készített tablókat, mint a salgótarjáni front, ahol Rákosi elvtárs vonult a proletárok élén valahová messzire. A távolság onnan sejthető, hogy Rákosi Mátyás nyakában látszó lógott.

A szocreál, ha trükkös módon is, de megoldotta a múlt ábrázolását. A jövővel viszont egyáltalán nem foglalkozott, ami érdekes, hiszen a jövőnek nagy szerepe volt az ideológiai szólamokban. Sajnálatos, hogy így alakult, mert érdekes lett volna a *Sztálin elvtárs és Rákosi elvtárs megtekintik a Holdat* című kép, ahogy az *Ifjú úrmunkás felolvassa az üzemi lapot a Lényeknek* című freskóvázlat is.

Előfordulhat persze, hogy a szocreál kitermelte volna a jövőt, és a proletariátus éjszakáit is bemutató művészeket, ha történetesen nem ilyengyorslefutású. 1956 után ugyanis enyhült a művészekre nehezedő kényszer, és a kreatív energiák egyéb műfajokban is kisülhettek.

A kiállítás kurátora, Rieder Gábor szerint idővel szület-hettek volna jó művek, ahogy az a Szovjetunióban is történt. Igaz, az ottani festők évtizede-kig csiszolgathatták a stílust, amíg művészileg is értékelhe-tő produktumok születtek. Mindebből a debreceni kiállít-ás látogatója annyit szűrhet le, hogy nem benne van a hiba, ha a kiállításon egyetlen jó művet talál: Csernus Tibor *Három lektor* című munkáját, amely azonban nem szocreál, hanem éppen annak ellené-ben született mű.



Ék Sándor: Rákosi elvtárs 1919-ben a salgótarjáni fronton (vázlat), 1951, olaj, vászon, 71x115 cm, Magyar Nemzeti Galéria
Ék fiatal proletárgyerekként a Tanácsköztársaság alatt ismerkedett meg a MA avantgárd körével. Emigrált Bécs-be, majd Uitz Bélával együtt a Szovjetunióba látogatott, ahol többek között Malevicsnél és El Liszickijnél tanult. De nem vonzotta az avantgárd, inkább a realista orosz festőkkel készített vázlatokat Leninről. Utána a német illegális kommunista párt karikaturistájaként és grafikusaként tevékenykedett. 1944-ben pedig már a Vörös Hadsereg tisztjeként érkezett haza. Mindvégig következetesen képviselte a szovjet szocreált: írt brosúrákat és harcos elméleti cikkeket, tanított a főiskolán és több nagyméretű, száraz, realista festményt készített az ötvenes években. A fiatal Rákosit megjelenítő vásznán (amelynek 1952-ben készült el a nagyméretű variánsa) a Rákosi-legendárium salgótarjáni „hőstettét” ábrázolja. Doktriner szovjet-imádata ellenére Ék megértő tanár és kultúrfelelős volt, a moszkoviták gyilkos hatalomvágya nélkül.

(R.G.)



Bernáth Aurél: Az ipari munkásság és a sport (A népstadioni metróállomás freskóvázlata, 1:5), 1952–53, olajtempera, falemez, 150x250 cm, Magyar Nemzeti Galéria

Bernáth (akárcsak Szőnyi és Pátzay) a szocreál művészet legnagyobb nyertese és legnagyobb vesztese. Főiskolai katedráját az ötvenes években mindvégig megtarthatta, tanítványok hadát nevelhette ki, komoly pozíciói voltak a Szövetségben, hallgattak rá a kultúrpolitikusok és számtalan jól fizetett állami megbízást nyert el. (Ez a freskóvázlat a Népstadion végül be nem fejezett metróállomásához készült.) Cserébe ki kellett szolgálni az államosított művészvilágot, ideologikus témákat kellett megfestenie feladva saját formavilágát. Szerepe ellentmondásos: tekintélyével támogatta a hivatalos kultúrpolitikát, asszisztált az absztrakció-ellenes boszorkányüldözéshez, de közben a művészeket képviselte a bürokratikus államhatalommal szemben, szabad esztétikai szellemben nevelte tanítványait és egyéni hangú, festői minőséget csempészett be a csak a témára ügyelő szocreálba. Igazi társutas volt.

(R.G.)

– A szocreál utóélete

Rieder Gábor

A művészettörténészek körében a rendszerváltás után egyértel-művé vált, hogy a szocialista realizmus – kissé pejoratívan: *szocreál* – a „rövid” ötvenes évek hivatalos művészetét jelenti. (Lásd Szűcs György szócikkét a *Kortárs magyar művészeti lexikon*ban.) A kommu-nista kultúrpolitika negyven évig hivatalosan nem váltotta le a

szocialista realizmust, de a hatvanas évek-ben diszkréten és csöndben átpártolt a sztálinista, akadémikus szocreálról egy el-vontan baloldali, félig modernista köztéri stílushoz. Ez az „észrevétlen” paradigma-váltás megpecsételte a Rákosi-kor alkotá-sainak a sorsát. Mikor a Kádár-rendszer forradalmat megtorló szigora a hatvanas évek elején megenyhült, a minisztériu-mokban, állami üzemekben, párhelyisé-gekben és más közintézményekben hir-telen kínossá váltak az ötvenes évekbeli szocreál alkotások. Azok a nagyméretű festmények, amelyeket 1956 előtt a kul-túrpolitika sok pénzért megrendelt, dí-jakkal jutalmazott, múzeumokban kiállí-tott, folyóiratokban reprodukált és végül megvásárolt, hirtelen fölöslegessé váltak. Mivel leselejtezni mégsem lehetett őket, az állami intézmények átküldték a szocre-ál képeket a Pogány Ö. Gábor által veze-tett Magyar Nemzeti Galériába. Pogány Ö. Gábor, az ötvenes évekbeli szocreál hithű apostola már a Rákosi-korban sok képet megvásárolt a közgyűjtemények számára a nagy kiállításokról.

Így került végül a hatvanas években egymás mellé a teljes szocreál kánon – a Galéria raktáraiban. Vagyis a korszak kiemelkedően fontos festményeinek háromnegyede mú-zeumi felügyelet alatt áll. (Jelentős szocreál anyaga van még a Hadtörténeti Múzeumnak, valamint a Magyar Nemzeti Múzeumnak, ahová a rendszerváltás után a Munkásmoz-galmi Múzeum anyaga beolvadt.) A Nemzeti Galériában persze el-süllyedtek a művek, hiszen a Kádár-kori kánonba csak egy-két ko-rábbi alkotás fért bele, például Kádár György és Konecsni György hatalmas, *Vihar előtt* című történeti kompozíciója, amely évtizedekig az állandó kiállítás része volt. A szocreál festmények jelenlegi álla-pota – köszönhetően a Nemzeti Galéria szűkös anyagi helyzetének és a korszak szörnyű nyersanyagainak – sokszor elszomorító. Felpú-posodott, megnyúlt, helyenként kiszakadt vagy kilyukadt vásznak, elkoszolódott festékréteg, előregedett vakrámak, töredezett kere-

tek. (A MODEM néhány kölcsönkért művet saját költségén resta-uráltatott.) A Pór Bertalan és brigádja által festett, több mint négy méter magas, Rákosit ábrázoló kép (*Urak országából dolgozók hazája*) valahol a raktár mélyén, felhengerelve várja felfedezőit. A szintén monumentális méretű *Vihar előtt*öt csak falbontás után lehetne ki-

szabadítani az egyre kisebb ajtókkal felsze-relt épületből. A Galéria állandó kiállításán nem kíván a végével szemközti, pár méte-res falszakasznál nagyobb teret szentelni a szocreál festészetnek, viszont nagylelkűen adja kölcsön a képeket a különböző tör-téneti múzeumok számára (Terror Háza, hődmézövsárhelyi Emlékpont) és az idő-szakos tárlatokra.

A közgyűjteményeken kívül rekedt szoc-reál alkotások sorsa sokkal tragikusabb. Kovács Péter Felekiné Gáspár Annie legen-dás *Fütyös kalauzát* a nyolcvanas évek elején a Vidámpark dodzsemjavító műhelyéből ásta elő. (Kovács Péter és Kovalovszky Márta rendezte az első történeti szocreál kiállítást Székesfehérváron 1981-ben.) Azóta a két példányban is megfestett kalauzportré el-tűnt a szakma szeme elől (az egyik külföldi magángyűjteménybe vándorolt), a debre-ceni kiállításon egy korabeli másolat szere-pel. A szocreál azonban nem csak a híres csúcsművekről szól: többezres tételben ké-szültek a realista stílusú munkáseletképek az ötvenes évek folyamán. Amelyek lassan tönkrementek a középületek pincéiben, miután az alkalmazottak lecserélték őket a képcarnokos virágcsendéletekre és rész-karcokra. A monumentális pannókkal és freskókkal sem bánt kesztyűs kézzel a törté-nelem, csak párat óvott meg a rendszervál-

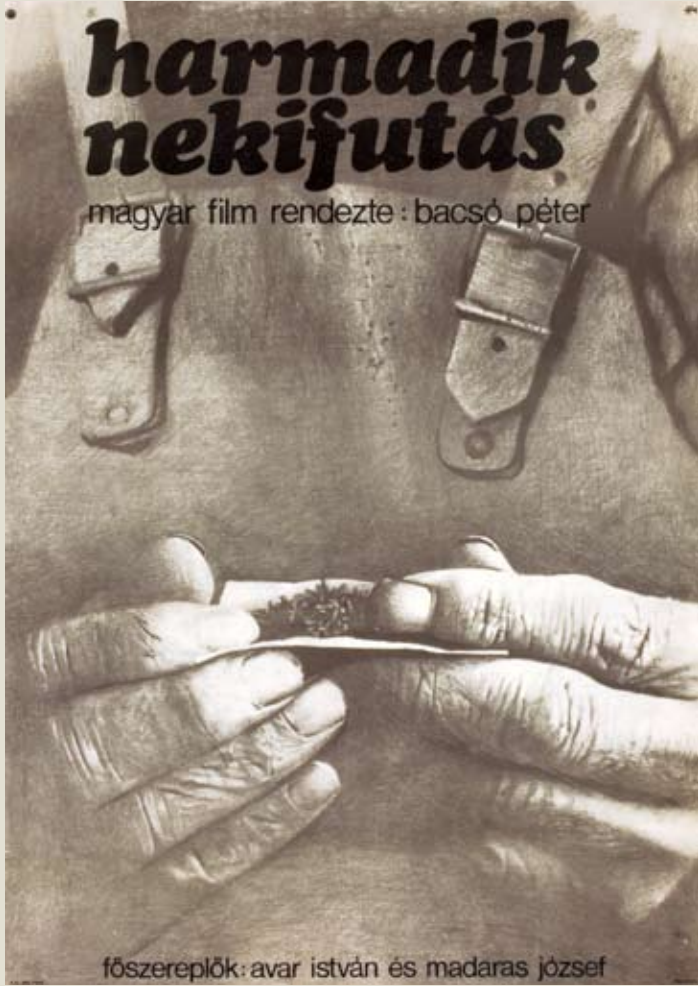
tás után az utókor, például a dunaújvárosi Vasmű Domanovszky-freskóit, a székesfehérvári vasútállomás hatalmas falképeit vagy Mácsai István *Munkásmajálisát* a Magyar Alumíniumipari Múzeum termeiben. Nem valószínű, hogy az ötvenes évek szocialista realis-ta festményei valaha is előkelő helyre kerüljenek a múzeumokban vagy a kereskedelmi galériákban. De kiradírozni se lehet őket a mű-vészet- és kultúrtörténet bonyolult szötteseiből, így a legjobb meg-oldást egy különálló kiállítási tér, egy „vörös kabinet” létrehozása jelentené, ahol a külföldiek és a hazai látogatók szembesülhetnének az ötvenes évek kultúrpolitikájának furcsa teremtményeivel. És ha már ott vannak, ítéletet is mondhatnak róluk.



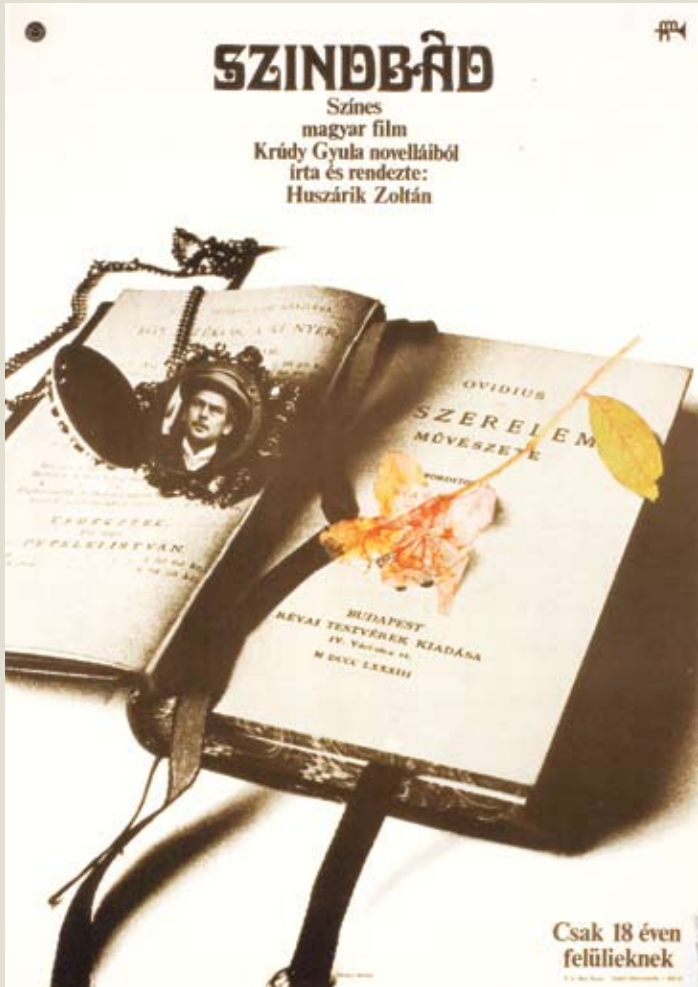
Pór Bertalan: Rákosi Mátyás arcképe, 1952, olaj, vászon, 130x105,5 cm, Magyar Nemzeti Galéria, 58.283.T
Az utókor szemében Pór Bertalan az ötvenes évek kultúrpo-litikájának egyik legnagyobb vesztese. A Nyolcak tagja volt, majd baloldali avantgárd művészként a Tanácsköztársaság utcai dekorációból is kivette a részét. 1919 után emigrált, Szlovákiában élt (arcképfestőként), később Párizsban, majd fél évet töltött 1936-ban a Szovjetunióban. 1948-ban visszatelepült Párizsból Budapestre, a főiskola tanára lett és a sztálinista kultúrpolitika elvhű, kiöregedett támogatója. Avantgárd múltját végképp elfeledve egymás után festette a realista szocreál portrékat és életképeket, többek között Sztálinról és Rákosiról. Bensőséges Sztálin-arcképét ezer-szám sokszorosították, de Rákosi arcvonásaival nem sikerült boldogulnia. A sztálinista kultúrpolitika elkötelezett híve maradt a Nagy Imre-féle „új szakasz” idején is, miközben szövetségi vezetőként mindig támogatta a művészeket.



Plakát Bacsó Péter filmjéhez (1972, Budapest). Ceruzarajz, méret: DINA 1 és DINA 5



Plakát Huszárik Zoltán filmjéhez (1971, Budapest). Fotócollázs, méret: DINA 1 és DINA 5



Lakner László lapunk rendelkezésére bocsátotta a hetvenes évek elején készült néhány plakátjának eddig publikálatlan fotóját.

Cikk-cakk-rózsa, 1969



Hernádi Miklós interjúja Lakner Lászlóval a kezdetekről

Mindig csupa ígéretet hordozott, és ezeket rendre be is teljesítette, ahogy Magyarországon, úgy Németországban is. Kossuth-díjas, élő klasszikus. A Ludwig Múzeum várbeli épületében ő rendezhette az utolsó gigantikus kiállítást. Csak megszületnie volt nehéz? Vagy nagyon is nehéz volt a születés és a világsiker közé eső idő?

Befolyásos festőtánár, Bernáth Aurél bocsátott utadra. Mindig is újítani vágytál. Milyen volt akár az állami, akár a privát vételi készség festőalkatodra 1960 és távozásod éve, 1974 között? Ha lehet, most csak pénzről beszéljünk, mert minden egyebet már tudhatunk rólad más kiadványokból.

„Befolyásos festőtánár, Bernáth Aurél bocsátott utadra” – vezetted be az interjút. Engedd meg, hogy – időközben magam is öreg mesterré válván – megütközzem a degradáló fogalmazáson, s megpróbáljak igazságot szolgáltatni néhai mesteremnek. Mert lehet, hogy befolyásos is volt, jó tanár és (kevésbé jó) kultúrpolitikus is volt, de Bernáth Aurél elsősorban és par excellence festő volt, kortársai közül messze kiemelkedő, internacionális rangú jelenség, akinek legjobb műveivel Szinyei, Rippl-Rónai, Egry, Farkas István mellett van a helye a 20. századi magyar művészetben. Ennek elismerése nem kisebbíti a művészetről más elveket valló nagyjainkat: Kassákot, Vajdát vagy Moholy-Nagy Lászlót. A jó festők szerencséje, hogy műveik túlélik a nézeteiket...

Ami egyébként Bernáth befolyását illeti, értem azt nem vetette latba. Én nem kaptam meg a Derkovits-díjat, nem kerültem az állami vásárlások listájára. Az 1960-ban a Fiatalok Stúdiója kiállítására beadott *Varrodai alkalmazottak hallgatják Hitler rádióbeszédét* című

képem kizsűrizése után pedig végképp a „túrtek”, ha nem is a „tiltottak” listájára kerültem a felső vezetés könyveiben. Akkoriban radikális voltam, nem akartam tájképek vagy csendéletek festésével keresni meg a mindennapit. Gyémánt Laci szerezte meg az első plakátmegbízást – a TÜZÉP-től. *Pincében tilos a dohányzás* – ilyen és ehhez hasonló témákat dolgoztunk fel, amelyeket a legegyszerűbb szitanyomással sokszorosítottak. De csináltunk sör-, bormeg gyufacímkeket is; néhai drága Bolmányiné – a festő Bolmányi felesége és a Grafikai Zsúri vezetője – volt a mentőangyalunk. A többi mentőangyalra a Műcsarnokban meg a MOKÉP-nél most nem térek ki, de nem felejtettem el őket.

Rövidre fogva, s hogy a pénz-kérdésedre is válaszoljak: egész magyarországi életemben, 1960-tól 1973-ig *grafikai munkákból* – az illusztrációtól a rézkarcig és szitanyomatig, a kiállítási plakáttól a filmplakátig – éltem meg és tartottam el a családomat. Egy konkrét adatra emlékszem: Brüsszelben nagydíjat nyert *Európa*-plakátomért, amelyből az állam akkor többezres példányszámban bélyeget is kibocsátott, 2500 Ft honoráriumot kaptam – és boldog voltam. Az akkor egy mérnök havi fizetése volt.

Gyűjtött-e akkoriban bárki is Lakner-képeket?

Ami a gyűjtöket illeti: ritka madár volt akkoriban a képgyűjtő egy „avantgárdfestő”, egy „Verfemter” műtermében. De azért akadtak. Az első Draskóczy Péter volt, aki az 1964-ben festett *Hírek* című képet vette meg, és őrizte meg mindmáig, a második Patkó Imre, akinek egykori gyűjteményét ma egy győri múzeum őrzi.

Németek először 1971-ben vásároltak tőlem képet: az esseni Folkwang Museum gyűjteményébe került a *Barikád – a forradalmak emlékműve* című nagyméretű olajképem. Még Magyarországon élttem, amikor *Bartók-portré*mat az aacheni Ludwig Múzeum, *Menekülőt*met pedig a Magyar Nemzeti Galéria vásárolta meg. Az én elme-netelemben 1974-ben tehát az anyagiak nem játszottak szerepet. De más kollégáim emigrálása sem játszott benne szerepet.

Az 1973-ban egyszerre befutott két meghívásnak akartam eleget tenni. Az egyik egy egyéni kiállításra szolt az aacheni Ludwig Múzeumba, a másik pedig egyéves tartózkodásra Nyugat-Berlinben, a DAAD művészösztöndíjával. Kinnmaradásom egyetlen oka az volt, hogy a magyar hatóságok visszautasították útlevelem meghosszabbítását. Ma úgy gondolom, jól tették.



Lakner László:
Hajógyári munkások, 1960,
olaj, vászon, 105x130 cm
Tételszám: 122

A korai évek egyik legérdekesebb műve a Virág Judit Galéria őszi aukcióján kalapács alá kerülő, 1960-as *Hajógyári munkások* című festmény, ami bármennyire meglepő, reneszánsz előképpel bír: Piero della Francesca Urbinóban őrzött *Krisztus ostromozása* című munkája volt a minta – főleg a békaperspektíva, ahonnan a megörökített jelenetet látjuk, illetve a furcsán szenvtelen, erőlködésükben is időtlen nyugalmat sugárzó alakok elrendezése árulkodik erről. A vázlatokon még egyértelműbb volt a klasszikus reminiscencia: a munkások ezeken még reneszánsz leplekben jelentek meg, míg végül a kompozíció festményváltozatán, Lakner saját szavaival élve, a „legmaiasabb” megoldást választotta. A túlparton füstölő gyár, a hatalmas rozsdásodó vasfelületek, a földön heverő vasforgácsok szinte kiáltanak a ké-

sőbb szürnaturalistának is nevezett stílusirányzatra jellemző kaparásos és cuppantásos technikák alkalmazásáért. (Az előbbinél zsilettpengével vagy késsel alakították a faktúrát, az utóbbinál az alkotó egy pillanatra egy másik felületet nyomott – cuppantott – a festett vászon felületére). (Lásd az aukció katalógusában Sárvári Zita tanulmányát)

Aukció: október 19. vasárnap, 18 óra
www.viragjuditgaleria.hu

A legtöbb **kortárs** egy helyen! **160** művész **200** alkotása

Friss művek

MissionArt kortárs művészeti aukció · **2008. október 21., kedd, 18 óra** · Miskolci Galéria · www.missionart.hu



Pinczehelyi Sándor: Szűrké Hal

Aatoth Franyo · AKA (A. Király András) · Almási Otília · Almásy Aladár · Babos Bertalan Zsili · Baglyas Erika · Bak Imre · Balogh Csaba · Bánki Ákos · Baranyai Levente · Baráth Áron · Bátorfi Andrea · Batykó Róbert · Benczúr Emese · Beöthy Balázs · Berhidi Mária · Birkás Ákos · Bogdándy Szultán · Borgó (György Csaba) · Borsos-Lőrinc Lilla · Böröcz András · Braun András · Bukta Imre · Chilf Mária · Czank Ninetta · Czidor Ágnes · Csabai Renátó · Sylvester Katalin · Csontó Lajos · Csurka Eszter · Csutak Magdolna · Deim Pál · Deli Anett · Dobribán Fatime · Draviczi Ágnes · drMáriás Béla · Drozdik Orsolya · Dunai Beáta · efZámbó István · Eike · Elekes Károly · El-Hassan Róza · Énzsöly Kinga · Esse Bánki Ákos · Faa Balázs · Fajó János · feLugossy László · Fischer Judit · Földi Péter · Fukui Yusuke · Gaál József · Gábor Imre · Gábrriel Ajna · Gazdag Ágnes · Gerhes Gábor · Germán Fatime · Gesztelyi Nagy Zsuzsanna · Góra Orsolya · Gönczi Márta · Hugyecsek Balázs · Gyenis Tibor · Haraszty István · Hegedűs2 László · Hencze Tamás · Horvát Helén Sára · Horváth Gábor · Im n · Jahoda Réka · Jovián György · Július Gyula · Kecskés Kriszta · Kicsiny Balázs · Kis Róka Csaba · Klimó Károly · Konkoly Gyula · Konok Tamás · Kopasz Tamás · Koronczai Endre · Kótai Tamás · Kovács Budha Tamás · Kő Pál · König Frigyes · Kucsora Márta · Lakner László · Lénárd Anna · Lengyel András · Lévy Jenő · Lossonczy Tamás · Lovas Ilona · Mamikon Yengibarian · Martin Henrik · Mátrai Erik · Mauer Dóra · Mayer Hella · Mécs Miklós · Megyik János · Méhes Lóránt · Móder Rezső · Nádler István · Nagy Attila · Nagy Csaba · Nagy Gábor György · Nagy Kriszta · O Pap Gábor · Olajos György · Pásztor Gábor · Pernecky Géza · Péterfy Ábel · Pinczehelyi Sándor · Pintér András Ferenc · Pintér Gábor · Porkoláb Magdolna · Rabóczky Judit · Rácmolnár Sándor · Ráskai Szabolcs · Rizmayer Péter · Robitz Anikó · Romvári Márton · Roskó Gábor · Rutkai Bori · Sarkadi Péter · Saxon Szász János · Seres László · Siegmund Ákos · Stefanovits Péter · Sugár János · Sütő Róbert · Swierkiewicz Róbert · Szabados Árpád · Szabics Ágnes · Szabó Eszter · Szacsavay Pál · Szanyi Borbála · Szij Kamilla · Szirtes János · Szőke Gábor Miklós · Janos Szurcsik · Szurcsik József · Szűts Miklós · Tamás Adrienn · Tibor Zsolt · Tolvaly Ernő · Türk Péter · Ujházi Péter · Valkó Gyula · Varga Éva · Várnagy Ildikó · Várnagy Tibor · Verebics Ágnes · Verebics Katalin · Vincze Ottó · Vojnich Erzsébet · Wágner Gábor · Wahorn András · Zoltán Sándor · Zsakó István

Kiállítás megnyitó: október 15., szerda, 19 óra (Miskolc, Rákóczi u. 2) · **Információ:** 1/302 8587, 46/326 906, 30/978 5908, 30/9588925 · miskolc@missionart.hu · Az aukció anyagát tartalmazó katalógus és dvd kiadvány ingyenes postázását kérheti személyesen a MissionArt Galériában, vagy emailben a miskolc@missionart.hu címen



Lev Kerbel:
Marx-emlékmű,
1971, Chemnitz
(volt Karl-Marx-
Stadt)

Pauer és a marxizmus-leninizmus

Lenin, ha csak tehette, nem foglalkozott a művészettel, gyakorlatias hatalomimádatától messze állt az esztétizálás, de ha mégis kellett, hát a kispolgári klasszikát részesítette előnyben. Zavarták a körülötte sürgölődő képzőművészek, és csak keveseknek engedte meg, hogy valódi portrét készíthessenek róla. A hiteles fotók és a hiteles arcképek (lásd Andrejev *Leninianáját*) birtokában mégis jól ismerjük vonásait, amelyek olyannyira szentté váltak, hogy már a harmincas években ellenforradalmi tettek minősült ikonikus arcszörzetének megváltoztatása. (Még akkor is, ha történetileg – az adott pillanat ábrázolásánál – az lett volna a hiteles.) A szovjet és kelet-európai portretisták keze alatt Lenin vonásai leegyszerűsödtek és lecsiszolódtak mint a gyors hegyi patakokban az érdes kavicsok. Pláne a késő szocreál félig kubista, félig expresszív arcmaisain. A neoavantgárd szobrász, Pauer Gyula fedezte fel azt a tényt, hogy az absztrahálódott Lenin-portré behelyettesíthető az összes többi forradalmi kiválóság arcképével. Ugyanaz a gondterhelt, széles homlok, karakteres, okos szemöldök és kicsiny orr – csak a szakáll és a hajmennyiség formája tér el Marx, Engels és Lenin esetében. Hogy ezt illusztrálja, kiszedett egy fotót a *Tükör* folyóirat 1971-es számából. A fénykép Lev Kerbel szovjet művész hatalmas méretű, bronz Marx-fejét ábrázolta, Karl-Marx-Stadt jelképét. Erre a fotóra fektetett Pauer egy fehér papírból kivágott Lenin-sziluettet. Vagyis vizuálisan átfazonírozta Marx széles-bozontos szörzetét Lenin hegyes kecskeszakállára és kopasz üstökére, hogy megszülessen a marxizmus-leninizmus tökéletes és persze ironikus képi metaforája. Pauer most ismét elővette ezt a régi ötletet. Egy német képzőművészeti diákcsoport hatalmas, belülről megmászható, fehér dobozt emelt az azóta Chemnitzé visszanevezett német város Marx-feje köré. Majd a helyi közönség hitetlenkedő megrökönyödésére Pauer szeptember 4-én rávetítette a fehér kubusra Lenin arcának jól ismert körvonalait. Az élő klasszikussá érett neoavantgárd Pauer nem áll meg a volt Karl-Marx-Stadt határainál, ősszel egy nagyszabású kiállítást rendez több berlini helyszínen. Aminek mi más is lehetne a programja, mint Pauer esztétikai vesszőparipája, a pszeudó.

A Collegium Hungaricum (Moholy-Nagy Galéria) és Neue Sächsische Galerie, Berlin
2008. szeptember 27. – 2008. november 4.



Pauer Gyula:
Pszeudó emlékmű
– Two in One,
2008, köztéri
projekt (terv)

Ajándék a periferiáról

A romániai Iaşiban (Moldova régió központja) nyolcadjára megrendezett Periferic Biennále mindig is szembemenetelt a képzőművészeti piac nemzetközi elvárásaival, kieső helyszíne miatt a periferikus, helyi munkákra koncentrálv. Idén viszont nem szembeszáll a piaccal, hanem analizálja. Illetve alternatívákat mutat fel. A meghívott kurátor, Hegyi Dóra által szervezett kortárs művészeti esemény egy alternatív „üzleti modellel” rukkolt elő: lehetséges-e úgy tekinteni a művészetre, mint ajándéokra? Az ötlet szinte szentségsértésnek számít a jól felépített galériauniverzum számára – de a globális kapitalizmus sárkányával viaskodó képzőművészeti körökben jól cseng. Ráadásul az ajándékozás a művészeti alkotás metaforájaként is jól működik. A tekintélyes történelmi hagyományokkal rendelkező Iaşi (magyarul: Jászvásár) több helyszínt is a kurátor rendelkezésére bocsátott az egyetemi sportcsarnoktól a román Irodalmi Múzeumig. A cél a helyi közösség megtalálása és bevonása. A kifejezetten a biennáléra készülő és a város különböző pontjain megjelenő projektek mellett a kiállítás részét képezik a történelmi művek, a dokumentációk és a „művészet mint ajándék” koncepció egy-egy aspektusát felvillantó, közelmúltbeli munkák. Szerepel néhány, piaccal mit sem törődő művészlegenda, például Joseph Beuys és Felix Gonzalez-Torres, valamint – a kurátornak köszönhetően – több magyar művész is El-Hassan Rózától a Kis Varsóig. A Periferic nemzetközi kortárs művészeti biennále 1997-ben még egyszerű performance-fesztiválként indult Matei Bejenaru, román képzőművész kezdeményezésére, majd 2001-től vált nemzetközi rangú eseménnyé. Most már ajándékozhat is, méghozzá művészetet...

Iaşi, Románia
2008. október 3–18.



El-Hassan Róza: Az én ajándékom
Fotó: Salam Haddad

Vintage Galéria

1053 Budapest, Magyar utca 26.

www.vintage.hu

tel./fax: (361) 337 05 84

galeria@vintage.hu

Alexandre Trauner, 1937, Paris



OCTOGONART
G A L E R I A

DULISKOVICH
BAZIL

kiállítás
az OCTOGONart Galériában
október 17-től november 8-ig.

OCTOGONart Galéria
1012 Budapest, Várlok u. 7-9.
Telefon/fax: (36-1) 201-6959, (36-1) 316-3546
E-mail: octogonart@internet.hu
Internet: www.octogonart.hu
Nyitva: keddtől szombatig 10-18 óra között

Christian Schäd

A modernista mütészek szerettek egyenes ívet húzni a klasszikus avantgárdtól a háború utáni absztrakcióig. Pedig Franz Roh már 1925-ben számba vette az expresszionizmus formakísérletei után feléledő realista tendenciákat művészettörténeti könyvében. Ugyanis a világháború pusztítását követően a képzőművészet fogódzót kereső keze – a szertelen izmusok tanulságait nem teljesen elfeledve – visszatért a realizmus biztonságához. Így járt el Christian Schäd is, a német újtárgylagosság egyik legnagyobb festője, akinek idén ősszel a bécsi Leopold Múzeum nagyszabású életmű-kiállítást szentelt. Schäd az első világháború előtti Münchenben még modern művészekkel barátkozott, expresszionista képeket festett, a zürichi és genovai emigráció évei alatt pedig fotogramokat készített és dadaista körökben (például a legendás Cabaret Voltaire-ben) forgolódott. A háborút követően viszont a dadaizmust „abszurdnak”, az expresszionizmust „túlhaladottnak” minősítette. Az olasz figurális festők, a Novecento csoport képviselői viszont megigézték, akárcsak az itáliai múzeumok klasszikus reneszánsz anyaga. Az ő nyomukban járva alakította ki szenvtelen, már-már fájóan objektív, tüéles portré-realizmusát. A fényképszerű stílushoz bizzar, pszichologizáló képi allegóriákat, túlfűtött szexuális étvágyat és tágra nyitott szempárokat társított. Hűvös, öltönyös nagyvárosi férfialakjai és kisfiús mellű, romlott, art decós



Christian Schäd: Félt, 1929, olaj, vászon, 55,5x53,5 cm, Von der Heydt Museum Wuppertal
© Christian-Schäd-Stiftung, Aschaffenburg



Christian Schäd: Önarckép modellel, 1927, olaj, fa, 76x62 cm, magányűtemény
Courtesy Tate Gallery London
© Christian-Schäd-Stiftung, Aschaffenburg

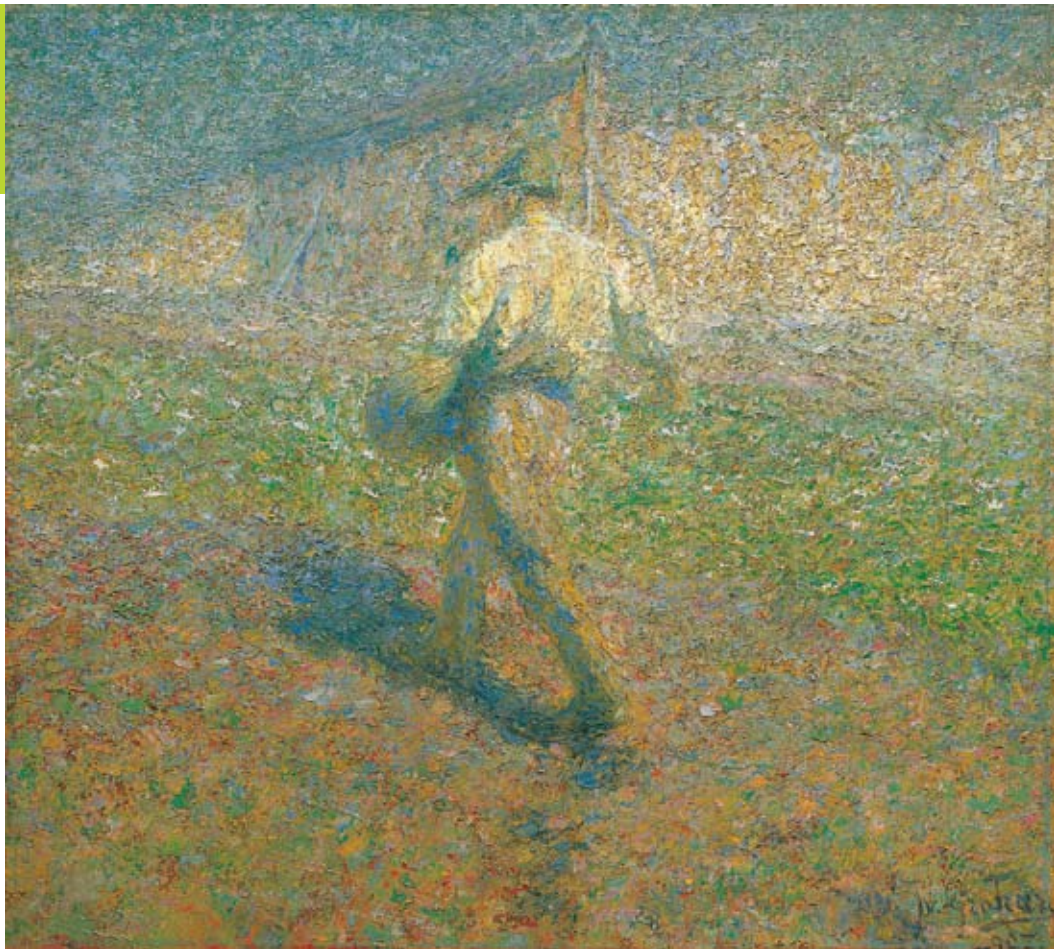
női aktjai nem voltak a német kultúrfelelősök kedvencei, de időtlenül klasszikus, germán leánykái már jól szerepeltek a nagy náci kiállításokon. Nem csoda, hogy a második világháború utáni nyugatnémet modernizmus kivetette magából a retrográd festőt. Mindeközben Kelt-Berlinben óriási népszerűsége tett szert – még egy professzori állást is felkínáltak neki. Schäd matuzsálemi kort ért meg, pályája második felében kicsit kacérkodott az osztrák fantasztikus realizmussal és a tengeren túli pop-arttal is. A bécsi életmű-kiállítás a művész fő korszakára, a két világháború közti újtárgylagos stílusra összpontosít. A kurátorok Schäd elegáns és dekadens realizmusa mellé néhány hasonló stílusban alkotó kortársát is odaállították, a szürreális rejtvényfestő Magritte-től az art deco lengyel nagyszonyáig, Tamara de Lempicka-ig.

Leopold Múzeum, Bécs

2008. szeptember 26. – 2009. január 6.

Szlovén impresszionisták

A ljubljana Szlovén Nemzeti Galéria a helyi modern képzőművészet aranykorából, a századfordulós impresszionista mesterek főműveiből rendezett széles merítésű óriáskiállítást. Ljubljana számára az 1890 és 1920 közötti nemzeti ébredés időszaka jelentette a technikai és művészeti fejlődés fénykorát, a villamos bevetésétől a szecessziós hidak felépítéséig. A pezsgő, nyugatias, modern életstílus képzőművészeti megfelelője az impresszionizmus volt, ami kicsit megkésve bár, de levette lábukról a szlovén polgárokat is. A történet hasonlít Nagybányához. Adott egy elismert nemzeti festő, aki neves müncheni szabadiskolát üzemeltet a 19. század végén. A szlovénok esetében ez nem volt más, mint Anton Ažbe, az érzékeny kezű akadémikus mester. (Hollósyval ellentétben Ažbe nem kísérletezett a modern stílusokkal – nem is veszett össze később új utakra lépő tanítványaival.) Az ő köpönyegéből bújtak elő azok a fiatalok, akik a huszadik század hajnalán meghódították maguknak a plein airt. Elsőként is Rihard Jakopič és Matija Jana, akik 1901-ben kivonulnak a szabad természetbe, hogy megfestessék a Gradaščica patak menti nyírfa-, nyárfa-, éger- és fűzfaerdőket. Jakopič szerint a témaválasztást a honfiúi büszkeség is inspirálta, hiszen a táj a nemzet és a művészet karakterében egyaránt meghatározó szerepet játszik. Szlovén táj – szlovén ecsettel. Délkeleti szomszédaink elég messzire rugaszkodtak a francia (vagy akár a magyar) plein air festészet napfényben fürdő színekavalkádjától. A szlovénokat a megfáradt kora őszi napsütés, a hegyi rétek felett gomolygó ködfátyol, a lassan felszálló hajnali harmat és a szalmabálák tetején megülő hó érdekelte. Mintha egy skandináv ország dércsipe impresszionizmusát látnánk, csupa világos pasztellszínnel. Ivan Grohar például a Van Gogh-osan kavargó, mégis kemény és száraz ecsetvonások mestere, szinte kizárólag fakó szappanszínekben gondolkodott. Még Matej Sternen is annyit tompított tipikus impresszionista nőalakjai reflexfényeiben, amennyit csak tudott. A szlovén impresszionizmus nem írta át az európai művészettörténetet: a kis szláv nép képzőművészei nem sokat törődtek a kertek alatt ólálkodó avantgárdizmusokkal. Mikor Picasso az Avignoni kisasszonyokon dolgozott, Jakopič éppen nekilátott nagy plein air sorozatának: ljubljana ablakából festette meg a Keresztes



Ivan Grohar: Magvető, 1907, Modern Művészeti Múzeum, Ljubljana
© National Gallery of Slovenia (Bojan Salaj)



Firs hó (Križanke), 1908, Szlovén Nemzeti Galéria, Ljubljana



Križanke, 1909, Szlovén Nemzeti Galéria, Ljubljana



Križanke, 1910, Ljubljana Városi Múzeum

Rihard Jakopič: Križanke-sorozat (Keresztes lovagok temploma)
© National Gallery of Slovenia (Bojan Salaj)

lovagok templomának kupoláját. Két év alatt majdnem hússzor, jó pár évvel Monet Roueni katedrális után. Minden konzervativizmusa ellenére a szlovén impresszionista iskola szerethető, a Nemzeti Galéria kiállítása pedig még inkább, hiszen a fátyolos plein air képek mellett láthatunk szecessziós grafikákat, bécsi ízlésű szobrokat, modern fotókat és karikatúrákat is.

Szlovén Nemzeti Galéria, Ljubljana

2008. április 23. – 2009. február 8.



Fakas Zsófia: Gombafej, 2008, alkidgyanta (műanyag), metál lakk, 65x42x30 cm

„What Are You, Anyway?”

Farkas Zsófia alig pár éve van jelen a hazai kortárs művészeti színtéren absztrakt, mégis élő organizmusokra emlékeztető műanyag, illetve fémszobraival. Az acb Galériában megrendezett legújabb kiállításán a *Muppets from Space* című családi sci-fi vígjáték szereplőivel teszi fel a kérdést: Mi is vagy te tulajdonképpen? Farkas Zsófia szobrai furcsa szerzetek, barátságos, földönkívüli, nonfiguratív figurák. A Szentendrén élő művésznő saját szavaival: „Az absztrakt művészet az emberi értelemről szól. Absztrahálni csak akkor tudok valamit, ha megértem annak lényegét. A nyelv, az írás, sőt talán a gondolat is absztrakció. Amit én csinálok, az az a fajta absztrakció, ami közelít valamilyen, a természetben létező formához. *Utal* rá, engedi az *asszociációt*, sőt tereli is címével. (Pedig köze nincs hozzá.) Magok, sejtek, nyúlványok, amikre *emlékeztetnek* a formáim.”

acb Galéria

2008. szeptember 19. – 2008. október 31.

Korniss Dezső

Korniss Dezsőt a művészettörténet a huszadik század egyik legnagyobb magyar modernista mestereként tartja számon, a szentendrei művészkör nagy hatású alkotójaként, akinek főművei a legrangosabb hazai múzeumok falain függenek (vagy a műgyűjtők vívnak értük adáz csatát). Mégis, komoly életmű-kiállításon évtizedek óta nem voltak láthatók festményei – legutóbb a Magyar Nemzeti Galéria 1980-ban, még a művész életében rendezett hasonlót. Ezt a hiányt pótolta most a szentendrei Művészet Malom: háromemeletnyi kiállítóterét csordultig megtöltötte Korniss munkáival. A közel négy száz darabos anyagban szerepel az összes nagy Korniss-klasszikus: a vigadozó ízeltlábú-absztrakciók geometrikus táncától, a *Tücsöklakodalomtól* a szigorú mértani formákká rendezett népi motívumokat felvonultató *Allegro barbaróig*. A tárlaton a hazai köz- és magángyűjteményekből kölcsönzött, ritkán látott reprezentatív művek mellett a kevésbé ismert, de jelentős alkotások is megtekinthetők, a korai archaizáló-kubisztikus kompozícióktól kezdve a két szentendrei korszakon, majd az *Illumináció*-sorozaton, a kollázsok, a nagyméretű zománckalligráfiák, a *Metamorfózis*-variációk, a „*Rezeda 9*, a *Rablók*, meg a *Pásztorok*” időszakán keresztül egészen a tiszta geometrikus absztrakció jegyében született művekig. Minden együtt van tehát, a bodobácpáncéllá egyszerűsített mértani fej, a vidám hurkaként tekergőző szürreális kaucsukhadserg, az avantgárdba fordított Miska-kancsó, a decensen csurgatott zománckalligráfia és a minimalistára áthangolt szürmotívum. Folklór, humánus és dizájn: három az egyben.

Művészet Malom, Szentendre

2008. szeptember 13. – 2008. november 16.



Korniss Dezső: Lepke, 1950-es évek eleje



Kmetty János: Nagy virágsejdellet, 1937 körül, olaj, vászon, 80 x 100 cm, MKB Bank Gyűjteménye

Kmetty

Vékonyka fejezet a kubizmus a magyar művészettörténet nagy könyvében: csak pár Párizsban befutott, izzig-vérig avantgárd művész tartozik ide (Réth Alfréd és Csáky József), a kevésbé radikális Szobotka és természetesen Kmetty János, jó hat évtizedes életművével. Kmetty volt a hazai „kockastílus” legelkötelezettebb képviselője, nem véletlenül írt visszaemlékezéseiben arról a bizonyos 1911-es, párizsi hazatérésről így: „Koldusöltözet, kölcsön körgallér és kalap, de a szellemi csomagom, amit Párizsból magamban és magammal hoztam, egy életre való volt, ma sem fogyott ki. Új természetszemléletet jelentett ez, új ábrázolási formát és módszert: a kubizmust. Túl az atmoszféra alkalmazásán, a síkon teret ábrázolni, színt és formát, észszerűen.” Persze nem kell mindjárt a karcos montmartre-i kubizmusra gondolnunk, amit egy zezguzos, huzatos házikóban Picasso, Juan Gris és Georges Braque ötlött ki, szürkés-homokszínű tónusokkal, applikált újságpapírral, ismétlődő hegedűkkel és a geometrikusra formált vázakkal. Kmetty nem volt ilyen ösztövérv avantgárd alkotó, nem bontotta le teljesen a látványt síkszerű, mértani formákra, csak éles szögekkel tördelt kompozícióvá adaptálta. (És a koloritról sem mondott le a homokszínű kedvéért.) Nem is csak múltó szeszélyből próbálkozott a kubizmussal, házasságuk egy életre szólt. Bár azért eljátszott a stílus különböző variánsaival – ahogy a festő szülővárosában, Miskolcon megrendezett kiállítás anyagából is kiténik. A MKB Bank jótékony közreműködésével létrejött nagyszabású életműtárlaton szerepel például a plasztikusan formált *Két álló női akt drapériával*, ami egy nagyméretű freskóhoz készült előtanulmányának. Kmetty az első világháború

alatt ugyanis egy kissé eltávolodott a radikális, avantgárd formanyelvtől, új ihletet merítve a klasszikus reneszánszból. Ezért találta meg a közös nevezőt a húszas évek legkarakteresebb festészeti iskoláját kialakító Szőnyi-körrel, akik a cézanne-i, egységekből építkező képszerkesztést és a posztimpresszionizmus tarka palettáját a sosemvolt, árkádiai klasszicizmussal vegyítették. Kmetty hamarosan elvetette ezeket a kísérleteket, 1924-ben a KUT egyik vezéralakja lett, vagyis a még szalonképes modernizmus zászlóvivője. Vissza is talált a hagyományos, párizsias avantgárdhoz, képei kiszínesedtek, s a művész ismét alámerült a csiklandósan vidám és dekoratív, csak árnyalatnyi ideológiával (egy-egy almás kosár mögül kikandikál a *Népszava sarka*) fűszerezett késő kubizmusba. Kevéssel később, a harmincas évek során kissé ellágyult (lásd a mellékelt *Nagy virágsejdellet*), stílusa fátyolosabbra, sejtlemesebbre váltott. A második világháború után – az akadémikus stúdiumokon át nem esett – művész katedrához jutott, ott vészelt át az ötvenes évek kíméletlen kultúrpolitikáját. De akkor se sokat engedett a kubizmusból, öreg szerelméből, akihez mindvégig, egészen 1975-ös haláláig hűséges maradt.

Herman Ottó Múzeum, Miskolc

2008. szeptember 25. — 2008. december 31.

A Nyelv

A patinás londoni iparművészeti múzeum, a Victoria and Albert megvásárolta a Rock 'n' Roll legismertebb szimbólumát, a Rolling Stones kinyújtott Nyelvét. A jellegzetes vörös-fehér márkajelzést egy fiatal brit dizájnér, John Pasche tervezte majdnem négy évtizeddel ezelőtt. A múzeum 50 ezer fontot fizetett az eredeti, szignált gouache-festményért. Pasche így emlékezett vissza a Nyelv-logó történetére: „1970. április 29-én a Stones irodavezetője, Jo Bergman írásban erősítette meg, hogy felkérnek az 1970-es európai turné poszterének megrajzolására. Éppen abban az évben voltam végzős a londoni Royal College of Art dizájn szakán. (...) A chelsea-beli házukban Mick [Jagger] a logó-tervezetről folyó beszélgetés indítópontjaként mutatott egy képet Káli istennőről. Az egyhetes munkát igénylő rajzért eredetileg 50 fontot fizettek, majd még további 200 fontot 1972-ben, a logó sikerének elismeréseképpen. Először a *Sticky Fingers* album belső borítóján használták. (...) A Nyelv grafikai ötlete különböző hatásokból állt össze: a banda hatalommal való szembeállása, Mick szája és a nyilvánvaló szexuális pluszjelentés.” Pasche remekművet alkotott, a hatalmas nyelvöltögető száj ma is a Rock 'n' Roll (és a Stones) elpusztíthatatlan jelképe. Bár a szerzői jogokat a zenekar birtokolja, a grafikus mégis megtartotta magának az egyetlen eredeti példányt, ami most már a Victoria and Albert féltve őrzött pop-art kincse.



John Pasche: Nyelv, 1970, gouache, papír, Victoria and Albert Museum, London

A giccskirály

Jeff Koons, a nyolcvanas évek sokkoló botrányművésze, Cicciolina volt férje, a porcelán Michael Jackson és a rozsdamentes acélhnyúl alkotója bevette a versailles-i kastélyt, szeptemberben ugyanis tucatnyi csillogó-villogó óriás szoborral töltötte meg a Napkirály egykori rezidenciáját. Az amerikai popkultúra támadásaira mindig érzékenyen reagáló francia értelmiség panaszkórussal felelt. Az írószövetség levélben fordult a kulturális miniszterhez, hogy mondjon nemet a kiállításra. A francia örökségvédelmi alapítvány képviselője, a kasztély egyik fontos támogatója, Édouard de Royère is kételyeit fejezte ki a *Le Figaronak*: „Nem vagyok a kortárs művészet ellensége, de egészen elémisztett a mágikus, szent közeg felforgatása Versailles-ban. A kortárs művészet zavart és rombolást okoz a tökéletes egységben, a teljes szépségben. (...) A Kínából vagy Ausztráliából érkező turisták ezzel a borzalmas Franciaország-képpel mennek majd haza. Hiba volt Koonst Versailles-ba hozni, pláne három teljes hónapra.” Hiába a tiltakozás, az amerikai szupersztár beültette óriás alkotásait a pazar 17. századi enteriőrökbe. A magenta színű lufikutya a Herkules-terem éke lett, a hatalmas csüngő aranszív a királynők hálószobáját díszíti. Koons nem ért egyet bírálóival, sőt, szerinte a látványos barokk környezet felcsillantja alkotásai filozofikus természetét.

Jeff Koons Hold című alkotása (1995–2000) a versailles-i palotában



Artpool
Art Research Center
Budapest



Bilbaói fiaskó

Miután a nemzetközi kortárs művészet működtetésében egyre riasztóbb súllyal van jelen a piaci szemlélet, sok szakértő közgazdasági ismereteket kér számon a múzeumigazgatókon. A múzeum nem a humán értelmiség félhomályos fészke többé, hanem sikerben és pénzben fürdőző látványtár. Ahol a méregdrága sztárművészeket felszentelik. Ezt hol tudnák jobban, mint a Guggenheim Alapítványnál, a globális múzeumipar úttörő nagyragadozójánál. Most mégis náluk bukott meg a rendszer. Történt ugyanis, hogy a Baszk Kulturális Tanács átvizsgálta a bilbaói Guggenheim-múzeum pénzügyeit. Ilyenre nem került eddig sor az intézmény tizenegy éves fennállása óta. Váratlanul is érte a menedzsmentet. Az hagyján, hogy a pénzügyi igazgatóról kiderült, hogy majdnem félmillió eurót sikasztott. Ő már ügyvédjén keresztül vissza is fizette az eltűnt pénz felét.

A múzeumigazgató viszont, Juan Ignacio Vidarte szomorúan vallotta be a spanyol parlament előtt, hogy pénzügyi ügyeskedéseinek hála, a múzeum 4,2 millió euró közpénzzel lett szegényebb. A bilbaói sikermúzeum pár évvel ezelőtt megvásárolta a világhírű minimalista amerikai szobrász, Richard Serra egyik alkotását. A pár méter magas, rozsdás acéllapokból álló, több száz tonnás műegyütttest (*Idő kérdése*) több mint 20 millió dollárért vette meg az intézmény. Az ikonná vált épület íves alagsorában helyet kapó mamutszobrot 2004 és 2005 között három részletben fizették ki. A *The Art Newspaper*ek nyilatkozó szóvivő szerint mikor megkötötték a szerződést, abban bíztak, hogy a dollár erősödik majd az euróval szemben. Számításuk nem jött be, így az igazgató izzadhat a közpénzek fölösleges elköltése miatt és ábrándozhat valódi közgazdász-ismeretekről.



Richard Serra Idő kérdése című munkája a bilbaói Guggenheimben

Buszgarázs

Oroszországban minden másképp működik. Képzeliük el, hogy egy privatizáción megtollasodott, magyar nagyvállalkozó barátnője kortárs művészeti központot alapít egy ferencvárosi ipari műemlék-épületben – nos, elég hihetetlenül hangzik. Nem úgy Oroszországban, ahol a milliárdos Roman Abramovics harmatosan fiatal barátnője, Dása Zsukova éppen ezt tette. Persze nem a semmiből érkezett: maga is egy orosz oligarcha kifinomult és intelligens leánya, az Egyesült Államokban nőtt fel, volt modell és dizájnér, majd összehozott egy nagyon sikeres divatcéget. Most pedig rávetette magát a kortárs művészetre. A gálans Abramovics egy Bacon-triptichonért 86 millió dollárt, Freud kövér akt-jáért 33 milliót fizetett a májusi aukciókon. A drága festmények Zsukova új teremtményéhez, a moszkvai kortárs művészeti központhoz (CCC Moscow) kellene. Az ambiciózus fiatal hölgy ugyanis megvásárolta az orosz főváros pár éve elhagyottan álló, lerobbant buszgarázsát kortárs kiállítóternek. A helyválasztás a dúsgazdag műértő jó ízlését tükrözi: a paralelogramma alakú, óriási ipari hangár a húszas évek konstruktivista építészetének egyik valódi gyöngyszeme. Zsukova a nemzetközi művészvilág nagykutyaírt nyerte meg az új intézmény szakmai irányítására. A júniusi „garázsavató” estélyen felvont a színtér színe-virága, a yuppie galériás Larry Gagosiantól kezdve a milliárdos műgyűjtő Ronald S. Lauderig. A CCC Moscow hivatalos megnyitójára szeptemberben került sor, az Amerikába szakadt Ilja Kabakov és felesége grandiózus életmű-kiállításával.



A buszgarázs félig tönkrement homlokzata (tervező: K. Melnyikov)

Csókos Klimt

A bécsi Belvedere – az előzetes várakozásokkal szemben – nem állíttatja helyre Gustav Klimt utolsó műtermét idén, a leghíresebb osztrák festő halálának kilencvenedik évfordulóján. Viszont rendez egy óriási tárlatot Klimt híres-neves *Csókjával* a középpontban. Méghozzá olyan rekonstrukciós körítéssel, ami a műteremházat hiába kereső Klimt-zarándokokat is megrendítheti: újjáépítették a „Kunstschau 1908” (vagyis az 1908-as Művészetszemle) című, száz évvel ezelőtti kiállítást. Illetve csak a század eleji tárlat néhány termét, hiszen az óriási bemutaton annak idején 176 művész szerepelt 6500 négyzetméternyi területen. A „Kunstschau 1908” a bécsi modernizmus művészettörténeti jelentőségű seregszemléje volt. A Sezession-mozgalomból kivált Klimt barátaival együtt dolgozta ki a kiállítás Gesamtkunstwerk-szerű, azaz „összművészeti” koncepcióját. A kormány által rendelkezésükre bocsátott telken a bécsi modernista építészet úttörője, Josef Hoffmann tervezte meg az ideiglenes kiállítási csarnokot, több mint ötven teremmel, kertekkel, belső udvarokkal, kávézóval és egy nyári színházzal. A méretes épületegyütttest festmények, grafikák és iparművészeti alkotások borították. Klimt mellett szerepelt a Wiener Werkstätte több kiválósága, például Koloman Moser, vagy a bécsi expresszionizmus alapítója, Oskar Kokoschka és a cseh avantgárd festő, Frantisek Kupka is. A sztár természetesen akkor is (és ma is) Klimt volt, aki ekkor állította ki aranykorszakának frissen elkészült főművét, a *Csókot*. A mai kurátorok – a Csókkal, a Danaéval és Adale Bloch-Bauer első portréjával együtt – hűségesen rekonstruálták az egykori „Klimt-szobát” az október 1-jén nyíló tárlaton.



Gustav Klimt: Csók, 1907/1908, olaj, arany, ezüst, vászon, 180x180 cm, Belvedere, Bécs © Belvedere, Wien



Jean Tinguely portréja

Kiállítás-entériőr. Az előtérben az 1970-es milánói „La Vittoria” korabeli plakátjával

Ligetfalvi Gergely

Fotók: Ferenczy Dávid

Newton almájával veszi kezdetét az olyan történetek sora, melyek a zsenialitás korán megmutatkozó előjeleként állítanak be gyermekkori eseményeket. A legenda szerint a brit tudóspalántának egy fáról lehulló gyümölcsöt megfigyelve sejtett fel először a földi és égi mechanika rendszere, mely majdnem három évszázadon keresztül szolgált egyedülálló alapként és kritériumként a tudományos világkép kialakításához. A newtoni episztémébe született bele James Watt, aki nagymamája konyhájában ült, amikor az egyik fazékról leröpítette a fedelet a forró gőz – a fáma szerint ekkor született meg a gőzgép ötlete, amely világra szóló lökést adott az ipari forradalomnak. A gépről, az iparosodott társadalom alapmítoszáról pedig senki sem alkotott sokszínűbb és nagyszabásúbb víziót annál a Jean Tinguelynél, aki gyerekkorában állítólag legszívesebben zörgő vízimalmokat fabrikált a Bazel környéki erdőkben csordogáló patakokra. Azonban a mechanika iránti korai érdeklődése ellenére az 1925-ben született Tinguely nem a tudóspályát választotta. 1941-től 44-ig kirakatrendezőnek tanult, és évekig a szakmájában dolgozott. Viszont a látványosság társadalmához való viszonya már ekkoriban is kétarcú volt: 1947-ben tagja lett a bázeli anarchista Heiner

Koechlin körének, és ezt a világnézetet későbbi alkotómunkásságában is mindvégig megőrizte: a magát a technika csodálatos világán élősködő parazitaként definiáló művész ars poeticájának meghatározó vonása lett a gépek világában párhuzamosan munkáló építés és rombolás, teremtés és önpusztítás antagonizmusa. 1952-ben Tinguely első feleségével, a művész Eva Aepplyvel Párizsba költözött, ahol már várta őket valaki: barátjuk, Daniel Spoerri, akit a svájci éjszakából ismertek. Spoerri így emlékszik vissza az első találkozásra¹: „Ott kellene elkezdni, ahol elkezdődött, egy kis manzárd-szobában Zürich óvárosában, azon a vasárnapon, 1949-ben, amikor hazaérkeztem Bázeltől autóstoppal, és az ágyamban találtam Tinguelyt, aki az egyik verseskötetemet olvasta, és nagyon jól szórakozott. Jóságos ég, hogy a francba tudott ez rájönni a címemre, és mit akarhat tenni velem?!”

»Eva jól van?« – érdeklődött –, »jó passzban van?«

Az előző este tűntek fel ezek ketten egy küssnachtsi bulin. Ott láttam életemben először ezt a vörös hajú Evát, aki sírt, és egy zsebkendőt kért tőlem. Azért sírt, mert

¹ Bár a Daniel Spoerritől származó történetek idén július 2-án, a Kunsthaus-beli retrospektív Tinguely-kiállítás megnyitóján vagy személyes beszélgetéseink során is elhangzottak, de mivel az idős művész manapság már kifejezetten ki nem állhatja, ha szavait rögzítik, legtöbbször írásait is fel kellett használnom rekonstruálásukhoz. Spoerri összegyűjtött írásait a bázeli Tinguely-múzeum adta ki 2001-ben *Anekdotomania* címen, német nyelven.



Daniel Spoerri. 2008

rosszul érezte magát, mert ezek a veszett bulik az idegeire mentek. Hamar kitaláltuk, hogy lelépünk, el akartunk tűnni, akár Jeannot, a férje nélkül is, aki szemmel láthatóan remekül mulatott. Hosszú volt az út Zürichig. Éjszaka volt, mi pedig gyalogoltunk, kavicsokat dobáltunk és történeteket meséltünk egymásnak. Amikor megvirradt, stoppal mentünk tovább Bazelba, ahová én, az ifjú lovag, Evát elkísértem. Majd visszamentem Zürichbe, ahol másnap, hétfő reggel, megint baltiskolába mentem, kellett mennem, mert egyszer végre csinálnom kellett már valamit, bizonyítanom kellett, valamit letenni az asztalra, végre-valahára, húszévesen, számtalan sikertelenség, elmismásolt tanonckodás, a rengeteg semmi után, az óriási elvárásaim után, amelyeknek eddig sehogy se feleltem meg.

Kiállítás-entériőr

Tehát visszacaplattam Bázeltől, vissza a manzárdomba, vissza a baletthoz – vissza a gáláns kísérő szerepéből. És erre ott feküdt az ágyamban Tinguely, annak a nőnek a férje, akit kísérgettem és szerettem, a férj, aki engem most kétségtelenül meg akar ölni. De hogyan pecózhat itt nálam? Hogyan sikerülhetett neki a lehetetlen; kideríteni, hol lakom? Meg voltam győződve róla, hogy elvakította őt a féltékenység és meg akar engem ölni, minden barátságos mesterkedése pedig csak arra irányul, hogy elaltassa az éberségemet.

Hogy a címetet megtudhatta pusztán úgy is, hogy elkérte a buli házigazdájától, meg sem fordult a fejemben. Valamint az sem, hogy tutira vette, hogy Évával Zürichben maradunk, de legalábbis valamikor biztosan idejövünk, és akkor már az a legegyszerűbb, ha nálam várakozik. Hogy egyszerűen örült annak, hogy megtudta, Eva már otthon van, tehát minden le van vajazva, én pedig egy aranyos kis fickó vagyok, aki olyan barátságos és szívélyes, hogy Evát 100 kilométer messzire hazakísérte, egy gáláns autóstop-gentleman, azokban az autó nélküli időkben – tehát az, hogy pusztán ezek miatt hálás, és kedves velem, nekem egyszerűen elképzelhetetlennek tűnt. Nálam ez máshogy nézett ki, jóval drámaiban, borúlátóbban, rettenetesen bizonyultalan és szörnyen izgalomtelien. A legendás Jeannot feleségét vittem el egy buliból 100 kilométer messzire, akiről már vagy ezer történetet hallottam. Most pedig itt van ő, a bosszúálló, aki valamilyen varázslat folytán a szobámban termett, és meg akar engem ölni.

Csak számításból kedves hozzám, hogy biztonságba ringasson. Hívott, hogy főküdjek már le, a saját ágyamba, a manzárdszobám vaságyába, és aludjunk végre. Rettenetes volt. Egész éjjel le se hunytam a szemem. »Tinguely meg akar ölni«, ez volt az egyetlen gondolatom, ez tartott ébren. Hogy hortyogott és köhécsealt álmában, csak elterelő hadművelet volt a szememben, amivel megpróbált engem álomba ringatni – de én egész éjjel kitartottam.

Reggel elégedetten ébredt, még egyszer megköszönte, hogy hazavittem Évát, babrált még egy kicsit az írógéppemmel, és visszautazott Bazelba. Ez volt az első éjjel, amelyet Tinguelyvel töltöttem – anélkül, hogy megölt volna.»

Spoerri talán nem reagálta volna túl ilyen komikusan Tinguely feltűnését, ha ismerte volna a kirakatrendező nőkhöz – és férfiakhoz – való viszonyát. „A homoszexualitást az én fiatalkoromban még szigorúan tiltották. A nők pedig akartak engem, hát csak ezért nem lettem homoszexuális” – mondta Tinguely, nem sokkal halála előtt.²

Párizsban, az ötvenes évek elején még mindannyian az útkeresés időszakát éltek. Tinguely drótszobrokat készített és főleg fekete-fehér reliefeket Malevics szuprematizmusa nyomán. A kortársak közül, mint a korban szinte kivétel nélkül mindenkire, Pollock hatott rá a legerősebben. Tinguely absztrakt festményekkel is pró-

² A Tinguely-idézeteket az utolsó róla készült riportfilmből fordítottam, amely katalógus helyett vásárolható meg a Kunsthausban.



Jean Tinguely: Három fehér pont. Relief méta-méchanique. 1955. 50x62,5x17 cm. Ferenczy Dávid felvétele

bálkozott – néhány évvel később első komolyabb sikerét viszont éppen az absztrakt festészetén ironizáló rajzológépeivel érte el. Ám az első párizsi években még azt hitte, hogy egyszer híres autó-versenyző lesz, viszont ismeretlen művészként fog meghalni. Eva Aeppli, aki Tinguely szerint „még nála is rosszabb”; borúlátóbb és destruktívabb volt, halálvágytól és -félelemtől inspirált portrékat

festett és szövetbabákat készített, nem békült még meg az univerzum végtelen spiritualitásával, mely későbbi, a csillagjegyeket, az emberi erényeket és bűnöket megjelenítő bronzfejeit hatja át. Spoerri pedig – aki saját bevallása szerint „igazából mindig is költő akart lenni” – egyáltalán nem gondolta ekkoriban, hogy egyszer képzőművész lesz. Párizsban is egy balettösztöndíj segítségével tudott úgy-ahogy megélni. Ez az ösztöndíj nemcsak neki jött jól, hanem a baráti házaspárnak is: amikor semmijük sem volt, Tinguelyék gyakran gyalogoltak el a tőlük kétórányi sétára lakó Spoerrihez, mert nála általában akadt valami ennivaló. Ha Tinguely későbbi művészete kerül szóba, mindegyre felbukkan a „gépek haláltánca” metafora. Amely nemcsak mint leírás igaz a motorokkal hajtott, céltalan mozgásokat végző, leggyakrabban



Jean Tinguely Daniel Spoerrivel. 1960 körül. Archiv Spoerri, Schweitzer Landesbibliothek, Bern. Daniel Spoerri engedélyével

roncsalkatrészekből és rozsdás vasdarabokból készült konstrukciókra, hanem Tinguely gépművészetének eredetéről is árulkodik. Egy Spoerrivel való közös munka adta Tinguelynek az ötletet, hogy motorokkal hajtott kinetikus műveket hozzon létre. Még a bázeli évekből ismerték Max Terpist, Spoerri mentorát, akinek a fiatal táncos ösztöndíját is köszönhette. A balettmester, koreográfus és pszichológus Terpis (1889–1958), aki maga is táncos volt fiatalkorában, 1948 egyik téli éjszakáján talált rá Spoerrire. Terpis megmentette a tizennyolc éves Spoerri életét, aki a zürichi Trester-klubban, akkori szokásához híven, ájulásig itta magát, majd lefeküdt aludni egy padra a hóesésben. Terpis felébresztette őt, elvitte grogot inni, és a címét is megadta neki. Bár a homoszexuális Terpis szerelmi szándékai nem érték célt, Spoerri második apja lett, és mind zürichi, mind párizsi karrierjét segítette. Tinguely pedig Terpis könyvtárából szerzett olvasnivalót – ekkoriban főleg a Bauhaus érdekelte. A korosodó egykori balettmester ez idő tájt fejezte be pszichológia tanulmányait a zürichi egyetemen. Diplomamunkája az úgynevezett „Pfister-Farbpyramiden-Test” volt. 1953-ban e színpiramis színrevitelével próbálkozott Spoerri egy párizsi koreográfus-tehetségkutató versenyen. „Egy másik balett-táncos növendékkel neveztünk a versenyre, méghozzá egy szín-balett ötletével – meséli Spoerri. – A mozgásban lévő színék kifejezőértékét akartuk vizsgálni: hogyan mozog a piros, hogyan mozog a zöld, hogyan mozog a sárga és így tovább. Onnan volt az ötlet, hogy engem még Max Terpis alaposan bevezetett a színék karakterisztikumaiba. A sárga az agresszív, a hegyes; a piros a kerekded, teszem azt; a kék lenne a lineáris, az intellektuális szín, az ész színe, a zöld pedig a mindig visszatérő, vagyis tulajdonképpen a keringő. Beszéltem erről Tinguelyvel is, aki azt mondta: »Tudok egy zenészt, aki meg tudná ezt írni nektek: a Nico Kaufmannt. A díszletet pedig, egy mozgó díszletet, én csinálom hozzá.« Ezt így képzelte Tinguely: »Drótokat húzok át a színpadtéren, és gumikötelet is használok. Ezt majd fel lehet tekercselni, és ha elengedjük, akkor 'sutt'y', és elsüvít a felcsavart gumi, például egy propellerrel. Vagy mondjuk a sárgához háromszögeket rakok egymásra, és amikor eleresztjük őket, egymásra zúdulnak, és függőnyként hullnak alá...«

Tinguely rádióreliefjei a hatvanas évek első feléből. Tinguely-múzeum, Bazel



Jean Tinguely: Balouba. 1962. Tinguely-múzeum, Bazel



Iris Clert és Jean Tinguely az egyik „Méta-matic”-ot kipróbáló Marcel Duchamp-mal. Iris Clert-galéria, Párizs, 1959. július. Tinguely-múzeum, Bazel, anonim fényképész felvétele



Tinguely „Filozófusok”-sorozatának darabjai, hátulról előre: Henri Bergson, Pjotr Kropotkin, Jacob Burckhardt. Tinguely-múzeum, Bazel

Meg is építettük így az egész színpadot, mindent beállítottunk a zsinórpadláson, viszont aztán a főpróbán, amikor először üzemeltük be, úgy, ahogy volt, az egész siralmasan összedőlt! Az egyik darab elszakadt, a másik lezuhant, és teljesen lehetetlen irányba szaladt, és volt, amelyik a tetőről a táncosok fejére esett, akik bele-gabalyodtak a papírdarabokba... Borzasztó volt! Ezután úgy döntött a koreográfus, hogy le kell mondanunk a díszletről.

Ez a Trocadero-ban történt. A katasztrófa után beültünk egy kávézóba a Place de l’Alma-n egy ládányi teljesen összetört és szétszakadt díszletronccsal, Tinguely meg teljesen le volt sújtva. Azt hiszem, azóta se láttam soha máskor ennyire szomorúnak. A sikerek embere volt, egyszerűen nem volt hozzászokva ahhoz, hogy valami nem működik.”

De Tinguely csalódottsága nem tartott sokáig. Néhány nappal a csúfos malőr után izgatottan állított be Spoerrihez, és arra kérte, adja neki kölcsön egyhavi ösztöndíját. A meglepett Spoerri kérdésére, hogy mire kell a pénz, Tinguely azt válaszolta: „Gépmotorokat akarok venni!”

Tinguely rátalált saját kinetikus művészetére. Továbbra is főleg korábbi előképei, Malevics, valamint a Bauhaus szellemében alkotott, de már mozgó formákból és színekből építkező reliefeket. Az 1955-ös párizsi „le Mouvement”-on, a kinetikus művészet első

komoly nemzetközi mustráján is e műveivel szerepelt, Duchamp, Soto, Burri vagy Agam mellett a „legnagyobb pionír, a mesteri Alexander Calder” társaságában, „aki nélkül”, mondta Tinguely, „sosem vettem volna a bátorságot, hogy mozgó műveket csináljak”.

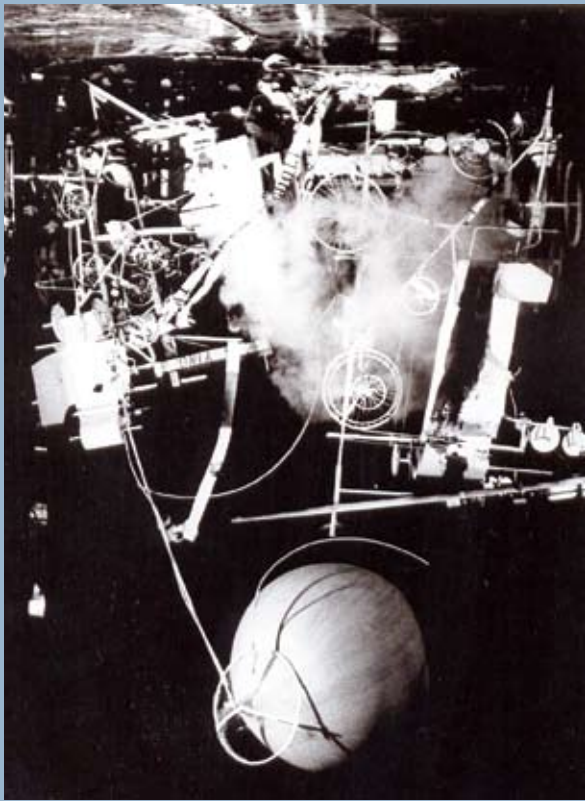
Tinguelyt a mozgás mellett az anyagtalan művészet is izgatta ekkoriban. Ez utóbbi az ötvenes évek legvégére már az anyagi érték zárójelbe tételéig csillapodott – ekkor kezdett csak ócskavas-darabokból és hulladékból építkezni –, de 1955-ben Tinguely még jóval puritánabb volt. A tiszta idea felmutatásához pedig egy új barát; a konceptualizmust a show-biznisszel oly briliánsan ötvöző Yves Klein személyében lelt alkotótársra. A legnagyobb figyelmet 1958-as *Vitesse pure et stabilité monochrome* (Tiszta sebesség és monokróm stabilitás) című kiállításuk keltette Iris Clert galériájában, ahol Klein néhány hónappal korábban híres *Le Vide*-jét (Üresség) is megvalósította, mely „kiállítás” során pusztán a galéria csupasz fehér falai voltak hivatottak az anyagtalan művészet bemutatására. Közös kiállításukon Tinguely gépszobrait rögzítették Klein kerek monokróm-szeleteit, amelyek különféle gyors mozgásokba lendültek. Így legtöbbször kék színfelhők keletkeztek a forgó Klein-képekből, melyek anyagisága nem, pusztán csak színértéke

érvényesült.

A nemzetközi ismertséget a következő év hozta meg Tinguelynek. Ekkor láthatta a közönség először Párizsban, majd Londonban is *Méta-matic* címet viselő rajzológépeit, melyekkel a korábban általa is csodált, de évtizedes trónjáról épp ekkoriban letaszított absztrakt expresszionizmus alkotásmódszerét gúnyolta ki. Az egyéni kézjegy szerepét kiiktató, a véletlen által vezérelt rajzológépek Duchamp mellett más dadaisták, mint Hans Arp és Richard Huelsenbeck elismerését is kivívták.

Ebben az évben a művész magánélete is fordulóponthoz érkezett. Spoerri így emlékszik vissza: „1959 egyik estéjén, amikor Jeannel elkísértük a Gare de l’Est-re, Eva kihajolt a már induló vonat ablakán, és így szólt: »Elválok«. Amikor elment a vonat, megkérdeztem Jeant, mi akart ez lenni, valami vicc? »Nem – mondta ő –, komolyan gondolta. Eva nem csinál ilyen vicceket.«” Eva Aepply volt annyira biztos magában, hogy ne váljon elhagyott feleséggé, és pontosan látta, mi következik: pár hónap múlva Tinguelyhez költözött Niki de Saint-Phalle, aki a svájci művész felesége és alkotótársa lett élethosszig.

Az igazi áttörés viszont, mellyel Tinguely szó szerint berobbant az artworldbe, az 1960. márciusi *Hommage to New York*kal következett be.



Jean Tinguely, Hommage to New York. 1960. The Museum of Modern Art, New York, 1960. március 17. David Gahr felvétele



Tinguely-rajzok a 70-es évekből. Tinguely-múzeum, Bázél

Tinguely egy 16 méter hosszú és 7 méter magas, roncsdarabokból álló önpusztító gépet épített a MoMA kertjébe, mely egy félórás happening során robbant fel és hullott darabjaira. 1960 októberében Tinguely is alapító tagja lett a *Nouveau réalisme* mozgalomnak³. Pierre Restany műkritikus széles körű nemzetközi kapcsolatai és kitűnő szervezőmunkája révén nemcsak Nyugat-Európa országában, hanem ekkoriban még az Egyesült Államokban is elismerést és folyamatos kiállítási lehetőséget teremtetett párizsi művészcsapatának. Tinguely kifejezetten sztárrá, saját szavával „televízió-művésszé” vált a tengerentúlon: 1962-ben az amerikai NBC tévécsatorna kérte fel egy újabb önpusztító gép megvalósítására. Egyórás film készült arról, hogyan járja Tinguely és De Saint-Phalle – „a művészeti világ Bonnie és Clyde-ja” – az éppen ekkor a konzumkultúra fellegrárává emelkedő Las Vegas roncsstelepeit és diszkontáruházait, hogy begyűjtse a Flamingo Hotel parkolójában épülő *Study of an End of the World No II.* (Tanulmány egy világvégéhez II.) alapanyagait. A mű felrobbantására a Nevada-sivatag egyik kiszáradt tómedencéjében került sor. Amerikai sikerei mellett Tinguelyt nem felejtette el szülőhazája

sem, ahová 1968-ban véglegesen visszaköltözött: a hatvanas években svájci megrendelésre épített monumentális, fekete vasszobrokat: 1964-ben a lausanne-i expóra készítette a *Heureka*-t, az 1967-es montreali világkiállítás svájci pavilonja számára pedig a *Requiem pour une feuille mort*-t (Rekviem egy lehulló levélért). Párizs pedig, ahol Tinguely művésszé vált, szintén számos megrendeléssel rótta le tiszteletét a szobrásznak: 1977-ben Tinguely, De Saint-Phalle, Spoerri és Bernhard Luginbühl *Le Cocrodome* című, bejárható óriásinstallációjával nyílt meg a Pompidou-központ. Ennek tőszomszédságába építette 1981-ben a művészházaspár a szüntelenül forgó vízköpőkkel, szürrealisztikus mesevilágba illő géplényekkel benépesített Sztravinszkij-kutat, amely manapság is kedvelt turistalátványosság. Az örökös változás és megújulás éppannyira meghatározó és visszatérő motívuma Tinguely munkásságának, mint a destrukció. Pusztulás és születés együttállása a legjobb példa a művész hozzájárulása a *Nouveau réalisme* *Utolsó vacsora* néven elhíresült, 1970 novemberében, Milánóban zajló happening-sorozatához, mely a művészcsoport búcsúeseménye volt: Tinguely a dóm előtt épített fel egy 7 méter magas, aranyszínű falloszt, amely ezúttal egy



belőle felszökő tűzijáték kíséretében pusztította el magát. „Az én önpusztításom konstruktív”, „Nekem létfontosságú a bennem lévő destruktivitás” – mondta magáról Tinguely, ami után nem meglepő, hogy önpusztító konstrukcióin túl az élet alapjai kutatásának is emlékművet állított: 1971 és 73 között készítette a bázeli Hoffmann-La Roche gyógyszergyártó számára a cég immunológiai intézetének udvarán álló *Doppel-Helixet*, a két, egymásba csavarodó génspirált⁴. Tinguely már a hatvanas évek elejétől kezdve folyamatosan magas presztízsű megrendeléseket kapott – Franciaországtól, Svájctól, Japántól vagy az USA-tól, a stockholmi rádiótól, valamint olyan cégektől is, mint a szintén újrealista Armannal is művészeti marketingkampányt folytató Renault. Viszont elsősorban mégis egy másik közönségnek dolgozott. „A felnőtteket csak a befektetés érdekli, az anyagi haszon, az investment. Az ember nyolcéves koráig ér valamit. Ez elhúzó-dhat mondjuk 14-ig, vagy legfeljebb 20-ig. Én még mindig olyan vagyok, mint egy nyolcéves. A gyerekek jobban reagálnak. Nyitottak, nincsenek előítéleteik, nem tudják, mi a művészet. Látnak egy piros dolgot, és azt mondják: ez piros. Látnak egy kereket, ez egy kerék. . . sokkal könnyebb velük, egyszerűbb eljutni hozzájuk – ők a kedvenc közönségem” – mondta az utolsó róla készült riportfilmben. Legnagyobb munkájában is minden gyerek álmát, egy óriási mese-



beli bunkervilágot valósított meg: 1970-től kezdve, eleinte illegálisan építette művészbáratai közreműködésével a Párizshoz közeli Milly-la-Forêt erdejében a 23 méter magas *Le Cyclop* nevű egyszemű szörnyfejet, melynek fülét Bernhard Luginbühl, mozaikjait pedig Niki de Saint-Phalle tervezte. Az építmény, mely csak Tinguely halála után nyílt meg a közönség előtt, a felnőttek számára is rejt mondanivalót: egyik szintjén helyet kapott egy vonatszerelvény, benne életnagyságú szövetbabákkal, amellyel a művész első felesége, Eva Aepplly a náci deportálások áldozatairól emlékezett meg. Az utolsó Tinguely-kiállítás, amelyet a művész maga rendezett, a bécsi Kunsthausban volt, 1991-ben. Az épület tervezője, Hundertwasser választotta Tinguelyt, hogy vele nyíljon a frissen elkészült intézmény. A Kunsthaus felső két szintjét 17 év után most ismét a pedálynomásra legtöbbször hangos zörgéssel mozgásba lendülő Tinguely-szobrok népesítik be: a korai munkák közül jó néhány Tinguely kinetikus-szuprematista korszakából, a hatvanas évek filigrán, színes műanyag tollakkal ékesített *Balouba*-i, vagy a nyolcvanas évek végi *Filozófusok*-sorozat robusztus, roncsalkatrészekből összerakott darabjai, többek között Engels, Heidegger vagy Henri Bergson szobrával. A monumentális projektek makettjein és a róluk készült fényképeken túl, a rengeteg rajz és plakát mellett az *Hommage to New York* és a *Study of an End of the World No II.* felrobbanásáról szóló tévéfelvételekre is mindenképpen érdemes időt szánni a retrospektív kiállítás megtekintése során.

Jean Tinguely – Retrospektív. Bécs, Kunsthaus, 2008. július 3-tól november 9-ig

VIE NNAF AIR®

THE INTERNATIONAL
CONTEMPORARY ART FAIR
FOCUSED ON CEE

7 - 10 MAY 2009
MESSE WIEN
MESSEPLATZ 1, 1020 VIENNA/AUSTRIA

Organised by
Reed Exhibitions®
Messe Wien



SAVE
THE
DATE

WWW.VIENNAFAIR.AT



Keith Haring, © Estate of Keith Haring, New York

1978-ban egy vészna, húszéves fiú otthagya a pittsburghi művészeti iskolát és úgy döntött, inkább átköltözik New Yorkba. Némi tervezői gyakorlattal a hóna alatt jelentkezett a School of Visual Artsra. Gondolta, szerencsét próbál saját művészetével ott, ahol kvázi maga a művészet lakik. Keith Haring gyorsan utat talált Manhattan pezsgő szubkultúráihoz és underground helyeihez. Nyíltan vállalta, hogy meleg – szórakozóhelyeken, bárókban és művészecsmákban lógott. Új barátai között ott találjuk Jean-Michel Basquiat-t és Kenny Scharfot, nagyon sok fiatal fiút – sokuk még nem elég idős, hogy magának rendeljen italt a bárókban. Olyan művészetet csináltak, amelynek addig a kortárs galériák kifinomult világában nem volt helye. A graffitit New York utcái és a metró termelte ki. Harlem, Brooklyn és Bronx lepusztult, bűnözők lakta sarkai adták a vásznat, a popkultúra az inspirációt, az aláfestő zenét meg a hip-hop. A hangos, vad, sokakban félelmet és gyűlöletet keltő graffiti ugyanakkor a legjobb festők keze alatt olyan eredeti és virtuóz formákban tört elő, hogy az embereknek kiugrott a szeme. Egyszerre mutatta a nagyváros legjobb és legrosszabb arcát. Keith a *street-art* neveltje, egyszersmind leghíresebb *crossover* figurája lett. Haring persze nem az utcáról jött. A szemüveges pennsylvaniai fiú úgy nézett ki, mintha a helyi könyvtáros lenne. Utcagyerekekkel, zenészekkel, drogosokkal, Manhattan vadabb oldalának színes figuráival járkált, de profi művész akart lenni, aki nyomot hagy a világon. A 20. század nagy avantgárd művészeit tanulta.

Azok a csodálatos
80-as évek

KEITH HARING
1958–1990
Szántó András

nyozta, az ő kísérletezései érdekelték. Minden lehetőséget megragadott, amiben kreatív feladat adódott, legyen az performance, zene, video, tánc vagy művészet. Mindenekelőtt a rajz lett a specialitása, látványos, kifejező, tömör vizuális gesztusok. „Tudok rajzolni. Ezzel járulok hozzá a világ menetéhez – mondta egyszer. – Addig fogok rajzolni, amíg csak bírok, minél több embernek, és amennyit csak lehetséges.” Gyorsan skiccelt vonalfigurái megnevettek az embereket. Nagyra tartotta és részben hatott is rá Andy Warhol; kalandos demokratikus, mindenki számára elérhető művészetet akart csinálni. Optimistaként tényleg elhitte, hogy a világot jobbá teheti. De hülye azért nem volt, jól választotta meg az eszközöket. Valami ravasz módon a legjobbat hozta ki mindenből. A graffitiből ki tudta iktatni az agressziót, a magasművészetből meg a megjátszóságot, mindent, ami gátja lehet a könnyed kommunikálásnak. Nem érdekelték a szélsőségek, se az alja, se a csúcsa. Vágyott a közönségre és volt is mit mondania nekik.



Keith Haring a metróban, a fényképet Elinor Verhnes készítette
© Estate of Keith Haring, New York

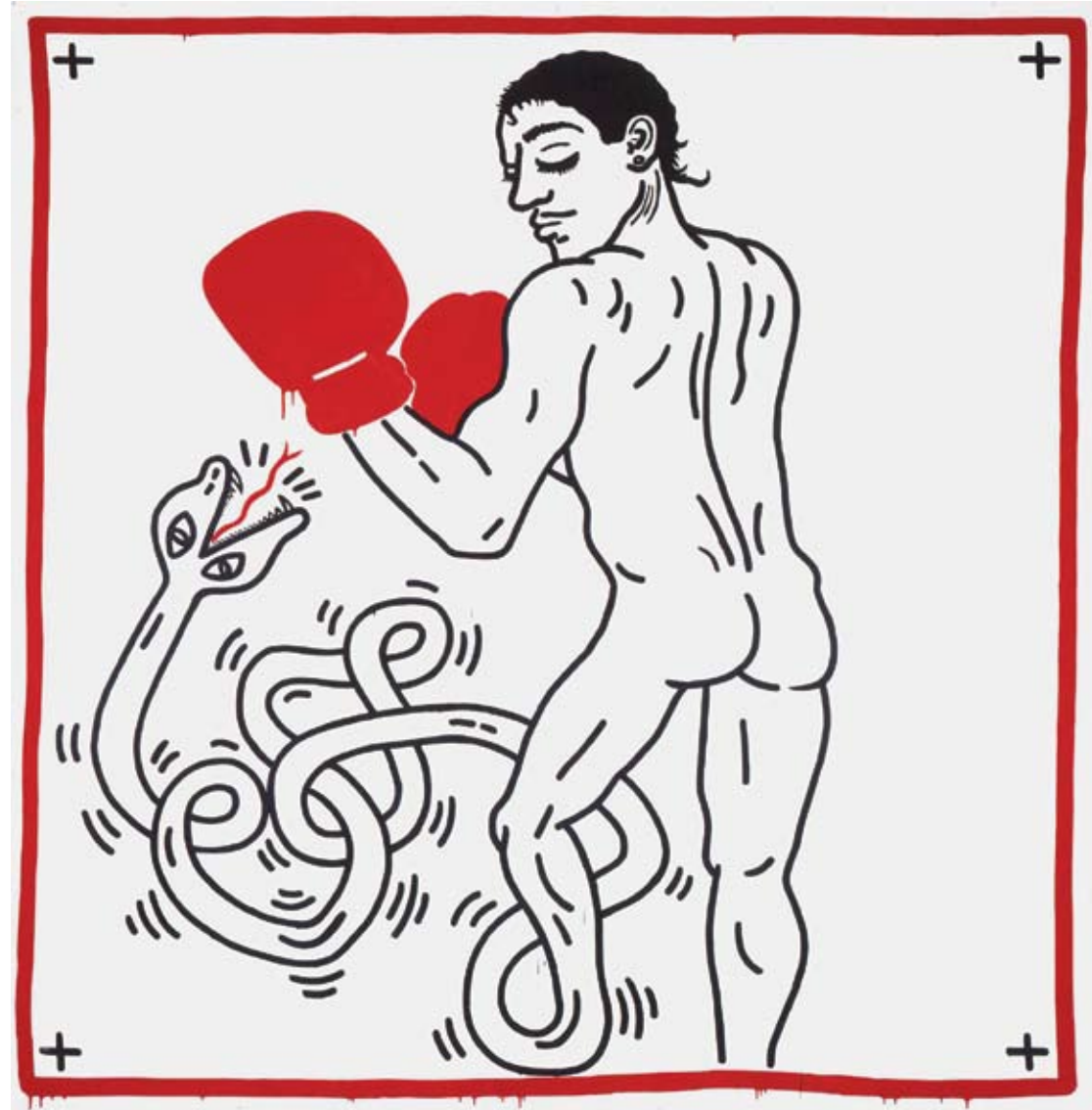
A heuréka-pillanatot az jelentette, mikor rájött, hogy a metró használaton kívüli hirdetőtábláira lehet rajzolni. A fekete papírral fedett felületek mintha csak az ő skicceit várták volna. Tökéletes keveréke volt a street-artnak és a magasművészetnek – városias felület formájában és méretében akár egy keretezett kép. 1980 és 85 között százával csinálta a metró-rajzokat, néha negyvenet is egy nap. A többi, ahogy mondani szokás, történelem. Legjellemzőbb motívumai, a szeretetre méltó ugató kutya, a táncoló ember, a sugárzó villanykörte, a szaladó szív és a mászó bébi pár év alatt elképesztően sokféle felületen és tárgyon jelentek meg. Erős színekkel festett, cikcakk mintás olajképei egyre magasabb státuszú kiállítóhelyekre kerültek – 1981-ben Tony Shafrazi galériájában volt egyéni kiállítása, 97-re pedig a Whitney Múzeum rendezett a festményekből világra szóló retrospektív tárlatot. Hírnév ide, siker oda, simán festett még New York-i iskolák falaira vagy parkokba is, majd fokozatosan a világ egyre több pontján jelentek meg munkái. 1986-ban nyitott egy üzletet, a Pop Shopot, itt pólókat, hűtőmágneseket vehettek azok, akiknek a képek már megfizethetetlenek voltak. Ez volt az egyik legnagyobb érdeme, jól egyensúlyozott a művészet és az élet határvonalán, anélkül hogy túl kereskedelmivé vagy hűdenagy különccé vált volna, mint Warhol vagy Dalí. Úgy tudott a művészet kedvence ma-

radni, hogy közben nem veszítette el az utcagyerek hitelességét. Azt szokták mondani, hogy egyetlen évtized mindössze öt olyan művészt termel ki, akire később is emlékeznek. A nyolcvanas évekre vetítve Haring vitán felül része volt ennek a zárt klubnak. Huszonnégy éves budapesti friss diplomásként 1998-ban érkeztem New Yorkba, pont tíz évvel Keith Haring után. Másfél év átfedés volt az ottlétünkben – Haring 1990 februárjában halt meg AIDS-szövődményekben, 31 évesen – személyesen sose találkoztunk. De a jelenlétét New Yorkban nem lehetett nem érezni. 1988-as falfestménye, a *Crack is Wack*, a Franklin Delano Rooseveltt út közelében, az East River partján a street-art egyik csúcsműve – New York-iak ezrei látták na-



Keith Haring és Madonna, fénykép, 1989, New York
© Estate of Keith Haring, New York

ponta. Képei állandóan jelen voltak galériákban és múzeumokban, hirdetéseken vagy mindennapi tárgyakon. Rengeteg fiatal művész másolta, és próbálták utánozni azt a városi stratégiát, amivel a művészeti életben fel lehet tűnni. Beépült a kulturális génállományba. 2008 és a mai New York felől nézve nehéz lenne nem teljesen anakronisztikusnak látni Haring megingathatatlan optimizmusát. Erős színei és ugráló figurái, ösztönös, már-már gyerekes hite a demokratikus művészetben, a bizalom, hogy a dolgok azért lényegileg jók, némileg naivnak, a tények iránt vaknak tűnnek a valóság fényében. A századvégi New York hangulatának óriásközhelye persze az, hogy szeptember 11. „megváltoztatott mindent”. Ebben persze van is igazság. A terrortámadások elvették azt a biztos hitet, hogy mi valami csoda folytán immunisak vagyunk olyan tragédiákra, amik csak más városokban fordulnak elő. Ettől függetlenül a művészet kérdésében a jelen és Haring kora közt érzékelhető különbségnek vajmi kevés köze van a politikához. Ahhoz sokkal inkább, ahogyan



Macho Camacho portréja, 1985
akril, zománc, vászon
304,8x304,8
© Estate of Keith Haring, New York

az elmúlt évtizedek alatt New York felnőtt, mindazon sikerekhez és veszteségekhez, amik egy város éréssel járnak. New York ma már egy egészen más város – tisztább, biztonságosabb, bölcsőbb és nyugodtabb, sőt befogadóbb is, de nincs már benne a lehetőségeknek és a veszélynek az a vonzó elegye, ami miatt a 70-es, 80-as években rengeteg kreatív elme akart Manhattanben élni. Ma is tele van energiákkal, és a mai Keith Haringek ugyanúgy átzarándokolnak államokon, abban a hitben, hogy itt majd valóra válnak ambíció-

zus terveik, hogy itt majd új dolgokat lehet kipróbálni. Közben a határfeszetések és a kívülállás izgalmát lassan egy harmonikus, befogadó és jól fészült, leginkább Londont és Párizst idéző nagyváros váltotta fel. A SoHo utcáin kipótolták a burkolatot, a hírhedt punk hely, a CBGB helyén meg egy John Varvatos-butikot találunk. Szétgraffitizett metrókocsik helyett a graffitit idéző vaskerítés áll a svájci szupersztár építésziroda, a Herzog & de Meuron által tervezett több millió dolláros lakóépület előtt.



Az utcától a műteremig

Az Art Factory a Ludwigban vendégeskedő Keith Haring magyar örököseinek nyomába eredt. A Váci úti műterem-galéria együttesben rendezett kiállításukon a graffiti hagyományából táplálkozó munkák szerepelnek olyan fiatal magyar művészekről, mint Stark Attila, Babos Zsili, Kovács Budha Tomi, illetve a Strabag-díjazott Barakonyi Zsombor és Bodoni Zsolt. A kiállító művészek (akadémián képzett alkotóként) integrálták a streetart öntörvényű formanyelvét műtermi munkáikba. A tárlat középpontjában egy több alkotó által közösen, külön ide készített „utcai” festmény áll, de láthatók Degrell Kata fényképei és animációi is, valamint Bukta Ildikó dokumentumfilmje a magyar streetart kevésbé ismert oldalairól.

Art Factory Studio • 2008. szeptember 30. – október 28.



Cím nélkül, 1981, vinil-festék, műanyag ponyva, 182,9x182,9 cm
© Estate of Keith Haring, New York

A várossal együtt felnőtt a művészeti élet is. Az utolsó korszak, ami még köthető volt a háború utáni művészeti terep kisebb, zártabb, átláthatóbb világához, az a 80-as évek eleje. A művészet akkor még kulturális, nem pedig kereskedelmi jellegű tevékenység volt.

Hátra volt még, hogy a kortárs szintér ezer apró szilánkra törjön és végtelen sok irányba vetődjön szét. Az amerikai művészet globális dominanciája és hogy ennek bázisa New York – nem volt kétséges. Maga a város lehet, hogy szétesőben volt, de Manhattan kulturális pezsgése – és ez akkor tényleg csakis Manhattant jelentette – a csúcán volt. Aki idejött, az része lett valaminek. Még mindig új volt

az esztétikai sokféleség, az ismeretlen terepekre merészkedés frissítő hatása. A *laissez-faire* neveltségessé vált, érdektelen kritikai vitákkal és a műveket csak az árukon keresztül mérő szemlélettel. Fizikai értelemben ugyan nőtt a művészeti tér, de a művészközösség változatlanul kicsi maradt, jól érzékelhető klikkekkel. A helyek, ahova jártak megfizethetők, ezért népszerűek voltak.

A 80-as évek művészeti boomjának kulcsfigurái – köztük Julian Schnabel és Mary Boone – hozták be a piac levegőjét, de hogy mindez óriási kulturális iparrá és befektetési lehetőséggé váljon, az még váratott magára. Változtak az elvárások, de a művészeti világ hangulatát és terepét továbbra is a 60-as, 70-es évek progresszív avantgárd eszméi határozták meg.

New York még mindig olyan hely volt, ahol egy Haring-féle nyughatatlan figura újragondolhatta magát – vagyis pontosabban azzá válhatott, aki valójában – ha eléggé tehetséges, elszánt és szerencsés volt, világhírű celebritás lehetett belőle.

De az akkori miliő már eltűnt, felszívódott és felismerhetetlenül sterilizálódott egy olyan felfutásban, ahol az árak teljesen elszálltak és a művészlét az egyszerű túlélésből respektált karrierre vált. Csak tippelni lehet, mit csinálna itt Keith Haring ma. Szerintem Brooklynban élne, webdizájnnal, zenével vagy filmmel foglalkozna éppolyan lelkesen, ahogy akkoriban falakat rajzolt tele.

De mielőtt belesüppednénk a nosztalgiába, hadd jegyezzem meg, hogy a 80-as években frusztráló is volt New Yorkban lakni. Az utcákon a crack ment, bűdös volt a metróban, biztonságról nem lehetett általánosságban beszélni és rémes kávéit ivott mindenki. Bronxban, Harlemben, de még a Village-ben is pórul járhattál, ha rosszkor, voltál rossz helyen. A városvezetés a haveroknak osztogatott lehetőségeket, az úttestek kátyúit sose pótolták, a taxik nem vettek fel feketéket és nem mentek át a Brooklyn híd túloldalára. Az East Village-ben, ahol pár kisebb galéria próbált megtelepedni, a fiatalok nem kávéért és sashimiért jártak, hanem heroint vagy kokaint venni. Chelsea-be olajcserére vitted a kocsidat, arra senki sem gondolt, hogy itt majd múzeummetretű galériák nyílnak. A város képtelen volt a parkokat vagy az utcákat tisztán tartani, nemhogy a MoMA 850 millió dolláros kibővítésében gondolkozzon. Lelakott helyeken élő városiak nevettek volna annak hallatán, hogy olyan sztárépítészek, mint Frank Gehry, Santiago Calatrava vagy Jean Nouvel fognak majd ide felhőkarcolókat tervezni.

New York átalakulásának léptéke, a 70-es, 80-as évek mélyéről máig, amikor egyes lakások négyzetméterára majdnem ötmillió forint, és a város csillogó közvéceket importál Spanyolországból, pont annyira lenyűgöző, mint amilyen váratlan. Jár persze ezzel melankólia is, a tudat, hogy ez már egy felnöttebb város, és miközben gazdagabb és biztonságosabb, kevesebb helyet hagy a frivol végleteknek. Mindenesetre Keith Haring emléke elválaszthatatlan New Yorktól. Életműve arra emlékeztet, hogy egy igazán jó város nemcsak a fejlődésre ösztönzi a lakóit, de arra is, hogy nevéssenek és álmodozzanak.

fordította: Winkler Nóra

lumu
LUDWIG MÚZEUM
Kortárs Művészeti Múzeum

Művészetek
Palotája
Budapest

H-1095 Budapest,
Komor Marcell u. 1.



Keith Haring: Cím nélkül, 1982 © Estate of Keith Haring, New York

KEITH
HARING

2008. augusztus 15 – november 16.

KAPCSOLÓDÓ PROGRAMOK:

Családi szombatok ➤ minden szombaton 10.00–16.00 óra között érdekes foglalkozásokkal várjuk a családokat
Ingyenes tárlatvezetések ➤ csütörtökön 18 órakor és szombaton 16 órakor



Lakásdivat lapról-lapra

ELLE DEKOR

INSPIRÁCIÓK ÉS MEGVALÓSÍTHATÓ
LAKBERENDEZÉSI ÖTLETEK
A VILÁG MINDEN TÁJÁRÓL



Három madár, hét történet, betoldások és elágazások, 2007-08.
© Simon Starling és a Galleria Franco Noero, Torino, szíves hozzájárulásával

A modern- izmusok a végte- lenben találkozo- nak

**Retro-koncept
celeb-túra
Simon Starlingtól**

Készman József

Jelentős szakmai várakozás előzte meg a 2005. évi Turner-díjas brit származású képzőművész bemutatkozását a Ludwig Múzeumban. A csaknem két évtizede aktív Starling a díjeső (példának okáért ő a lipcsei alapítású Blinky Palermo-díj első díjazottja) és a kiállítótermekben történt komoly reprezentáció hatására maga is afféle kortárs „sztár”, bármilyen idétlenül hangzik is ez a szó. A *Három madár, hét történet, betoldások és elágazások* gondolatiságát tekintve részint tipikus, részben viszont keveset mutat abból a nagy ívű konvulzív szemléletből, amely más munkáit jellemzi, és amelyek alapján kijárt neki a Turner Prize. A jelenleg Koppenhágában és Berlinben élő alkotó munkáinak egyik fő motívuma ember és környezetének indirekt tematizálása révén anyagok, tárgyak, eszmék kölcsönhatása és átalakítása, ezáltal rejtett összefüggések megmutatása. Kiváló példája tevékenységének a *Tabernas Desert Run* (2004) című munkája, amelynek alapja egy átalakított, elektromos segédmotorral meghajtott kerékpár.



Starling átrobogott vele sivatagon, és az erőforrásul szolgáló üzemanyag-cellában (működése közben egy katalizátor felületén hidrogén egyesül a levegő oxigénjével, miközben

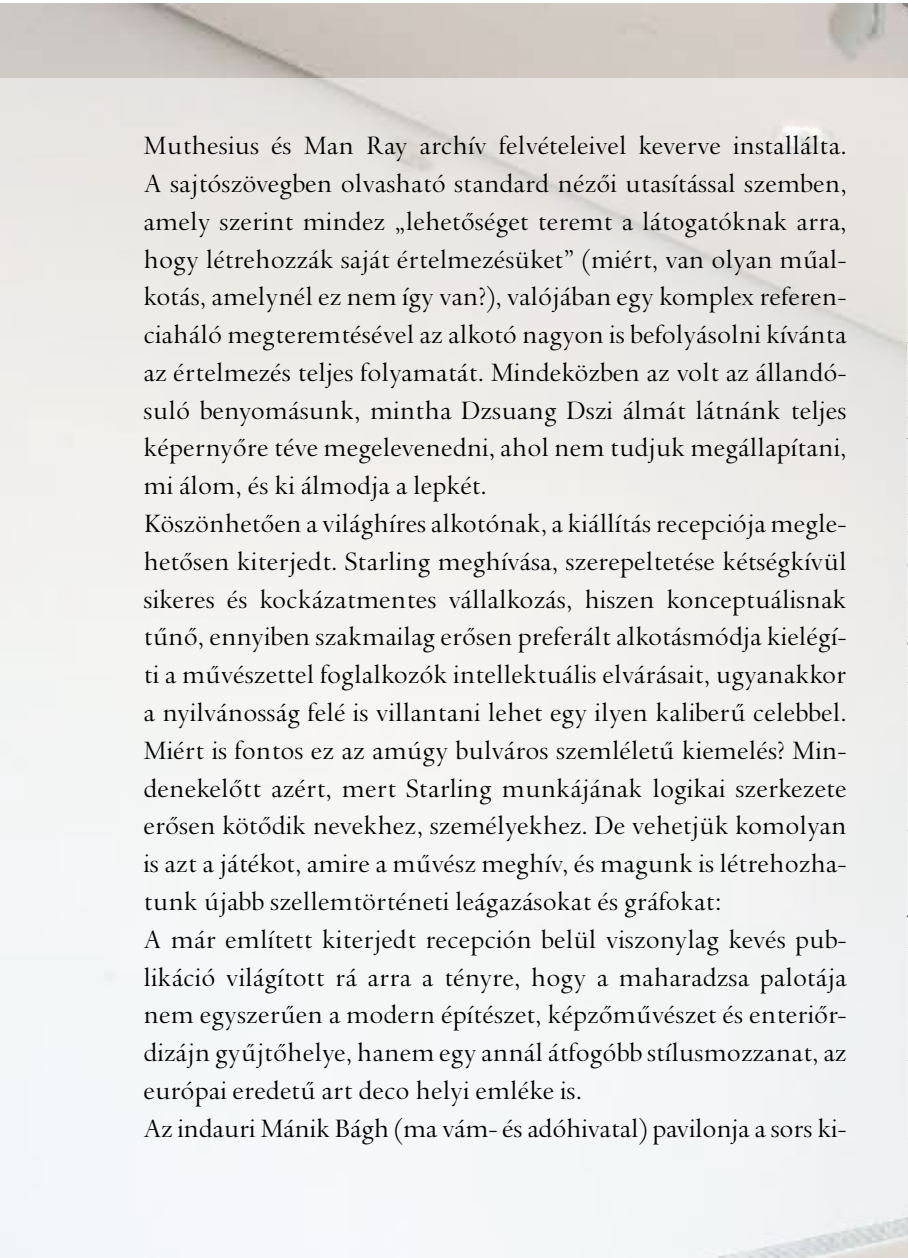


Bernard Boutet de Monvel: Az indauri maharadzsza nyugati öltözékben, olaj, vászon, 1929, Musée des Années 30.

elektromos feszültség, hő és vízpára keletkezik) termelődő vízzel akvarelleket készített a sivatagban élő kaktuszokról. Szép történet, nem?!

Ezzel együtt komoly gondban lennénk, ha egy kereskedelmi televízió reggeli műsorában kéne elmesélni, miről is szólt a budapesti kiállítás. Lenyűgözően távolságtartó megszálottsággal, hangsúlyok ügyes kihelyezésével Starling megpróbálta abszolút mér-

tékben irányítani a néző narratívák iránti figyelmét. Az alaptörténet az 1920-as években Oxfordban tanult Yeswant Rao Holkar indiai maharadzsza köré szerveződik, akinek történetére, továbbá fényképekre és rajzokra, vázlatokra Starling egy torinói munkára készülve talált rá. A maharadzsza meghívta az építész Eckart Muthesisust, hogy tervezze és építse meg új palotáját Indaurban. A projekt aztán mágnesként kezdte vonzani az európai modern művészet letéteményeseit mindenféle műfajban. Torino is megjelenik a kiállításon, egy 1:1 arányú építészeti modell formájában, amely nem más, mint a híres *La Fetta di Polenta* (Puliszka-ház), a torinói kiállítás helyszíne volt. Starling ügyesen elhelyezett, Indaurban készült fotóit Emil Leitner,



Muthesius és Man Ray archív felvételeivel keverve installálta. A sajtószövegben olvasható standard nézői utasítással szemben, amely szerint mindez „lehetőséget teremt a látogatóknak arra, hogy létrehozzák saját értelmezésüket” (miért, van olyan műalkotás, amelynél ez nem így van?), valójában egy komplex referenciaháló megteremtésével az alkotó nagyon is befolyásolni kívánta az értelmezés teljes folyamatát. Mindeközben az volt az állandósuló benyomásunk, mintha Dzsung Dszi álmát látnánk teljes képernyőre téve megelevenedni, ahol nem tudjuk megállapítani, mi álom, és ki álmodja a lepkét.

Köszönhetően a világhíres alkotónak, a kiállítás recepciója meglehetősen kiterjedt. Starling meghívása, szerepeltetése kétségkívül sikeres és kockázatmentes vállalkozás, hiszen konceptuálisnak tűnő, ennyiben szakmailag erősen preferált alkotásmódja kielégíti a művészettel foglalkozók intellektuális elvárásait, ugyanakkor a nyilvánosság felé is villantani lehet egy ilyen kaliberű celebbel. Miért is fontos ez az amúgy bulváros szemléletű kiemelés? Mindenekelőtt azért, mert Starling munkájának logikai szerkezete erősen kötődik nevekhez, személyekhez. De vehetjük komolyan is azt a játékot, amire a művész meghív, és magunk is létrehozhatunk újabb szellemi történeti leágazásokat és gráfokat:

A már említett kiterjedt recepción belül viszonylag kevés publikáció világított rá arra a tényre, hogy a maharadzsza palotája nem egyszerűen a modern építészet, képzőművészet és enteriőrdizájn gyűjtőhelye, hanem egy annál átfogóbb stílusmozzanat, az európai eredetű art deco helyi emléke is.

Az indauri Mánik Bágh (ma vám- és adóhivatal) pavilonja a sors ki-



fürkészetlensége nyomán nagyban hasonló szerelmi emlékmű lehetett volna, mint a Tádzs Mahál, Sah Dzsahan kedvesének síremléke, ha a palota kertjében megvalósul Brancusi elképzelése az 1937-ben elhunyt maharáni emlékének szentelve. Itt lett volna felállítva Brancusi *Madár a térben* című munkájának három verziója.

És itt vehetne egy újabb kanyart a történet, avagy újabb betoldás és elágazás kínálkozik, merthogy a palotát létrehozó összművészeti celeb-felhozatalban a modern, avantgárd és neoklasszikus művészet alkotóinak sorában (Brancusi, Breuer Marcell, Le Corbusier, Eileen Gray) ott található a Párizsban élő magyar art deco-klasszikus Miklós Gusztáv alkotása is a házigazda feleségéről, a hercegnőről készített női fej-szoborral. Egy merőben teoretikus gondolat kísérlet erejéig képzeljük el (mi lett volna, ha...), ha Starling vagy egy számunkra közelebbről ismert hasonló karakter, Andreas Fogarasi innen indítja klónozással a maga projektjét (mondjuk) erre a momentumra fókuszálva. Netán a Kis Varsó Nofertiti helyett Szanjógitá hercegnő Miklós Gusztáv által alkotott fejszobrát egyesíti elképzelt testével, amit aztán levitálva mutatnak be a velencei Magyar Pavilonban?

A Mánik Bágh egyébként nem áll egyedül az indiai történeti emléksanyagban, ugyanekkora erővel lehetne Starling művészettör-

téneti kalandtúrájának kiindulópontja Lakhdiraj maharadzsza Morvi palotája (1931–40) vagy a jodhpuri maharadzsza Umaid Singh rezidenciája, az Umaid Bhawan (1929–44). Valamennyi példa az importált, divatos kozmopolita művészeti stílus helyi tradíciókba oltott változata; ám míg Indaur a felkért alkotók személyén keresztül inkább a modernista műhelyekhez kapcsolódik, addig Morvi és Jodhpur az art deco indiai válfájának az *indo-deco*-nak is nevezett jelenség luxuszváltozata, amely az óceánjárók, luxusszállodák és korabeli médiaszékházak stílusreminiscenciáit (*art déco de luxe*) hordozza.

Starling pontosan a 20. századi modern művészet központi figuráinak hatástörténeti aurája mögül bújik elő. Felkelti az érdeklődést, és a kevéssé tudott történetek, összefüggések fellibbentésével újraalkotja a narratívát, amely adott esetben kit érdekelne a számtalan, családtörténetben őrzött személyes történet közül, ha nem Fritz Lang, Muthesius vagy Man Ray játssza szerepet benne. Dőreség persze azt állítani, hogy a *Három madár, hét történet, betoldások és elágazások* lényege egyszerűen a celebritás lenne. A szakállas-szemüveges tudós mókus, antitrendiségében is trendi Starling ügyesen kezeli az ismertség ikonjait és a hozzájuk kapcsolódó, beazonosítható helyek, stílusok és irányzatok rendjét.

A Lumú-ban összeállított kiállítást talán úgy érthetjük meg leginkább, ha a kiállítás kulcsdarabjának a művész laptopjáról készített fotót, pontosabban platinotípiát tekintjük. A gépen tárolt 800 megás fájl a szkennellettárgyat belga fekete márvány (Brancusi szobrának anyaga) digitális állománya, amelyből egy CNC-vezérelt marógéppel vágták ki a kiállításon bemutatott indiai fekete és itáliai fehér márványtömböket. Illetve a márványtömbök fotóeljárással készült képeit láthatjuk. Most akkor mi van?

Részlet a Ludwig Múzeum kiállításából
fotó: Rosta József



A művészettörténeti leágazások útján haladva ide kívánkozik a vastag pénztárcájú patrónusok analógiája, egyben az

art deco egyik alapköve, a divatdiktátor Jacques Doucet (1853–1929) neuillyi stúdiója. A ház a modern képzőművészet és az art deco valóságos szentélyévé vált a művészettörténetben. Talán nem meglepő módon itt is hasonló súlyú alkotógárda vonul fel megalkotásakor, s – többek között – Brancusi, Eileen Gray mellett Miklós Gusztáv és az akkortájt szintén Párizsban élő Csáky József munkái járulnak hozzá az enteriőr megteremtéséhez. A korábbi avantgárd-kubista Csákyt – aki ezt megelőzően Miklós Gusztávval együtt már elnyert tőle néhány megrendelést – Doucet dizájnereként foglalkoztatta lakosztálya kialakításánál. A neuillyi villa vesztibüljében Francis Picabia és Joan Miro festményei lógtak Pierre Legrain bútorai fölött, a *grand salon*ba vezető kettős üvegajtó René Lalique munkája. A szalonba lépve Marcel Coard gondola formájú szófája fogadta a látogatókat. A terem egy szegletében Rose Adler ébenfa asztalkáján helyezkedett el Miklós Gusztáv kristályt formázó, ezüstözött kisplasztikája. A Salon d'Automne-on, valamint a Salon des Indépendants-on 1909 óta rendszeresen kiállító Miklós szobra – amely kubista hatást mutat, közben a bizánci művészet színeiből, anyagaiból merít – egymással éles szögben találkozó háromszögű és trapezoid síklapok által határolt, a valóságosnál „geometrikusabban” metszett kristályos formát alkot. A földszintről az emeletre vezető lépcsőházban volt található Csáky egyik munkája: nagyméretű Páva-szobra a lépcsőfeljáró korlátjának legalsó függőleges tartószárát díszítette; egy másik, nyújtott nőalakot ábrázoló, kisebb méretű munkája (relief) az épület egyik kabinetjében helyezkedett el.





Részlet a Ludwig Múzeum kiállításából, fotó: Rosta József

Starling a három, térben kóricáló Brancusi-madár (*Madár a térben*) anyagául szolgáló közet formáját teszi át technológia közvetítéssel egy másik kőbe: a soha testet nem öltött forma másolata anyagba vésve. Rendkívüli, szép és elegáns gesztus, amely a király új ruhájának közeli, mediatizált rokona. Végre megvan a hiányzó láncszem a tiszta formák malevicsi eszméjétől a halálkor a testből távozó 17 gramm súlyú lélek feltételezett ideájáig húzódó fejlődési sorban?!

Ezek azok a sarokpontok a kiállításban és a kiállítási anyagban, ahol az egyáltalán nem transzparens történet érdekes gellert kap, és képes megfogni a nézőt. Akár egy időutazás a fikciók és a manipulált valóság talaján: a retusált fotók a Mánik Bágh palota homlokzatáról (mert a modernista építészethet ethosza nem engedte volna meg a nyeregteret), a márványtömb-lenyomatok, különös filmek, az elszórt tárgyi rekvizitumok. Igen, és hirtelen megvilágosodik a suta képzelet: egyáltalán nem az számít, mennyire vagyunk képesek követni és szálaiból összerakni a történet egészét, merthogy nincs koherens történet, és nincs hozzá vezető királyi út a tudós elmék számára. Ezért értelmét veszti a kérdés, hogy vajon mennyire képes nyomon követni és felfejteni egy laikus a kiállítás jelentésrétegeit. Starling nem a pökhendi elitizmus felől haladja meg a közérthetőség követelményét, hanem azúton jár el annak szellemében, hogy pontosan a néző elvárásait, értetlenségét és beleélés-vágyát, megfőjtő kedvét építi be a műegyüttesbe. Egy radikálisan végigvitt ready-made koncepció alapján dolgozik. Az archívumokban talált szöveges és képi dokumentumok nyújtotta narratívákkal játszik, a lehetséges és tényleges művészettörténeti valósággal. Átlátszatlan ready-made-eket hoz létre a befogadóból előhívott figyelem mentén; számára a részben felfejtett két háború közötti történet elsősorban esztétikai preparátumként érdekes, amely révén újabb művészeti állításokat tehet. Készen talált tárgyak és narratívák sorából választ, majd a történetek iránti alapvető emberi érdeklődés, a megismerés elvárásrendszerének elemeire épít. Érdekes sztorijaival úgy etet, hogy a történetek fordulópontjain ügyesen megvonva a falatot ébren tartja az érdek-



Három madár, hét történet, betoldások és elágazások, 2007-08.
© Simon Starling és a Galleria Franco Noero, Torino, szíves hozzájárulásával

lődést, amit a folyamat során a néző vagy elveszít, vagy tovább nő benne a kíváncsiság. A világ, de főként Starling iránt, aki az első reakción túljutva, az ingerszegény művek dacára érdekesen gondolkodik és finoman szórakoztat.



Három madár, hét történet, betoldások és elágazások, 2007-08.
© Simon Starling és a Galleria Franco Noero, Torino, szíves hozzájárulásával



Művészetek
Palotája
Budapest

Élmény! Minden tekintetben.

www.mupa.hu

Bartók Béla
Nemzeti Hangversenyterem
19.30



2008. október 15.

Orgona-folk
Gunnar Idenstam estje

Bartók Béla
Nemzeti Hangversenyterem
19.30

2008. október 17-18.

Markó-Keveházi:
Emberi Himnusz

Üvegterem
Kék terem
Előcsarnok

2008. október 25.

10.00-15.00

Reneszánsz nap a Palotában

15.00 és 18.00

Egyszer volt Budán kutyavásár
Mátyás király meséi

STRATÉGIAI
PARTNEREINK



STRATÉGIAI MÉDIA-
PARTNEREINK



Jegyek kaphatók a Múpa jegypénztárában 1095 Budapest, Komor Marcell u. 1. (tel.: 555-3300), a Concert & Média jegyirodáiban (tel.: 455-9000), a Libri könyvesboltjaiban, valamint az ismert jegypénztárakban.
A Múpa szakmai támogatója a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem.
ISO 9001:2000



Kiállításrészlet:
Richard Artschwager,
Fischli/Weiss, Hanno Otten

Nagy Edina

Fotó: Andreas Enrico Guhnert, Nagy Edina

Magukért beszélő tények

Carte Blanche III: Gedichte der Fakten (Poems in View of the Facts)¹ Válogatás Arend és Brigitte Oetker magángyűjteményéből

Galerie für Zeitgenössische Kunst Leipzig, 2008. 08. 29. – 2008. 10. 26.

¹ A *Gedichte der Fakten* (A tények költészete) tulajdonképpen egy, az Oetker-házaspár tulajdonában lévő Hanno Otten-mű címe (amelyben Otten a száz legnagyobb német vállalat gazdasági mutatóját veti össze, „képezi le”); a mű a kiállított anyagban nem szerepel.

A vaniliapudingot mindenki szereti. A legendás Oetker-sütőporok, a tortaszelék, lekvárok szinte minden itthoni ABC-ben kaphatók már, az egész Európában látható Oetker-termék-reklámok pedig régóta színesítik a magyar reklámpalettát is.

De mi a helyzet a művészettel, egészen pontosan a kortárs képzőművészettel az Oetker-név relációjában? Az általános ismereteket tekintve tulajdonképpen semmi. Meglepően kevesen tudják, hogy Arend Oetker kb. harminc éve folytat mecénási tevékenysé-

get, ösztöndíjakat, csereprogramokat finanszíroz, tevékeny (anyagi) részt vállal múzeumépületek, galériák létrehozásában, számos művészeti alapítvány létrehozója, illetve fenntartója, többek között a kölni Ludwig Múzeum és a kiállításnak is helyt adó Galerie für Zeitgenössische Kunst Leipzig fő szponzora. Brigitte Oetker, aki a kiállítás kurátora is egyben¹, művészettörténész végzettségű, szintén számos művészeti alapítvány tagja és tanácsadója, a hamburgi Institut für Kultur- und Medienmanagement professzora, aki Németországban pl. elsőként kezdeményezte, hogy egy, a legheterogénebb rendezvényeknek helyt adó „iparterület”, a

¹ Christiane Schneiderrel, a westlondonprojects kurátorával együttműködve.

lipcsei vásár tere, kívül-belül kortárs művészetnek adjon helyet. Nem „klasszikus” (bár ezt a jelzőt, ahogy azt az egyre gyarapodó ellenpéldák bizonyítják, nem szabadna meggondolatlanul használnom) a sok pénzzel, ám kevés ízléssel és még kevesebb szakismerettel rendelkező gyűjtőkről van tehát szó, hanem tudatos, elkötelezett és programszerűen folytatott gyűjtői tevékenységről. Bár a házaspár tulajdonában klasszikus modern művek, német kortárs klasszikusok (Baselitz, Polke, Richter stb.), valamint a huszadik század második fele amerikai művészetének jelentős munkái is megtalálhatók, a GfZK-ban bemutatott válogatás kevésbé ismert, fogalmazzunk úgy, nem élvonalbeli műveket is felvonultat, amelyek inkább szubjektív szempontok, személyes aspektusok miatt kerültek bele a válogatásba.

De hogy lehet, hogy egy eddig nem bemutatott privát gyűjtemény időszakosan közintézménybe kerül? Mielőtt valaki azt gondolná, hogy a gyűjtők megvették a galériát: nem, nem vették meg, csak bérlik, két hónapra, a kiállítás időtartamára. Erre a lipcsei GfZK kétéves „Carte Blanche” elnevezésű programja keretében kerülhetett sor, melynek középpontjában kortárs művészet és magántőke viszonya, a művészet magánfinanszírozása, a szponzoráció, a mit (finanszíroznak) miért és hogyan kérdése áll. A kétéves program időtartamában gyűjtők, magánvállalatok, sikeres kommerciális galériák kaptak lehetőséget arra, hogy egy-egy kiállítás keretében bemutathassák gyűjteményüket, preferenciáikat, gyűjtési stratégiájukat. „Tiszta lappal” indulnak, nincs tartalmi vagy más egyéb megkötés. A 20 000 euró bérleti díj (plusz rezsi és személyzeti költségek) megtérítése mellett azt állíthatnak ki, amit akarnak, persze személyes meggyőződésüket is demonstrálva ezzel.

A galéria a spekulációk, rosszalló kijelentések és félrenézés helyett progresszív és provokatív stratégiát választott, demonstratív módon egy közintézmény kirakatába téve mindazt, amiről többnyire csak beszélünk vagy éppen diplomatikusan hallgatunk. Ezen írásnak nem célja a „Carte Blanche” és visszhangjának megítélése (összességében nagy port kavart és éles kritikákat váltott ki a kezdeményezés, a kritikusok többsége szerint a galériavezetés pénz és kiállítási ötletek hiányában „menekült előre”). Talán csak annyit, hogy a kiállításokkal párhuzamosan az érintettek részvételével folyamatosan zajló viták, pódiumbeszélgetések, a háttér, pl. a gyűjtés, mecenatúra történetét megvilágító előadások sokat segíthetnek abban, hogy differenciáltabban láttassák a kortárs művészet és magántőke problematikus, (nálunk is) aktuális és sokszor tárgyalt viszonyát, és felülírják a köztudatban élő, általában az ellenségeségen alapuló, a jó és rossz oldal relációjára leegyszerűsített képletet.

A *Gedichte der Fakten* (A tények költészete) című kiállítás kb. 900 négyzetméteren mutatja be 24 művész² munkáit. A galéria „ki-

² Kiállító művészek: Richard Artschwager, Fikret Atay, John Baldessari, Alighiero Boetti, William Copley, Fischli/Weiss, Dan Flavin, Ellen Gallagher, Isa Genzken, Wade Guyton, Mike Kelley, Martin Kippenberger, Takehito Kogonazawa, Hanno Otten, Jorge Pardo, Blinky Palermo

rakatában” szemléletesen kerül a bent kintre, a privát a nyilvános színtérbe: az egyébként az Oetker-család lakásában található használati (mű)tárgyak: egy Rosemarie Trockel-szőnyeg (Plus Minus, 1987), Jorge Pardo-lámpák (Untitled, 1995), egy Josef Hoffmann-szekrény (Ruhásszekrény, 1902) – ami itt a látogatók rendelkezésére áll – alkotnak sajátosan „intim” assemblage-t; a galéria utcafrontja hívogatóan invitálja a járókelőket egy Oetkeréknél tett látogatásra. A kiállított munkák között azonban a cég irodáiban elhelyezett vagy éppen már közgyűjteménynek ajándékozott, de a kiállításra (vissza)kölcsonzótt művek is vannak.

Egy gyors körséta a kiállítótérben tulajdonképpen elég ahhoz, hogy kiszűrjük a preferenciákat, a gyűjtők személyes kedvenceit, akiktől több művet is találunk a termekben: Isa Genzken (a kilencves évek közepétől 2005-ig készült munkákkal), Rosemarie Trockel, Martin Kippenberger, Richard Artschwager, Fischli/Weiss, hogy csak néhány nevet említsek. Festmények, szobrok (bár Genzken 2000-ben készült Oszlopa vagy Trockel 2008-as Twin 1-e nehezen illeszthetők ebbe a kategóriába), installációk, kisplasztikák, lakberendezési tárgyak... műfaji szelekció nélkül, helyenként önkényesen kerültek egymás mellé a kiállítási objektetek.

Ugyanakkor rendkívül sikeres együttállások is megtalálhatók a kiállítótérben, amikor adott esetben nem a művészettörténeti párhuzam vagy referencia, (mint pl. az egymás szomszédságában elhelyezett új Rosemarie Trockel-munka (Nothing at All, 2007), ahol Trockel a szabdalt, festett textilfelület képi kvalitásaival kísérletezik, s mellette a klaszikus előképnek számító Blinky Palermo 1968/69-ből, vagy Ellen Gallagher zseniális, a feketékkel kapcsolatos, illetve azok magukról alkotott kliséit, előítéleteit, fantáziáit feldolgozó kollázs-sorozata (DeLuxe, 2004/2005) Mike Kelley önkényesen összeállított valási, politikai, militáris szimbólumtárának (Gauntlet, 1995) tőszomszédságában) az irányadók, hanem egyszerű kérdésfelvetések, ironikus kommentárok, a művek sajátos pár-

mo, Andreas Schulze, Wolfgang Tillmans, Rosemarie Trockel, Franz West, David Zink Yi



Jorge Pardo: Untitled (Christian) 2007



A GFZK „kirakata”
a Josef Hoffmann-szekrényvel

beszéde. Mindjárt a galéria előterében beleütközünk pl. Fischli/Weiss *Látható világ* (1997) című, kb. 3000 fotóból álló sorozatába, ami itt egymást váltó állóképek formájában, négy képernyőn kerül bemutatásra³. Tökéletesen kivitelezett felvételek a „Fischli/Weiss a világ körül” szériából, amikor a művészek egy egész kamerateamet foglalkoztatva rögzítik a látottakat. A digitális fényképezőgéppel készített, turistafotókra emlékeztető, többnyire túlesztétizált felvételek, bár valóságtartalmuk visszakövethető, mégis konstrukciók. Tetszőlegesen kiválasztott, majd megkomponált, megkonstruált kompozíciók, amik inkább elbizonytalanítanak, semmint meggyőznek a világ láthatóságát illetően. Közvetlenül a képeket futtató monitorok fölött egy sajátos Richard Artschwager-kommentár, egy túldimenzionált, kampóval a falra akasztott kérdőjel (*Pregunta III*, 1983–94) – ennyit a világ láthatóságáról, de „minden másról” is. A munka a kiállítási intézményről, a kiállításról mint intézményről, a „tények költészetéről”, magáról a műről kérdez, illetve megkérdő-

³ A hamburgi Deichtorhalléban a nyáron bemutatott Fischli/Weiss életmű-kiállításon (*Fragen & Blumen*, 2008 04. 18. – 08. 31.) a 3000 diát nézhetők végig a látogatók egy kb. 20 méter hosszú, alulról megvilágított üvegasztalon.



Rosemarie Trockel

jelez, mindent relativizál, hatályon kívül helyezve a magától értetődőségeket, központi elhelyezésével némiképp elbizonytalanítva a látogatót. Artschwager a kiállítótérben itt-ott szétszórt, váratlan helyeken felbukkanó további vicces kommentárjai, mint pl. az 1989/90-es *Hair Blp* – feltehetőleg egy lábtörlőből kivágott, tökéletesen felesleges „blupp” darabka, a kiállítás neghökkenítő, üdítő pontjai, amelyek semmilyen elvárási horizontba nem illeszthetők.



Kiállítási részlet: Martin Kippenberger, Franz West műveivel

Nem így a nyerseségükkel már megint zavarba ejtő, kultikus Kippenbergerek: akvarellek, rajzok, festmények, különösen a röviddel a művész halála előtt készült *A Medúza tutaja-* (önarc)képek (1996). Kippenberger művei Lipcsében, a figuratív festészeti hagyományt töretlenül képviselő művészeti közegben egyértelműen az előképek, követendő példák közé tartoznak, de a kiállításon látható munkák a lipcsei közegtől függetlenül is, bármilyen kiállítótérben a favoritok közé tartoznának.

A fentebb emlegetett családi kedvencek közül Rosemarie Trockel és Fischli/Weiss⁴ azok, akik a legsokoldalúbban képviseltetnek a kiállításon. Trockel, bár odahagyta a 'falvédő-esztétikát', a hímmzett, szövött, szöveges fali munkákat és a kötött objekteteket (bár ezek közül egy mutatóba azért akad a kiállításon, *Cím nélkül – ha Freud nem lett volna*, 1992), mégsem tagadja meg magát. Legújabb munkái formátlan, leginkább egy kupac grízre emlékeztető festett, maszszív (többszörösen égetett, kb. 20 kg súlyú) kerámiái megint egy

⁴ A fentebb tárgyalt fotósorozat mellett a kiállításon látható néhány a művészpáros legendás filmjei közül (pl. a *Der Lauf der Dinge* (A dolgok menete, 1987), természetfotók, pl. a gomba-képek sorozatból, klasszikus objektetk stb.

klasszikus női műfaj, a kerámia, illetve az agyagozás (Németország valószínűleg egyébként is listavezető az otthoni agyagozás statisztikáját tekintve) „újrafelvetései”, negatív formába ültetése. Ezek a legújabb munkák (*Twin 1*, 2008) formájukat (vagy inkább: formátlanságukat), súlyukat stb. tekintve a nippek, vitrinbe helyezhető finom kerámiácskák visszájára fordításai – a „Trockel-princípium” ugyanaz marad.

A kiállítás egészét tekintve a kurátorok törekedtek arra, hogy azoktól a művésztől, akik (főként hely hiányában) csak egy-egy munkával vannak jelen a tárlaton, karakteres, s ezért nem szükségyszerűen a legújabb művek kerüljenek kiállításra. Több fontos munkáról, pl. Sol LeWitt, Alighiero Boetti, John Baldessari, Franz West stb. műveiről sem ejtettem szót. Ami közös bennük, hogy a gyűjtő házaspár megpróbál a művészek aktuális piaci értékétől függetlenül vásárolni és „hű maradni” választásaihoz. Gyűjteményükben pl. egy, a „Neue Leipziger Schule” márkanévén híressé vált művész munkája sem szerepel. Pedig milyen kézenfekvő lenne...

A szerző Kállai-ösztöndíjas.

kisterem

Nyitva keddtől péntekig 14–18 óráig • Open Tuesday to Friday 2-6pm
1053 Budapest, Képiro utca 5. • +36 1 267 0522 • info@kisterem.t-online.hu

Révész László László kiállítása
2008 október 14. november 14.
megnyitó október 10-én 18 órakor

Révész László László. Head Game, 2007, 50x70 cm, akril, vászon

INDA
G A L É R I A

Kortárs műkereskedelem
Gyűjteményépítés
Kiállításszervezés
Művészeti tanácsadás

Párhuzamos vágás / Cross-Cut

Czene Márta festőművész kiállítása

Megtekinthető: 2008. október 8-31-ig,
keddtől péntekig 14–18" vagy előzetes bejelentkezéssel

H-1061 Budapest, Király utca 34. II/4.

Telefon: +36 1 4131960 • e-mail: info@indagaleria.hu

www.indagaleria.hu



MAGYAR NARANCS

MEGVAN A VÉLEMÉNYED.

hat

3 HÓNAP INGYEN!

**Fizess elő most egy évre 14 160 forintért
és 14 héten át ingyen kapod a lapot!**

**A Magyar Narancs
megrendelhető**

telefonon: 061 441 9000 / 2403 mellék

faxon: 06 1 356 9691

e-mailen: kiado@narancs.hu

online: www.magyar narancs.hu

levélcím: 1016 Budapest, Naphegy tér 8.



egy évre: 14 160 Ft ■ fél évre: 7800 Ft ■ negyedévre: 4200 Ft

OPERA COMPETITION AND FESTIVAL WITH MEZZO CLASSIC - JAZZ TV

Operaverseny és Fesztivál a Mezzo Televízióval

Döntő a Szegedi Nemzeti Színházban
2008. november 2 → 17.

november 3., 4.

Francesco Cilea: **Adriana Lecouvreur**
a Szegedi Nemzeti Színház produkciója (Szeged, Magyarország)
rendező: MICHAEL STURM

november 6., 7.

Gershon Kingsley–Michael Kunze: **Raoul** – ősbemutató
a Theater Bremen produkciója (Bréma, Németország)
rendező: JULIA HAEBLER

november 9., 10.

Robert Ward: **A salemi boszorkányok** – európai bemutató
a Dicapó Opera Theatre produkciója (New York, USA)
rendező: ALFÖLDI RÓBERT

november 12., 13.

Benjamin Britten: **Lukrécia meggyalázása**
– magyarországi bemutató
a Balti Opera produkciója (Gdansk, Lengyelország)
rendező: TELIHAY PÉTER

november 15., 16.

Heinrich Marschner:
A vámpír – magyarországi bemutató
a Rennes-i Opera produkciója (Rennes, Franciaország)
rendező: BALÁZS ZOLTÁN

november 17.

Díjkiosztó Gála
rendező: JURONICS TAMÁS

----- Jegyek kaphatók: **Armel** Produkció és Sajtóiroda

----- Telefon: **+36 1 269 38 82**

----- Cím: **1065 Budapest, Nagymező utca 22–24.**

----- **www.operaverseny.hu**

Operabusz minden előadásra Budapestről! Helyfoglalás a **06 1 269 3882-es** telefonszámon.

Támogatónk: **Szeged Megyei Jogú Város Önkormányzata Szegedi Nemzeti Színház Pécs2010**
Európa Kulturális Fővárosa program Nemzeti Kulturális Alap Önkormányzati és Terület-
fejlesztési Minisztérium TUI Utazási Központ – **Szeged DÉMÁSZ Zrt.** Novotel **Szeged**
Sofitel Budapest Maria Dorottya Lengyel Intézet Jelmez-Art. Kft. Sár és Társai Ügyvédi
iroda **Porsche Szeged Terasz.hu Városi TV Szeged Fidelio Média Kft.** Gramofon –
Klasszikus és Jazz Observer Budapest Médiafigyelő Kft. **Heti Válasz Népszabadság**
Francia Intézet Alliance Française Port.hu Budapest Sun Pester Lloyd Premier Magazin
Népszava Magyar Televízió.....

Alapító Partnerek: **Armel** Produkció **Szegedi Szabadtéri Játékok Pannon Filharmonikusok**
MEZZO TV.....

ATRIUM

ÉPÍTÉSZET, BELSŐÉPÍTÉSZET KÉTHAVONTA

OKTÓBER-NOVEMBERI SZÁMUNK
LEGIZGALMASABB TÉMÁI:



ÖKODESIGN
Összeállítás a környezettudatos
építészeiről



SKATULYÁK EGYMÁSON
Többgenerációs családi ház
Budaörsön

ELŐFIZETHETŐ:
WWW.MC.HU
06 1 371 3232

Bauhaus bravúrosan újragondolva
Családi villa Győr közelében

Egy barátságos nyom...
Környezettudatos ház Los Angelesben

Villa La Roche
– a modern
lakberendezés
nyitánya
Le Corbusier
újragondolva



„A szabadság magányos dolog.
Az évek során voltak társaim, de
leginkább csak útitársaim.”

Hobo, Pesti Műsor, szept. 17.



-45% KEDVEZMÉNYES ÁR

NEGYEDÉVES PRÓBA-ELŐFIZETÉS
13 LAPSZÁM: 2100 Ft*

BUDAPEST KULTURÁLIS HETILAPJA

részletek: **www.pestimisor.hu**
tel.: **06-1-318-5152**

*A fenti üzleti ajánlat egyszeri
próba-előfizetésre vonatkozik.

KÁRPÁTIA ÉTTEREM ÉS SÖRÖZŐ

*Abol
a gasztronómia
alkalmazott
művészet...*



Budapest V. Ferenciek tere 7-8.

Telefon: 317-3596

www.karpatia.hu

Brit gyűjtemény a Szépművészeti Múzeumban

Vécsey Axel

„A kontinens múzeumainak általában gyenge pontja az angol mesterek festményeinek gyűjteménye – a legtöbb esetben ezek teljesen hiányoznak. Sok gyűjtemény irigylí a budapesti Szépművészeti Múzeumot tizenhárom képet felvonultató angol terméért” – e büszke szavakkal vezette be a múzeum egy új brit szerzeményét bemutató cikkét 1908-ban Térey Gábor, a múzeum akkori szakmai vezetője. Valóban, a Szépművészeti régi brit képei viszonylag kicsi, ám kivételesen reprezentatív gyűjteményt alkotnak. A kiadványok évtizedeken át büszkélkedtek azzal, hogy a kontinentális Európában egyedül itt ta-



Thomas Hudson (Devonshire, 1701 – Twickenham, 1779): Női képmás, 1740-es évek, olaj, vászon, 127,5x101,5 cm, Vétel az Artaria & Co.-nál, Bécs, 1910

nulmányozható teljességében a 17–18. századi brit festészet, csak itt van képviseltetve a jelentős irányzatok és a fontos mesterek többsége. Noha ez a különleges pozíció ma már biztosan nem igaz (az 1970-es, '80-as évek módszeres gyűjtőmunkája eredményeként jelenleg talán a müncheni Neue Pinakotheket illeti az elsőség ebben a tekintetben), a gyűjtemény még ma is a legátfogóbbak közé számít.

A nagy európai gyűjtemények e hiányossága elsősorban annak tudható be, hogy a korábbi századok főúri műgyűjtői meglehetősen érdektelenek maradtak a brit festészet iránt. Egy-két angol mester (főképpen a Királyi Művészeti Akadémia nagy tekintélyű alapító elnöke, Sir Joshua Reynolds) még bekerülhetett a kollekciókba, ám a szigetországi pikúra egészét kissé provinciálisnak tekintették. Ezzel a véleménynyel nem voltak egyedül, hiszen maguk a brit festők is hasonlóképp gondolták, akik Hogarthtól kezdve a megrendelői réteget kárhoztatták a sanyarú állapotért, mondván, hogy a külföldi mesterek preferálásával elsovasztják a hazai festészetet. Tény, hogy a belföldi mesterek hosszú századokon át túlnyomórészt csak portrémegrendeléseket kaptak (ez a műfaj természetéből adódóan megköveteli a személyes jelenlétet), míg a más, nagyobb presztízsű műfajokat döntően importból beszerezett művek képviselték a főúri otthonokban. Ugyanakkor az is igaz, hogy ez a kényszerhelyzet végül is nagyszabású eredményeket kényszerített ki a brit festőkből. Egyrészt a portréfestészet terén páratlan magaslatokat értek el, másrészt olyan új műfajokat, képtípusokat és értékesítési módszereket fejlesztettek ki, amelyek átformálták a művész és a közönség viszonyrendszerét, a művészet funkcióját és a közönség összetételét is. Ezek a változások már a 19. századi művészet csíráját hordozzák magukban, így nem véletlen, hogy a Szépművészeti brit képei mindig is a Régi Képtár utolsó, a modern gyűjteménnyel határos termében kaptak elhelyezést.

A budapesti képtár brit festészet iránti kivételes elkötelezettsége jelentős részben a múzeum két korai vezetőjének személyes vonzalmából ered. A jogelőd Országos Képtár igazgatója, Pulszky Károly (1853–1899) Londonban született és töltötte gyermekéveit, ahová szülei az 1848-as forradalom bukása után emigrálni kényszerültek (apja, Pulszky Ferenc, a Nemzeti Múzeum későbbi igazgatója, Kossuth közeli munkatársa volt). Mindkét Pulszky csodálta az angol múzeumokat, Károly az Iparművészeti Múzeum vezetőjeként a londoni Victoria & Albertet tartotta mintaképnek. Érthető, hogy két fontos vásárlással (Lely és Kneller festményeivel) ő kezdte meg az angol festmények módszeres gyűjtését.

A mai, átfogó igényű gyűjtemény kialakítása azonban döntő részben a már említett Térey Gábornak (1864–1927) köszönhető, aki 1896 és 1925 között töltötte be a Szépművészeti Múzeum szakmai vezetőjének tisztjét. Térey apja is londoni emigrációba

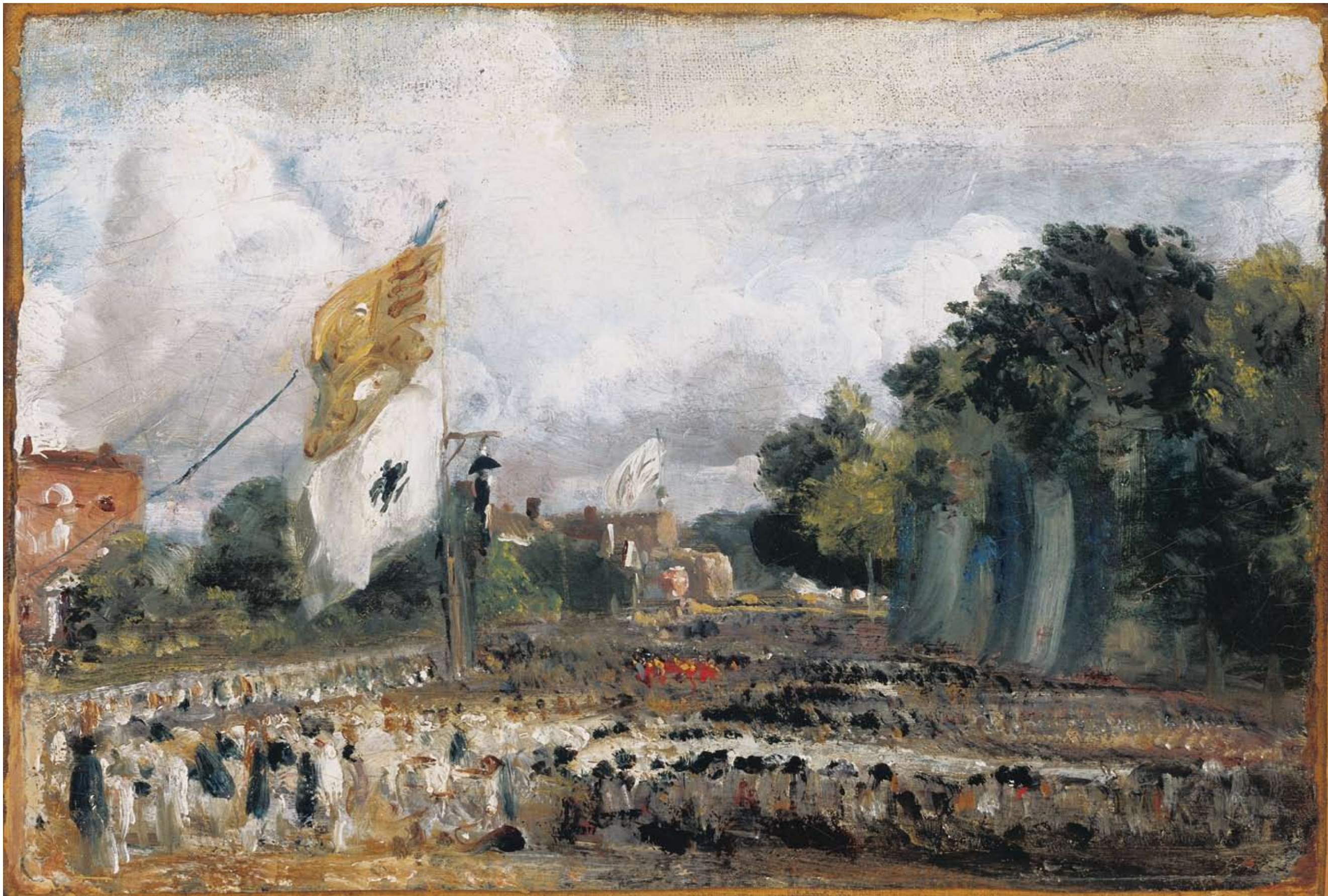
kényszerült 1848 után, és itt ismerkedett meg feleségével, a skót származású Mary Nortonnal. Noha fiuk már a hazatérés után, Magyarországon született, ifjúkorában sok időt töltött anyja családjánál Cornwallban, és maga is innen választotta első hitvesét. Térey alapvető feladatának a gyűjteményben található hiányok ízlésbeli elfogultságtól mentes megszüntetését tekintette, de az angol festészet kiemelt szívügyei közé tartozott; a 18. és 19. századi nagymesterek – Gainsborough, Constable, Zoffany, Raeburn, Hudson, Hoppner, Lawrence stb. – neki köszönhetően nyertek képviseletet a képtárban. Térey anyagi lehetőségei jóval korlátozottabbak voltak, mint korábban Pulszkyé, szerzeményei inkább csak jellemző példái lehettek a jelentős mesterek művészetének, mintsem kiemelkedő főművek; ezeket azonban biztos ízléssel és kvalitásérzéssel választotta ki.

A Régi Képtár új katalógusának kiadása, majd a termék néhány évvel ezelőtti újrarendezése időszerűvé tette a brit gyűjtemény újraértékelését is. A kiállításra került tizenhat festmény fele olyan jelentős alkotás, amiről nem lehetett vita; a kontextust megteremteni hivatott további művek válogatásánál kettős törekvés vezérelt. Egyrészt igyekeztünk minél nagyobb műfaji változatosságot biztosítani (vagyis elkerülni a portrék egysíkú uralmát), másrészt pedig az angol művészet karakterét érzékeltetni a jellemző képtípusok szerepeltetésével. Így végül „feláldoztunk”, vagyis raktárba helyeztünk néhány jobb minőségű alkotást (Lawrence robusztus női képmását vagy Thornhill szép, de Angliára nem jellemző vallásos freskóvázlatát), ugyanakkor helyet adtunk néhány kisebb erejű, de a korszak jellegzetes témáit, műfajait képviselő festménynek (mint a J. M. monogrammos ismeretlen mester gyermekportréjának vagy Wheatley morális töltetű rusztikus életképének).

Az angliai portréfestészet aranykora, a sajátos, autonóm fejlődés – paradox módon – idegen születésű alkotók itte-



Peter Lely (Soest, Vesztfália, 1618 – London, 1680): Frances Stuart, Richmond és Lennox hercegnőjének képmása, 1674 körül, olaj, vászon, 235x140 cm, Vétel a P. & D. Colnaghi and Co.-nál, London, 1894.



John Constable (East Bergholt, 1776 – Hampstead, 1837):
Az 1814-es párizsi béke ünneplése East Bergholtban, 1814 körül, olaj, vászon, 23x33,5 cm,
Vétel dr. Hermann Eislertől, Bécs, 1913

ni működésével vette kezdetét. Az iskolateremtő mester a flamand Anthony van Dyck (1599–1641) volt, akinek a barokk monumentalitást a természetes, könnyed eleganciával ötvöző pazar képmásai nemzedékekre meghatározták az angliai portré fejlődési irányát. Van Dyck londoni periódusát sajnos a gyűjtemény nem tudja bemutatni (szülőházájában festett művei közül több is látható a flamand termekben), de a következő generáció vezető mestere, a szintén Németalföldről érkezett Peter Lely (1618–1680) egy méretében is impozáns, a termet fejedelmi határozottsággal uraló képmással van jelen. A kép modellje Frances Theresa Stuart (1648–1702), II. Károly király udvarának egyik ünneptelt szépsége, az arc azonban legalább annyira tükrözi a kor – távol ülő szemű, horizontális hangsúlyú – általános szépségideálját, mint a modell egyedi vonásait. Frances tizenévesen került a női nem iránti rajongásáról elhíresült II. Károly színes és erotikától fűtött udvarába; az uralkodó húga ajánlólevelében ezt írta róla: „ő a legszemrevalóbb leány a földkerekségen, és mind között a legalkalmasabb, hogy díszére váljon egy udvarnak”. A király hamarosan rajta is felejtette a szemét, ám a lány – talán egyetlenként az udvar szépei között – nem állt kötélnek, inkább megszökött szerelmével, Richmond és Lennox hercegével, akivel azután titkos frigyre is lépett. A romantikus történet csak tovább emelte Frances népszerűségét, és visszatérhetett az udvarba is. A budapesti portré már férje korai halála után készült róla, a Lely portréin általános lenge öltözékben: ez csak fokozza a testtartás által is sugallt természetes fesztelenség érzetét, amit az arisztokratikus jellem legfőbb külső jelének tartottak.

A Lely-portré kacér könnyedségével erős kontrasztot alkot a gyűjtemény legjelentősebb darabja, egy idős asszony szikár józanságú képmása, amely William Hogarth műveként került a múzeumba. Habár a szigorú tartásában is életteli és rokonszenves nő portréján megnyilvánuló kivételes jellemzőerő szellemében és minőségében is rokon a 18. század közepének festőóriásával, a nemzetközi szakirodalom már évtizedekkel ezelőtt rámutatott, hogy a finom, sima festői stílus gyökeresen eltér Hogarthétól. A hibás mestermegnevezéshez való évtizedes ragaszkodás eredményeként a szakmai közvélemény teljesen ignorálta a festményt és annak valódi értékeit, így a kiállítás újrendezésekor nem volt tovább kikerülhető a szerzőség kérdésének revíziója. A brit gyűjtemény közelmúltban elhunyt kiváló gondozója, Benkő Éva hátrahagyott irataiból kiderült, hogy több más mester mellett Thomas Hudson (1701–1779) szerzősége is felmerült benne. Benkő végül nem jutott eredményre a kérdésben, ám a további kutatások alapján mára már



Johan Zoffany (Frankfurt am Main, 1733 – Strand-on-the-Green, 1810):
David Garrick és Susannah Maria Cibbert Thomas Otway *A megóvott Velence* c. darabjában, 1762–63 körül, 71x91 cm
Boross Jenő ajándéka, New York, 1922



Thomas Gainsborough (Sudbury, 1727 – London, 1788):
Thomas Hockin képmása, 1760-as évek, olaj, vászon, 76,5x63,5 cm
Vétel a Shirley Ltd.-nél, Párizs, 1907

nagy valószínűséggel kijelenthetjük, hogy a kép Hudson alkotása, aki az 1740-es évek londoni társasági portréfestészetének legkiválóbb alakja volt, és később csupán tanítványa, a század angol festőfejedelme, Joshua Reynolds (1723–1792) múlta felül.

Magát Reynoldsot egy rendkívül friss, közvetlen hatású portré képviseli, amely – kivételként – az Esterházy-gyűjteménnyel került a múzeumba. Az ábrázolt Sir Edward Hughes admirális, a kelet-indiai tengeri csaták egyik hőse, aki – amint az Reynolds számadáskönyvéből kiderül – 1786-ban rendelt egy egész alakos, reprezentatív képmást (ez ma a londoni Tengerészeti Múzeumban látható), illetve egy kisebb, mellkép formátumú portrét a festőtől. Egy évvel később egy újabb mellképet is rendelt, mégpedig az osztrák követ számára, talán barátságuk emlékére. A feltételezések szerint ez a képmás került azután az Esterházy-család birtokába, talán magától Reviczky Károly gróftól, az akkori osztrák követtől, akinek posztját később Esterházy Pál töltötte be. A nagyvonalú és dinamikus kompozíció, a heroizmustól nem mentes, mégis emberközelí ábrázolásmód jól tükrözik Reynolds azon törekvését, hogy a portré műfaját a narratív festészet rangjára emelje.

Ecsetjárásának minden könnyedsége ellenére Reynolds grandiózus stílus messze áll a korszak másik festőóriása, Thomas Gainsborough (1727–1788) bravúros, természetes oldottságától. Reynolds elítélő élel „natura-



Henry Raeburn (Stockbridge, 1756 – Edinburgh, 1823):
Mrs. Kenneth Murchison képmása, 1793, olaj, vászon, 90x70 cm,
Vétel a P. & D. Colnaghi and Co.-nál, London, 1906

listának” bélyegezte riválisát, ami különösnek tűnik az utóbbi vázlatos, elnagyolt stílusának ismeretében; az Akadémia elnöke azonban arra értette ezt, hogy Gainsborough nem ambicionálta az itt és most esetlegességétől elvonatkoztató, monumentális narratív festészetet. A bristoli kereskedő, Charles Hotchkiss budapesti képmása meglehetősen rutinszerűen megoldott kép, de az apró részletekben itt is feltárul Gainsborough varázslatos, lírai finomságú, szellőszerű könnyedsége.

Különösen érdekes darabja a gyűjteménynek Johan Zoffany (1733–1810) színházi portréja, amely David Garricket és Susannah Maria Cibbert ábrázolja Thomas Otway *A megóvott Velence* című darabjának főszerepeiben. Garrick a 18. század végi London színházi életének kiemelkedő alakja volt, akinek népszerűsége példátlan magaslatokat ostromolt: ő volt az, akire a „sztár” szót először alkalmazták annak mai értelmében. Kortársai a színjátszás forradalmasítóját tisztelték benne, aki a színpadi kifejezés valószínűségére törekedett. Népszerűségéhez igen jó önmenedzselő képessége is nagyban hozzájárult, és hamar rájött, hogy ebben a képmások ereje igen jó hasznára válhat. Megbízta tehát Anglia egyik leginnovatívabb festőjét, Zoffanyt, hogy örökítse őt meg legfontosabb szerepeiben, és a képek után készített metszeteket azután nagy példányszámban terjesztette. Ezekkel a művekkel Zoffany egy igen nagy hatású új műfajt indított útjára, ami jelentősen hozzájárult a brit történeti festészet kialakulásához.

Kivételesen megkapó Henry Raeburn (1756–1823), az első nemzetközi elismerést kivívott skót festő Mrs. Kenneth Murchisont ábrázoló képmása. A múzeumi legenda szerint volt olyan teremőr, aki multhatatlan szerelemre gyúlt a festett nő iránt, amin annak ellenére sem csodálkozhatunk, hogy nem egy különösebb szépségről van szó. Raeburn utolérhetetlen hangulatteremtő erővel bírt, és az 1790-es években festett, meleg színek árnyalataiban feloldódó művei – mint a budapesti kép is – kiváltképp ihletettek. A puha, érzelmes, érett nőiség atmoszférája egyenletesen járja át a kép minden centiméterét, körülöleli és beteríti a tájat éppúgy, mint a nézőt.

Végül, John Constable (1776–1837) apró remekműve, *Az 1814-es párizsi béke ünneplése East Bergholtban* már a 19. századba vezeti át a nézőt. Constable a 19. század elejének legnagyobb angol tájfestője, aki leginkább poétikus hangulatú, az egyszerű vidéki élet pillanatait ropogós frissességgel megragadó nagyméretű kompozícióiról ismert. A budapesti vázlaton a festőt láthatólag lenyűgözte a szülőfalujában tartott népiünnepély színpompás, vibráló kavalkádja, és igyekezett azt minél spontánabb és élettelibb módon megragadni. Ennek érdekében rendkívül gyors, széles mozdulatokkal hordta fel a vászonra a festéket, nem riadva vissza akár a kép méretéhez képest merésznek tűnő festőkés alkalmazásától sem. A képtár újrarendezése jó alkalom volt rá, hogy újraértékeljük a gyűjteményeinket és felmérjük a fehér foltokat. A brit festészet budapesti gyűjteményére méltán vagyunk büszkéek, és őszintén reméljük, hogy a jövőben módunk lesz folytatni elődeink munkáját, és még tovább fejleszteni azt.



A legnagyobb hamisító

Han van Meegeren története tényleg regénybe illő. Az ókonzervatív esztétikai elveket valló fiatal holland művészt ledorongolták a műkritikusok, mert számára csak a 17. századi aranykor festészete létezett. A sértődött művész 1932-ben visszavonult egy Côte d’Azur-i villába (azért sokan szerették és meg is fizették régimódi munkáit), és nekifogott a nagy kísérletnek. Be akarta csapni a basáskodó műtészeket, akik festményeit csak ügyes utánérzésnek tartották, nem a 17. századi géniuszokhoz mérhető remekműveknek. A Côte d’Azur-i villa magányában kikísérletezte a tökéletes másolatok receptjét. Kismesterek korabeli képeiből szerezte meg a vásznakat, maga keverte ki a természetes festékanyagot, a kész alkotásokat pedig (többek között kemencében) mesterségesen öregítette. Az igazi zsenialitása mégsem a tökéletes technikai kivitelezésben, hanem a lélektanban rejlett. Tudta, hogy az általa gyűlölt művésztörténészek, elsőként is Abraham Bredius, megszállottan keresik Vermeer feltételezett ifjúkori bibliai festményeit. Van Meegeren hát éppen ilyet festett – még hozzá olyan fantasztikus ötletességgel és ügyességgel, hogy a nagy Vermeer-szakértők a 17. századi mester legjobb alkotásaiként ünnepelték őket. Rangos múzeumok, iparmágások és a náci birodalmi kancellár, Hermann Göring versengett a festményeiért. A második világháború után a kollaboráció gyanújába keveredett Van Meegeren lebukott, s bár a bíróság elítélte, nyilvános diadalt aratott a csallhatatlan szimulált műtészek felett Vermeer egyenrangú alkotótársaként. Az olasz szerző, Luigi Guarnieri összeszedett minden, a legendás hamisító életével kapcsolatos adatot és adalékot, majd az egészet kötetbe szerkesztette. A könyv szándéka szerint regénynek indult, de Guarnieri nem a cselekmény-szövés nagymestere. A legnagyobb felderített (!) műkincshamisítás szimpla története viszont megmenti a könyvet. Aki pedig – jogosan – hiányolja az adatfolyamból az illusztrációkat, az nézzen utána az interneten (a wikipédián fenn van több hamisítvány is) és készítsen maga mellé egy Vermeer-albumot. Megéri.

Luigi Guarnieri: Vermeer kettős élete. Geopen, Budapest, 2008, 260 oldal, 2890 Ft

Magyar mesterek

Két trend hódít jelenleg a művészeti albumok piacán, az egyik a minél grandiózusabb, sok kilót nyomó óriáskorpuszé, a másik a finomabb, rövidebb, kézbe vehető, átlapozható, de azért zsebkönyv méretűnél nagyobb kötetecskéké. Az utóbbi téren erősítette meg hadállásait a patinás hazai képzőművészeti könyvkiadó, a Corvina. Elkezdte kiadni a magyar festészet klasszikusainak könnyed, olvasmányos, kézreálló kismonográfiáit. Amiket éppenséggel évtizedek óta forgalmaz már, csak nagyméretű, lapos, keménytablás változatban. A számtalan újrakiadást megélt sorozat kötetei most felfrissülnek és vadonatúj részekkel egészülnek ki. Indításképpen két örök klasszikus, Németh Lajos *Csontváryja* és Székely András *Munkácsyja* került a boltokba. A külső megújulás letagadhatatlan: beékelte szövegdobozok, váltakozó alapszínek, aszimmetrikus hasábok és látványosan tördelt reprodukciók. A szövegekkel már nehezebb volt a helyzet. A több mint 15 esztendeje elhunyt Németh-professzor 1964-ben írt kismonográfiája nem sokat veszített költői és profetikus lendületéből. (Talán csak annyit, hogy Csontváry ma már nem „éppen kanonizált” művészettörténeti csodabogár, hanem egy régi, jól bejáratott klasszikus.) A szerkesztők Németh pár évvel későbbi Csontváry-könyvéből ollózták ki a képek mellé illesztett szövegeket. Munkácsyval már más a helyzet, a szintén számtalan kiadást megélt album szerzője, Székely András erősen átírta korábbi esszéjét. A nagy realista festővel ugyanis a közelmúltban sok minden történt, a Nemzeti Galéria rendezett számára egy óriáskiállítást, az aukciósházak pedig rekordáron értékesítik megmaradt remekműveit. Székely aktualizálta a tényanyagot, de a szalonzsánernek és a bibliai képek régimódi utálatából nem sokat vett vissza. A Corvina a továbbiakban egy teljesen új Márfy- és Barabás-kötettel gazdagítja majd a sorozatot.

Németh Lajos: Csontváry. Magyar mesterek. Corvina, Budapest, 2008, 64 oldal, 2990 Ft

Székely András: Munkácsy. Magyar mesterek. Corvina, Budapest, 2008, 64 oldal, 2990 Ft

Spirál

Magyarországon nincs nagy hagyománya a képregénynek, véletlenül vagy történeti szükségszerűségből itthon az animáció (és annak idején a diafilm) örök kiskorúságra kényszerítette a műfajt. Nincs széles közönsége, csak a kisiskolások körében. Néha viszont érkezik egy fiatal tehetség, aki jobb híján a nemzetközi piacra kezd el dolgozni. A húszas éveie elején járó Futaki Attila is így járt, jelenleg a legkomolyabb európai szintéren méreti meg magát – egy francia képregény-kiadó jövőtárból. Előtte viszont még megjelent *Spirál* című első kötete a Magvető gondozásában, itthon. Futaki elképesztő festői precizitással, képkockáról képkockára ecsettel dolgozta ki a jeleneteket, helyenként akvarellesen kódos, de túlnyomórészt hiperrealista stílusban. A *Spirál* világa sötét és kegyetlen. (A nem túl kifinomult szöveg Nikolényi Gergely munkája.) A Gotham Citybe oltott Budapesten a szemüveges, kopasz főhős keresi a boldoguláshoz vezető utat. De sehogy sem találja, az emlékek és a fantázia önmagába csavarodó labirintusába záródik. A *Spirál* a felnőtt képregény hagyományát követve erőszakos, kegyetlen és szexista. A szürke különböző tónusaiban fürdő grisaille-atmoszférát csak a vér vöröse töri meg helyenként, ahogy kibuggyan hősünk gyomrából vagy szétspriccel a végcabinban egy kivégzett prostituált körül. A végzetten dacoló főszereplő, Adam egy Dosztojevszkij-regényből szökött figura, állandó önmarcangolással, erkölcsi válsággal, gyilkosságokkal és örök tehetetlenséggel. A díszletek viszont nagyon is maiak, a pusztító fekete emlékfolyam körül hol itt, hol ott ismerünk rá a budapesti helyszínekre, az Erzsébet híd lábától a Nyugati pályaudvar homlokzatáig.

Futaki Attila – Nikolényi Gergely: Spirál. Magvető, Budapest, 2008, 80 oldal, 2490 Ft

A gótika Magyarországon

A hazai művészettörténet-írás fő tekintélye, a Tudományos Akadémia alelnöke, Marosi Ernő összesűrítette egy vékonyka kötetbe a hazai gótika rengeteg nagy történetét. A Corvina magyar művészettörténeti sorozatába illeszkedő könyv szándéka szerint egyszerre közérthetően olvasmányos és tudományosan pontos összefoglalónak készült a laikusok, felvételizők és egyetemisták számára. Marosi – kutatási területének megfelelően – az architektúrának sokkal nagyobb teret szentelt, mint a képzőművészetnek. M S mesternek így be kell érnie hat sorral, a Kolozsvári testvérek Szent György lovas szobrának pedig csak két mondat jutott: Sajnos a magyar gótikus építészet-ről kedélyes esszéstílusban írni nem könnyű: annyi a pusztulás és a forráshiány, hogy szinte csak feltételes módok és hosszas jelzős szerkezetek maradtak, géppuskasorozatszerű felsorolásban. Például, hogy: „(...) a kolozsvári Óvár dominikánus templomát is újjáépítették – itt a kolostor refektóriumá maradt meg késő gótikus formájában. Háromhajós csarnokként épült fel a liptói obszervánsok temploma Okolicsnón, s ugyanehhez a körhöz tartozik a régebbi, de 1500 táján újraborított szegedi alsóvárosi ferences templom. E templomterek egykori képi díszéről alig vagyunk képesek fogalmat alkotni. A szépassági készítésű, 16. század eleji okolicsnói szárnyasoltár szobrai és szétszóródott passióképei legalább halvány elképzelést adnak a nagyvonalú téralkotás és a realiztikus szemléletesség együttes hatásáról.” (78. o.) Kicsit lehangoló hiányjelentár. Marosi – bár nem mindig olvasmányos – tudományos kompromisszumot nem ismer. Kemény kézzel számolja fel a gótikával és a középkori művészettel összenőtt összes mítoszt. Megkapják a magukét a „csúcsvies stílus” képviselői, a regényes lovagvárakban és égig érő katedrálisokban hívők, a kifinomult udvarokban reménykedők, a nagy fantáziával megáldott 19. századi „restaurátorok” és a délibábos nemzeti művészettörténet-írók. A túlnyomórészt elpusztult magyar gótika sűrített kézikönyve megszületett.

Marosi Ernő: A gótika Magyarországon. Corvina, Budapest, 2008, 144 oldal, 3990 Ft

Kicsomagolás

Kicsomagolás – szól P. Szűcs Julianna összegyűjtött cikkeinek közös kötete, a Fehér Házban pár évvel ezelőtt egy függöny mögül előkerült Bernáth-seccóra utalva. P. Szűcs Julianna elől nem kell elhúzni semmilyen függönyt, a *Mozgó Világ* főszerkesztőjének évtizedek óta következetesen képviselt esztétikai nézőpontja országunkban talán a legismertebb művésztörténeti szemzőg. A kicsomagolás tehát nem az íróra, hanem az író által körbejárt témákra vonatkozik: P. Szűcs a hatalom és az autonóm

M. C. Escher

A Taschen – már többször, több méretben is kiadott – Escher-albumában maga a művész akar minket meggyőzni arról, hogy munkái nem pusztán virtuóz grafikus üresjáratok. A holland rajzolózseni elismertsége csúcán, valamikor az ötvenes években papírra vetette életmű-magyarázatát. Saját bevallása szerint egészen a harmincas évek közepéig csak a fametszés legyőzése, a technika feletti tökéletes uralom megszerzése érdekelt. Utána viszont a közlésvágyhoz igazította a megfelelő eljárást. Időközben meghívta az Alhambra mecset felületkitöltő dekorálási eljárása, és maga is hasonlókka kezdett kísérletezni. Csak éppen felismerhető élőlényeket kevert a geometrikus iszlám motívumok közé. Majd elkezdett birkózni a dimenziókkal, a lehetetlenül kifordított terekkel, a tükröződés természetével, a kristályszerkezet ismétlődő mintáival, a szembeccsapás különböző leleményeivel. De mit tett hozzá M. C. Escher ahhoz a grafikai fantáziavilághoz, amit Piranesi és Hogarth furcsán kicsavart metszetein már megtalálunk? Tökélyre fejlesztette és kiteljesítette őket. Magyarázatai viszont nem sokat érnek. Értjük, értjük, hogy az egyre kisebb, ismétlődő mintákban a végtelen érdekelt, a dimenziókat váltó teremtményekben pedig a törzsfejlődés, de életművét mégsem ez tette halhatatlanná. Hanem, kénytelen-kelletlen be kell vallanunk: a dekoratív virtuozitás. Vasarelynek sikerült technokrata hókuszpókuszok mögé rejteti ösztönös iparművész enjét. Idősebb kortársát, Eschert meg sem kísértette az avantgárd, maradt a briliáns grafikus-zsenik időn és téren felül álló leszármazottja. És persze a közönség kedvence.

M. C. Escher: Grafikák és rajzok. Taschen–Vince, Budapest, 2006, 96 oldal, 2275 Ft

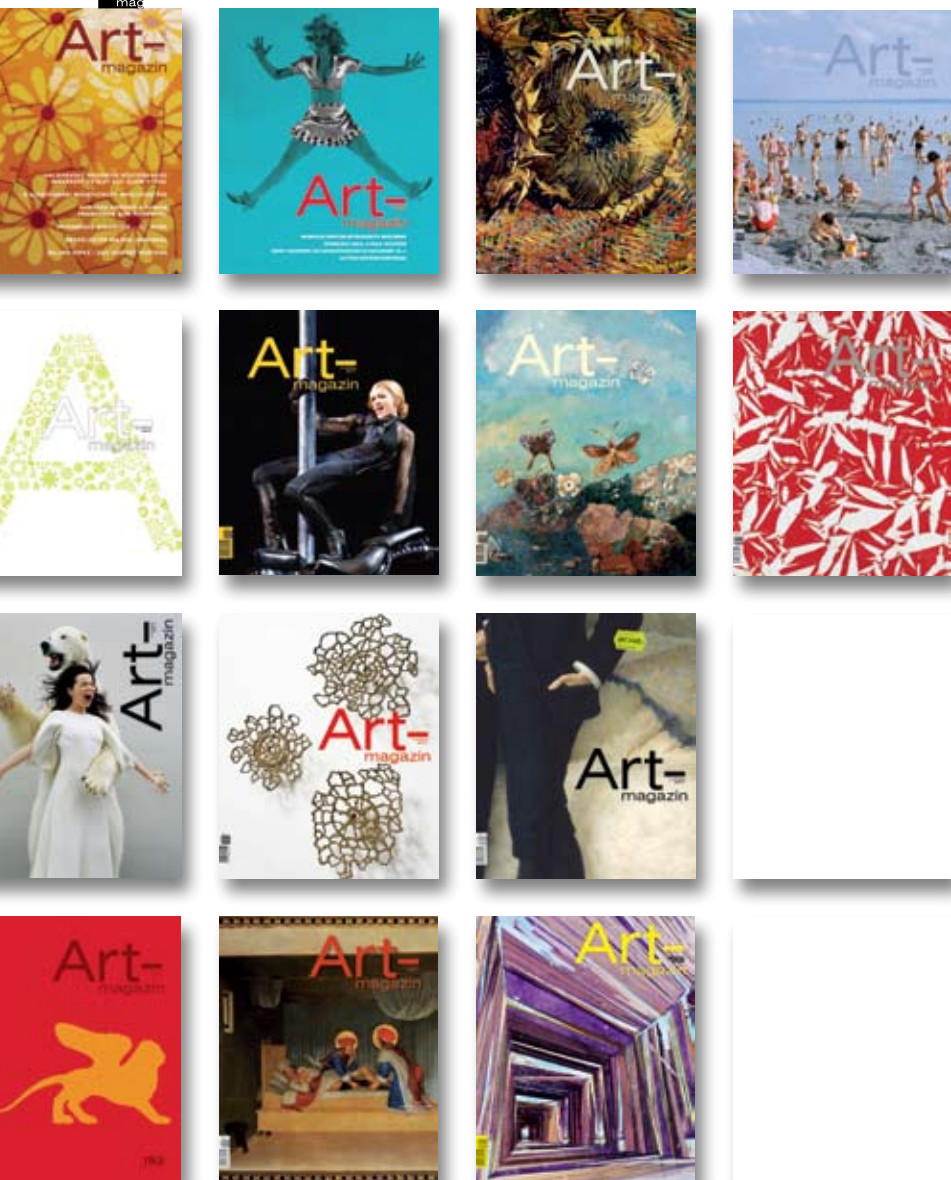
Párizs-kalauz

Van, aki a Disneyland miatt megy Párizsba, más a ropogós baguette-ekért, megint mások azért, ami miatt Párizs az PÁRIZS. A műélvezetért. Nem tagadjuk, hogy számunkra ez utóbbi tábor a legkedvesebb, de nemcsak nekünk, hanem a Vince kiadónak is. A német Taschennel karöltve dolgozó könyvkiadó megjelentette ugyanis új művészeti kalauzát, ami a fények és a művészeti legendák városába, Párizsba kíséri el az olvasót. A Napkirály pénzügyminisztere szerint semmi sem jelzi jobban egy uralkodó politikai és szellemi nagyságát, mint az épületei. Ezt a jó tanácsot Franciaország vezetői meg is fogadták, a Bourbonoktól Jacques Chiracig – így van mit leltárba venni. És akkor még nem beszéltünk az összeharácsolt klasszikus műkincsek tömegéről, valamint a modern művészet születésének mérföldköveiről. A köpcös, vaskos, zsebben el nem férő könyvecske mindezt számba veszi, topográfiailag rendezett szócikkek garmadáival, térképekkel, kronológiával, rövid esszékkel és az elmaradhatatlan kislexikkonnal. Szerepelnek természetesen a kihagyhatatlan toposzok: a múzeumlaprajzokon be van jelölve a Mona Lisa és Rodin Csókja, de a metró történetéről is kapunk egy csinos összefoglalót. De ezeket minden közepes útikönyv tartalmazza. Azt viszont nem, hogy a XIV. Lajos által alapított gobelin-műhely milyen titkokat őriz, hogy mi köze a régi városkapuknak a 19. századi pályaudvarokhoz, hogy mikor áldozott le a híres párizsi passzázsoknak vagy hogy ki futtatta be Jean Nouvel sztárépítész. Ráadásul a németből fordított kiadvány olyan friss, hogy még a két éve megnyitott, egzotikus országokat bemutató múzeumnak, a Musée du Quai Branlynek is komoly fejezetet szentel.

Martina Padberg: Párizs. Vince–Taschen, Budapest, 2008, 480 oldal, 5995 Ft

pár képtáblával megtámogatott vaskos szöveggyűjteményt a művészet horizontja elkomorul, a jövő működőképes, de fölösleges – egyedül a Nagy Adomenség múltból idetalláló öreg sugarinál melegíthetjük fázós intellektusunkat, de még ezekért is legalább Bécsig kell utaznunk. Ebben a világban vigasztal minket P. Szűcs sodró, sziporkázó, intelligens, olvasmányos esszé-stílusa és az a szenvedély, amivel a hiányokat leltározza.

P. Szűcs Julianna: Kicsomagolás. Példák a világba vetett művészet eseteire. Jósöveg Műhely, Budapest, 2008, 294 oldal, 3900 Ft



Az Artmagazin legfrissebb és korábbi példányai megrendelhetők a szerkesztőség címén és kaphatók a jobb könyvesboltokban, képzőművészeti galériákban és aukciósházakban. Az alábbiakban biztosan:

acb Galéria 1068 Bp., Király utca 76.
Erdész és Maklár Fine Arts
 1055 Bp., Falk Miksa u. 10.
Írók Boltja 1061 Bp., Andrássy út 45.
K.A.S. Galéria 1052 Bp., Váci utca 36.
Kieselbach Galéria és Aukciósház
 1055 Bp., Szent István körút 5.
Kogart Shop 1062 Bp., Andrássy út 112.
MissionArt Galéria 1055 Bp., Falk Miksa utca 30.
Moró Antik 1055 Bp., Falk Miksa utca 13.
Műcsarnok Könyvesbolt
 1146 Bp., Dózsa György út 37.
Művészetek Palotája – Vince Könyvesbolt
 1095 Bp., Komor Marcell utca 1.

Nagyházi Galéria és Aukciósház
 1055 Bp., Balaton utca 8.
Nemes Galéria 1055 Bp., Falk Miksa utca 28.
Octogonart Galéria 1012 Bp., Várfoke utca. 7-9.
Szépművészeti Múzeum Shop
 1146 Bp., Dózsa György út 41.
Vintage Galéria 1053 Bp., Magyar utca 26.

Az Alexandra Könyvesházakban:

- Budapest V., Nyugati tér 7.
- Budapest VI., Andrássy út 35.
- Budapest VII., Károlyi krt. 3/C

Éves előfizetés: 4800 Ft (6 lapszám), megrendelhető a www.artmagazin.hu weboldalunkon, ahol kétnaponta friss hírek a nagyvilág művészeti életéből.

A vezető testületekben a pénzügyi elit
Hatcsillagos prémium-pénztár
Adókedvezmény az egyéni és munkáltatói befizetésekre
Egy kis luxust az egészségért...

További kérdések?
www.ujpiller.hu



Ferdinand Hodler

„Az Igazság”

Egy szimbolista látomás

Szépművészeti Múzeum
 2008. szeptember 9. – december 14.

