

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: **Acsai Miklós, Sulyok Miklós**

Lapunk szerzői:
Einspach Gábor, Fáy Miklós, Forgács Éva,
Földes András, Gereben Kata, Jurecskó László,
Kovács Ágnes, Mélyi József, Petrányi Zsolt,
Rieder Gábor, Sándor Gábor, Topor Tünde,
Vécsey Axel, Winkler Nóra

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

Nyomdai munkák: **Mester Nyomda Kft.**

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

Az Artmagazint a Szerencsejáték Zrt. támogatja.

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
BUDAPEST MÉDIAFIGYELŐ KFT.
E-mail: marketing@observer.hu
http://www.observer.hu

Lapunk megvásárolható

a **RELAY** és **inmedio**

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

Az Artmagazin legfrissebb és korábbi példányai megrendelhetők a szerkesztőség címén és kaphatók a jobb könyvesboltokban, képzőművészeti galériákban és aukcióházakban.

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 Aukcióház
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 Aukcióház
1055 Bp., Balaton utca 8.
Nemes Galéria 1055 Bp., Falk Miksa utca 28.
Octogonart Galéria 1012 Bp., VárfoK 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., Károly krt. 3/C

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

- 5** REFLEX
- 6** KÖRKÉRDÉS
- 9** Rieder Gábor: Krízis, korrekció, kreativitás – nemzetközi műtárgypiaci fejlemények
- 12** Ez is, az is – Budapest Art Fair 2008
- 14** ARTANZIX
- 16** **Topor Tünde:** Én sokkal nyíltabb kommunikációhoz vagyok szokva – interjú Rényi Andrással, az ELTE Művészettörténeti Intézetének nemrég kinevezett igazgatójával
- 22** KIÁLLÍTÁSAJÁNLÓ
- 27** **Vécsey Axel:** Velence allegóriája – Paolo Veronese mennyezetképe a Szépművészeti Múzeumban
- 30** KIÁLLÍTÁSAJÁNLÓ
- 36** **Winkler Nóra:** Átmegyek a falon – beszélgetés Tarr Hajnalkával
- 40** **Földes András:** Kísérletek láthatatlan művekkel – Kamen Stoyanov: FelejtSD el, nem engedhetjük meg magunknak
- 44** **Mélyi József:** Amit az ipari kamera nem lát – Gyenis Tibor kiállítása a Modemben
- 48** **Sándor Gábor:** Egy kiállítás rekonstruálása, avagy a bandzsa Isten
- 52** **Petrányi Zsolt:** Az objektív kép nyilván fikció – König Frigyes művészetének egy aspektusa
- 57** **Hernádi Miklós:** Festőélet Magyarországon 3. – Bak Imre
- 64** **Einspach Gábor:** 15 év, 150 aukció, több mint 50 000 tétel – beszélgetés Nagyházi Csabával a Nagyházi Galéria és Aukcióház vezetőjével
- 66** **Kovács Ágnes:** Magyarok Münchenben 7. Egy idegenné vált magyar: Wagner Sándor
- 72** **Gereben Kata:** Ellopták! – interjú Julian Radcliffe-fel, az Art Loss Register alapító elnökével
- 76** **Fáy Miklós:** Képekből szavakat – Rényi András: Az értelmezés tébolya
- 78** **Forgács Éva:** Együtműködni a képpel – Szilvitzy Margit Folyamatos jelen című könyve kapcsán
- 84** **Jurecskó László:** Nagybánya és a délvidéki művészet – Gulyás Gizella könyvéről
- 86** GUTENBERG-GALAXIS

A borítón részlet Tarr Hajnalka Attachment című munkájából.
A művet az IroKéz Gyűjtemény tulajdonosai a Magyar Nemzeti Galériának ajándékozták.

Boldog új évet kíván minden kedves Olvasójának az Artmagazin!

Mi a véleménye a Nemzeti Kulturális Alap Képzőművészeti Kollégiumának szeptemberben kiírt, a kortárs hazai képzőművészet és az üzleti szféra kapcsolatának, a kultúra magántámogatásának ösztönzését célul kitűző pályázatáról?



Pőcze Attila
Vintage Galéria

Az NKA-nak a galériák programját és nemzetközi vásárokat támogató programja örvendetes kezdeményezés, mely hosszú távon igen sikeres lehet. Érdemes lenne azonban a pályázók valós helyzetéhez igazítani a kiírást. Tudjuk, hogy milyen nehéz feladatok van egy kis galériának, amikor saját programjához keres támogatót a magánszférából. Egy nemzetközi vásár szponzorációja ennél sokkal nehezebb, hiszen egy külföldön megvalósuló rendezvény támogatásáról kellene meggyőzni egy hazai pályán mozgó vállalatot (mely a vásárrendezők szigorú kiírásai szerint semmilyen módon nem jelenhet meg a kiállításon). Talán csak az Antenna Hungária elkötelezett támogatását tudnám pozitív példaként felhozni. Talán elégséges lehetne a szponzoráció+önrész együttes feltételként való számonkérése. Kérdés számomra továbbá, hogy érdemes-e a pályázati kiírásban korlátozni a támogatható vásárokat, miközben tudjuk, hogy milyen gyorsan változnak az erőviszonyok a nemzetközi szintén, s biztosan vannak fontos vásárok a pályázatban felsoroltakon kívül is. A program által megfogalmazott cél azonban igazi win-win szituációt teremthet, amennyiben ezen galériák viszonylag kis költségvetésből látványos, nemzetközileg is jól kommunikálható programot tudnak megvalósítani.

Körkérdés:

Deák Erika
Deák Erika Galéria

Előre szeretném bocsátani, hogy az NKA aktuális pályázatát fontosnak és üdvözlendőnek tartom. Nagyon örülök, hogy végre hazánkban is megértették az illetékesek, hogy állami támogatás nélkül a kortárs galériák külföldre történő nyitása szinte lehetetlen, állami segítség nélkül képzőművészeink soha nem kerülhetnek fel a nemzetközi művészeti palettára. A kiírás három pontját azonban hibásnak és idejétmúltnak tartom. Először is, a pályázat beadásának egyik kitétele, hogy csak a kiírásban megadott nemzetközi vásárokon való részvételre lehet támogatást kérni. Tisztelettel kérdem, miért gondoljuk azt, hogy a galériások nem elég kompetensek ahhoz, hogy eldöntsék, melyik vásárt, illetve vásárokat tartják számukra legjobbnak? A világban jelenleg rengeteg művészeti vásár van, egy magára valamit is adó város biztosan előáll a rendezés ötletével, és bár az NKA által felsorolt vásárok mindegyike fontos, a lista mégsem teljes, abból igen jelentős helyszínek hiányoznak. Többek között a bázeli VOLTA, amire én 2009-ben jelentkezni fogok. Másodszor, a kiírásban az szerepel, hogy a kapott összeg egy részét katalógus nyomtatására kell fordítani. Értelmetlennek, idejétmúltnak és nem utolsósorban pénzkidobásnak tartom az egy-egy galériát reprezentáló katalógusok nyomtatását. A nemzetközi galériák között is bevett gyakorlat, hogy azokat a művészeket, akiknek nincs katalógusuk, portfóliókkal képviselik. A vásárokon



a művészeket, és nem a galériákat „áruljuk”, a sok apró információt tartalmazó néhány oldalas kiadványok szinte mindig a szemetesben landolnak. A vásárok önmagukban is rengeteg kiadvánssal járnak, nem tartom ésszerűnek, hogy az elnyert támogatást még tovább aprózzák a galériák. Véleményem szerint a szponzori támogatás koncepciója sem helyénvaló. Az ötlet, miszerint az NKA egy már létező szponzori támogatás összegét duplázza meg, kérdéses. Az NKA kuratóriuma által megítélt összeg egy olyan állami támogatás, aminek a nagyságát az adott galéria terveinek és elért eredményeinek, a szakmában elnyert pozíciójának alapján lenne célszerű megítélni, vagyis az NKA döntésének minden mástól, így a galéria finansziális eredményességétől is függetlennek kellene lennie. Tapasztalataim szerint, ha egy cég egy galériát kíván támogatni, azt leghatékonyabban műtárgyvásárlás formájában teszi, adóoptimalizálásra – sajnos – általában más formákat talál.

Valkó Margit
Kisterem Galéria

A pályázati kiírás számomra sok meglepő elemet tartalmazott. Két altémában lehetett pályázni: működési költségekre és vásárokon való részvételre. Az egyik furcsaság, hogy a kiírás alapján úgy tűnt, hogy egyszerre pályázhattak ezekben a témakörökben a profitorientált és nonprofit szervezetek, intézmények. Köztudott, hogy számos kereskedelmi galéria mögött áll valamilyen más finanszírozás, nem teljesen önfenntartóak, tehát ha úgy tetszik, saját magunk szponzoráljuk saját magunkat. Valóban sok galéria kap alkalmi vagy akár rendszeres dologi (értsd szolgáltatás: nyomda, grafikus, internet, bor stb.) segítséget művészetkedvelő ismerősöktől, barátoktól, de erről hosszú távú szerződést kötni velük, számszerűsítve a támogatás mértékét, nem könnyű feladat. Valódi szponzor az üzleti életből viszont nagyon

A KÉPZŐMŰVÉSZETI KOLLÉGIUM PÁLYÁZATI FELHÍVÁSA

a kortárs hazai képzőművészet és az üzleti szféra kapcsolatának, a kultúra magántámogatásának ösztönzésére

A Képzőművészeti Kollégium pályázatot hirdet a 2009. január 1. – 2009. december 31. közötti időszakra. A pályázat célja, hogy elősegítse a magyarországi kortárs képzőművészeti kiállítóhelyek, galériák és a szponzorok közötti interakció létrejöttét, új kapcsolatok kialakítását, valamint a már meglévő kapcsolatok továbbfejlesztését.

Pályázati támogatás két témában kérhető:

1. Magyarországi kortárs képzőművészeti kiállítóhelyek, galériák 2009. évi belföldi, kortárs magyar képzőművészeti kiállítási programjának megvalósítása.

2. A kortárs magyar képzőművészet nemzetközi jelenlétének elősegítése, egy vagy több jelentős – a kiírásban megnevezett – nemzetközi vásáron való részvétel.

Pályázhat – mindkét altéma esetében – kortárs képzőművészeti kiállítóhelyet, galériát működtető, legalább 3 éve (azaz 2005 előtt) Magyarországon bejegyzett jogi személy (gazdasági társaság, nonprofit szervezet és költségvetési intézmény egyaránt) vagy jogi személyiséggel nem rendelkező gazdasági társaság.

Mindkét altéma esetében pályázati feltétel, hogy a kortárs képzőművészeti kiállítóhely, galéria 2009-es programjához az üzleti szférából szponzorokat szerezzen, és ezt megkötött támogatási szerződéssel tudja igazolni, amely tartalmazza, hogy a szponzor milyen értékű támogatást biztosít a 2009. évi program megvalósításához.

A szponzori támogatás értékével azonos nagyságú összeg – azaz az üzleti szférából megszerzett minden 1 Ft-hoz 1 Ft állami hozzájárulás – pályázható meg azzal, hogy a megpályázható és elnyerhető támogatási összeg minimuma 500 ezer Ft, maximuma az 1. altéma esetében 2 millió Ft, a 2. altéma esetében 3 millió Ft.

A kollégium fenntartja magának a jogot, hogy a szakmai program figyelembevételével csökkentett támogatást is megítélhet.

Mindkét altéma esetében a támogatási szerződésnek a galéria éves programjára, vagy annak egy részére – szponzoronként legalább 3 kiállítás támogatására – kell irányulnia. A pályázat az eseti megállapodások helyett a hosszabb távú együttműködési megállapodásokat kívánja ösztönözni.

A 2. altéma esetében a támogatási szerződés irányulhat a nemzetközi vásáron való részvételére is.

Pályázni az alábbi, 2009-ben megrendezésre kerülő művészeti vásárokon való részvétellel lehet: Viennafair (Bécs), Art Basel (Bázel), Art Cologne (Köln), Liste (Bázel), Cologne Fine Art (Köln), Freeze Art Fair (London), Artforum (Berlin), ARCO (Madrid), Artefiera Bologna (Bologna), Art Moscow (Moszkva), artbrussels (Brüsszel), TEFAF (Maastricht), FIAC (Párizs).

Az elnyert összeg legalább 30 százalékát a vásárra készítendő idegen nyelvű katalógusra kell fordítani.

kevés akad. Az is ismert tény, hogy a jelentősebb – szponzorálás-ra egyáltalán képes és hajlandó – nagyobb cégeknek van egy ke-retük, mennyit költhetnek sportra, oktatásfejlesztésre, a kultú-rán belül zenére, színházra, képzőművészetre – és ezt általában egy évre előre megtervezik és elosztják. Tehát érdekes elgondo-lás volt a kiírók részéről, hogy a magángalériák nyolc hét alatt ta-láljanak szponzorokat a pályázathoz. (Bár ez a nonprofit intéz-ményeknek sem lehetett könnyű, de azért ők eleve ebben a ko-ordináta-rendszerben mozognak.) Számomra az is kérdés, hogy a szponzorszerzésben egyenlő eséllyel indul-e egy vidéki városi kiállítóterem, a Műcsarnok vagy mondjuk én?

Személy szerint nekem mint kereskedelmi galériának, és lehet, hogy más kollégák ezzel nem értenek egyet, maga a szponzorálás is megkérdőjelezhető: én szeretném megőrizni a függetlenségemet, és nem akarnám folyamatosan más cégek logóját használni a sajátom népszerűsítésére. E nélkül persze küzdelmesebb, ez igaz, de például a nemzetközi vásárokon tilos harmadik felet reklámozni. Ezért szerintem a kereskedelmi galériák esetében külső szponzor támogatásához kötni a vásáron való részvételt az Art and business-konstrukció újabb értelmezési problémája. (Vagyis ahhoz, hogy a galériás a saját tőkéje mellé kapjon ugyanakkora vagy többszörös támogatást a vásáron való jelenlétre.) Én jobban örülnék, ha az az egészségesebb és független konstrukció alakulna ki, hogy az NKA a szponzorokkal együtt támogatja a múzeumok vásárlásait, és azok galériákon keresztül vásárolnának. (Természetesen, a kereskedelmi galériáknak is van olyan projektjük, ami támogatásra szorul, bonyolultabb kiállítások, katalóguskiadás, de ez nagyon jól működik az NKA eddigi pályáztatási rendszerében.)

Az viszont tény, hogy nagyon szeretnék kijutni nemzetközi vásárookra: ha kereskedelmi galériaként komolyan akarom venni magam, akkor évente két-három nemzetközi vásáron részt kellene vennem. A nagyobb európai vásárok már több mint két évtizede a képzőművészeti életnek olyan, a legtöbb szereplő által teljesen elfogadott csereszínterei, ahol nemcsak műtárgyak, hanem rengeteg információ is gazdát cserél. Tehát nemcsak magángyűj-



tők vásárolnak, hanem a fejlett világ múzeumai is onnan bővítik gyűjteményeiket, a jelentősebb kiállítási intézmények kurátorai ott tájékozódnak más országok művészeinek legújabb munkáiról, tehát gyakorlatilag a vásárok egy nagy kanonizálási folyamat színterei. (Azt az egyszerű tényt sem elhanyagolva hogy a standokon általában több ezer, bizonyos helyszíneken több tízezer látogató hömpölyög végig.) A kereskedelmi galériák így az adott ország kulturális reprezentációját is végzik, sokkal hatékonyabban adott esetben, mint mondjuk a saját országuk kultúrintézetében egy-egy kiállítás.

Mivel azonban a vásárokon való részvétel nagyon költséges – ezt bárki megállapíthatja áttanulmányozva a vásárok honlapján a kiírásokat –, ezért nagy kockázat mindenfajta külső segítség nélkül részt venni ezeken, amit valóban nem tud egy magánkereskedő vállalni. (Többféle kategória létezik, fiatal galériák, meghívásos zónák, szóló show standok és a nagy beérkezett galériák standjai – ezeknek a bérlese 10 ezer euró körül kezdődik és 30–50 ezer is lehet.) Ezeket az összegeket a magyar művészek árai mellett csak akkor lehetne visszanyerni, ha rögtön elkelne a standon kiállított összes mű. Ez viszont általában nem sikerül elsőre.

Az is köztudott, hogy sok európai országnak szintén határozott programja van a kereskedelmi galériái vásárokon való részvételének támogatására. Én konkrétan az osztrák és holland rendszereket ismerem. Nagyon üdvözlendő tehát a szándék, hogy a vásárookra jelentkezőket támogatja az NKA.

Viszont, ami szintén nem kis fejtörést okoz a kiírásban, hogy az esetleg kinkeseresven megszerzett szponzori és NKA-s támogatás (ami optimális esetben számomra egy olcsó vásáron való részvétel kifizetésének a felére lenne elég) összegének 30 százalékából katalógust kell nyomtatni. Vajon miért? Ezek a stand-kiállítások ad hoc összetételű, 3–5 napos események. Vagy van a művésznek egy friss katalógusa, vagy pár ezer forintból össze lehet neki állítani egy aktuális, jó minőségű portfóliót.

Végül a nagyobb, népszerűbb vásárok bírálóbizottságai olyan szigorú feltételek szerint válogatnak a jelentkezők közül, hogyha magyar galériának sikerülne bejutnia azokra, azok támogatása a szakmai kollégium által valószínűleg nem lenne érdemtelenül felhasznált pénz.

Mindenesetre a pályázat kiírása előtt arra talán lehetett volna számítani, hogy leülnek egyeztetni a szakmával, azokkal a galériákkal, akik már részt vettek és azokkal is, akik csak szeretnék részt venni nemzetközi vásárokon.



Cesare Pietroiusti: Cím nélkül, 2008

Produced by CCCS, Florence and Galleria Franco Soffiantino, Turin
Az olasz kortárs képzőművész 3000 darab bankjegyet ragasztott fel a firenzei Palazzo Strozzi falára. Az installálás előtt sósavval maratta szét az egy- és ötdollárosok zöld (illetve fekete) hasát. A vörös pecsétfelirat tanúsága szerint a savkezelt bankjegyek hamisnak minősülnek, így nem hozhatók többé kereskedelmi forgalomba. Pietroiusti szembeszáll a műtárgypiac vastörvényeivel, az egyszeri műtárgyból nem terem pénzben kifejezhető értéket. Sőt, mivel a dollárok ingyene-sen el is vihetők a kiállításról, a galériaipar minden szabályát felrúgja

Krízis, korrekció, kreativitás

Nemzetközi műtárgypiaci fejlemények

Válogatta és fordította: Rieder Gábor

Az október óta gyűrűző pénzügyi krízis elérte a műtárgypiacot és sorra szedi áldozatait. Az ArtTactic.com igazgatója szerint a baj előre látható volt: „A műtárgypiac fél évtizednyi példátlan növekedés után visszatért a földre. A legutóbbi londoni kortárs aukciók [Sotheby's: október 17.; Christie's: október 19.] igazolták a műtárgypiaci korrekciótól való félelmet. (...) Meglepetés volt? 2007 novemberében a rossz gazdasági kilátásoknak köszönhetően az ArtTactic Műtárgypiaci Bizalom Indikátora 40 százalékot zuhant, komoly változást jelezve a korábbi májusi értékekhez képest. A korrekció 2007 őszén kezdődött, de a kortárs művészeti piac csúcsán zajló rekordárak elfedték az értéklánc alján már érzékelhető gondokat. (...) Ez a korai jelzés hamarosan a piac legnagyobb problémájára mutatott rá: elmulasztották a globális gazdasági környezethez igazítani a becsült árakat és a reményeket. Az örökké emelkedő árból és a beadók nagy elvárásaiból táplálkozó önhittség arra sarkallta az aukciósházakat, hogy túl agresszív becsértékeket állapítsanak meg, korlátozva a korrekció mozgásterét. (...) De hogyan is hihette a műtárgypiac, hogy »speciális esetként« függetlenedhet a körülményektől? Egy érvük volt: a fejlődő piacok (Oroszország, India, Kína és a Közel-Kelet) vagyonos személyeinek egyre növekvő hálója. Az újjazdagodók felvirágoztatják saját országaik műtárgypiacát, majd egyre inkább részt vesznek a nyugati árveréseken is, helyettesítve a pénzügyi krízissel és hitelválsággal sújtott nyugati vásárlókat. Körülbelül egy évig ez működött. De amikor 2008 szeptemberében a pénzügyi krízis legújabb hulláma a felemelkedő pénzügyi piacokat (és műtárgypiacokat) is belekényszerítette a spirálba, a »speciális eset« érv alapja megdőlt. Az elsődleges piac valószínűleg visszaserzi majd az árverésektől a hatalmi egyensúlyszerepet. Az aukciósházak pénzcsináló automatákként lehetnek csak hitelesek, de a jövőbeli beadók észre fogják venni, hogy a likviditás milyen gyorsan elillant. Egy lefelé tartó piacon pedig ismét a galériák kerülnek központi helyre, hiszen ők kötelezettséget is vállalnak művészeikért.”¹

Antoni Muntadas:
A Bank, 1999, digitális kép, 101,5x76,5 cm
Courtesy the artist, Galeria Moisés Pérez, De Albéniz, Pamplona
A spanyol kortárs művész digitális nyomata a pénzváltás folyamatát elemzi. Hányszor kell átváltani az indulótöket (ez esetben 1000 dollárt), hogy az összeg a pénznemek-cserék közben teljesen elfogyjon? Muntadas táblázata megadja a választ

FOREIGN EXCHANGE									
How long will it take for a \$1000 to disappear through a series of foreign exchanges?									
Country	From	To	From	To	From	To	From	To	From
USA	1000.00	1000.00	1000.00	1000.00	1000.00	1000.00	1000.00	1000.00	1000.00
UK	1000.00	1000.00	1000.00	1000.00	1000.00	1000.00	1000.00	1000.00	1000.00
FRANCE	1000.00	1000.00	1000.00	1000.00	1000.00	1000.00	1000.00	1000.00	1000.00
GERMANY	1000.00	1000.00	1000.00	1000.00	1000.00	1000.00	1000.00	1000.00	1000.00
SPAIN	1000.00	1000.00	1000.00	1000.00	1000.00	1000.00	1000.00	1000.00	1000.00
ITALY	1000.00	1000.00	1000.00	1000.00	1000.00	1000.00	1000.00	1000.00	1000.00
JAPAN	1000.00	1000.00	1000.00	1000.00	1000.00	1000.00	1000.00	1000.00	1000.00
CHINA	1000.00	1000.00	1000.00	1000.00	1000.00	1000.00	1000.00	1000.00	1000.00
INDIA	1000.00	1000.00	1000.00	1000.00	1000.00	1000.00	1000.00	1000.00	1000.00
RUSSIA	1000.00	1000.00	1000.00	1000.00	1000.00	1000.00	1000.00	1000.00	1000.00
AFRICA	1000.00	1000.00	1000.00	1000.00	1000.00	1000.00	1000.00	1000.00	1000.00
SOUTH AMERICA	1000.00	1000.00	1000.00	1000.00	1000.00	1000.00	1000.00	1000.00	1000.00
AUSTRALIA	1000.00	1000.00	1000.00	1000.00	1000.00	1000.00	1000.00	1000.00	1000.00
NEW ZEALAND	1000.00	1000.00	1000.00	1000.00	1000.00	1000.00	1000.00	1000.00	1000.00
SCOTLAND	1000.00	1000.00	1000.00	1000.00	1000.00	1000.00	1000.00	1000.00	1000.00
SWITZERLAND	1000.00	1000.00	1000.00	1000.00	1000.00	1000.00	1000.00	1000.00	1000.00
NET TOTAL	1000.00	1000.00	1000.00	1000.00	1000.00	1000.00	1000.00	1000.00	1000.00

A mindig pörgő londoni Frieze-en érzékelhetően csökkent a forgalom; a párizsi FIAC-ot az Art Newspaper internetes kiadása szerint kevésbé viselte meg a krízis: „A naptárban idéen Franciaország kortárs művészeti vására, a FIAC (Foire Internationale d'Art Contemporain) és a londoni Frieze egymás mellé került. A mindkét börzén részt vevő műkereskedőknek csak három napjuk maradt London után csomagolni, hogy elcsípjék az október 23–26. között megrendezett FIAC nyitását. Nem mindenki követte ezt a szoros menetrendet, sokan lemondtak a Frieze-ről és csak a FIACra koncentráltak, ami az elmúlt három évben egyre jobb és jobb. (...) Ráadásul a globális pénzügyi válság a FIAC kedvében járt: a más vásárokhhoz képest kevésbé karakteres profilja hirtelen előnyére vált, a vásárlók inkább a biztos menedéket jelentő bejáratott művészeket keresték, elkerülve az ismeretlen neveket. »A Frieze egy piacvezető, szűk keresletet kielégítő vásár, itt viszont többféle műalkotást kínálnak« – mondta Adam Sheffer a Cheim and Readtól.” A vásár elemzésének kulcsmondata mégiscsak ez volt: „De ennek ellenére az eladás akadozott.”²

¹ Anders Pettersson: Tough times will provide opportunities. The Art Newspaper, 2008/11.

² Georgina Adam: FIAC puts the squeeze on Frieze. Art Newspaper (web), 2008. október 30.



A nagy őszi vásárok után a szezon legrangosabb eseményei, a nagy novemberi árverések kerültek sorra. Az Artprice.com rövid internetes elemzésében le-
sújtó képet rajzolt az aukciókról: „A pénzügyi válság a képzőművészet-
ben is szedi áldozatait. Az előkelő és fontos **New York-i mo-
dern és impresszionista árverések** elkeserítőek voltak. Rá-
adásul nehéz jövőt vetítenek elénk. A Sotheby’s és a Christie’s
2008. november 3–8. közötti árveréseinek a várakozásokat alul-
múló eredményei igazolták, hogy már a piac legfelső szeletét
is elérte a krízis. A Műtárgypiaci Bizalmi Index az árverések
után egyértelműen zuhanórepülésbe kezdett. (...) Az IMF je-
lentései [november 6.] szerint a fejlett gazdaságok 0,3 százalékos
GDP-csökkenésre számíthatnak (ez az első csökkenés 1945 óta),
a műtárgypiacon pedig (...) el tudjuk képzelni, körülbelül mit
is várhatunk. A piac szemmel láthatóan nem tanult a történe-
lemből. Belekeveredett az elmúlt három esztendőben egy spe-
kulációs lufiba. A legrosszabb csökkenési forgatókönyv ma el-
kerülhetetlennek látszik (...), az elmúlt napok rossz eredmé-
nyei barométerként hatnak ki az egész piacra és nagyon való-
színű, hogy 2010-ig átlagos 30–40 százalékos árzuhanással szá-
molhatunk, visszatérve a 2003-as, 2004-es értékszintre.”³ A *kor-
társakat kínáló nagy amerikai aukciók sem hoztak más eredményt*: „A legspe-
kulatívabb műtárgypiaci szegmens (108 százalékos növekedés
2003 óta), vagyis a **kortárs művészeti piac** sem tudott ellen-
állni a jelenlegi pénzügyi zűrzavar okozta riadalomnak. A te-
kintélyes novemberi árverések a New York-i Christie’snél és a
Sotheby’snél nagyon elszomorítóak voltak 11-én és 12-én. A két
nagy esti aukción eladásra kínált tételeknek csak a 66 százaléka
talált gazdára, az árverések forgalma mindössze 204 millió dol-
lárt ért el, messze a 429 millió dolláros legalacsonyabb becsült
összeg alatt. Visszanézve 2007 novembere tűnik a piaci csúc-
snak. A tavalyi hasonló árveréseken csak a tételek 9 százaléka
nem kelt el, az összforgalom 399 millió dollárra rúgott, ami 20
százalékkal magasabb volt a becsülnél.”⁴ A *Guardian tudósítója
szerint a krízis a dúsgazdag brit képzőművészt, Damien Hirstöt is a nadrágszűj
összehúzására kényszerítette*: „A világ egyik leggazdagabb művésze-
ként [Hirst] szeptemberben szembeszállt a hitelpiaci válsággal,
egész kollekciót árverezve el 111 millió fontért. De még **Damien
Hirst** sem immunis a gazdasági környezetre, a *Guardian* megtud-
ta, hogy a műalkotásain dolgozó több alkalmazottja is elveszí-
tette a munkáját a héten. Csütörtökön a gyógyszeres szekre-
nyek piruláit készítő 22 főből 17-tel közölték, hogy a szerződés-
üket nem hosszabbítja meg a Science Ltd, azaz Hirst fő mű-
vészeti vállalata, két cégközeli forrás szerint. A pillangófestmé-
nyeken dolgozó három munkásról is kiderült, hogy nincs rá-
juk szükség a továbbiakban.”⁵ Közben külön kiállítások foglalkoznak

³ Buyers much more cautious at New York sales — Az Artprice elemzése, 2008. november (www.artmarketinsight.com)
⁴ Contemporary art loses its shine — Az Artprice elemzése, 2008. november (www.artmarketinsight.com)
⁵ Aidan Jones — Kevin Dowling — Helen Pidd: Recession reaches Hirst’s studios. Guardian, 2008. november 22.



Eva Grubinger: Hype!, 1996, társasjáték, 23x32x5 cm
Courtesy the artist and Künstlerhaus Stuttgart
A kártyák a fiatal kortárs osztrák művész által készített társasjátékhoz tartoznak. Ahogy a klasszikus Monopoli a kapitalizmus alapjaival ismertette meg a gyerekeket, a Grubinger-féle Hype a kortárs művészet pénzért folyó küzdelmeibe avatja be a járatla-
nokokat. A játékhoz szükséges dobókockák a művészeti szisztéma – értéktől független
– szerencsefaktorának szimbólumai.

a piac és a kortárs művészet furcsa párosával. A remek Hype! című könyv
szerzője (Artmagazin, 2008/5. 95. o.), Piroshka Dossi a firenzei Palazzo
Strozziiban gyűjtött össze egy csokorra való „pénzközpontú” alkotást. A rend-
hagyó tárlaton szerepelnek a művészetiipart a pálya széléről kritizáló függet-
len alkotók, például a falra firkált szemtelen rajzocskáiról ismert román Dan
Perjovschi, valamint a pénzcserélés mechanizmusát meglovagoló olyan szuper-
sztárok, mint Takashi Murakami vagy Damien Hirst. (A cikket a Művészet,
ár és érték című kiállításon látható alkotások illusztrálják.)⁶
A nemzetközi műtárgypiac teljesítménye az aggasztó jelek ellenére nem olyan bo-
rús, mint ahogy sokan látják. Egy tapasztalt galériás figyelmeztetett a helyzet fo-
nakságára: „(...) bár valaki szörnyűnek tartja a novemberi aukciókat,
az árverezőházak — a pénzügyi környezetet figyelembe véve egész
csodálatos módon — majdnem 800 millió dollár értékben adtak el
műalkotásokat.”⁷ Ráadásul az Artprice újabb elemzései szerint például a fo-
tográfíát nem érinti olyan drámaian a válság: „A krízissel szembeszállva a
Christie’snél november 15-én előtérbe került Jammes-gyűjtemény fo-
tói a vártnál sokkal jobb eredményeket értek el. A régi negatívak
erősnek bizonyultak, míg a modern és a kortárs fotográfiákat job-
ban megviselte a válság.”⁸ A fotó mellett a latin-amerikai árverések is optimiz-
musra adnak okot. „Ha — miként azt egy aukciós szakértő mondta a mi-
nap — most a 60 százalék a 80 százalék, akkor a latin-amerikai piac
erős maradt. A Christie’s kétnapos Latin-Amerika-árverései 2008.
november 19–20-án 14,1 millió dolláros forgalmat értek el (juta-
lékkal együtt), 295-ből 206 eladott tétellel, ami 70 százalékot jelent.
A Christie’s Latin-Amerika-szakértője, Virgilio Garza aktív nem-
zetközi érdeklődésről számolt be, és a közepes piacok összes kate-
góriában tapasztalható megerősödéséről.”⁹

⁶ Palazzo Strozzi, Firenze, 2008. november 14. — 2009. január 11.
⁷ Georgina Adam — Brook Mason — Jane Morris: Don’t like the price — ask again... Art
Newspaper — Daily fair edition, 2008. december 3.
⁸ Has photography proven crisis-proof? — Az Artprice elemzése, 2008. november
(www.artmarketinsight.com)
⁹ Art Market Watch, Artnet.com, 2008. november 21.



Wilfredo Prieto: Egy millió dollár, 2002, installáció, tükrök, egy dollár, 25x15x6,5 cm
Courtesy Galería Nogueras Blanchard, Barcelona
A fiatal kubai művész egy egyszerű szobor segítségével sokszorozza meg a pénzt. A két tükrölap közé helyezett egydolláros bankjegy — optikai csalásként — végtelen
mennyiségben megsokszorozódik. Az „értékes” installációt a Palazzo Strozzi kiállítá-
sán üvegvitrin védi

A műtárgypiac nem roskadt magába, a vezető tengerentúli művészeti vásár, az
Art Basel filiája is hozott mérsékelt eredményeket. Az Artnet.com szerkesz-
tőjének időközi beszámolója szerint: „Tény, hogy üzletileg alulteljesített
a december 4–7. között, hetedjére megrendezett **Art Basel Mia-
mi Beach**, amely 33 országból 250 műkereskedőt gyűjtött össze
a város modern központjába. A tülekedő gyűjtők nem kapkod-
ják el a drága alkotásokat a többi vásárló elől. Van idejük. A pör-
gés véget ért. (...) Az árak a csúcson is a gazdasági helyzetet köve-
tik — de legalább még fedezik a költségeket. Ahogy az *Art Newspaper*
vásáron kiadott napi száma találóan, mindenféle szenzációhajhá-
zás nélkül megjegyezte: »A lojális vásárlók biztosították a pozitív
kezdetet«. A terebélyes vásáron mindenfelé szerény reményekről
számoltak be a kereskedők, rezignáltak, de pánik nélkül. Mérsé-
kelt a forgalom. »Elégedettek vagyunk« — mondják. (...) »A gyűj-
tők nyeregben érzik magukat, keresik a 30 százalékos áreszállí-
tásokat« — mondja Repetto, akinek a galériája az októberi Frieze
Art Fair óta mérsékelte a reményeit.”¹⁰ A pénzügyi válság tehát végérvé-
nyesen elérte a nemzetközi műtárgypiacot, de ahogy azt a Gagolian Galéria igaz-
gatója magabiztosan kijelentette, a recesszió nem jelenti a műkereskedelem végét:
„Ilyenkor köttetnek meg az igazi üzletek. A bővülő piacon min-
denki tud kereskedni, a lejtmenet a kihívás. A jövő évhez bátor-
ság és kreativitás kell!”¹¹

¹⁰ Walter Robinson: Crisis, what crisis? Artnet.com, 2008. december 5.
¹¹ Georgina Adam — Brook Mason — Jane Morris: Don’t like the price — ask again... i. m.

Műkereskedelem az interneten



www.axioart.com



Standunk, az „5 éves az Artmagazin” jegyében



Kerekasztal-beszélgetés Petrányi Zsolt, Pados Gábor, Bencsik Barnabás, Vass László, Topor Tünde és Geskó Judit részvételével az Artmagazin Fórum egyik programjaként



Gyerekfoglalkozás a sátorban



Roskó-képek a Ráday Galéria standján

**Budapest
Art Fair 2008**

Ez is, az is



Eleni és Ernst Wastl saját Art Fair-szigetükön



Hummelek



Lázár Eszter, a kArton Galéria művészeti vezetője



Galambos Sándor, a Budapest Art Fair szervezője az utolsó napon



Kováts Lajos vendégségben a kArton Galéria standján, saját maga által választott háttér előtt



Kozma Zsolt fényképez



Bojár Iván András, az Octogonart Galéria tulajdonosa



Peleskey Ákos, a Mono Galéria standján



Bagyó Anna, a Visitors Program felelőse



Princz Gábor, úgyis mint a balatonfüredi Képtár Galéria tulajdonosa



Két ezüst gyertyatartó festményháttérrel



Dianne C. Brown, az Art Factory létrehozója



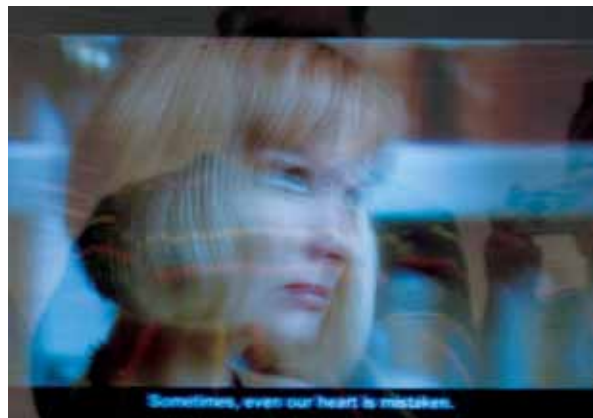
Nemes és nemzeti Szalóky Károly uraimék



Kováts Dávid győzött a Gallery White színeiben



Seregley Erzsébet és Minyó Szent Károly a Nessim Galéria standján



Göbölös Luca saját, Férjhez akarok menni! című filmjének főszereplőjeként



A Pintér Sonja Galéria standja



Monori Mész András filmrendező a Belvedere standján kaptuk lencsevégre



Rosta József fotós és Szipócs Krisztina, a Balkon egyik szerkesztője



Molnár Ani galériás



Adele Eisenstein csizmája



Törő István, a Virág Judit Galéria egyik tulajdonosa a VIP felé tart



Emberi Méltóság Központja – Tolerancia Múzeum Jeruzsálem (virtuális látvány)

Gehry és a Hezbollah

A legtöbb város vezetősége mindent megtenne egy Frank O. Gehry-tervezte múzeumért, tanulva az óriási sikert hozó bilbaói Guggenheimből. A Közel-Keleten persze más a helyzet. Hiába van készen Gehry műhelyében a jeruzsálemi Tolerancia Múzeum terve, a muszlimok hallani sem akarnak a futurisztikus épületcsodáról. „A megszállt Jeruzsálemben – állítja a Hezbollah – megszenteltelenítene egy muszlim történelmi temetőt; a megszenteltelenítést engedélyezi az [izraeli] hadsereg, ha hagyja, hogy egy amerikai vállalat építkezzen a területen.” A libanoni alapítású síita szervezet azért adta ki tiltakozó közleményét novemberben, mert az izraeli Legfelső Bíróság engedélyt adott az építkezés folytatására. Az ultra-modern múzeum munkálatai 2006-ban álltak le, mivel a talajrendezés során több száz éves palesztin holttestek kerültek elő a földből. Az iszlám közvélemény azóta követeli a tervek megváltoztatását. A *Guardian* által megkérdezett amerikai rabbi szerint Jeruzsálem minden négyzetméterén ősi leletek találhatók, viszont egy toleranciának szentelt múzeum jobban segítené a megbékélést, mint a jelenleg ott éktelenkedő parkoló. A háttérben természetesen a jellegzetes közel-keleti ideológiai csata folyik. A Tolerancia Múzeumának nevezett intézmény építetője ugyanis a Los Angeles-i Simon Wiesenthal Alapítvány. Az alapítvány már működtet egy hasonló múzeumot az Egyesült Államokban, amit sokan csak „Holokauszt Disneyland”-ként emlegetnek. Ez pedig nem túlságosan vonzó perspektíva a palesztinok számára.

Párizsi cenzúra

Az orosz kortárs műkereskedelem már sokat profitált a cenzúra körül kialakuló médiafelhajtásból. A szokásos képlet most némileg módosult. Nem a bükkfafejű posztszovjet hivatalnokok szálltak szembe a művészet szabadságával, hanem a párizsi bürokraták. Az október végén megrendezett nagy művészeti vásárra, a FIAC-ra a rendőrség nem engedett be néhány fotóprintet. A moszkvai XL Galéria a botrányhős ukrainai orosz művész, Oleg Kulik performance-fotóit akarta kiállítani standján. Az éber vámosok kiskorúakat veszélyeztető pornográfiát gyanítottak bennük, így a rendőrség bi-

Memento mori

A klasszikus génuszok példáját nehéz követni. Michelangelo „Isten iránti szeretetből” ingyen dolgozott a San Pietrón, a kortárs művészet brit fenegyereke, Damien Hirst viszont minden idők legmagasabb árát kéri el *Az Isten szerelmére* (*For the Love of God*) című alkotásáért. A marketinggel profi módon bántó Hirst tavaly végigtűnézte a fél világsajtót különleges művével, a koponya alakú platinaöntvénybe foglalt 8601 hibátlan gyémánttal, amelyet egy több száz éves, eredeti fogsor tesz teljessé. Hirst szándéka szerint az életet akarja ünnepelni a halál luxusjavakba csomagolt, morbid szimbólumával. De éppenséggel az ezzel összeszedhető pénz iránt sem érzéketlen: tavaly még 50 millió fontot kért a trendi White Cube-ban bemutatott koponyáért, az összeg ma már a kétszeresére, 100 millió fontra emelkedett. (Már a korábbi ár is példátlanul magas a kortárs műalkotások piacán.) A korábbi hírek szerint sok vásárló érdeklődött, míg végül egy befektetői konzorcium vette meg a gyémántkoponyát. Illetve csak a bizarr ékszer kétharmadát, mert a tulajdon egyharmadát a művész tartotta meg magának. A vásárlók között – a *Le Figaro* értesülése szerint – ott van Hirst egyik galériása és a pénzügyi menedzsere is, vagyis még mindig csak a média-kampány zajlik, nem a valódi értékesítés. (Állítólag ha nyolc év alatt nem sikerül túladni a koponyán, Hirst aukcióra bocsátja.) Az értéknövelő kampányba jól beleillik a téli Rijksmuseum-beli kiállítás is.

Az Isten szerelmére ugyanis körútra indult, elsőként a patinás amszterdami múzeum fogadta be. A brit művész személyesen válogatott hozzá a gyűjteményből tizenhat darab 17. századi holland csendéletet, hasonló memento mori-szellemiségben, döglött kakasokkal és realista koponyákkal.



Aelbert Jansz van der Schoor: Vanitas csendélet, olaj, vászon, 1650 körül, Rijksmuseum, Amszterdam

lincsbe verve kihallgatta a galériásokat és elkobozta a műveket. Szó se róla. Kulik munkái sokaknál kiveri a biztosítékot. A kortárs művész egyszer egy galériába zárva két hetet töltött el egy kutyával, máskor intim együttlétet mímelt az ebekkel, majd hosszas tanulmányrajz-sorozatban elemezte az állat és az ember közötti lehetséges szexuális pózokat. Bizarra – na de Sade márkí szülőhazájában? Ráadásul az animális akciókat megörökítő fotók már többször szerepeltek rangos párizsi múzeumok kiállításain, most viszont a büntető törvénykönyvre hivatkozva a hatóság elkobozta őket. A FIAC igazgatója szégyenkezve várja, mikor engedélyezi a francia bíróság, hogy a printek kiszabaduljanak a vásár szídjéből. Oleg Kulik szerepelt már a budapesti Ludwig Múzeumban is, a nemrég bezárt debreceni orosz kiállításnak pedig éppen egy kutyás Kulik-fotó volt a reklámképe.

Tengelicés Madonna

A világ egyre színesebb: a nyomdatechnika fejlődik, a felbontás egyre részletgazdagabb, a digitális gépeken mindennapossá vált a „vivid colour” üzemmód. A művészettörténet is egyre tarkábbá válik, Franco Maria Ricci 1982 óta adja ki gyönyörűen fényképezett művészeti magazinját, a japán szakembereknek hála a Sixtus-kápolnáról is lehullott a barna máz, sőt (igaz, egyelőre csak digitálisan) már a Mona Lisa eredeti, világos színeit is rekonstruálták. A színesítés nem egyszerű folyamat. Raffaello egyik legismertebb remekművét, a *Tengelicés Madonnát* kerek tíz évig kezelték a restaurátorok. Csak az analízis két évet és ötven szakembert vett igénybe. Az eredmény 2008 őszén vált láthatóvá a firenzei Medici-Riccardi-palotában. A szürkésbarna lakk- és mocsokrétég eltűnt, Mária arca kipirult, a piszkos zöld köntös ismét mélykék tónusban ragyog, a gyermek Keresztelő Szent János kezében tartott tengelicét (Passió-szimbólum) pedig már kevés madártani tudással is fel lehet ismerni. Mintha a borongós novemberi alkonyról egy csöndes márciusi délutánra helyeződött volna át a jelenet. A restaurátoroknak nem volt könnyű dolguk. A firenzei Madonnának sorába illeszthető festményt Raffaello Lorenzo Nasi barátjának adta nászajándékként. Ezzel még nem lett volna semmi baj, de Nasi háza



Restaurálás előtt – restaurálás után. Raffaello Santi: Tengelicés Madonna, 1505–1506, olaj, fa, Galleria degli Uffizi, Firenze



fél évszázad múlva egy földrengésben összedőlt, a fatáblára festett kép pedig tizenhét darabra tört. Hiába illesztették össze rögtön a katasztrófa után a képdarabokat, a sok restaurálás sem tudta elfedni a táblakép rozoga állapotát. Egészen mostanáig. Az újjászületett és ki-színesedett remekmű pár hónapig a Medici-palotában vendégeskedik, majd tavasszal visszatér őrzési helyére, az Uffizi 26. termébe.

A legdrágább kortárs művészek

A tavalyi szezonban (2007. július 1-jétől 2008. június 30-ig) a legmagasabb aukciós összforgalmat elért alkotók

1.	Jeff Koons (1955) € 81 320 082	Amerikai botrányművész, a nyolcvanas évek óta szerepel posztmodern giccspaszttikáival, Cicciolina volt férje, a popkultúra szerelmese, nagy műhelye megállás nélkül ontja az óriási lufiszerű fémplasztikákat és a gyermekded naturalista szobrokat.
2.	Jean-Michel Basquiat (1960–1988) € 63 678 955	A nyolcvanas évek tragikusan rövid életű New York-i graffiti-sztárja, latin-amerikai származású, naiv expresszív festményeivel lett világhírű.
3.	Damien Hirst (1965) € 53 618 722	A kilencvenes években felfuttatott <i>Fiatal Brit Művészek</i> nemzedékének botrányos szupersztárja, hatalmas műhelyében futószalagon készülnek a dekoratív festmények és az óriásszobrok, a formaldehidbe áztatott tigriscápája és a gyémánttal kirakott koponyája világhírű.
4.	Richard Prince (1949) € 38 779 852	Amerikai konceptuális fotóművész és festő, Marlboro-plakátok újrafotózásával vált világhírűvé, fényképei az elmúlt években nagyon megdrágultak.
5.	Zhang Xiaogang (1958) € 38 596 196	Kínai figurális festő, a sejtelmes, mesészerű, frontális arcképei a korai ázsiai kommunizmus idejét idézik, <i>Vérvonat</i> című szürrealis sorozatával pár éve lett világhírű.
6.	Zeng Fanzhi (1964) € 33 247 544	Fiatal kínai festő, a nyugati popkultúra és a szocreál motívumait ötvözi groteszk képmásain, pár éve vált ismertté.
7.	Yue Minjun (1962) € 33 189 462	A kínai <i>Cinikus Realisták</i> legismertebb festője, 1989 óta állandó motívuma az egyformán nevető rózsaszín fejek tömege.
8.	Takashi Murakami (1962) € 18 551 301	Japán posztmodern szupersztár, hatalmas műhelyében a japán és a nyugati popkultúrát egyesíti, ismertek mangaszerű, <i>Superflat</i> stílusú szobrai, festményei, animációi és dizájtárgyai, műveit a fogyasztás és a szexualitás tematikája jellemzi.
9.	Wang Guangyi (1957) € 14 018 995	Kínai figurális festő, az 1989-ben fellépő <i>Politikai Pop</i> művészeti irányzat képviselője, képein a kulturális forradalom rajzolt szocreál alakjai keverednek a nyugati reklámok jelképszerű felirataival.
10.	Liu Xiaodong (1963) € 13 073 121	Fiatal kínai figurális festő, expresszív, szingazdag realista képei a média valóságát tükrözik, filmeket is készít.

forrás: Le marché de l'art contemporain – Le rapport annuel Artprice (Contemporary Art Market – The Artprice annual report) 2007/2008 <http://www.artmarketinsight.com/en/>

Én sokkal nyíltabb kommunikációhoz vagyok szokva...

Interjú Rényi Andrással, az ELTE Művészettörténeti Intézetének nemrég kinevezett igazgatójával

Topor Tünde

Hogy érzi itt magát? Egy „idegen” tanszék vezetőjeként?

Köszönöm, egyelőre jól, bár csak július elsejétől lettem kinevezve. Ugyanakkor furcsán is, mert a művészettörténészek között mindig is némiképp *outsider*nek éreztem magam. Nekem sose jutott volna eszembe korábban, hogy valaha is erre a helyre kerülök. Évtizedeken át dolgoztam a szomszédban, rengeteg művészettörténész szakos hallgató járt az óráimra és minden kollégát ismertem, mégsem volt érdemi kapcsolatom a tanszékkel. Nagyon barátságosan és, ha jól érzékelttem, nem kis várakozással fogadtak. Ez persze némi szorongást is keltett bennem, hisz a „céhes” szakmát alig ismerem. Mindenesetre nagyon meglepett, amikor egy jó éve Marosi Ernő először fölvetette a gondolatot.

Nehéz döntés volt?

Azt azonnal tudtam, hogy csak akkor érdemes átjönnöm ide az Esztétika Tanszékről, ahol egyébként jól éreztem magam, ha van esély újragondolni két olyan dolgot, amelyek már korábban is foglalkoztattak. Az egyik, hogy merre tart ma a művészettörténet tudománya a világban és lépést tud-e ezzel tartani a hazai szakmai közgondolkodás; a másik az, hogy milyen irányba menjen tovább az egyetem, a bölcsészkar és benne a Művészettörténeti Tanszék az ún. „bolognai folyamat” új keretei között. Bár korábbi helyemen az óradáson túl nem volt dolgom az egyetem intézményrendszerével meg az oktatás szervezésével, régóta foglalkoztatott, hogy mit is jelent az ELTE nevében szereplő „tudományegyetem” kifejezés. Az egyetemi képzésnek sem a céljai, sem a követelményei nem voltak világosak a számomra, alacsonynak találtam a határfokát, és belső ellenállás alakult ki bennem a számonkérések és értékelések formalizmusa ellen is. Most úgy látom, a lassan kiépülő új szerkezet jó alkalmat kínál a korábbi anomáliák korrigálására. Részben ezért is fogadtam el, nem kis aggályoskodás után, a megtisztelő felkérést arra, hogy pályázzak.

Még egy dolgot be kell vallanom: nekem nincsenek vezetői tapasztalataim. Nem vagyok hozzászokva ahhoz, hogy egy szakmai közösség érdekeit kell képviselnem, hogy pénzeket, státusokat kell szereznem; nincs gyakorlatom tizenöt kolléga munkájának összehangolásában, munkahelyi feszültségek kezelésében. Soha sem függött senkinek a sorsa a döntéseimtől. Most beleke-

rültem ebbe a helyzetbe, és nem vonulhatok ki belőle úri módon. Példának okáért, a tanszék egyik legsúlyosabb problémája az egészségtelen korfa: az átlagéletkor csaknem 60 év, öt professzorra jut egy tanársegéd. Egy teljes generáció hiányzik az oktatók között. Ráadásul egyáltalán nem magától értetődő, hogy az előbb-utóbb nyugdíjba vonuló senior oktatók bértömege az intézetnél maradjon: keményen kell lobbizni a dékánnál és a kar vezetésénél. Ehhez speciális terepismeretre, a kari hatalmi viszonyok átlátására, új személyi kapcsolatokra van szükség. Rengeteg új arccal kell megismerkednem, értekezletekre és egyeztetésekre járnom – megannyi újszerű kihívás, hiszen korábban sosem kellett ilyesmivel foglalkoznom.



Rényi András: 1953-ban született Budapesten. Egyetemi tanulmányait 1972-ben kezdte az ELTE Bölcsészettudományi Karán. 1977-ben diplomázik művészettörténet és esztétika szakon. Ugyanezen évtől az ELTE BTK Esztétika Tanszékén, majd utódintézményében, a Művészetelméleti és Médiakutatási Intézetben dolgozik, előbb munkatársként, majd tanársegédként. 1990-től egyetemi adjunktus, 2002 novemberétől egyetemi docens. 1988-ban bölcsészdoktori, 1996-ban PhD-fokozatot szerez. 2005-ben sikeresen habilitál az ELTE-n. 2008. július 1-jétől az ELTE Művészettörténeti Intézetének igazgatója.

Az imént arról beszélt, hogy az egyetemi képzés céljai nem világosak...

Az egész egyetemről nem tudok beszélni, inkább csak a bölcsészkarra, illetve az általam ismert tanszékekre szorítkoznék. Az az alapvető gond, hogy az egyetem nem tanít meg – annak idején bennünket sem tanított meg – arra, hogy mit jelent *tudományt művelni*. Nem tudósképzés folyt, illetve folyik még ma sem, a bölcsészkaron például, inkább a műveltségi hiányok pótlása, jó esetben színvonalas ismeretterjesztés. Az óráink többnyire olyanok, mint egy emelt szintű gimnáziumban: nem a problémamegoldó gondolkodásra, a kritikai érzékenységre, csupán az esetenként terjengős ismeretek passzív tudomásulvételére szocializálnak. Mindez többnyire nem az oktatók személyes gyengéiből, inkább a hagyományokból, az elvárásokból és a képzési struktúra végig-gondolatlanságából fakad.

Ön művészettörténet-esztétika szakon végzett. Ki volt akkoriban a tanszékvezető?

Még Vayer Lajos professzor idején végeztem a művészettörténeten. Vayer régi vágású tudós ember volt, akire kedves emlékekkel gondolok vissza, egy olyan tanszék élén, ahol még a briliáns Zádor Anna is tanított bennünket. De az esztétika, amelynek frissiben alapított tanszékét Almási Miklós vezette, akkoriban érdekesebb terepnek tűnt számomra a művészettörténetnél, amelynek kutatási praxisa kevésbé vonzott. Inkább elméleti és módszertani kérdések, mintsem a szoros értelemben vett történeti kutatás érdekelt. Főként már az egyetemi oktatói éveim alatt szembesültem azzal, hogy az intézmény alig tanított meg a tudományos észjárásra. Rengeteg történeti, elméleti meg mindenféle ismeretet tanultunk, nagyon értékes tudást szereztünk, de a kutatáshoz szükséges elemi skilleket nem gyakoroltuk be. Hogyan kell egy tudományos kérdést feltenni? Mi a különbség a jó és a rossz kérdés között? Hogyan kell hipotézist alkotni? Hogy kell argumentumokat gyűjteni hipotéziseink alátámasztása érdekében? Hogyan kell ellenpróbákat beiktatni? Ezeket a legelemibb lépéseket nem tanultuk meg – és ma sem tanítjuk. Nem tanultunk és nem is tanítunk rendszeres módszertant, olyan historiográfiát, amely a szakma történetét problematizálások történeteként tárgyalná. Szóval egy sor olyan dolog kimarad, amely nélkül a tudományos praxis nagyon kevésbé művelhető.

Ezt hogyan lehetett pótolni?

Én magam erre csak nagyon lassan jöttem rá. Csak akkor szúrt igazán szemet, amikor már nekem kellett rendszeresen dolgozatokat bírálni. Föltűnt, hogy rengeteg olyan diplomamunka születik, amelyről könnyen megállapítható, hogy szerzője pallérozottan vagy sután fogalmaz, alaposan vagy felületesen olvasta a szakirodalmat, inkább ad a formai követelményekre vagy kevésbé – az azonban az esetek többségében nem derül ki, hogy miért is írta meg. Tudjuk persze, hogy többnyire azért, mert a diplomá-

zásnak ez a feltétele – de hogy mi volt a *probléma*, aminek megoldása okán érdemes volt annyit cédlulázni, az nem derül ki. Azt szoktam mondani a hallgatóimnak, hogy legjobban teszik, ha az általános iskolai dolgozatok egyszerű felépítését követik: a „bevezetésben” megmondják, hogy mi a kérdés, amiről írni fognak: a „tárgyalásban” megfogalmazzák válasz-hipotézisüket és argumentálnak mellette, a „befejezésben” pedig csupán annyit mondanak: „quod erat demonstrandum”. Ha ilyen dolgozattal találkozom, azonnal tudom, hogy annak, amit olvasok, van – mondjuk így – tudományos *téje*: az ugyanis, hogy sikerül-e igazolnia hipotézise helyességét. Továbbá ez a tiszta beszéd azt is jelenti, hogy a szerző kész mintegy vitára bocsátani az általában adott válaszvariációt. Persze előbb-utóbb mindenki, akinek van tehetsége a tudományhoz, rájön erre, de sokkal magasabb határfokú lehetne a képzés, ha az erre való felkészítés kezdettől fogva része lenne az egyetemi curriculumnak. Nagyon sok jó tudósunk van, annak ellenére, hogy az egyetemi oktatásnak valójában nem a tudomány művelésére való felkészítés volt a fő célja, hanem szakirányú műveltségszerzés. Egy művészettörténet-diplomával például sok mindent lehetett kezdeni, de csak a végzettek töredéke ment tudományos területre dolgozni. Én már a kilencvenes évek eleje óta úgy gondoltam, hogy a tudósképzésben az angolszász típusú struktúrát kellene meghonosítani. Ennek voltaképp most, a „bolognai folyamattal” teremtdőtek meg a feltételei, amely pedig a mi szakmánknak látszólag nagy pofont adott, mert a művészettörténetet is besorolta a szabad bölcsészet területére. Vagyis erre a szakra már nem lehet „az utcáról” bekerülni. Előbb a „szabad bölcsész”-alapszakra kell bejutni, és csak ennek első három éve után dönthet úgy a hallgató, hogy a negyedik évtől mint művészettörténet szakos szeretné folytatni a tanulmányait. Szerintem ez ésszerű dolog, mert az első három évben már szakirányként választhatja a művészettörténetet, és ennyi idő alatt megszerezheti azt az alapvető művészettörténeti műveltséget és elemi szakmai jártasságot, ami nélkül a magasabb szintű tanulmányok el sem kezdhettek.



Ez mit jelent? Bármit felvehet? Bármilyen szabad bölcsészethez tartozó órát hallgathat?

Bármit nem, van egy kötött pálya, amit be kell járnia. Nyilván van egy bizonyos szabadság, azért teret engedünk a személyes érdeklődésnek, erre már csak azért is szükség van, mert a 120 kredit elég sok, és ezt valahogy teljesíteni kell. De BA-szinten még az alapokról van szó: mindenképpen végig kell menni a nagy művészettörténeti korszakokon. Az pedig, hogy különböző órákba belehallgat, segít annak eldöntésében, hogy mi az, ami jobban érdekli, ami inkább neki való, amivel esetleg később tudományos szinten is érdemes lesz foglalkoznia. Mi a mesterszak (MA) felvételijén (tehát harmadév után) elsősorban már azt fogjuk kérdezni a hallgatótól, hogy miért jön ide, miért akar tudományos végzettséget szerezni? Mivel foglalkozik? Mibe dolgozta már úgyahogy bele magát? És mit szeretne, mit fog tenni ebben az elkövetkezendő két évben a mesterképzés alatt, majd a doktori iskolában? Mert szerintem a mesterképzésnek természetes, sőt szükségszerű folyománya a posztgraduális, doktori képzés. Szerintem a bolognai rendszer logikája is azt diktálja, hogy ezt a két szintet szorosabban kell összefűzni egymással. Aki belép a mesterképzésbe, annak jó tudnia, hogy valódi tudóssá csak a PhD-fokozat megszerzésével válhat, tehát legalább öt évre és további megmérettésekre kell elköteleznie magát. Nem lehet úgy tudósokat kiképezni, hogy elsősorban ne a saját szakterületükön, saját témáikban való elmélyülést segítsük elő. Ahhoz, hogy a hallgató intenzív, szakirányú kutatásaira fókuszálhasson, az angolszász típusú elitképzési modellre kellene átállnunk, amelyben relatíve kevés számú, de nagyon elkötelezett hallgató vesz részt, akiknek fejlődését egy-egy választott vezető tanár – az ún. *tutor* – kíséri végig tanulmányaik során. A tutor segít az egyéni, személyre szabott tanulmányi programok kialakításában, személyre szabott feladatokat, olvasni- és írnivalókat ad, és ennyiben bizonyos felelősséggel is tartozik minden tanítványa szakmai előmeneteléért.

Én úgy látom, hogy a bolognai rendszer ezt az átállást lehetővé teszi – a mi *master*-programjainkat pedig egyre inkább ilyen módon kell majd megszervezni. Az egyéni tanulmányi programok rendszeréből következik, hogy a kari kurzuskínálat egészét igénybe vehetjük olyan órák kiváltására, amelyeket nem tudunk tanszéki forrásokból biztosítani. Személy szerint én egyetemen kívüli intézmények óráit is bevonhatónak gondolom ebbe a folyamatba: azt a tutor, illetve a tanszék kompetenciájába utalnám, hogy milyen órákat fogadnak/fogadunk el bizonyos tanegységek teljesítésekor. Miért is ne lehetne része mondjuk valamely a Zeneművészeti Egyetem muzikológia szakán gregorián zenéről hallgatott kurzus egy középkoros művészettörténetész-hallgató programjának? Ez persze fantáziakép, melyet hosszú évek munkájával lehet csak kiépíteni, hiszen ehhez többek között el kell ismertetni a tutori tevékenységet teljes értékű órának, illetve meg kell oldani a finanszírozását. Hasonló okból szerintem előbb-utóbb át kell alakítani a doktori iskolák struktúráját is. Sokkal több képzett ok-



tatót kell bevonnunk, szélesíteni kell a képzés szakmai hátterét, de közben tudomásul kell vennünk, hogy ennek a relatíve kis intézetnek a lehetőségei bizony végesek.

Akkor a mesterképzés ebben az új szisztémában a tudósképzésre szűkül és a gyakorlati igényeket továbbra is figyelmen kívül hagyja? Vagyis az egyetem után mit csinál egy művészettörténészként végzett hallgató? Mi lesz a dolga, ha bekerül egy múzeumba, galériába, ha írnia kell vagy kiállítást rendeznie? Erre az itt eltöltött öt – vagy több – év nem készített fel, és ezután sem fog?

Ez jó kérdés, mert rávilágít egy további súlyos anomáliára. Ma a „művészettörténet” egy ernyőfogalom: a szak keretein belül számos olyan terület számára kellene szakembereket képeznünk, amelynek színvonalas műveléséhez nincs szükség doktoriskolai kifutásra. Fölösleges túlképzéshez vezetne, ha két év mesterképzés után nem lehetne olyan diplomát kiadni, ami a múzeumi tevékenységben vagy a kortárs művészet körüli szakszerű gyakorlatban hasznosítható. Erre kényszerít bennünket az idők szelleme is: a munkaerőpiac ma a hallgatói igényeken keresztül közvetve gyakorol nyomást az egyetemekre. A bölcsészkar egy sor nagy múltú intézete és tanszéke ma azért halódik, mert nem képes piacképes szaktudást nyújtani, és ez a sors hosszabb távon bennünket is fenyegethet. Tehát nem dughatjuk homokba a fejünket azt látván, hogy hallgatóink jelentős része a kortárs művészeti életben helyezkedik el (a legutóbbi Art Fairén minden második standon a mi mai vagy volt hallgatóinkkal lehetett találko-

ni). Noha a kortárs tematika iránt a legkifejezettebb a kereslet, és kollégáim erőfeszítéseinek köszönhetően vannak is kortárs kiállítástogatók, illetve kihelyezett órák, a jelenleg érvényes képzési programban a kortárs művészet nem kap hangsúlyt. Hasonlóan élénk érdeklődés mutatkozik az épített örökség védelme terén is, és erre sem vagyunk igazán felkészülve. Mindebből az következik, hogy hosszabb távon át kell alakítani a művészettörténet szak egész struktúráját. A korábban akkreditált művészettörténeti MA-program szerint négy szakirányban kell majd képeznünk a hallgatókat: középkori, újkori, legújabb kori és muzeológia–műemlékvédelem szakirányokon. Ezeket mesterszinten, párhuzamosan és az említett tutoriális rendszerben futtatni nagyon nehéz dolog lesz, és azt gondolom, hogy hosszú távon mind a négy szakirányt nem is fogjuk tudni fenntartani a jelenlegi infrastrukturális keretek között. Úgy látom, hogy jobb lenne a majdani muzeológusok, műemlékesek, illetve a kortárs művészeti szakemberek képzését elkülöníteni az olyan fajta specializált tudósképzéstől, amiről eddig beszéltem. A hosszú távú megoldás szerintem az, hogy a Művészettörténeti Intézet bázisán előbb-utóbb indítanunk kell két új szakot a művészettörténet mellett. Nem biztos, hogy kortárs művészeti kurátorokat vagy művészeti muzeológusokat a művészettörténetész tudósképzés keretében kell fölkészíteni a pályára. Ez nem azt



jelenti, hogy nekik ne kellene művészettörténetet tanulniok, sőt! Az intézetnek szakgazdának kell maradnia. Csak épp más típusú skilleket kell elsajátítania annak, akiből könyvtári vagy levéltári kutató lesz, mint annak, aki elsősorban egy gyűjteményt adminisztrál, intézményt menedzsel vagy kiállítást rendez. Ezekhez a képességekhez egészen más oktatói kört kell mozgósítani, más természetű gyakorlati háttérrel kell hozzá kiépíteni. Új szakok megalapítása persze bonyolult és lassú folyamat, amihez más intézményi partnerek is kellenek. Most kezdtünk tárgyalásokat például az ELTE BTK Történeti Intézet Európai Társadalomtudományok és Historiográfia Tanszékével, ismertebb nevén az Atelier-vel, illetve a Művészetelméleti és Médiakutatási Intézetrel arról, hogy miként vehetnének részt a már akkreditált *kulturális örökség tanulmányok* interdiszciplináris mesterszak elindításában az ELTE bölcsészkarán, mert ennek a legtöbb célkitűzése szorosan kapcsolódik a mi muzeológia–műemlékvédelmi szakirányunkéhoz.

A mai muzeológusnak nagyon sok, a hagyományos történeti muzeológián túlmutató tudást kell megszereznie – a múzeum-pedagógiától kezdve a múzeummarketingen át a modern muzeológusi szemléletű kiállítástervezésig. Egy sor nagy országos múzeumi intézmény vezetőjével beszéltem már arról, hogy dugjuk össze a fejünket és gondoljuk végig, miként képzeljük el a jövő művészeti muzeológus-képzését, és mit tudnának ők ehhez szakértelmében, oktatási infrastruktúrában, egyebekben hozzátenni. Nemzetközi összefogásra is szükség lesz, dolgozni kell azon, hogy hogyan találjunk forrásokat néhány komoly vendégtanár megfizetéséhez, akik nem tudnak ugyan minden héten órát tartani, de szemeszterenként kétszer egy hétig itt vannak, és akkor intenzíven leadják a kurzusokat. Akkor mégis van egy nemzetközi tekintés, és olyan szaktudás, amit saját erőből nem nagyon tudnánk most előállítani.

Akkor jól értem, indul egy, a kortárs kurátorok képzését szolgáló mesterszak a közeljövőben?

Igen, bár itt annyival kedvezőtlenebb a helyzet, hogy még nincs ilyen tárgyú mesterszak megalapítva. Ezen a téren is rá vagyunk utalva a más intézményekkel való együttműködésre. Célszerű, ha az egyetem nem egyedül kezdeményezi a létesítést, hanem más intézmények is csatlakoznak, és közösen adjuk be a kérelmet az akkreditációs bizottsághoz. Most a Képzőművészeti Egyetemmel kezdtük meg az egyeztetést egy létesítési kérelem benyújtásáról. Maga a szakalapítás legalább egy évig húzódik, mire a kérelem bejárja a hivatalos utat és elnyeri az akkreditációt. Utána jön csak a neheze: hogy bírjuk-e mindezt szusszal, vagyis oktatói kapacitással, szaktudással, infrastruktúrával, nemzetközi kapcsolatokkal. Megtörtént a kapcsolatfelvétel a londoni Royal College of Art (RCA) kortárs kurátor-képző intézetével és a krakói egyetemmel, ahol az RCA közreműködésével már elindult egy két féléves mesterprogram, aminek tapasztalatait mi is hasznosíthatjuk.



Milyen hazai társintézmények segítenek ebben?

A tervezett *curatorial studies*-MA tekintetében természetes szövetségesként gondolunk a Múcsarnokra, a Ludwig Múzeumra, a Fővárosi Képtárra és mindazon intézményekre, amelyek professzionizált módon foglalkoznak az ún. kortárs művészetrel és ahol mind a kellő szakértelem, mind a technikai feltételek adottak a képzés gyakorlati oldalához is. És persze számítunk a magángalériákra: az ő képviselőiket is szeretnénk meghívni arra a jövőre szervezendő workshopra, ahol a létesítendő kurátorképző szak képzési és kimeneti követelményeit vitatnánk meg. Szükség volna arra, hogy a „másik oldal” is elmondhassa, miféle szaktudásra, miféle szakemberekre tart ígényt. Az a cél, hogy e kérdésekben is konszenzus alakuljon ki a szakmában, és mi ennek szellemében szervezzük meg az egyetemi képzést.

Hogyan látja a tanszék helyzetét az egyetemen?

Ez elsősorban azért jó kérdés, mert az általam említett intézeti átalakításokhoz a karon is szövetségeseket kell találnunk, és nem mindegy, hogy milyen súllyal, érdekérvényesítő erővel bírunk ebben a tekintetben. Az a benyomásom, hogy a Művészettörténeti Intézet a hosszú évek során meglehetősen elszigetelődött a karon belül: talán mert úgy tűnhetett, a bezárkózás az ismert sáncok mögé jobban garantálja a szakma autonómiáját. Szimptomatikusan találom, hogy a tanszék az intézetesítés idején nem csatlakozott se a Történeti, se a Művészetelméleti és Médiakutatási, se a Régészeti Intézethez – ragaszkodott az önálló intézeti státushoz, és inkább vállalta azt a logikai képtelenséget, hogy egy intézet egyetlen tanszékből álljon. Ezt abban az értelemben helyeslem, hogy a művészettörténet csakugyan nem rendelheti alá magát sem tisztán történeti, sem tisztán elméleti, sem tisztán archeológiai-tárgytudományi diszciplínáknak. Ugyanakkor ez az önállóság csapda is lehet, ha nem jár együtt azzal a szaktudományi



önreflexióval, amelyről korábban beszéltem, illetve ha a társterületekkel való együttműködés beszűküléshez vezet. A fejlett világ tudománya ma mindenütt az interdiszciplináris együttműködések felé tart, s oktalanság volna ez elől épp nekünk kitérni. A tervezett új szakok, amelyek egy későbbi fejlesztési etapban akár új tanszékek megszervezésének alapját és indokát alkothatják, s amelyek valós értelmet adnának az intézet elnevezésnek, eleve interdiszciplináris természetűek. Az az ambícióm tehát, hogy a művészettörténet integrálódjon jobban a karon folyó oktatás egészébe, és ezzel az egyetemen belül is nyerje vissza egykori rangját: hogy keressük a társintézetekhez való kapcsolódási pontokat, és a Művészettörténeti Intézet ne maradjon félreeső hely, hanem a társadalom- és szellemtudományi együtt gondolkodás nyílt, kommunikatív színhelyévé váljon.

Mennyire tartja a modern magyar művészet történetét feldolgozottnak, és ebben milyen feladatokat lát?

Messziről kell kezdenem a válaszomat. Az egyetemes művészet-történetben az elmúlt egy-két évtizedben nagy átalakulások, paradigmaváltások mentek végbe. Ez intézményi szinten volt a legnyilvánvalóbb. A 80-as, 90-es években a nagy nyugati egyetemeken lépten-nyomon alakultak vizuális kultúra-, vizuális antropológia-munkacsoportok és tanszékek, megszorodtak a hasonló elnevezésű új programok, amelyek többnyire az akadémiai művészettörténet önértelmezésével szemben határozták meg magukat. A művészettörténetet mindenekelőtt egyfajta kritikai társadalomtudományként gondolták el: vagyis nemcsak a kutatás tárgyának és témáinak tekintetében sürgettek változást, nemcsak a bevett művészettörténeti kánonnal akartak szakítani, de kérdésfelvetéseik is egészen idegennek tűntek a hagyományos diszciplína képviselőinek szemében. Egy, a klasszikus módon kiképzett műtörténész alig tudott volna hozzászólni a vizualitás antropológiai, politikai, emlé-

kezetpolitikai, tömegkulturális dimenzióinak kérdéséhez. A küzdelem ugyanakkor nem csupán teoretikus síkon, hanem közvetlenül a szűkös források újrafelosztásáért, vagyis az intézmények, tanszékek, intézetek, folyóiratok elfoglalásáért is folyt. Nemrég itt járt Budapesten W. J. T. Mitchell, a chicagói egyetem professzora, aki az USA-ban egyik élharcosa volt a képek efféle kritikai társadalom- és kultúratudományi újraértékelésének: két előadása között volt alkalmam beszélgetni vele e konfliktus állásáról. Szerinte a háborúnak vége: az utóbbi években nincs már szó konkurenciaharcról, a másik pozícióinak elfoglalásáról, inkább kölcsönös tudomásulvétel, sőt termékeny együttműködés alakult ki e szakmai csoportok között.

Nos, mi itthon még bizonyos értelemben előtte vagyunk ezeknek a diszciplináris vitáknak. Magyarul is megjelent például Hans Belting híres vitairata a művészettörténet végéről, a képanthropológia, a *visual culture*-kutatás, az új muzeológia egy sor fontos szövege szintén olvasható már – de gyakorlatilag visszhang nélkül maradtak a hazai nyilvánosságban. Hogy miért kullogunk e tekintetben is a fejlett világ mögött, azt talán nem szükséges itt hosszan fejtegetnem. De az általam említett szakbővítési koncepció részben a pozíciószerzésből és pozíciófétésből adódó s többnyire előítéletek táplálta konfliktusok megelőzését célozza. Nem gondolom, hogy a mostani Művészettörténeti Tanszék helyén valamiféle vizuális kutatóközpontnak kellene létrejönnie. Ennek a szaknak a hagyományai és az el nem végzett feladatok megkövetelik a folytatást. De azt azért látni kell, hogy ezt a vitát nem úszhatjuk meg. Ezért kezdeményeztem a jövő év folyamán egy további konferenciát vagy workshopot, amelyen a lehető legszélesebb szakmai körben azt vitatnánk meg, hogy merre tart ma



a művészettörténet a világban, és mi következik ebből a mi intézményeink és nem utolsósorban az egyetemi képzés jövőjére nézve. Ebben a tekintetben nagyon ígéretes fejleménynek látom, hogy fiatal kutatók kitűnő doktori disszertációkban kezdik feldolgozni a Művészettörténeti Tanszék történetét. Saját előtörténetünk alapos ismerete, a szakma kritikus önreflexiója nélkül a jövőről sem lehet felelősen gondolkodni.

A hagyományosan művészeti központoknak számító országokban a kutatás olyan intenzíven zajlott, hogy egyes életművek nemhogy feldolgozottak számítanak, de mára szinte lehetetlen újat mondani róluk. Újfajta megközelítések azért is lehetségesek, mert az alap kutatás már megtette a magáét. Itthon erről nem beszélhetünk.

Valóban, a magyar művészettörténetben, különösen a 20. századi művészetben még mindig terjedelmesek a fehér foltok. Hatalmas életművek nincsenek rendesen feldolgozva, s ami megvan, az is sokszor elavult. Persze vannak nagyon fontos új eredmények, gondoljunk csak arra a páratlan esemény- és kiadványsorozatra, ami az utóbbi években a Mednyánszky-életmű körül történt, de említhetném a „Magyar Vadak” revelatív felfedezését is. Engem személy szerint például erősen foglalkoztat, hogy harminchat évvel a halála után sincs tudományos értékű monográfia Kondor Béláról, akivel korábban magam is sokat foglalkoztam. Korszaks jelentőségét senki sem vitatja, de láthatóan mindenki kerülgeti. Szerintem ennek az óvatoskodásnak mélyebb oka van: nincsenek adekvát értelmező sémáink ahhoz, hogy megragadjuk a sajátyszerűségét. Meglehet, olyan életműről van szó, amelynek újralsajátításához ki kellett várnunk „a művészettörténet végét”, azt a szabadságot, hogy fölülvizsgálhassuk a modern magyar művészettörténet valamennyi uralkodó narratíváját. Nemrég a tanszéken fölmerült egy olyan OTKA-kutatás gondolata, amelynek keretében a második világháború utáni magyar művészet történetét próbálnánk meg nemzetközi összefüggésrendszerbe állítani. Elég ambiciózus feladat ahhoz, hogy komolyabb pályázati pénzt lehessen vele elnyerni – persze ehhez is össze kell fognunk az MTA Művészettörténeti Kutatóintézetével, a Nemzeti Galériával és más, a témában érdekelt intézményekkel.

A hiány miatt jött létre nálunk a műkereskedelmi művészettörténet, amit tiltanak ugyan, de alapvetően mégiscsak ugyanazok művelik, akiknek a tudós művészettörténetet is művelniük kellene...

Valóban, sok anomália van ezen a területen, sok a feszültség a műkereskedelmi és a tudományos érdek között. Ismerünk olyan történeteket, hogyan váltak bizonyos attribúciók műkereskedelmi érdekek függvényévé. Részben ez is a forráshiány következménye – hogy a független szakértelmet ma nem tudjuk rendesen megfizetni. Létezik persze szakmai lelkiismeret is, és biztos vagyok benne, hogy kollégáink többsége inkább erre hallgat.

Picasso és a mesterek

A „Picasso” márkajelzés mindenhol működik. A spanyol mester neve tizenkétezer látogatót vonzott egy hódmezővásárhelyi kerámiatárlatra – de Párizsban is ugyanúgy a szezon szenzációjaként reklámozzák a *Picasso és a mesterek* című óriáskiállítást. A Grand Palais-ban megrendezett bemutató biztosra ment: az avantgárd képzőművészet legismertebb sztárja mellé még néhány tetszőleges klasszikust is odaillesztett. Egy jó adag El Greco, egy-két Monet, kevéske Renoir, csipetnyi Velázquez és persze Van Gogh. Először hajánál fogva előrángatott ötletnek tűnik az öntörvényű Picasóhoz előfutárokat társítani. Hiszen a kopasz zseni éppen azzal vívta ki kortársai és a halás utókor megbecsülését, hogy örökké képes volt a megújulásra. Miután egy koszos párizsi művésztanya mélyén kifundálták Braque-kal közösen a kubizmust, az avantgárd képi forradalom etalonját, a szürke kockákba tördelt újságpapírt és hegedűvonalat – Picasso rögvést váltott. Míg Georges Braque egy komplett életművet épített erre a fiatalkori találmányra, a nyughatatlan spanyol mester az első világháború után visszatért a klasszikához. Merthogy volt mihez: Picasso elsőrendű akadémikus képzettséggel rendelkezett. Kezdetben apjától, José Ruiz-Blascótól vett órákat, aki a malagai művészeti iskola tanára és a helyi múzeum igazgatója volt egy személyben. (Egy anekdota szerint a fiatal tehetségtől elbűvölt édesapa ünnepélyesen átadta ecsetjét és palettáját fiának.) A 19. század utolsó évtizedét Picasso – kordedzemenyes kölyökzeniként – a barcelonai művészeti iskola és a madridi San Fernando Királyi Akadémia padjaiban töltötte, a lehető legklasszikusabb stúdiumok közepette: szabadkézi rajz antik szobrok után, nagy spanyol festők múzeumi remekműveinek másolása, történeti kompozíciók, vallásos tárgyú képek, studiózás, modellálás, lakkozás. Picasso örült fiatal volt, mindössze 19 éves, mikor Párizsba tette át a székhelyét – szivacsként szívta magába a hatásokat. A nehézkes spanyol akadémikus modort hamar elfeledte, meg-



Pablo Picasso: Nagy akt vörös fotelban, 1929, olaj, vászon, 195x129 cm, Musée Picasso, Párizs, © Succession Picasso, 2008



Edouard Manet: Reggeli a szabadban, 1863, olaj, vászon, 208x264,5 cm, Musée d'Orsay, Párizs, © Patrice Schmidt, Paris, Musée d'Orsay



Pablo Picasso: Reggeli a szabadban Manet után, 1960, olaj, vászon, 114x146 cm, Collection Nahmad, © Succession Picasso 2008



Eugène Delacroix: Algériai nők otthonukban, 1834, olaj, vászon, 180x229 cm, Musée du Louvre, Párizs, © RMN / Thierry Le Mage



Pablo Picasso: Algír nők (E variáns), 1955, olaj, vászon, 46,1x55 cm, San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco, © Succession Picasso 2008



Pablo Picasso: Macskával játszó fekvő akt, 1964, olaj, vászon, 114x195 cm, Fondation Beyeler, Bâle, © Succession Picasso, 2008

mártózott a szimbolizmusban (kék és rózsaszín korszak), majd le-nyűgözték a primitív régiségek (néger korszak). A korai kubizmus iskolateremtő főművében, az 1907-es *Avignoni kisasszonyok*ban kibogozhatatlanul keverednek egymással a durván vicsorgó afrikai maszkok, Matisse rózsaszín kaucsukbabái az *Életörömből*, Cézanne nyers és vaskos női tomporai a *Nagy fürdőzőkből* és El Greco hajladozó nyúlánk márványaktjai *Az Ötödik pecsét feltöréséből*. A Grand Palais pazar sikerkiállításán nem szerepel az *Avignoni kisasszonyok*, viszont van másik 210 remekmű. Előképek, párhuzamok, parafrázisok és variációk. Amilyen szabadon bánt Picasso saját stílusával, olyan nagyvonalúan kölcsönzött művésztársaitól. A korai *Abszintívójában* Degas hasonló témájú képe kísért. Pár évtizeddel később újrafestette Goya egy kevésbé ismert csendéletét, a véres oldalt és a marhakoponyát. De a parafrázisok igazi korszaka a második világháború után jött el; ekkorra már Picasso többé-kevésbé megállapodott a szürrealis, kissé karikatursztikus, nagyon harsány és nagyon vad kifejezőmódnál. Erre a stílusra írta át a festészet múzeumi klasszikusait. Elsőként Delacroix-t – de nem az egyik dagályosan romantikus nagykompozícióját, hanem egy kisszerű egzotikus zsánerjelenetét, az *Algériai nőket*. Picasso 1954-ben látott neki az orientalista témának, mindjárt meg is festette 24 változatban. A szerényen pihegő, arab nőalakokból mellüket meresztő szürrealis fantázialényeket varázsolt, jókedvű kubista sí-

kokkal és tarka vonal-arabeszekkel. (Mivel a Delacroix-t a Louvre gyűjteménye őrzi, a kiállításnak ez az egysége itt látható.) Pár évvel később Velázquez került sorra, a kannibálösztönű avantgárd zseni őt is felfalta. Illetve egészen pontosan nem is Velázquezt, hanem a szegény *Marguerite infánsnőt*, akinek rózsaszín pojiját vad zöldék és kékek rondították el, himzett kecses szoknyája pedig szögletes, kanárisárga dobozzá lényegült át. De nem jártak jobban a klasszikus korok patikamérlegen kimért női aktjai sem, Picasso a márványbőrű Ingres-szépségekből otromba szürke vadállatokat faragott, riasztó méretű lábfejjel, szétcsúszó anatómiával és kihangsúlyozott genitáliákkal. Akárcsak a *Reggeli a szabadban* parafrázisánál, ahol a bal oldali, egész klasszikus nőalak növesztett irdatlan méretű feneket, miközben jellegzetes testrészei sovány vonalkává zsugorodtak össze. (Ez a kiállításrész az eredeti Manet-festmény mellett, a Musée d'Orsay-ban tekinthető meg.) A Picasso-forradalom még mindig működik, önmagában nem tudna botrányt okozni, beleivódott már a hétköznapi vizuális kultúránkba, de a párizsi kurátorok gondoskodtak a kontrasztos környezetről. Az avantgárd perzselő lángszórójának pusztító hője még ma is érződik.

Grand Palais – Musée du Louvre – Musée d'Orsay, Párizs
2008. október 8. – 2009. február 2.



Jacob Backer:
Női portré Euterpe
műzsaként,
1649/50 körül,
olaj, vászon, Albert
Vandervelden, Luik



Jacob Backer:
Pásztor koszorúval
és sípval, 1644, olaj, fa,
Koninklijk Kabinet van
Schilderijen Mauritshuis,
Hága

Rembrandt árnyékában

Ha valamire nem lehet mondani, hogy elkapkodott kanonizáció, akkor az a születés után négyszáz évvel megrendezett retrospektív kiállítás. Szegény Jacob Backernek sokat kellett várnia, hogy felfigyeljenek rá az amszterdami múzeumok. Ebben persze nem a 17. századi hollandusok a ludasok, például Lutma ezüstműves, aki megfestette magát Backerrel, hanem az utókor. Az utókor ugyanis Rembrandtért rajong, a kócos hajú, modern zseniért, a zabolátlan természetért, az öntörvényű kifejezőmódot és a tragikus életjáért. Szintiszta romantika – de hát a művészettörténet pittoreszk műfaj, mindig is a rebellis karakterek vonzották. A hús termékeny esztendőn át alkotó Backer pedig nem volt zűrés karakter, nem jegyezték fel botrányos nőügyeit (meg se házasodott), nem járt bíróságra és nem voltak visszafizetetlen adósságai. A kevés fenn-

maradt forrás tanúsága szerint az amszterdami polgárok feddhetetlen úriemberként tisztelték – ezt pedig csak a szigorúan protestáns kora kapitalizmus idején tartották sokra. A 19. század óta virágzó romantikus zsenikultusz az arisztokratikusan festői Backert visszafokozta Rembrandt tanítványává, pedig mindössze kortársak voltak. (A tanítványkérdésben sokáig perdöntő érvként szerepelt, hogy Backer legjobb barátja, Govaert Flinck valóban Rembrandt műhelyében talált magának munkát.) Szegényes információink szerint Jacob Adriaensz Backer 1626-ban egy Rubens alatt iskolázott leeuwardeni kismesternél dolgozott (Govaert Flinckkel együtt). 1630-ban költözött Amszterdamba, ahol Rembrandt korábbi műkereskedője értékesítette munkáit. Élénk kolorizmusa és fűrges ecsetje hamar meghozta számára a hírnevet a holland polgárok körében – az 1640-es évek egyik legkedveltebb amszterdami művésze lett. Kezdetben tényleg Rembrandt modorában alkotott, de később erősen eltávolodtak egymástól. Az elátkozott Rembrandt egyre expresszívbbre formálta vonásait, felerősítve a chiaroscuro és a személyes szimbólumok szerepét. Jacob Backer viszont inkább klasszicizálódott, előszeretettel idealizálta modelljeit, megspórolva a mély érzelmek ábrázolását.

A költészet műsájaként megfestett holland asszony például a gótikus Madonnák félkörívű szemöldöke alól, rezzenéstelen magabiztossággal szemléli a nézőt. Arca közvetlen, de kifejezőtelen, miközben a fény pazar táncot jár fehér selyemruhája redőin. A kiállításra a Rembrandt egykori otthonából átalakított amszterdami múzeum több mint 40 darab Backer-képet gyűjtött össze. Köztük a hágai Mauritshuis hetyke pásztorát és azt az Ermitázs-ból kölcsönzött „történelmi” jelenetet, ami egy szépséges perzsa hercegnő (Granida) és egy pásztorfiú (Daifilo) románcát elmesélő korabeli bestsellernek állított emléket.

Rembrandthuis, Amszterdam

2008. november 29. – 2009. február 22.

Jacob Backer: Granida és Daifilo,
1637 körül, olaj, vászon, Ermitázs,
Szentpétervár
© The State Hermitage Museum,
St. Petersburg, 2008



BÁV ZRT. 2008-AS ÉV LEGSIKERESEBB TÉTELEI



SZOLITER GYŰRŰ DOBOZÁBAN

Kikiáltási ár: 2.500.000.-

Leütési ár: 4.000.000.-



ABA-NOVÁK VILMOS: KÖRHINTA

Kikiáltási ár: 22.000.000.-

Leütési ár: 26.000.000.-



REGENCY TEÁSKANNA

Kikiáltási ár: 300.000.-

Leütési ár: 1.400.000.-



VASZARY JÁNOS: NŐ ENTERIÓRBEN

Kikiáltási ár: 18.000.000

Leütési ár: 44.000.000



ZSOLNAY VÁZA

Kikiáltási ár: 1.200.000

Leütési ár: 3.000.000



KISFALUDI STROBL ZSIGMOND: A GYÍK

Kikiáltási ár: 3.000.000.-

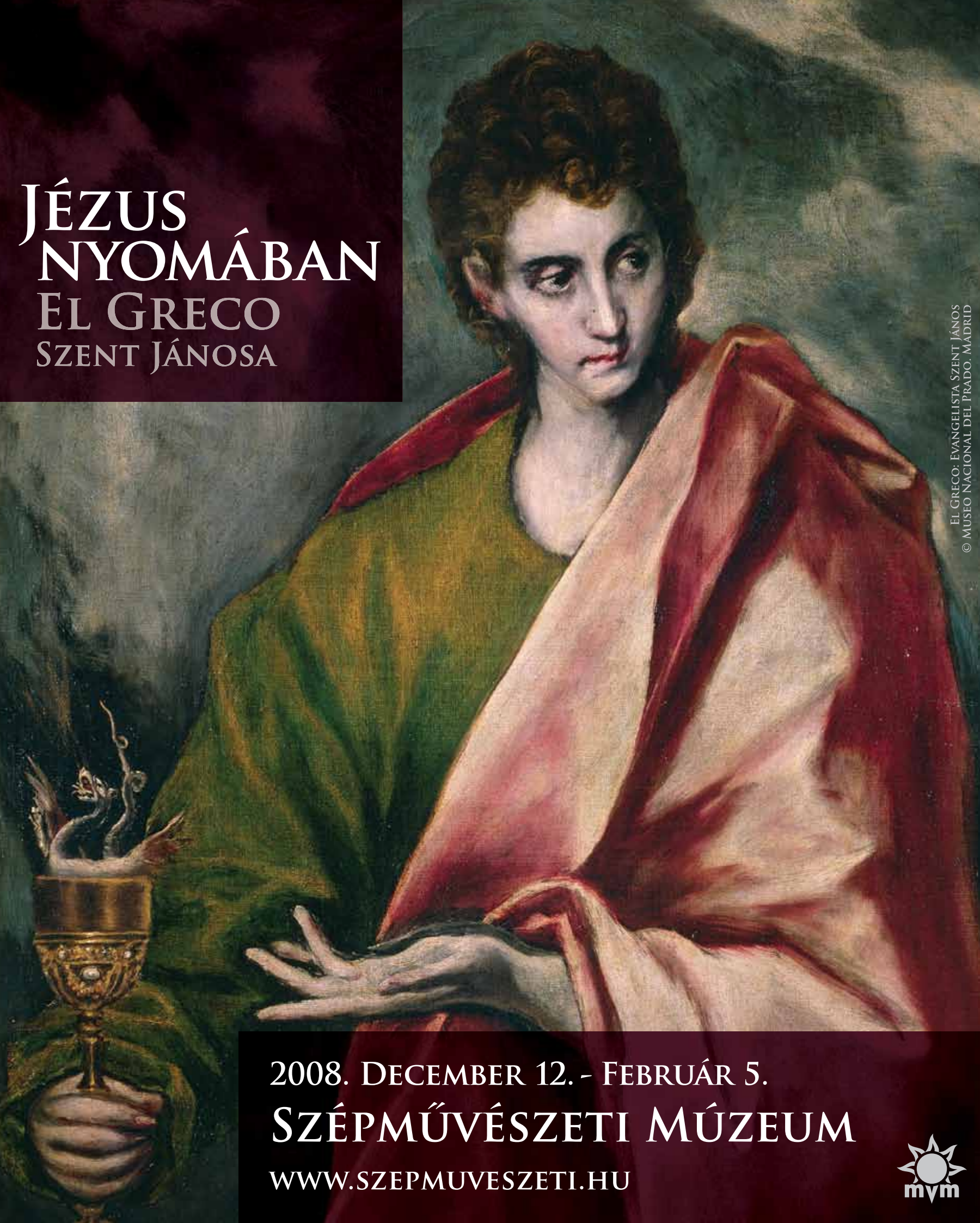
Leütési ár: 6.000.000.-

Az értékek birodalma...

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

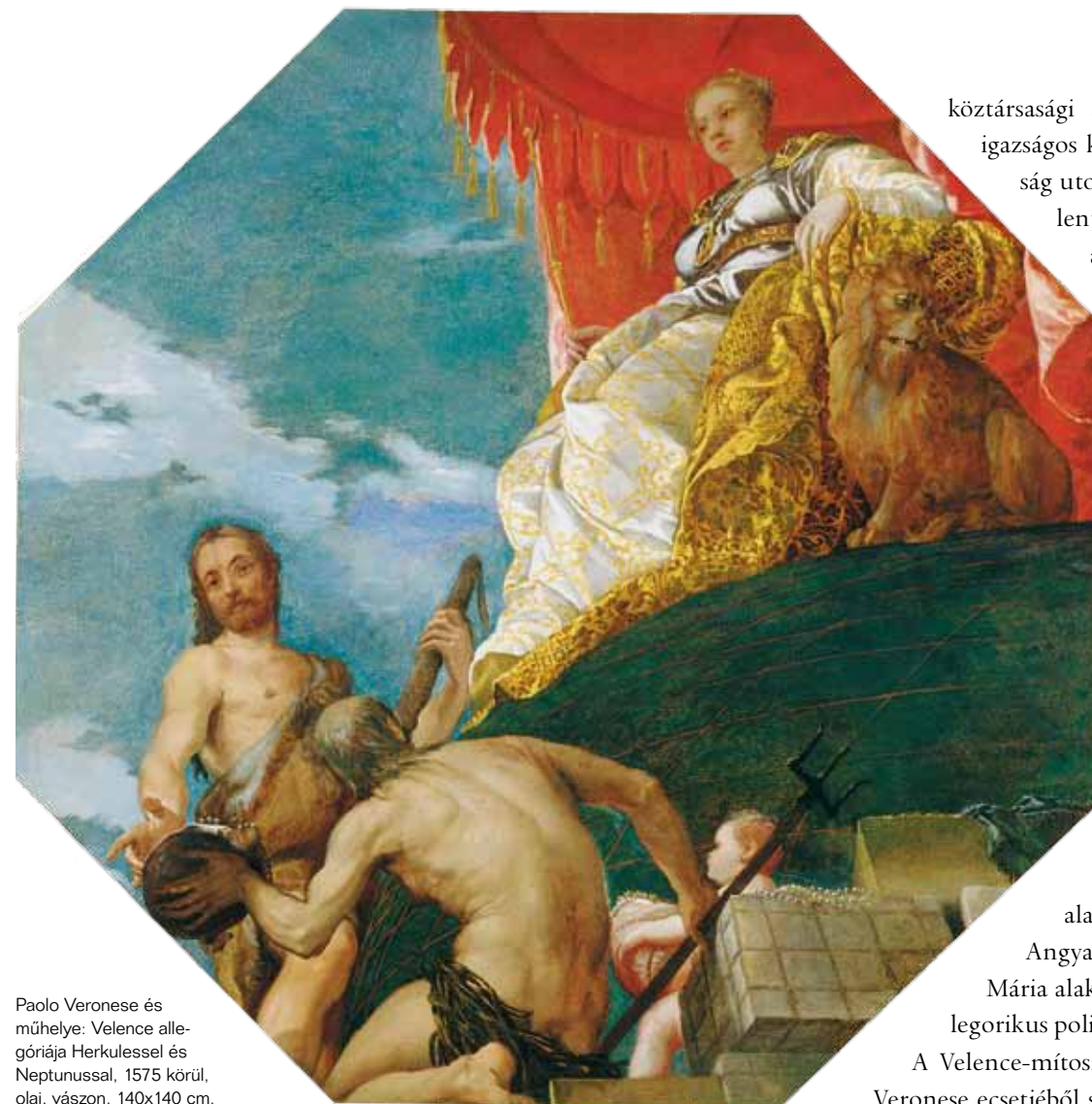


JÉZUS NYOMÁBAN EL GRECO SZENT JÁNOSA



EL GRECO: EVANGELISTA SZENT JÁNOS
© MUSEO NACIONAL DEL PRADO, MADRID

2008. DECEMBER 12. – FEBRUÁR 5.
SZÉPMŰVÉSZETI MÚZEUM
WWW.SZEPMUVESZETI.HU



Paolo Veronese és
műhelye: Velence alle-
góriája Herkules és
Neptunussal, 1575 körül,
olaj, vászon, 140x140 cm,
Szépművészeti Múzeum,
Budapest (Pyrker János
László ajándéka, 1836)

Velence allegóriája

**Paolo Veronese mennyezetképe
a Szépművészeti Múzeumban**

Vécsey Axel

A török birodalom terjeszkedése a 16. század során fokozatosan felemésztette Velence politikai és kereskedelmi nagyhatalmi státuszát. A Köztársaság, amely korábban szinte monopolhelyzetet élvezett a keleti kereskedelem terén, egyre többet veszített el a Földközi-tenger térségében birtokolt stratégiai állásai közül, Európa államai pedig alternatív kereskedelmi útvonalakat kerestek és találtak – nem mellesleg e törekvés „melléktermékeként” az Újvilágot is felfedezték.

Ahogy konkrét hatalma csökkent, a Köztársaság énképében egyre hangsúlyosabb szerep jutott az erkölcsi dimenzióknak. Az állami propagandában Velence – nem minden alap nélkül – a

köztársasági államszervezet, a békevágy, az igazságos kormányzás és az egyéni szabadság utolsó európai védőbástyájaként jelent meg. A Velence-mítosz szerint a Köztársaság alkotmánya és államberendezkedése nem csupán egyedülálló volt, hanem olyan tökéletes, ami – hasonlóképp a város fizikai kialakításához – csak isteni csodából eredeztethető. A mítosz Velencét a megváltás megtörténtevel állította párhuzamba: e szerint ahogyan az Újszövetség sarjadt ki az Ószövetségből, úgy jött létre Velence az összeomlott Római Birodalom romjain, hogy az eszményi állam földi megtestesülése legyen. Ennek megfelelően a város mitikus alapítási dátuma 421. március 25, az Angyali üdvözlés ünnepe lett, és Szűz Mária alakja kiemelt szerepet kapott az allegorikus politikai propagandában.¹

A Velence-mítosz tökéletes képi kifejezése Paolo Veronese ecsetjéből született meg a dózsепalota 1575 és 1582 között készült mennyezetképein. Az Adria királynőjeként megjelenített, trónon ülő Venezia figurájában ötvöződik a mennyek királynőjeként felfogott Mária alakja Iustitiával, az igazságosság istennőjével, továbbá Venusszal. Ez utóbbi szintén központi szerepet töltött be a Velence-szimbolikában, hiszen mindketten a tengerből születtek, sőt mi több, az asztrológusok számításai szerint a város aszcendense a Vénusz bolygó. Velence tehát nem csupán női alakban testesült meg (névének nyelvtani neme miatt ez nem is lehetett volna másként), de a női princípium legtisztább képviselőivel azonosította magát – szemben például az önmagát Herkules és Dávid alakjában kifejezetten férfias-ként meghatározó Firenzével.

A dózsепalota nagytanácsstermében (a Köztársaság „parlament-jének” üléstermében) Veneziát az Olümposz királynőjeként látjuk, a béke áldásait jelképező istenségek körében; míg a döntéshozók szűkebb körének üléseit befogadó Sala del Colleggióban az Igazságosság és a Béke hódolnak a trónon ülő Venezia előtt. Veronese az egyes szakterületek felügyeletét ellátó hivatalok dekorációjában szívesen alkalmazta a központi termekben kidolgozott szimbólumrendszer aktualizált változatát: így például a

¹ A Velence-mítoszra és annak képi megjelenítésére összefoglalóan lásd David Rosand: *Myths of Venice: The Figuration of a State*, University of North Carolina Press, 2001.



Barabás Miklós: Pyrker János László egri érsek képmása, 1842, olaj, vászon, 245x168 cm, Dobó István Vármúzeum, Eger (A háttérben a Veronese-kép egy részlete látszik)

gabona importját, tárolását és árusítását irányító hivatal pazar mennyezetképén az agrárium istennője, Ceres tiszteleg (Herkules és a Béke társaságában) Veneziának.

Ezeknek az allegorikus dekorációknak a sorába tartozik az a nyolcszögletű festmény is, amely ma a Szépművészeti Múzeum gyűjteményében található.² A glóbuszon trónoló Veneziát Neptunus tengeristen és Herkules körében ábrázoló kép egykor a faellátásért felelős hivatal, a Magistrato delle Legne mennyezetét díszítette, amely a Szent Márk tér melletti kikötő egyik épületében, a gabonarakár és a közegészségügyi hivatal szomszédságában székelt.³ A *legne* szó mai jelentésétől eltérően ez a hivatal nem csupán tűzifával foglalkozott, de minden más célra szánt faanyag kitermelését és kereskedelmét is ellenőrizte, közöttük a Velence számára döntő fontosságú hajóépítés nyersanyagáét is. Ez indokolja a tengeri uralmat jelképező Neptunus isten hangsúlyos jelenlétét a képen, az erő, a hatalom általános emblémája, Herkules mellett.

Venezia alakja itt pontosan ismétli a Sala del Collegio megfelelő részletét. A két kép nagyjából egy időben készült, és a dózsepalota egyik legfontosabb termék dekorációjára nyilvánvalóan nagyobb figyelmet fordított Veronese, mint a kisebb jelentőségű hivatalra. De nemcsak ez indokolhatja az ismétlést, hanem az is, hogy a kompozíció olyan bravúrosan oldja meg az alulnézeti perspektívában ábrázolt ülő alak problémáját, ami még Veronese számára sem lehetett könnyedén utolérhető. Pedig róla valóban joggal mondta Delacroix: „Van valaki, aki egyszerűvé teszi mindazt, amiről mindig úgy tudtuk, hogy lehetetlen – Paolo Veronese. Valószínűleg ő az egyetlen, aki megértette a Természet titkait.”⁴

A veronai származású mester abban az időszakban került Velencébe, amikor ott tetőzött a firenzei ihletésű manierista stílus divatja. Veronese alaposan megtanulta ezt a leckét, nagy élvezettel kreálva a legvadabbul tekergőző, bonyolultnál bonyolultabb emberi testtartásokat. Míg azonban a firenzeiek mindig is hajlamosak voltak elrejtteni annyi erőszakoltságot a kompozícióban, hogy felhívják vele a néző figyelmét a bravúrt létrehozó heroikus szellemi erőfeszítésre, Veronesétől semmi sem állt távolabb, mint izzadságszaggal itatni át a képeit. Nála a legkicsavartabb pózok is természetesnek, magától értetődőnek hatnak; nem küzdelmes munkájáért vár ünneplést, hanem fölényes virtuozitásáért. Ünnepléses hangszerelésű, ám könnyed, fesztelen eleganciájú festményei tobzódhatnak a merész festői megoldásokban, szinte hedonista lakomát kínálnak a szem számára. Élvezi a játékot a perspektivikus rövidülésekkel, de festészete alapjaiban klasszikus szellemű: színei kristályos tisztaságú, világos harmóniát alkotnak;

² A festményre vonatkozóan (a korábbi szakirodalom felsorolásával) lásd Tátrai Vilmos katalógustételét: *Treasures of Venice: Paintings from the Museum of Fine Arts Budapest, kiáll. kat., The Minneapolis Institute of Arts, 1995–96, 51. sz.; illetve Terisio Pignatti – Filippo Pedrocchi: Veronese: Catalogo completo dei dipinti, Milano, 1995, I. köt., 348. o.*

³ Juergen Schulz: *Venetian Painted Ceilings of the Renaissance, University of California Press, 1968, 139. o.*

⁴ André Joubin (szerk.): *Correspondance générale d'Eugène Delacroix, Paris, 1936–38, IV. köt., 94. o.*

a terek tágasak és fényben fürödnek; pompás kavalkádjai pedig kiegyensúlyozott kompozíciós alapokon bomlanak ki.

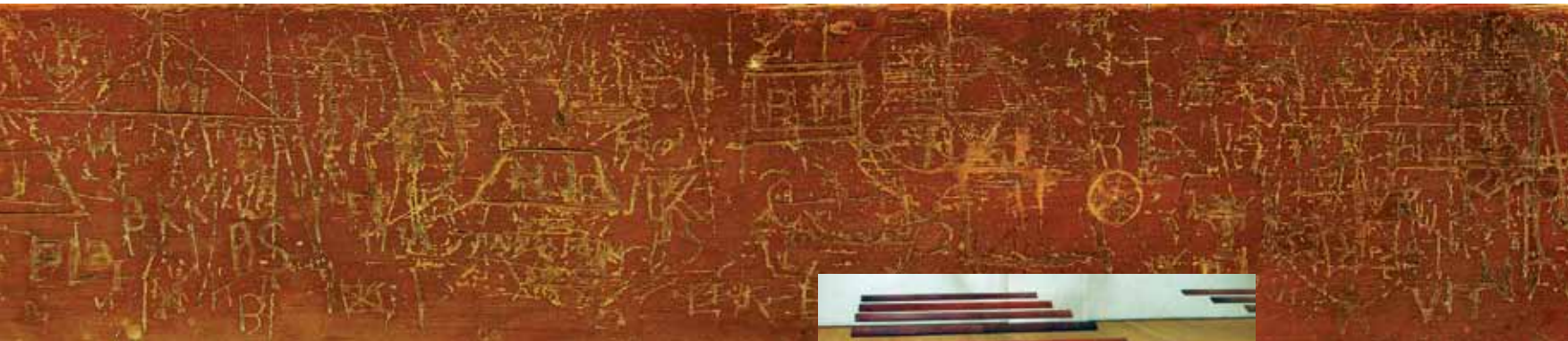
A budapesti képnek valaha helyet adó hivatal és a szomszédos többi épület ma már nem áll: a Köztársaságot felszámoló Napóleon a királyi palota parkját álmolta ide, és 1807-ben lebontatta az útban lévő épületeket. Veronese mennyezetképe azonban megmenekült a pusztítástól, és később Pyrker János László képgyűjteményének egyik legféltettebb darabja lett. A magyar főpap 1820 és 1827 között Velence pátriárka-érseke volt, köszönhetően annak, hogy Napóleon bukása után Velence az Osztrák Birodalom része lett. A 19. század során a birodalom számos magyar nemzetiségű alattvalója viselt főhivaltal Velencében, de talán egyiküket sem igézte meg annyira a lagúnaváros, mint a Kazinczy köréhez tartozó, művészetimádó Pyrkert. A pátriárka minden befolyását latba vetette a császárnál, hogy Velence leromlott állapotain javítsón, igyekezett új életre kelteni a nagy múltú kereskedelmet és hajógyártást, segíyezni a szegényeket és óvni a város páratlan művészeti örökségét. Velencei éveire mindig élete legboldogabb időszakaként emlékezett vissza, és amikor 1827-ben Egerbe helyezték át érseknek, igen jelentős képgyűjteményt hozott magával.⁵

A képek kezdetben az egri érseki palota képtársárnyában kerültek kiállításra. Az országgyűlés 1836 tavaszi ülészakán Pyrker azonban – akinek szívügye volt a hazai képzőművészeti élet fellendítése – felajánlotta a gyűjteményt a Magyar Nemzeti Múzeum javára, hogy a közönség végre magas minőségű festményekben gyönyörködhesen a magyar fővárosban is. A Pyrker-képtár ma is a Szépművészeti Múzeum egyik legfontosabb gyűjteményi egysége, amelyet nem csupán egyes darabjainak minősége, de a kollekció egészének a hazai kultúrtörténetben játszott kiemelkedő szerepe okán is különleges figyelem övez.

Veronese mennyezetképe témája és származása miatt is szimbólumává vált ennek a gyűjteménynek, amint azt Barabás Miklós impozáns Pyrker-portréja is igazolja.⁶ Az érsek pappá szentelésének ötvenedik évfordulójára, az egri polgárok közadakozásából készült képmás a barokk portréhagyománynak megfelelően díszletelemek egész sora által szedi leltárba az ábrázolt fontos tetteit, a kis asztalkán elrendezett költői művektől a bal képfél háttérben feltáruló egri székesegyházon át a másik oldal képtár-entriójában feltűnő *Velence allegóriájáig*. Miképp az az asztalon elhelyezett, a nagy alkotásokat szövegesen is felsoroló iratból is kiderül, a festmény itt egyértelműen a Nemzeti Képtár megteremtésének tettét jelképezi.

⁵ Lásd az érsek önéletrását: Johann Ladislaus Pyrker: *Mein Leben. Szerk. Aladar Paul Czigler, Wien, 1966 (Fontes rerum austriacarum, I. Abt., 10. Bd.). Életré, műgyűjtői tevékenységére lásd továbbá Hólvényi György (szerk.): Pyrker János emlékkönyv, Eger, 1987.*

⁶ A Barabás-portréra lásd Szvoboda Dománky Gabriella: „A kép ünnepe – Barabás Miklós: Pyrker János László, József nádor és Arany János portréjának fogadtatása,”, in: Ünnepi tanulmányok Szigeti Jenő 70. születésnapjára, Miskolc, 2006, 299–312. o.



Vincze Ottó: Emlék-Stallumok, installáció, 2008

Emlék-stallumok

Az ország egyik különleges hangulatú kiállítóterét, a váci Görög Templomot a kisvárdai születésű autodidakta (bár valójában a szentendrei konstruktivista hagyományon nevelkedett) képzőművész, Vincze Ottó legújabb installációja foglalja el. Vincze helyspecifikus alkotása – a hajótérbe belőgatott kétszer nyolc deszkalap – funkcionálisan újratagolja a semlegesített teret. A lebegő deszkák a templomi padok könyöklőjét jelenítik meg egyfajta látomásként, mivel Vincze rájuk applikálta egy másik templom öreg padosrainak közeli fotóit. A térdeplővel és olvasópulttal ellátott hosszú ülések eredetileg a hívők helyét jelölték ki a szakrális térben, a kiállítóhellyé átalakított egykori barokk templomból viszont már rég eltűntek. Vincze egyszerű installációja visszaforgatja az idő kerekét, megidézve a padokban egykor ülő személyek auráját.

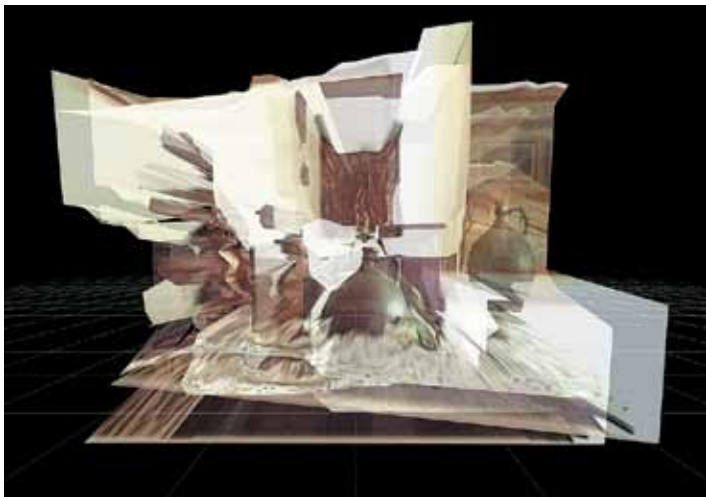
Görög Templom – Tragor Ignác Múzeum, Vác
2008. december 13. – 2009. január 25.



A Paksi képtár épülete

Szegedy-Maszák Zoltán

A hétköznapi tere annyira mélyen gyökerezik a tudatunkban, hogy azt gondoljuk, észlelésével kapcsolatban aligha tévedhetünk. Látjuk, ha kinyitjuk a szemünket, és érezzük, ha megmozdulunk. Ugyanez az illúzió érvényes a képzőművészeti alkotások nagy részének valós és virtuális tereire. Egy festmény vagy fotó térképzetét általában ugyanúgy természetesnek tekintjük, ahogy



Szegedy-Maszák Zoltán: Promenade

egy számunkra otthonos szobáét. A művész által megalkotott tér csak akkor öltik szemünkbe, ha rendszere összecsap a mindennapi látványélmény jellemzőivel. Szegedy-Maszák Zoltán a Képzőművészeti Egyetem intermédia-guruja éppen ennek a nagymestere. A kilencvenes évek elején még házilag barkácsolt camera obscurákkal kutatta a teret, majd hamar átnyergelt a digitális technológiára. Készített interaktív módon bejárható virtuális teret, rejtjeles üzeneteket kódoló digitális szobrokat és animált anamorfózissal játszó pléhbögre-installációt is. Legújabb – Pakson megrendezett – kiállítása a *Magányos és társas művek* címet viseli. A tágabb értelemben vett társas környezet ez esetben a Paksi Képtár nemzetközi színtér felé kacsingató, szigorúan válogatott gyűjteménye. A kollekciót a neves geometrikus pécsi festő, Halász Károly igazgatja, elsősorban a neoavantgárd veteránokra, a nyolcvanas évekbeli új festészet képviselőire és a kilencvenes évek konceptuális alkotóira összpontosítva, külön hangsúlyozva a geometrikus tradíció állandó továbbélését. Az 1991-ben alapított intézménynek sokáig a paksi Erzsébet-szálló adott otthont, majd a városfejlesztés továbbbúzte mostani lakóhelyére: a 2007-ben átadott új kiállítóter egy hetvenes évekbeli üzemcsarnok funkcionálisan felújított falai között működik.

Paksi Képtár

2008. december 5. – 2009. február 8.

Összeállította: Rieder Gábor



Rozgonyi László: Árpád-házi Szent Erzsébet (Vörösruhás nő), 1931. olaj, vászon, 95x80 cm, magántulajdon



Jeges Ernő: Önarckép, 1922, o. v. 24,5x20 cm, magántulajdon

Jeges Ernő és Rozgonyi László

Szentendre nem bízta magát az akadémikus művészettörténet-írás lassú reakcióidejére, inkább a maga kezébe veszi sorsát, s következetesen feldolgozza saját történetét. Bár bőségesen van miből válogatnia, az aprólékos kutatómunka olyannyira előrehaladt, hogy már a mélyen rejlő kincseket hozzák a felszínre. Például a Régi Művésztelenp alapítóit. A MűvészetMalom a nyolcvan esztendővel ezelőtt alapított régi kolónia két alkotójának, Jeges Ernőnek és Rozgonyi Lászlónak szentel egy közös emlékkiállítás. Mindketten a két világháború közötti polgári festőművészet középutas képviselői voltak. Réti István tanítványaiként a késő nagybányai természetfestés hagyományát szívták magukba – amelybe ekkor már egy jó adag konzervatív nosztalgia is vegyült, hiszen a trianoni döntés értelmében a stílus-remtő kisvárost Romániához csatolták. Mindketten beutazták Európát, de az avantgárd tendenciák helyett inkább a divatos historizálás ragadta meg őket. Jeges például a húszas évek elején bejárt a modernizmus születésén bábáskodó párizsi Julian Akadémiára, de mellette nem a Montmartre csapszékeiben forgolódott, hanem a realista tájképfestés színterén, Barbizonban. A dekoratív, kicsit nagybányás, kicsit fauve-os városlátképekbe lassan belevegyítették – a római ösztöndíjak hatására – a neoklasszicizmus és a reneszánsz festészet stílusjegyeit, valamint a Gresham-kör borongós líraiságát is. Pályájuk mégsem teljesedhetett ki, Rozgonyi nem sokkal a második világháborút követően elhunyt, Jegest pedig marginalizálta a hivatalos kultúrpolitika.

MűvészetMalom, Szentendre

2008. november 22. – 2009. február 15.



Jeges Ernő: Vicenza, 1938

A bizonyíték kérdése TB-A21

A társadalomjobbító hangok egyre gyakoribbak a kortárs kiállítóterekben, már-már teljes körűen kiszolgálva azokat a vizuális prezentációra váró értelmiségieket, akik nem szívesen olvasnak hosszas külpolitikai elemzéseket szaklapokban. Ehhez a trendhez kapcsolódik a bécsi Thyssen-Bornemisza Alapítvány új kiállítása, amelynek résztvevői a demokráciát vagy az emberi jogokat lábbal tipró, esetleg a szabad önkifejezést gátló politikai mechanizmusok hétköznapi bizonyítékait gyűjtik. (Sőt, nem csak gyűjtik, a TB-A21 tevőlegesen is részt vállal a szociális indíttatású aktivista projektek működtetésében.) Bár a hatalmaskodók elnyomása nem földrajzi kiváltság, a kurátorok főleg Közép- és Dél-Ázsia országaiból válogattak művészeket, Burmából, Indiából, Kínából és Tibetből. A tárlat alaphangját Amar Kanwar videoinstallációja adja meg, amely annak a bebörtönzött könyvtárosnak állít emléket, aki az újságokból és a könyvekből rendszeresen kiszaggatta a militárista burmai rezsimet dicsőítő első oldalakat. A világhírű kínai kortárs művész, Ai Weiwei más utat választott: 2005-ben blogot indított szülőhazája politikai visszasságainak megtárgyalására. A kiállításon katalógusformában bemutatott internetes napló azóta a második legolvasottabb bloggá vált Kínában. De a hatalommal szembeszegülők nem mindig ilyen sikeresek, Marine Hugonnier a megsemmisített buddhista alkotásokat összesíti egy keserű hangvételű listában, Heman Chong pedig a délkelet-ázsiai országok éppen rács mögött senyvedő lakóiról készített montázst. A lhászai születésű Gonkar Gyatso a másik oldalt, az elnyomás alól felszabaduló autonóm személyiséget elemzi fotóin: előbb tradicionális tibeti festőként pózol, majd a tekercsképek keretére Mao Ce-tung portréját feszíti (lásd a mellékelt illusztrációt), később emigráns aktivista lesz, végül londoni ezoterikus yuppie-művész. A tárlaton helyet kaptak valódi archívumok is, például a tibeti kultúra és történelem emlékeit gyűjtő intézet vagy az Újdelhi külvárosainak nincstelen fiatalokút tömörítő digitális platform.



Amar Kanwar: The Torn First Pages, Part I, 2004–08 (részlet), 19 csatornás videoinstalláció, Co-commissioned by Thyssen-Bornemisza Art Contemporary and Public Press, New Delhi, Courtesy: Amar Kanwar and Galerie Marian Goodman, Paris

Thyssen-Bornemisza Art Contemporary, Bécs
2008. november 20. – 2009. április 5.

Gonkar Gyatso: My Identity, 2003 (részlet), 48,5x65 cm, Courtesy of Fabio Rossi, London, Courtesy: Gonkar Gyatso and Rossi & Rossi Ltd., London



Összeállította: Rieder Gábor

Az élet megy tovább

A K&H Csoport ösztöndíj programot hirdet fiatal, alkotó képzőművészek számára. Az ösztöndíj célja, hogy anyagi támogatást nyújtson, mellyel segíti az alkotóművészek pályakezdését és művészi fejlődését, továbbá a Csoport épülő gyűjteményét az ösztöndíjidőszak végén műtárgyakkal gyarapítsa.

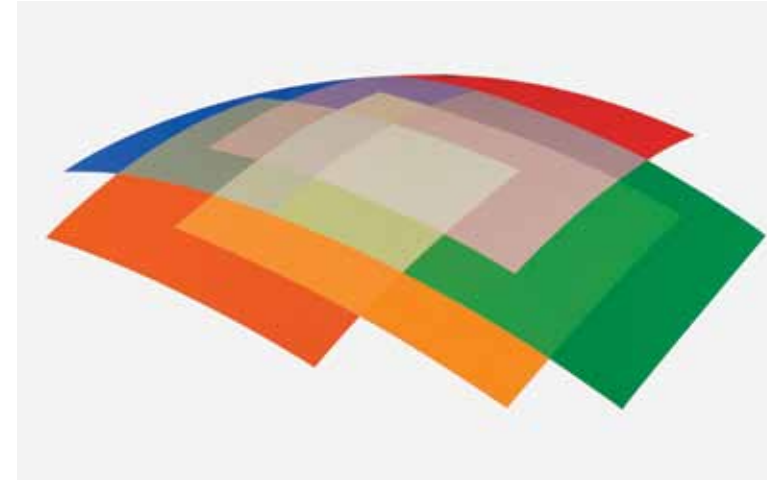
Az ösztöndíjban félévente egy művész részesülhet.

Az ösztöndíj időtartama: 6 hónap (nem meghosszabbítható)
Az ösztöndíj bruttó összege: 125 000 Ft/hó/fő

A pályázatra 2009. január 28. és január 30. között lehet jelentkezni a pályázati anyagok leadásával.

A pályázati kiírás és adatlap letölthető a www.kh.hu oldalról, azon belül a közösségi szerepvállalás menüpont alatt található, illetve igényelhető elektronikus levél formájában a varga.zsuzsanna@edge.hu e-mail címen.

A pályázatról további információt a (36 1) 239 0007 telefonszámon, illetve a varga.zsuzsanna@edge.hu e-mail címen kaphatnak.



Maurer Dóra: Overlappings No7. var.3., 2007, rétegelt lemezre feszített lepedővászon, akril, 148x243 cm, fotó: Sulyok Miklós

Maurer Dóra

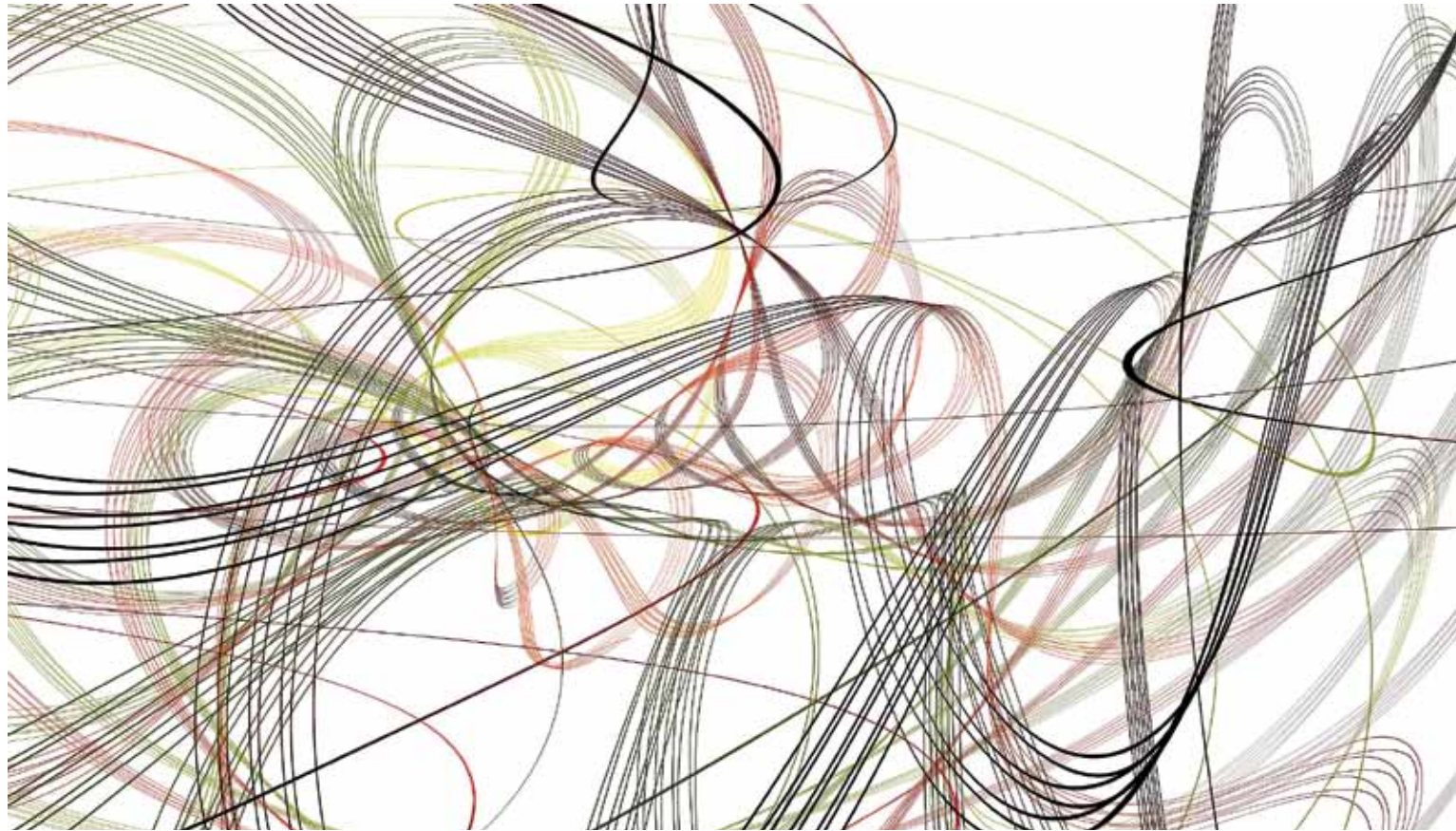
A Ludwig Múzeum a saját konstruktivista útját járó, geometrikus absztrakció (másképp: konkrét művészet) egyik legnagyobb hazai tekintélyének, Maurer Dórának rendezett retrospektív kiállítást. Illetve egy szűkített visszatekintést, mert a tárlat 1970 körül veszi fel a fonalat, kihagyva a hatvanas években készített, személyes hangú grafikák hosszú sorát. Nem véletlen a szelekció: Maurer a hetvenes évek óta meghatározó szereplő a magyar képzőművészet neoavangárd mezőnyében. Az évtized legelején kezdett konceptuális fotósorozatokot készíteni; fényképtablói a teremtett világ törvényszerűségeit próbálják megragadni, a pávák násztáncát, a táblázatba gyűjtött faágacsok rendjét vagy éppen két férfi utcai találkozásának egymással felcserélhető mozdulatait. A játékos fotósorozatokhoz képest a festmények világa sokkal szigorúbb: a színlelet és a geometria segítségével Maurer megrajzolt nyolc, különböző színű rácsszerkezetet. Ezeknek a raszterkereteknek a mozgásával alakította ki azokat a színes mértani struktúrákat, amelyek évtizedek óta a nyersanyagát adják festményeinek. Ebből a geometrikusan kódolt táncrendből választja ki nagyobb képei motívumait, kiemelve egy-egy kisebb részletet, néha elforgatva vagy a szeszélyes sziluett mentén körbevágva. Az évtizedek során a *Quasi-képek*nek nevezett színes raszterkeretekből kihullt a rácsozat, üres fehér belsővel keringtek egymás körül, itt-ott metszve egymást. Majd a kilencvenes években következett az újabb áttörés, a téglalap alapú színes keretek meggömbültek, szférikus pikkelyekké váltak, az üres fehér mezőiket pedig a standard alapszínek különböző keverékei töltötték ki. A Ludwig Múzeum nagy kiállításán végigkövethetjük a geometrikus képek evolúcióját, kiegészítve egy-két szintanulmánnyal, korai fotósorozattal, a nyomtatás esztétikai lehetőségeivel játszó grafikával és egy nagy videóvlogatással.

Ludwig Múzeum

2008. december 5. – 2009. február 22.



Az idei évben az E.ON Hungária nyerte el a Summa Artium „Kortárs művészetért” díját, melyet minden évben a kortárs kultúrát következtetesen, illetve a legjelentősebben és a legeredetibb módon támogató nagyvállalatnak ítélnék oda. Az E.ON Hungáriának köszönhetően a magyar nagyközönség elsőként láthatta a német kortárs képzőművészet legendás alakjának, Günther Ueckernek legújabb műveit, a veszprémi Művészetek Házában. Ugyanitt 2009. január végéig Caro Jost kiállítását tekinthetik meg az érdeklődők a vállalat jóvoltából.



3045, 2008, 236x406 cm, C-print vásznon (a Zycels sorozatból) © Thomas Ruff

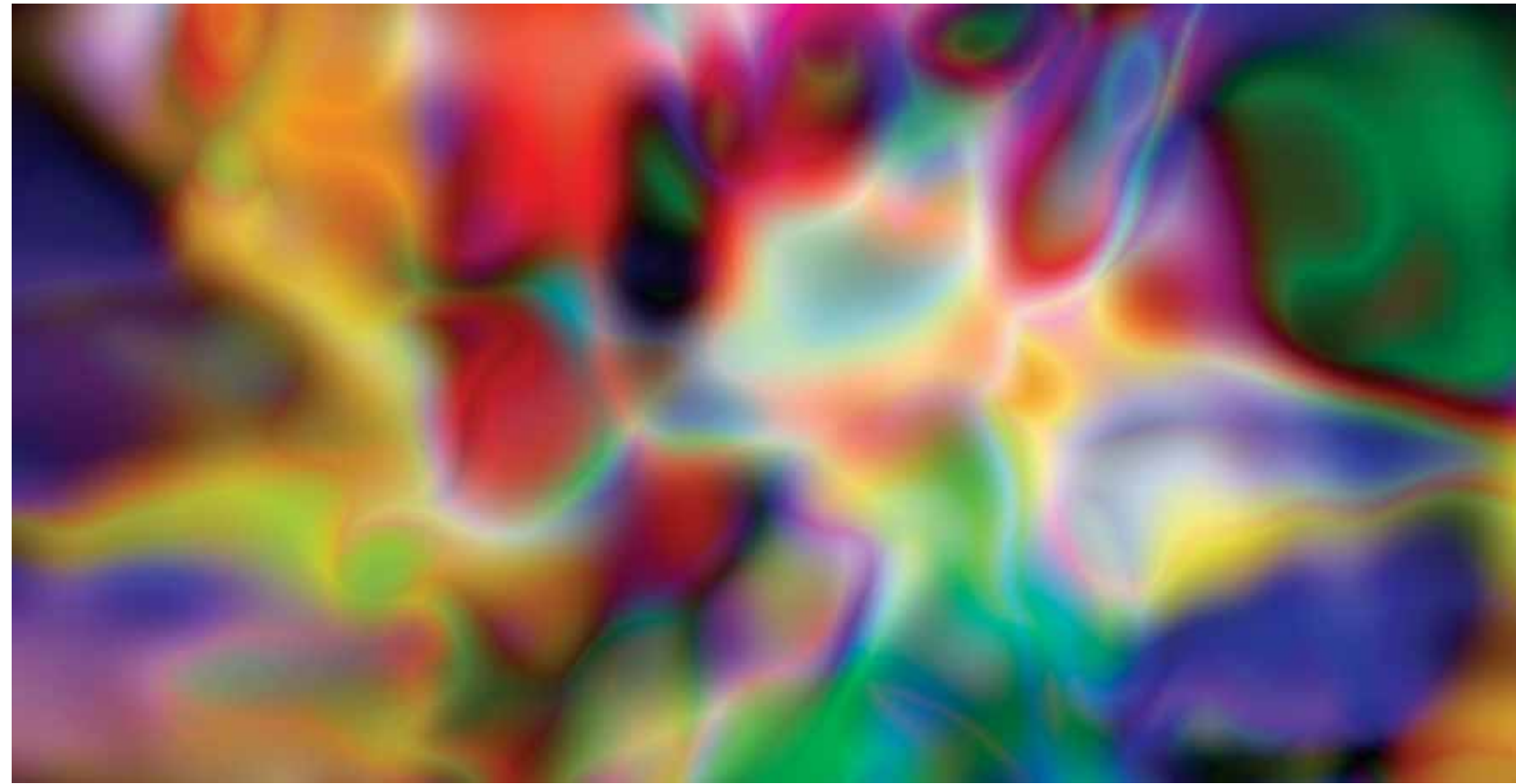
Thomas Ruff

Thomas Ruff személyében a Műcsarnok ismét becserkészett egy igazi világsztárt, aki egyszerre húzónév a műkereskedelmi piacon és a nemzetközi, progresszív, kortárs fórumokon. Esetében a „sztár” terminus talán kissé félrevezető, hiszen nem egy agyonreklámozott árucikk-művészről van szó, akivel tele van otthon a média, hanem egy egész friss, delikát ingyencségről, aki még csak a kifinomult trendsabókat nyűgözte le, a jól tájékozott kurátorokat és a jó értelmében véve sznob gyűjtőket, nem a széles publikumot és az újságírókat. (Persze nem teljesen új felfedezetről van szó: Ruff 1995-ben már kiállított a Velencei Biennálé német pavilonjában; a Düsseldorf-i Iskola fényképeszei – elsősorban Andreas Gursky – pedig már évek óta a befektetők kedvencei. Egy Thomas Ruff-fotó akár 100 000 dollárba is kerülhet árverésen.) Közönségsikerre és bulvárovációra mégse számítsunk, Ruff fényképei túl neutrálisak, ridegek, elidegenítőek és szótlanok. Ez nem olyan meglepő, hiszen a '70-es években sajátította el a szakma fogásait a szenvtelen, fekete-fehér indusztriális fotók mesterpárosától, Bernd és Hilla Bechertől. A főiskolán tanító házaspár volt az egész düsseldorfi fotóiskola megalapozója. Ruff előfutárainak a tökéletesen precíz, klasszikus dokumentaristákat (pl. Walker Evans és Atget) tartja, nem

pedig a humanista sajtófotósok nagy nemzedékét. Mikor a hetvenes évek végén a Fekete-erdő melletti kis városkából érkező reménybeli művész a Düsseldorf-i Akadémiára került, a fotóriporterek nagy korszaka már véget ért, a korábban példátlan népszerűségnek örvendő *LIFE* magazin az évtized elején lehúzta a rolót. Viszont virágzott a konceptuális művészet, ami a fényképezés elvontabb jelentésmezőit aknáztta ki, eltávolodva a valóság riporter leképezésétől. Ruff az elsők között tanulhatott fotográfálást művészeti akadémián, ráadásul 1977-ben (iskolakezdeése évében) a kasseli Documenta nagy fotótörténeti kiállítása örökre kanonizálta a vizuális művészetek addig éppen csak megtúrt kistestvérét. A helyzet adott volt egy konceptuális karrierhez. Ruff a nyolcvanas évek elején tipikus külvárosi német házakkal, lakásokkal és iga-



ko05, 2002, 110x185 cm, C-Print (a Nudes [Aktok] sorozatból) © Thomas Ruff



7II, 2002, 166x306 cm, C-Print (a Substrate sorozatból) © Thomas Ruff

zolványkép-szerű portrékkal nyitott: esőáztatta betonépületek, sívár szobabelsők, kispolgári jellegtelenség. (Modelljei sosem mosolyognak, amit Ruff később a hetvenes évek terrorizmustól rettegő, frusztrált légkörével magyaráz.) A későbbiekben digitálisan is belenyúlt az épületfotókba, eltüntetve egy-két karakteresen egyedi részletet. „Ezek az épülettípusok – mondta Ruff egy helyen – többé-kevésbé megmutatják a Nyugatnémet Köztársaság elmúlt harminc évének szellemiségét és gazdagságát.” És mindezt festmény-méretben, hiszen Ruff kortárs művészként dolgozott, nem hétköznapi fényképészként. A berlini fal leomlása idején kapott rá az éjszakai fotózásra: előbb újrahasonosította a pislákoló égitestekről készített csillagász-felvételeket, majd éjjellátó készülék segítségével fényképezte a német utcákat. A Big Brother asszociációkat eb-

resztő zölde, homályos kémfotók már a bemozdult, elmosódott digitális képeket készítették elő. A kilencvenes években a média került terítékre. Thomas Ruffot megbabonázták a készen kapott képek, előbb újságillusztrációkat sajátított ki, majd rávetette magát az internetre. Az elmúlt pár esztendőben született, sok vitát kiváltó *Aktok* című sorozata a webről letöltött, óriásira nagyított pornóképekből áll. Ruff kódásra állította a szűrőt a kitaruló női combok, az akció közben a kamerába sandító párok és a magukat kellett hetköznapi prostituáltak fölött. A fátyol mögötti részletekkel adós maradt. Akárcsak a *jpeg* sorozatában, amely szintén a világháló képanyagából dolgozik. Különböző témájú (a felhőkarcolótól a tájképig) klisé-felvételeket nagyít fel óriásira, szemmel láthatóvá téve a népszerű képtömörítő eljárás színátmenetes pixeljeit. „Azt hiszem – vallja Ruff –, a média nyelvtenán dolgozom. Meg akarom érteni a működését. Képeket látok, és nem tudom, hogyan készültek; meg kell tudnom, hogyan működnek ezek a képek, hogyan érzékeljük őket.”

Műcsarnok

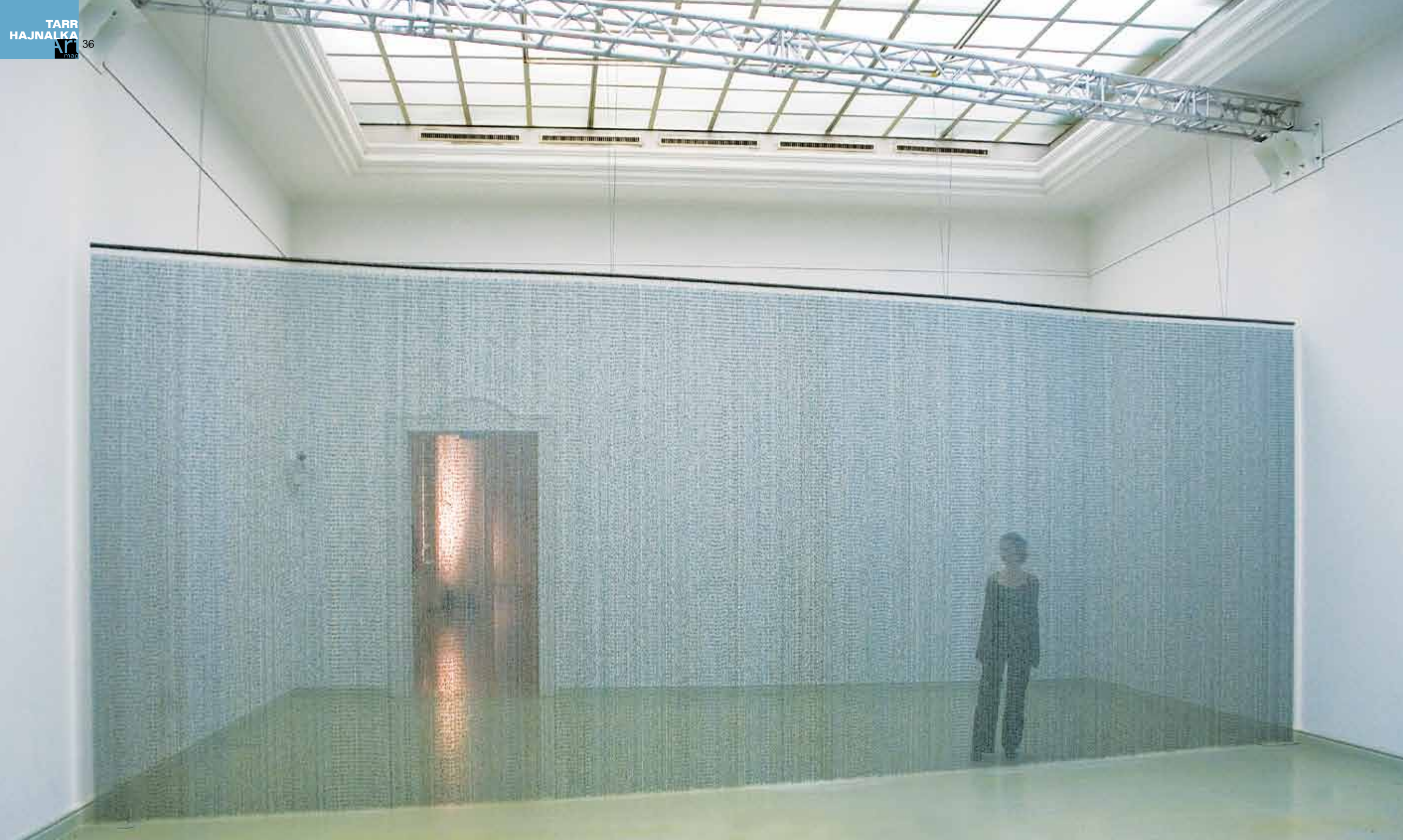
2008. december 12. – 2009. február 15.



Nacht 5II, 1992, 190x190 cm, C-Print (a Nächte [Éjszakák] sorozatból) © Thomas Ruff



Nacht 10I, 1992, 190x190 cm, C-Print (a Nächte [Éjszakák] sorozatból) © Thomas Ruff



Attachment, gemkapocs, 9mx3,5m

Átmegyek a falon

Tarr Hajnalkával Winkler Nóra beszélget

Tarr Hajnalka képzőművész. Ötévesen, a kertben el-
ejtette a dobozát, és szanaszét gurultak a gyöngyei. Kábé sok-
kot kapott a felismerésen; ott vannak, de már lehetetlenség ösz-
szegyűjteni őket. A dolgok nem elválaszthatók a helyzetüktől, csak
összefüggéseikben kezelhetők – ma már így írja le, de ma már

buddhista. A dolgok megragadhatatlanságát
egész gyerekkorában tanulta, ez ugyanis a
megállíthatatlan változásról szól, költözések,
névváltoztatás, szülők szétválása, új apuka,
ilyesmik. A lacím és a vezetéknev csak be-
tűk, nem támaszpontok.

Negyedszerre vették fel a Képzőművészeti Egyetem grafika sza-
kára. Másodévesként Finnországban tanult, egyik tanára javasol-
ta, hogy gondolkodjon térben is, ne csak rajzokban. Aztán fél évet
Marseilles-ben tanult, itthon direkt megbukott művészettörténet-
ből, hogy átmehessen Maurer Dóra festőosztályába, nála diplo-

Úgy látom, az emberek attól szenvednek, hogy nem élik meg a
bennük rejlő lehetőségeket, folyamatosan úgy érzik, külső dol-
gok akadályozzák őket ebben, és ezért a külső dolgokra mérgesek.
Amikor elkezdtem installációkkal foglalkozni, térről, határtalan-
ságról akartam beszélni, a „kívül-belül van levegő” felszabadító
állapotáról. Ezt szerettem volna fizikailag megélni és másokkal is
megélelni. Ehhez el kellett jutnom oda, hogy felfogjam, csakis a
saját félelmeim gátolhatnak abban, hogy itt és most azonnal na-
gyon jó munkákat hozzak létre.

**Ez a csavar; hogy van tehetség, van erő, de jön vele egy csomó
félelem, parázás.**

Igen, de nehogy már ennyire pitiáner legyen az élet, hogy a fé-
lelmektől ne lehessen megélni, ami bennünk van. Sok művészt
látok, akik túl vannak ezen, vagy sosem ismerték ezeket a szo-
rongásokat.

Például?

Anthony Gormley, Andy Goldsworthy, Sophie Calle, Mona
Houtum. A munkáikon érzem a határtalanságot, hogy akár ten-
gerbe is lehet szobrokat tervezni, mert miért is ne. Rendelkeznek
egy totális belső tágassággal. Ha csak szemlélő lennék, akkor is
erre a szabadság-érzésre vágnék, képzőművészként meg az iz-
gat, hogyan teremthető meg. Közben persze retteg az ember és
izgul minden megmutakozásnál, legyen az egy installáció vagy
nagyon intim rajzok, de ez a félelem adrenalin is.

Meg a félelem legyőzése is, gondolom.

Csak így fejlődhetsz. Félsz, de megléped, ettől erősebb leszel és
tágasabb a világod. Én ezt egyedül a képzőművészetben bírom
végigcsinálni, mondjuk egy partnerkapcsolatban már nem, mert
ott berágok, elfogy a türelmem, vagy csak túl nagy a feladat. Ezért
fontos, hogy az emberek találjanak maguknak olyan tevékenysé-
get, ahol bátrak mernek lenni, mert ha már megvan a tapasztalás,
az visszahat az életük más területeire is.

**Úgy bírom, amikor a festők mesélik, hogy a végén kimerülten
leülnek a kész kép elé, és csak szemlélik, kicsit mintha nem is
ők csinálták volna, csak néznének egy objektet. Téged a térbeli
dolgaid meglepnek vagy csak megvalósul, amit láttál már előre?**

Ha megtervezi az ember, ha nem, sose olyan, ahogy elképzel-
te. Ahogyan feláll a térben, akkor van készen, és azt nem tudod
modellezni. Én imádok üres terekben óráig ülni, és fejben meg-
tölteni azt egy csomó mindennel, szinte úszkállok. Nagyon jó ál-
lapot, mert egy csomó lehetőség van benne, lebeg. Ha kész van,
konkrétta válik, már nem lehet ötmillió dolog, hanem egy lesz, a
többi lehetőség kizárva, és mindeközben a legfontosabb, hogy ne
szűkítse, hanem kifejezze a teret.

**Zürichben, egy jogaközpontban találtam egy szöveget arról, hogy
a legmélyebb félelmünk nem az, hogy alkalmatlanok vagyunk,
hanem inkább, hogy felmérhetetlen erő mozog bennünk, és erre
rémisztő rálátunk.**



Ezt a gondolati ívet, hogy itt döntés született végtelen sok elem rovására, hál' istennek a néző nem járja be.

Nem. Csak egy meghívást kap. Szabad mozgást, hogy gyere, ússz bennem, ülj előttem, fordulj ki, menj el, gyere vissza egy hét múlva vagy ne gyere. Ismerkedj, de közben saját magaddal ismerkedsz.

Ez teljesen vízszerű, tengerszerű. És nagyon női, mert bele lehet menni. Hogy lehet, hogy férfi szobrászok munkáiban élted meg ezeket a fogalmakat leginkább?

Jó kérdés. Lehetséges, hogy egyszerűen nem ismerek olyan nő képzőművészt, aki ilyen felszabadultan viszonyulna a térhez, de ez nem zárja ki, hogy vannak ilyenek. Lehet, hogy a pasik bátrab-
bak? Nem hiszem. Lehetséges, hogy egy férfi jobban rá tud áll-
ni arra, hogy egy ilyen tágas és erőteljes dolgot megvalósítson,
azért ez elég kemény melő. Mert az egy dolog, hogy *érezed*, meg is
kell valósítani. A nők jók az érzésben, a pasik meg a megvalósí-
tásban. És ezek a munkák nem rajzocskák, muszáj, hogy oda te-
gye magát az ember minden szinten, és ez lehet, hogy alkatilag
jobban megy a pasiknak. Vagy az is lehet, hogy egyszerűen fogal-
mam sincs. Vagy az is, hogy van egy jó csajuk, aki súg.

Szerinted a gemkapocs-falban mit élvez, aki élvezi?

Saját magát. A saját magában is meglévő teret. A ka-
kaót se lehetne szeretni, ha nem lenne tapasztalatunk
arról, mi a kakaó. Egy ilyen munka katalizálja, hogy
meg tudd élni, ami benned van, hogy mehet az agyad.
Nem szeretem a sokkoló, agresszív, hatással akarok
lenni rád munkákat. A gyönyörű munkákat szere-
tem. Kihúdom a szőnyeget a néző alól, de nem esik el,
nem kell félnie. Fent marad. Lebegj, azt üzenem, kér-
dezz újra, kockázatmentes, nem a főnöködnök kell
válaszolnod. Éld meg itt, hogy relatív egy csomó min-
den, a gázszámláddal már nem teheted ezt meg olyan
könnyen.

**A Múcsarnokban végig ott álltál a falad mellett, ré-
szint, hogy vigyázz rá. Szeretted, ha odamennek hoz-
zád elmondani, hogy nekik miről szólt?**

Igen, az tök jó. A saját kreativitásuknak örülnek, nem
az enyémnek. Ez szuper egy térinstallációban. Ez a fi-
nom tánc a képzőművészet alfája és ómegája.

Hogy jött ez a konkrét munka?

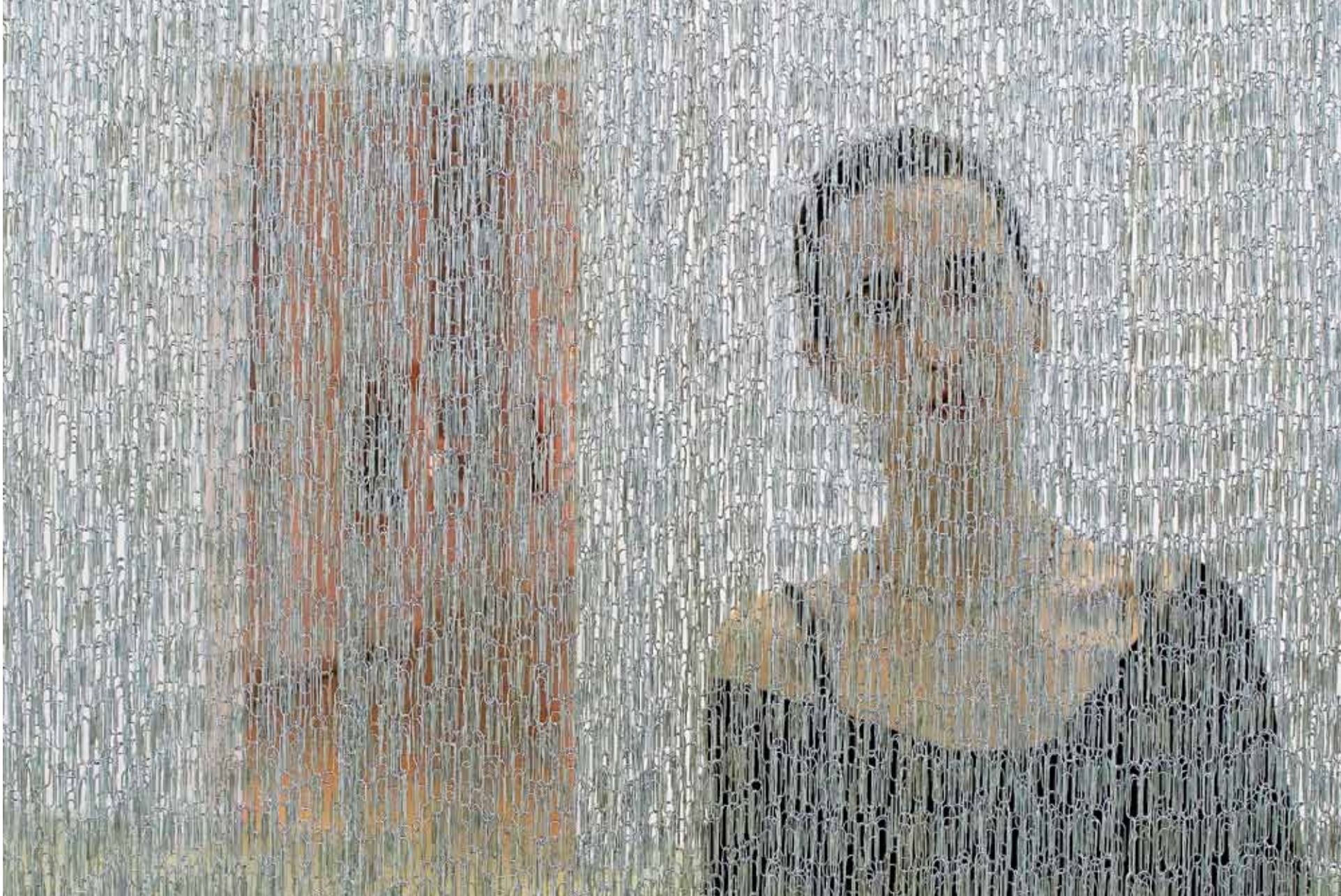
Másfél éve kaptam egy cseh ösztöndíjat. A pályáza-
tomban az áttetszőségről írtam, erre kaptam egy 800
éves vártornyot, egy bástyát, ahonnan régen lőttek,
vastag falakat, kicsi tereket és egy börtönt, ahova év-
századokig bedugták az embereket, hogy pusztulja-
nak. Bármit csinálhattam. Pont egy platói szerelem-
ben voltam, párkapcsolati helyzeteket rajzoltam, ren-
geteget. Plusz fűztem egy gemkapocs-sávot, 70 cm szélesen ment
le a börtönbe 10 méter mélyre.

De a 10 méter dacára még benned maradt a fal-ügy.

Igen. És egyik este felhívott a Pados (*Gábor, Irokéz Gyűjtemény, acb Ga-
léria*), hogy a Múcsarnokban lenne egy terem, megcsinálhatnám
a falat. Erre reálishan fél év kellene, volt 25 nap. De annyira össze-
álltak a feltételek, éreztem, nem mondhatok nemet. Eddig min-
dent egyedül csináltam, most be kell majd vonnom embereket.
Egyeztettem például a statikusokkal, akik kérdezték, hova tegyék
a konzolt, excusé moi, kérdeztem, mi az? Rá kellett bíznom ma-
gam másokra. Ez volt az egyik legnagyobb trip benne.

Miért pont a pszichiátrián találtál embereket, akik segítettek?

Egyik barátom ott feküdt – harminc felett látom, ahogy működik
a gravitáció, annak a terhe, hogy nem az lett, amit tizenhat évesen
kitaláltunk. Nem lettünk repülőgép-pilóták, nem mienk a legna-
gyobb mell és nem nyertünk szépségversenyt. És az egyik benti be-
szélgetésen felhoztam neki, hogy kéne tíz ember másnaptól, akivel
együtt tudom fűzni a kapcsolatokat. A páciensek között vannak de-



pressziósok, anorexiások, illetve úgynevezett védett munkahelyen
dolgozó leszázalékoltak, akik napi négy-öt órában rájuk szabott
munkát végeznek. Aki oda kerül, az már túl van hangulatokon, a
gondolatai már falakat emeltek, és ezek túl magas fekvőrendőrok a
reality sztrádáján. Bementem a főigazgatóhelyetteshez, dr. Simon
Lajoshoz (Semmelveis Egyetem Pszichiátriai és Pszichoterápiás Kli-
nika), vázoltam a projektet, hogy 7000 doboz gemkapocsot kéne fel-
fűzni, és majd szerzek rá pénzt – a Pados adott. Jó fej volt, vállal-
ta. Két hétig napi hat órában voltam bent. Fűztünk. Nagyon érde-
kes helyzet volt. Egyik barátom segített hazacipelni a kész szálakat,
amiket már otthon raktam össze. Jöttek sokan segíteni, volt, aki ka-
ját hozott vagy elmosogatott, mert nekem nem volt ezekre időm.
Ha ebben nem volt benne hetven ember, akkor egy se.

**Vicces, hogy ennyi ember, ennyi türelem, ennyi küzdelem, határ-
átlépés és szövetség egy szuperbanális tárgy, az irodai gemka-
pocs körül ment.**

Ez nagyon szép benne. A kapcsolokról mindenkinek van egy fix
képe, ismeri, leginkább semmit se gondol róla, használja. Ez a mű
materiálisan csak egy csomó gemkapocs. Attól lesz más, hogy be-

kerül egy térbe és ebben hangja lesz, lebegése, és bár rettenete-
sen fizikai a jelenléte, kap egy másikat is. Összefűzve vasfüggöny,
mégis áttetsző. Ha egyben látod, fal. 250 kiló. Ha közel mész, rá-
jössz, milyen lágy, át tudsz nyúlni rajta, ha hozzáérsz, hullám-
zik, akkor is, ha már kimentél a teremből. Mikor még a lakásom-
ban nézegettem, ragyogott. De nem csilivilin, csak önmagában.
A Múcsarnokban monokróm, áttetsző köde volt, lírai, belső fé-
nye. Azt hittem, nem lesz személyes, de láttam, hogy megrendí-
tően az. Csend van körülötte, de nem szomorúan. Nőies. Benne
a kis kevés 32 évem iszonyú sokféle nehézsége által megszerzett
tapasztalata, amit ezzel a nyugodt kijelentő mondattal ki tudtam
tenni. De nincs pont a végén.

Ha most kéne vágyott csúcsmunkát mondanod, mi lenne?

Nyolcvanéves vagyok, enyém az üres Múcsarnok egésze, minden
terem. Ott van velem egy csomó ember és én átmegyek a falakon.
Hátránézek, rájuk mosolygok, és kérdezem, nem jöttek?



Kamen Stoyanov – Felejtöd el, nem engedhetjük meg magunknak

Földes András

A világ és azon belül a mikroelektronika úgy alakult, hogy a műalkotásokat egyre kevesebbszer vehetjük szemügyre testközelből. Inkább interneten, mailen küldött csatolmányként, tévében látunk művészi produkciókat, vagy csak elbeszélésből értesülünk az egészről.

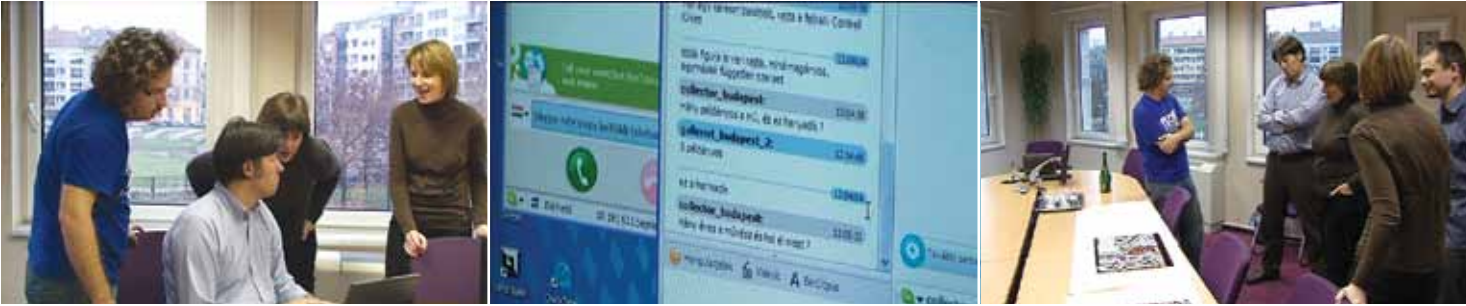
De van-e lehetőség a megismerésre ilyen távolságból? Például ha magát a műalkotást már nem is láthatjuk? Ilyen kérdések feszíthették Kamen Stoyanovot, amikor videomunkát készített egy chatprogramon lezajló műtárgyvásárlásról, egy másikat pedig arról az akcióról, amelyben ingyenes műalkotást hirdetett a plázázó tömegeknek. A két film egy-egy könnyű kézzel felskiccelt kísérletet dokumentál, és mint ilyenek, értelmezések egész sorát kínálják. Ez egyébként egy adótörvény esetében hátrányt jelentene, a művészetben viszont egyértelmű pozitívumnak tekinthető. A *Melyiket vegyem?* című videó a műkereskedelem művészetfogalmát járja körül. A kísérletben két galerista, a Kisterem galériás Valkó Margit és a Godot Galériát vezető Kozák Gábor kaptak fél-fél órát, hogy messengeren képet adjanak el a Spengler Katalin–Somlói Zsolt műgyűjtőpárosnak. A laboratóriumi követelményeknek megfelelően a bolgár származású, de amúgy Bécsben élő művész meghatározta, milyen árkategóriában kínálhatnak

fel műalkotást. A szabályok szerint a gyűjtők nem tudhatták, kik a galeristák és azt sem, hogy kik készítették a szóban forgó műveket. Azaz Spengler és Somlói mindenfajta támpont nélkül kezdte el a beszélgetéseket.

A remekül megkomponált kísérletben az idő rövidsége miatt minden szereplőnek hatékonyan kellett kommunikálnia. A kétsoros udvariaskodás után a gyűjtők rögtön rátértek a számukra lényeges kérdésekre. Mit kell tudni a művészeiről? Milyen technikával készült az alkotás? Mekkora? Hol volt kiállítva? A laikus számára legfontosabb, hogy mi is látható az adott képen pedig csak ezek után következett.

Mindez persze értelmezhető pejoratívan, arról lamentálva, hogy a műkereskedelem éppen biznisze tárgyával nem törődik, és az egész nem is a művészetről szól, miközben a világból tűnik el az érték, meg a bébifókák. Pedig a látottak nem jelentenek mást, mint hogy a műkereskedelemnek egyszerűen csak megvan a saját logikája, például, hogy az egyes műveknél lényegesebb, milyen helyet foglal el a művészeti kánonban az adott életmű.

A kísérletből kevésbé meglepő módon kiderült még, hogy az a galerista a sikerebb, amelyik jobban kommunikál, képes párbeszédre a vásárlóival, miközben mellékesen rájuk zúdít egy csomó, a mű pozicionálását segítő információt. A dadaista felütés, miszerint a Godot művésze korábban az északi hómezőkön volt kutya-szános, ugyanakkor nem tűnt jó stratégiának.



Gyűjtők és galeristák ...

... itt már a művésszel kiegészülve

Ha a tisztelt olvasó Agatha Christie-regényeken nevelkedett, és mindenáron maga akarja végigkövetni, mi lesz a történet vége, ugorja át ezt a bekezdést. Aki viszont a rejtvényűjságoknál is kép-telen ellenállni a megoldások című fejezet csábításának, most megtudhatja: a gyűjtők végül Valkó Margit képét választották, mégpedig egy Follárd Barbara-munkát. A három fotópárból álló sorozat középső darabja fotópapírra helyezett gumimedvéket és bonbonokat ábrázol rendezett és kaotikus formában.

A kritikus meglátása szerint a leleplezésnél Spengler és Somlói kicsit csalódottak voltak, miközben egyértelműnek tűnt lelkesedésük a Godot Galéria Boris Duhm-fotója láttán. Az, hogy a sikeres eladói stratégia nem feltétlenül segíti a gyűjtő legjobb választását, a videó további értelmezését teszi lehetővé az értelmezésre hajlamosak számára.

A Stúdió Galéria kiállításának másik videóján maga a művész látható, amint szórólapokat osztogat a Westendből kiáramló vásárlóknak. A szöveg azzal kecsegtet, hogy aki a szórólapot felmutatva megjelenik a megnyitón, műalkotást kap ajándékba.

A láthatatlan munka ezúttal azonban láthatatlan is maradt a megszólított közönség számára. Míg a műgyűjtők a végén megnézték és 180 ezer forintért meg is vásárolták a képet, a westendezők semmilyen kapcsolatba nem kerültek a művel. Ugyanis senki nem jött el az ingyen műalkotásért. Pedig a felajánlott alkotás, ami egyébként zen buddhista gesztussal magát a szórólaposztást mutatta, nem csak eszmei értékkel bírt. Stoyanov nemzetközi szinten is elismert művész, ő volt például az egyetlen alkotó, aki három művel is jelen lehetett a legutóbbi Manifesztán. A kiállítás kurátora, a filmekben szerkesztőként is közreműködő Stepanovic Tijana kétezer euróra saccolta az

ötdarabos videomunka értékét, amiből számításaink szerint aztán értékes szórakoztatóelektronikai cikkeket vásárolhatott volna magának a nyertes a szórólapozás helyszínén.

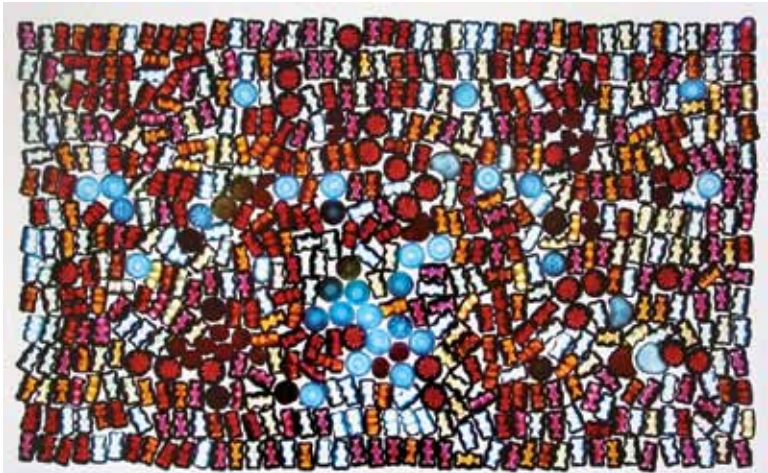
Érdeklődés hiányában így sajnos nem készülhetett el az az amúgy szórakoztatónak ígérkező film sem, amelyben a főszereplő a nyere-ményt megpróbálja a Médiamarktban ötcsatornás házimozi rendszerre cserélni egy „Tibor vagyok, segíthetek?” feliratú eladónál. Ez utóbbi fejezet nélkül a kiállított videomunka viszont nem lehetett olyan erős, mint a messengeres műtárgyvásárlást feldolgozó párja. Hiszen Stoyanov csak azt a közismert tényt vázolta fel, hogy minden információ a saját közegében működik jól. Ezért nem szokás például menő borotvtát délelőtti rajzfilmek közt reklámozni. Nyilván más lett volna a végeredmény, ha a művész az Art Fairen osztogatta volna a szórólapjait.

A műalkotás és a befogadó közti űrt, a művészet tárgyasulásának kérdését mindenesetre jól zárja le a kiállítás harmadik darabja, egy neon felirat: *Felejtöd el, nem engedhetjük meg magunknak*. A lemondó kijelentést egy gyűjtő súgta oda lelkesült nejének valami művészeti vásáron, nem tudván, hogy szavai a hallgatkozó művészből az alkotás tárgyasulásáról, elidegenedéséről indítanak el gondolatokat. A fénylő felirat a kettősséget megjelenésében is tükrözi, a reklámos forma és a szplínes kijelentés kontrasztja a megjegyzést a groteszk tartományba tolja át.

Mivel azonban Stoyanov-munkáról van szó, az egészben természetesen van még egy csavar. A művész a Stúdió Galériának aján-dékozta a munkát azzal a kikötéssel, hogy annyiért adhatják el, amennyivel a galéria tartozik az egyik kiállítóterméért az önkormányzatnak. Így tehát a letargikus megjegyzés végül is akár egy művészeti fórum továbbélését is biztosíthatja.



Boris Duhm: The Controll Cross



Follárd Barbara: Cím nélkül, 2000

MAGYAR
NEMZETI
GALÉRIA



VAJDA LAJOS

(1908–1941)

2008. december 13 – 2009. február 22.

Budavári Palota
Nyitva: hétfő kivételével 10–18 óráig

www.mng.hu

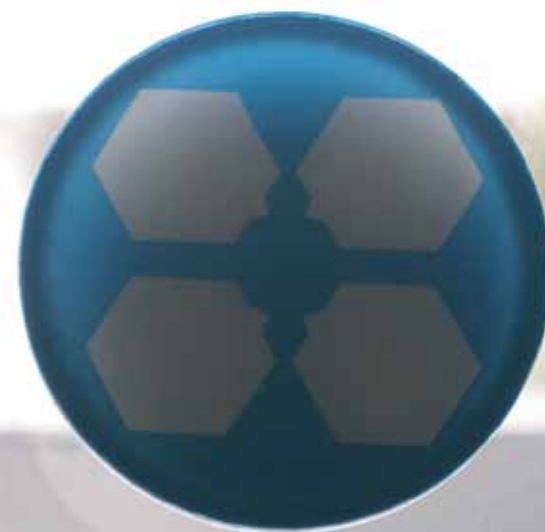


Nyitva: keddtől péntekig 14–18 óráig • Open Tuesday to Friday 2–6pm
1053 Budapest, Keprő utca 5. • +36 1 267 0522 • kisterem@kisterem.hu

kisterem

Kokesch Ádám

megnyitó: 2009. január 13-án 18 órakor
2009. 01. 14 – 02. 20.



Braun Vera

Első magyarországi kiállítása - munkák az 1950-60-as évekből

Megnyitó: December 10, 19.00

Megtekinthető: Január 6-ig



December 9-én előzetes bejelentés szerint
a gyűjtők számára privát megtekintést
biztosítunk!

LUX
WORKS ON PAPER

Ráday utca 18/H-5092 Budapest HUNGARY (Galeria az udvarban, 64-es kapucsmegő)
Nyitva tartás: kedd-péntek 14-18 óráig, más időpontban: előzetes bejelentkezéssel egyeztetve

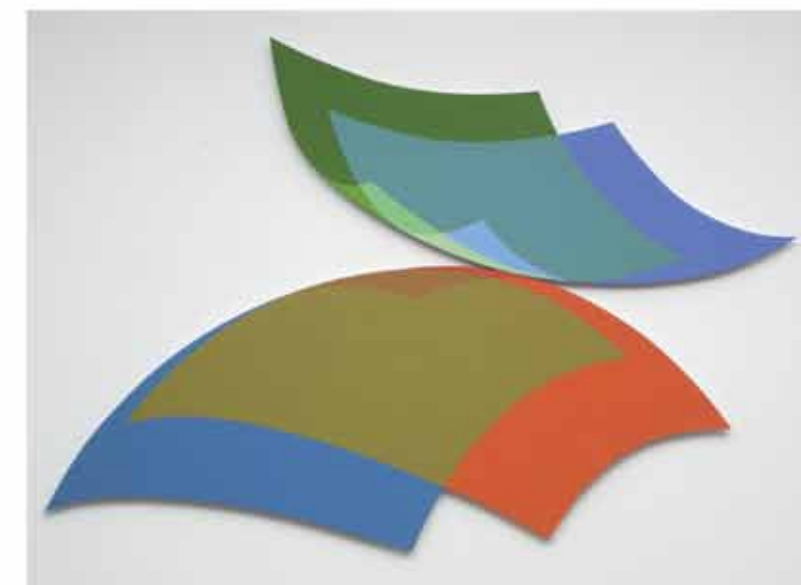
E-mail: info@worksonpaper.hu Web: www.worksonpaper.hu
Telefon: +36 30 549 78 46 +36 30 993 49 52

lumú
LUDWIG MÚZEUM
Kortárs Művészeti Múzeum

MAURER DÓRA

Szűkített életmű

2008. december 5 – 2009. február 22.



MAURER DÓRA: Overappings 31. (kiss), 2005, rétegelt lémreze feszített lepedóvászón, akril, 147*210 cm

H-1095 Budapest, Komor Marcell u. 1. ■ Tel.: 555 3444 ■ Fax: 555 3458
info@lumu.hu ■ www.lumu.hu

Nyitva: kedd – vasárnap: 10.00 – 20.00
Minden hónap utolsó szombatján: 10.00 – 22.00
Hétfőn zárva





Kutatási napló, 2007, lambdaprint

Amit az ipari kamera nem lát

Gyenis Tibor kiállítása a Modemben

Mélyi József

Létezik a filmek között egy különleges krimitípus, amelyben a betörők az akciót századmásodpercnyi pontossággal megtervezve, high-tech felszerelések segítségével és gyakran épp műalkotások megszerzése érdekében hatolnak be a jól őrzött objektumba. A hetvenes évek óta az ilyen filmek szinte elmaradhatatlan jelenete, amikor a tolvajok – ebben az esetben általában a jók – kiiktatják a különben minden rezdülést rögzítő, kulcsfontosságú megfigyelőkamerát. Teszik mindezt úgy, hogy az adott helyszín hétköznapi vagy esetleg sohasem változó képét hirtelen odacsempezik a kamera lencséje elé, így a biztonsági őr – általában a rosszak embere – folyamatosan a szimulált képet látja a valódi helyett, miközben a betörők a helyszínen észrevétlenül dolgozhatnak. Gyenis Tibor művészete nem igazán krimiszerű: nem történik semmi jóvátehetetlen, nincsenek egyértelmű tettesek és áldozatok, bizo-

nyítékok és vallomások. Mégis pontosnak tűnik a hasonlat, mivel fotói többsége – talán a portrék vagy általában az emberalakok kivételével – az ipari kamera neutrális tekintetére szabva készülnek. Mintha az egyébként örökké változatlanak tűnő vagy egyszerűen hétköznapi környezetbe behatoló művész a megfigyelő tekintet kiiktatásával lopna be egy új, addig sosem látott képet a tett helyszínére. Másként fogalmazva: mintha a kép álcája mögött hozná létre az ismerős elemek új összefüggésrendszerét. Ha szó szerint értelmezzük a hasonlatot, a műalkotás befogadója a film nézőjével vagy a helyszínre érkező nyomozóval azonos.

Gyenis a beavatkozásra épülő fotók elkészítésére elhagyatott épületeket, szabadnapos ipari létesítményeket vagy egyszerű mezőt választ helyszíneként, ott pedig a talált vagy magával vitt tárgyakat használja fel, hogy adott idő alatt megalkosson egy kompozíciót.

A létrehozott „environmenteknek” a művész által szabott határon túl nincsenek különösebb kritériumai: gyakran születnek a véletlenből, „a fal repedéseibe” belelátott formákból. Gyenist az adott helyszínen, a beavatkozás folyamata során létrehozható állapot érdekli, amelyet azután fényképezőgéppel rögzít. A műalkotás nézője a végeredmény, a létrejött fotó előtt állva nem a folyamatot – a „bűntényt” – látja, hanem csupán a „betörő” által rögzített és kimerevített képet: szeme elé a végeredményt tekintve olyan állókép tárul, amely elfedi a mögötte rejlő lényegét, a művész cselekvését. A mű valódi középpontja ugyanis ebben a gondolatmenetben nem a fotó, hanem maga az akció, azaz a performance, amely a létrejött képből csupán feltételezhető, de nem bizonyítható. Tudjuk ugyanis, hogy a beavatkozás előtti, „hétköznapi” kép csak a képzeletünkben létezik: megpróbáljuk elgondolni, mi lehet az adott térben a „normál állapot”, és ebből az elgondolt szemszögből látjuk furcsának az akció eredményét, egy – továbbra is csak feltételezéseink szerint – átrendezett környezetet, amelynek létezését csupán a kép bizonyítja. A művész látásunk és gondolkodásunk szokásaiba avatkozik bele, de teljes bizonyossággal nem tudjuk eldönteni, vajon a beavatkozás eredményét látjuk-e vagy csupán annak szimulációját.

A filmes hasonlat leginkább az újabb fotósorozatokra illeszthető. A *Kutatási napló III.* veszélyesen megbillenő utánfutója, az eleven lények hatását keltő műanyag cserepek az antropomorfizált tárgyi világ képét nyújtják, ahol Gyenis az entrópia szabályát felrúgva teremt lehetetlen helyzetet. A *Kővagyron* főszereplője a lepusztult, rettenetes táj, amelyben emberen túli, utolsó gesztusként jelenik meg a művész által létrehozott rend, vagy ha úgy tetszik, rendtelenség; igazi *land art* antiutópia egy nézők nélküli világban. Nincs jelen senki, aki láthatná az *Örökpanoráma* képén a tóba vizet szóró zuhanyt vagy a *Tiszta haszon I.*-en a pusztába kiállított, megnyitott csapat sem. A természet és a tárgyak szűrreális találkozása a kierőszakolt szépség, illetve hasznosság groteszk jellegének bizonyítéka. A rend és a rendtelenség, a lehetőség és a lehetetlen határát

ragadja meg a *Sótartó IV.* című képen feltűnő kérdés. A véletlenből készakarva díszítómintává formázott, fotókra ömlött tejben álldogáló legó-autó mellett egy apró cetlin a következő mondat látható: „A várt vagy a váratlan esemény ér többet?” Amennyiben a krimi-hasonlatnál maradunk, a feszültséget Gyenis képei esetében is éppen a nem várt események okozzák, a bonyodalom, amely keresztülhúzza a nézői számításokat. Egy idő után természetesen mindenki tudja, hogy a krimiben várható a váratlan elem, mint ahogy a megszokással a képi beavatkozás tétje és izgalma is egyre csökken. Gyenis környezeti beavatkozásra épülő művei paradox módon akkor tartják fenn leginkább az izgalmat, amikor a néző utalást kap készítésük módszerére. A *8 óra* című sorozat lényege, hogy a különben végtelen szabadsággal rendelkező művész munkafeltételként magára kényszeríti az idő korlátját. A nyolc óra megfelelő keretet ad a performance-nak és a belőle keletkező fotónak is, megragadhatóvá teszi az egyébként korlátlanul szubjektív tevékenységet. Valószínűleg emelné a téteteket és az izgalmakat, ha a véletlen és a szándékos emberi cselekvés határainak kutatása szisztematikussá válna, és a nyolc óra konceptuális korlátja egyszerű háttérinformációból átfogó eszmévé emelkedne.

A Modemben rendezett, fél életművet átfogó kiállításon végigtekintve azonban nem csupán az átlátható rendszer hiánya miatt maradoznak el az izgalmak. Ha nagyon konkrétan akarjuk megragadni a hiányérzet okát, az egyrészt műfaji, másrészt tematikai. Gyenis életművének nagyobb részét most már régóta a fotóművek adják, de ez nem indokolja, hogy a korábbi, szobrászi



Telepvezető, 2007, lambdaprint



Tiszta haszon, 2007, lambdaprint

gondolkodásból fakadó munkák és a performance-ok ne kapjanak valós teret, annak ellenére, hogy a fényképeken is átüt: tulajdonképpen mindig is a test, a tér és az akció áll elképzelései fókuszában. A nyolc óra alatt elvégezhető testi munka, a tengerparti villanyoszlopok közé madzagokkal kifeszített konceptuális tér- és tájstruktúra, a titokban végrehajtható akció feszültsége mind ott van a képeken, csak éppen – valamilyen furcsa, a külső szemlélő számára indokolhatatlan, restriktív gondolkodás következtében – a valós térben nem jelenik meg. A fotók abszolút túlsúlya pedig egysíkúvá teszi a különben nagyon is komplex – a látszat ellenére még mindig testközpontú – szemléletmódot. A videó ebből a szempontból nem megfelelő kiegészítő, mert az apró ötletekre épülő filmek a képekben lévő feszültséget nem tartalmazzák; korai konceptuális műveket idéznek, azok frissessége nélkül. Az egyetlen térbe kilépő műegyüttes, az egy-egy kukucskálódoboz külső falára helyezett fotóból és a dobozok belsejében felépített tájképekből álló külső és belső portrék megmutatják, hogy Gyenis mit is tud kezdeni az igazi terekkel vagy egy-egy visszafo-gott arcképpel. Ez a két darabból álló együttes jelzi talán leginkább a továbblépés lehetőségét.

Az utóbbi tíz év képeinek nagy részét együtt látva rajzolódik ki a műfaji mellett egy tematikus probléma is. Gyenis ugyanis egyszerre túl sok mindenről beszél: a környezeti válságról, a tárgyak válságáról, az ember nélküli világról, a művész helyzetéről, de mindezek egybemásolva gyakran kioltják egymást. Hiába jelennek meg lepusztult és pusztuló tárgyakkal teli sivár tájak az egyik képen, ha mellette a kiömlő tejbe és sóba rajzolt ábrák tűnnek föl, hiába utalnak a pótcselekvések a művész helyzetének kérdésére, ha máshol a művész-teremtő klasszikus képe mutatkozik meg. A mostani debreceni kiállításból is látszik, hogy Gyenis Tibort hatalmas energiák, kutatószellem, intelligencia jellemzik; azaz minden, ami egy átütő és izgalmas életműhöz kell, de amíg hiányzik a szemléletmódjának igazán megfelelő műfaj vagy a tematikus koncentráció, addig úgy tűnik, megáll a részletek izgalmánál, miközben a nagyobb feszültségek elmaradnak.

Gyenis Tibor 7490 Egyéb szakmai, tudományos, műszaki tevékenység című kiállítása 2009. január 31-ig látható Debrecenben, a MODEM-ben



építészeti tervezés a legapróbb részletekig
www.benczur.com 06 / 30 / 971 00 21





Egy kiállítás rekonstruálása, avagy a Bandzsa Isten

Sándor Gábor megnyitászövege

Kedves Olvasó!

Mindig is érdekelt minket, hogyan birkózik meg egy-egy kortárs mű vagy jelenség értelmezésével a közönség – ha leszámítjuk a szűken vett szakmát, a művészeket vagy a hivatásos értelmezőket. Az eddig közölt laikus szövegek alapján egyelőre még nem tudunk semmilyen következtetést levonni, ha csak azt nem, hogy ezek néha érdekesebbek, üdítőbbek a szakszövegeknél, ami persze pont szokatlan szempontjaikból, lelkes rácsodálkozásukból, vállalt szubjektivitásukból fakad. Hagyományos kéпкиállítás esetében is meglepő dolgok születhetnek (lásd előző számunkban Jósmai Péter cikket Révész László László festményeiről), de mi a helyzet mondjuk egy csoportos koncept-kiállításnál? Ennek illusztrációjául álljon itt Sándor Gábor belgyógyász megnyitászövege, amely a 2008-as év egyik legérdekesebb eseményén hangzott el, Ekaterina Obermair, St.Auby Tamás, Kiss Éva Emese, Caterina Lewis, Loránt Anikó és Nagy Kriszta kiállításának megnyitóján az N & n galériában.

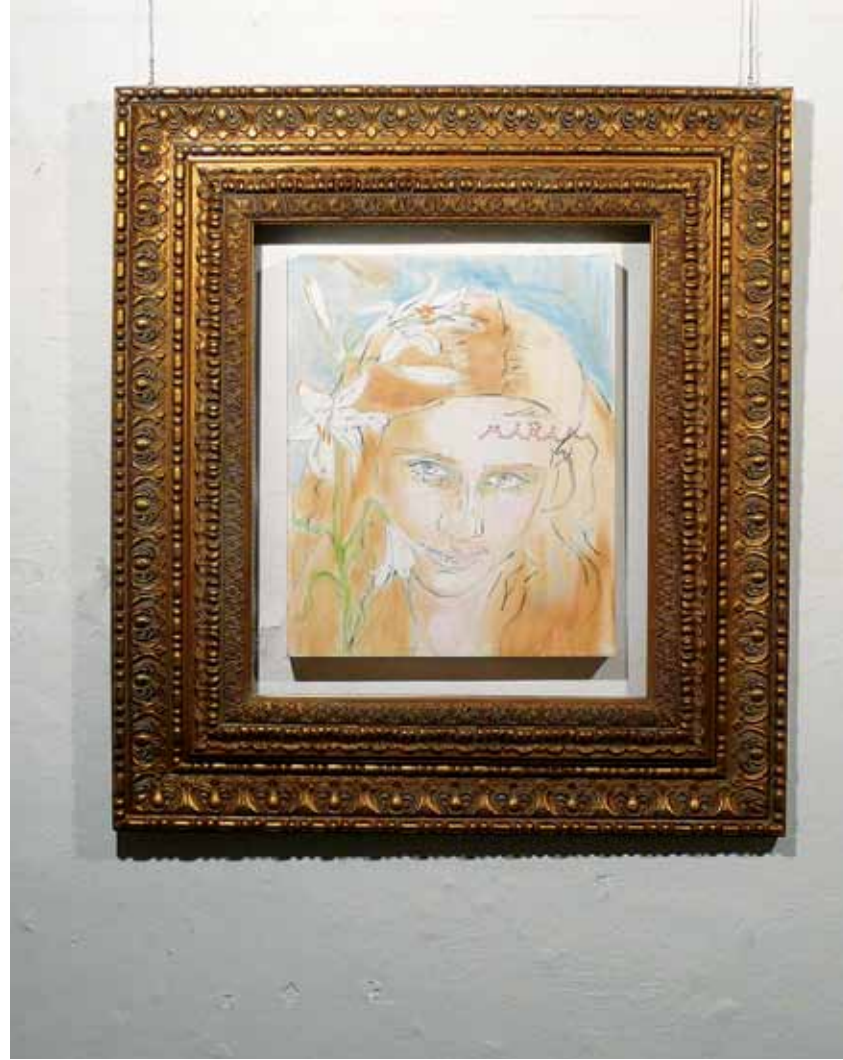


Sándor Gábor megnyit (fotó: TNPU-archívum)

Tisztelt Egybegyűlt Közönség!

Abban bízom, hogy ez a kiállítás nem lesz unalmas. Mindenesetre a meghívó nem az. Kezdődik egy szöveggel a 19. századi író éhínség-téboldákról, alatta egy piramis képe, Isten bandzsa szemével. A meghívó aztán négy, a TNPU-kommandó által meghívott művész névével folytatódik úgy, hogy mindegyikük neve mellett fel van tüntetve egy vérmérséklet-típus. Ugyan miért? Tán a mihez tartás végett, ha valamelyikükkel éppen szóba elegyedne valaki? És egyáltalán, igaz-e ez, vagy megtévesztés lenne? Hát, ha, amelyikük neve mellett azt olvassuk, hogy flegmatikus, valójában meg nagyon is vérmes természetű személy. Nem tudjuk. Az

is szerepel a meghívón, hogy a kiállítást csak 18 éven felüliek látogathatják. Emlékeznek a Huckleberry Finnre? Két kalandor – az egyik Királynak, a másik Hercegnek nevezi magát – színházi előadást tart egy arkansasi kisvárosban. Az első darab, egy Shakespeare-egyveleg, súlyos bukás. Nem adják fel, a második darab plakátján már az szerepel, hogy nőknek és gyermekeknek tilos a bemenet. Erre az előadóterem dugig megtelik. Az egyik kalandor, a Herceg, prologust tart a darab előtt – a Király Tevepárduca, ez a színmű címe –, és égre-földre feldicséri a szereplőket és az előadást. Nos, itt és most ez az én szerepem.



Nagy Kriszta: Szűz Mária egybe, akril, vászon, 2008 (fotó: TNPU-archívum)

Az is lehet persze, hogy a kiállítás azért szól 18 éven felülieknek, mert szavazni lehet itt a TNPU piramisában – és szavazni csak 18 éven túl szokás. De a kiállítás rendezői arra is gondolhattak, hogy Nagy Kriszta művész nő mond vagy kiállít valami olyasmit, ami nem a fiatal tizenévesek fülének vagy szemének való. Bár lehet, hogy pont ők azok, akik meg se rezzennének a művész nő képeitől és szavaitól, hiszen a felnőttbennél jóval járatosabbak a szexuális képek és szavak világában, és a művész nő szűzies makacssággal és rosszcsonrt ártatlansággal megkomponált alkotásai igencsak kevésnek bizonyulnának számukra. Szóval, mikor nyilvánvaló, hogy Nagy Kriszta művész nő semmiképpen nem veheti fel a versenyt a Tutti Frutti magazinnal, miért történik, hogy képei és előadásai



Ekaterina Obermair, Szavazóbiztos, Eurázsiai Megfigyelő (fotó: TNPU-archívum)

felé mégis nagyobb figyelem fordul. Talán azért, mert nem az újságosstandok és erotika partyk világai az ő helyszínei, hanem a kiállító- és előadótermek. A művészet helyszínein, ahol mások a megszokott tolerancia határai, sokkal kevesebb explicit erotika is sokkal többnek tűnik. Nem kell egy vendégnek az operabálon klottnadrágban és tornatrikóban megjelenni ahhoz, hogy figyelmet keltsen, elég, ha csak vietnami papucsban megy oda. De nemcsak az ilyen értelemben vett határok áthelyezése miatt is van súlya Nagy Kriszta művészetének. Megkérdeztem egy művészettörténésznőt, aki az ő munkáival is foglalkozik, hogy szépnek tartja-e képeit. Azt válaszolta, hogy ezzel a kategóriával művészettörténész nem foglalkozik, mert nem lehetséges. És valóban, nehéz megmondani, mi az, hogy szép, pedig mindenki tudja. A szépség mindig felkavaró, és Nagy Kriszta képeinek intenzitását ez is okozza. Mivel én nem vagyok művészettörténész, nyugodtan mondhatom, hogy szépnek látom képei és szövegei érzékeny esztétikáját.

A másik művész nő, Kiss Éva Emese tán videó alkotásokat mutat itt be. Én nemrég láttam egyik rövid videó művét. Egy fiatal lány különböző helyszíneken áll, valamit kedves és egyszerű igyekezettel magyaráz, kicsit zavarban van, hétköznapi módon hebeg, úgy tűnik, valamilyen egyszerű dolgot próbál a maga módján szerényen elmagyarázni. Aztán mindig kiderül, hogy a lányt hangosan és agresszíven éljenző, tapsoló tömeg hallgatja. Az a tömeg, amit nemcsak a videóban megjelenő történelmi vágóképekről, hanem saját életünkben is megtapasztalva, nagyon is jól ismerünk. Az, ahogyan a tömeg nem egy vezér hipnotizáló ostobaságainak tapsol vadul, hanem egy fiatal lány természetes és egyszerű szavainak, nagyon megkapó. Megkapó vágyakozás, szép utópia ez a rövid-film. Hát, ha itt is láthatjuk.



Kiss Éva Emese: Van, komp-animáció, 12 perc, 2008 (fotó: TNPU-archívum)



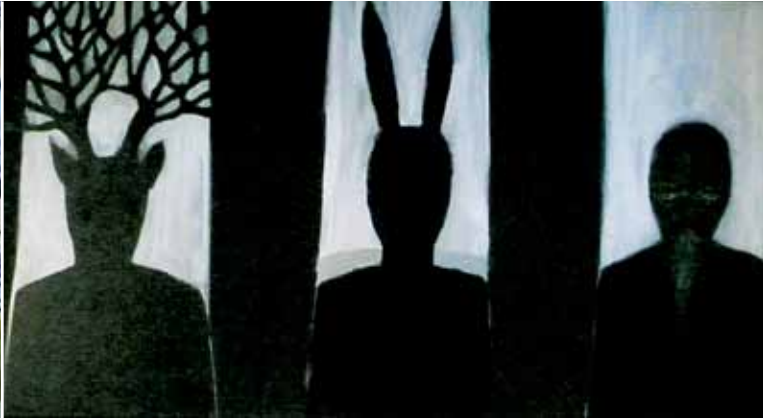
Loránt Anikó: Modell nincs / a rációnak / hangosan kacagnak / mind az istenek / hogy is férhetnének bele / mikor a nap nélkülük is táncol / egy szűk kerítésbe – (részletek), fa, olaj, vászon, ceruza, papír, fénymásolat, textil, kenyér stb., kevert médiumok, kb. 2,5x4x1,5 m, 2008 (fotó: TNPU-archívum)

Amit Loránt Anikótól láttam eddig, az csak néhány pillanatig mozdulóvá tett állólkép. Csak néhány kis megrebbe-nő kép, de ezek olyan egyszerűek, annyira koncentráltak és pontosak, ahogyan csak egy elmerülten figyelő gyermek láthatja a világ aprócska darabját. Egy gyerek tud úgy nézni, hogy tényleg csak a látványt magát észleli, ami egy pillacsapása után kissé mindig megváltozik. Felnőtt korban már szinte soha nem csupán a látványt magát észleljük, hanem a látványt a látott dolog neve vagy jelentése erősen módosítja. Ezeket a nagyon finom és pontos képeket nézve, mint-ha egy gyerek szemével nézhetnénk újra a világot.

Hasonló képeket eddig csak Vető Jánostól láttam, de a fényművész úr néhány évtized munkája után jutott idáig, úgy látszik Loránt Anikó meg itt kezd.

Caterina Lewis festőnő meg láthatóan nem akar mesekönyveket illusztrálni, pedig nagyon is tudna. Festhetne gyönyörű babákat, manókat, rendíthetetlen ólomkatonákat, biztos vagyok benne, hogy nagyon sikeres lenne ebben, de nem teszi. Olyan babát fest, akinek valaki letörte a karját. „Nem én voltam, hanem ő” – emlékszünk, mondtuk. De tényleg, ki ne szeretne volna letörni egyszer egy baba karját, de nem volt szabad. Vagy fest két porcelán figurinát, és ha már kettő van belőlük, miért ne lehetne leejteni az egyiket, a másik úgyis megmarad és ugyanolyan, mint az egyik. Mint két tojás, hasonlítanak és különböznek. Mégis, ha eltörünk egy tojáshéjat, már soha nem tudjuk visszaragasztani pont olyanná, mint volt. Ez elég borzasztó, de nagyon így van mindennel. Lehet, hogy jól is van így. Mindenesetre a művésznő eltöri a babát és fest egy ugyanolyat. Képeivel bevon minket valami olyasmibe, amit nem szabad tenni, és még azt is sugallja, hogy hátha ezt meg lehet úszni. Tán innen szép képeinek felkavaró feszültsége.

Most pedig hadd szóljak néhány szót St.Auby Tamás kiállítóról is.



Bandzsá Isten (Szavazás-embléma) (komp-print: St.Auby Tamás, Mesterházy Zsolt)

Emlékszem St.Auby Tamásra abból az időből, mikor még egyetemista voltam – gyakran ott állt fehér ruhában a Felszabadulás téren, és elmerülten beszélgetett egy fekete ruhás fiatalemberrel, Hajas Tiborral. Mindenki tudta a faluban, hogy ezek fontos emberek. Tudtuk, hogy St.Auby az, aki egyszer egy kápolnában ült, fejére húzott vödörrel, nyakában egy tábla lógott ezzel a felirattal: – KIZÁRÁSGYAKORLAT – BÜNTETÉSMEGELŐZŐAUTOTERÁPIA.

Na ezért aztán igazán büntetés járt akkoriban.

Később elment az országból, de mielőtt elment volna, csinált egy filmet, a Kentaurt, amit zárt vetítésen néhányan láthattak csak. Sok filmet láttam, kevésre emlékszem jól, de a Kentaurra nagyon is. Egyszerre volt éles, abszurd, vicces és szomorú. Aztán visszajött, és a Képzőművészeti Egyetemen kezdett tanítani. A 90-es évek elején, fehér lepellel borította be a Szabadság-szobrot, és így a város, az ország fölött pár napig kiállította a Szabadság Lelkének szobrát. Van, aki erre nem emlékszik? Érdekes, gro-



Caterina Lewis: Szobrocska, olaj, vászon, olaj, akril, latex, a két kép egyike önroncsoló, 2008 (fotó: TNPU-archívum)

TNPU-Szavazófülke, fa, szögesdrót, paprika, asztal, komp, nyugágy, kevert médiumok, 2008 – Konrád György szavaz (fotó: TNPU-archívum)

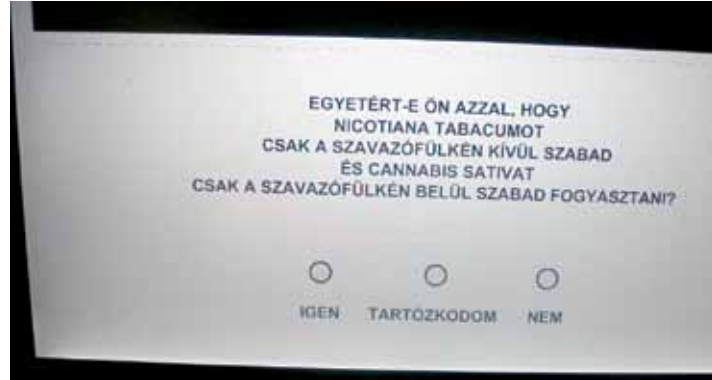
teszk és vicces volt az egész, mert akkoriban tényleg a szabadság szelleme lebegett a város felett. Hogy a szabadság szelleme egy rendíthetetlen, mozdíthatatlan nemzeti giccsszobor helyére állhatott, milyen sajátos, ritka, áldott pillanata volt ez a városnak és az országnak. Hogy ezt akkor meg lehetett csinálni. És ő csinálta meg. Képzeljük el azt, hogy ezt ma akarná valaki megtenni. Ugye, lehetetlennek tűnik. Mert mi minden bűjt ki a szabadság szellemének leple alól. Például gárdisták fekete ruhában. Ma akár úgy tűnhet, hogy nem is a szabadság szelleme lebegett ott, hanem egy Ku-Klux-Klan harcos. Mintha jóslás történt volna.

St.Auby Tamás sok mindennel foglalkozott, hogy mennyi mindennel, azt onnan tudom, hogy elolvastam az artportalon közölt összefoglalót a munkáiról. Az összefoglalót ő maga írta, nem bízta másra, így olyan, mint egy önéletrajz. Felsorolja számos alkotását, akcióit, a szervezeteket, melyeket alapított, vagy azokat, melyekben részt vett. Én az egésznek a felét sem értem. Csupa furcsaság. De nemrégiben el kellett olvasnom egy biokémikus akadémikus önéletrajzát – és orvos létemre azt is alig értettem. Úgy tűnik nekem, hogy St.Auby tag lett saját Akadémiájában. Más Akadémiába nyilván be se lépne.

És most itt ez a kiállítás. St.Auby egy piramist épített, tele mindenféle jelképpel, és szavazni lehet benne arról, hogy kint vagy bent lehessen-e dohányt vagy cannabist fogyasztani. Tán sokan azt gondolhatják, hogy mi ez az idegesítő káosz megint.

Igen, de itt egy művésznek, aki a saját sorsáról és a világ állapotáról beszél, nincs könnyű dolga, mert hogyan formálhatja meg azt a zavaró katyvaszt, amilyen a világunk maga. Hiszen például az Alkotmánybíróság előtt van a kérdés, hogy szavazzunk-e arról, hogy a törvényhozás visszavonja-e a több-biztosító egészségpénztárról szóló törvényt. De ilyen törvény már nincs is. Mindenki tudja, hogy ennek a szavazásnak semmi, de semmi értelme nem lenne, hogy közel 3 milliárd forintba kerülne – és mégis könnyen lehet, hogy szavazni fogunk erről a kérdésről. Hogyan lehet ennél jobb performance-t csinálni? Hát, ha csak a hétköznapiaknak ezt az egy abszurditását fontoljuk is meg, akkor ehhez képest a TNPU szavazása és piramisa nem tiszta rációnak tűnik?

„Mi az, hogy Fluxus?” – kérdeztem St.Auby Tamást. „Igen, ez egy kérdés” – mondta. „Én azt olvastam, hogy a fluxus-művészet az valami olyasmiről, hogy a műalkotást az alkotó élete hitelesíti. Erről van szó?” – folytattam. „Talán” – válaszolta. „Szóval, minden művész, akinek az élete szorosan összefügg alkotásaival, fluxus művész?” „Egyáltalán nem” – mondta. „Hát akkor honnan lehet tudni, hogy ki fluxus művész?” „Nos – mondta –, volt az alapító, George



A 9. Direkt Demokratikus Népszavazás kérdése komp-szavazóprogram, 2008, asszisztens: Schmidt Motor Péter (fotó: TNPU-archívum)

Maciunas, aki megmondta, ki a fluxus művész.” „És a fluxus-művészek elfogadják ezt?” – kérdeztem. „Egyáltalán nem, abszolút nem” – válaszolta. Érdekes, gondoltam. A zen mesterek szoktak ilyen válaszokat adni.

És végül következzen néhány utolsó megjegyzés: „Miért nem szerepel Ekaterina Obermair neve mellett zárójelben vérméréslet-típusa?” – kérdeztem ezt is. „Mert már mind a négy típust kiosztottam. Neki más a szerepe. Ő a Quintessencia. Tehát a TNPU-szavazáson ő a Szavazóbiztos, az Eurázsiai Megfigyelő” – felelte. És hozzátette: „Őt egyszer Bécsben nyilvánosan elfenekeltem a Standarddal, később Budapesten egy Népszabadsággal.” „És miért?” – kérdeztem. „Mert kérte.” Nos, nem lehet azt gondolni, hogy valamiféle nagyon szokatlan dologról lenne itt szó. Hiszen az „elfenekelés” szóra 32 900 találatot jelzett a Google, az angol „spanking”-re már 29 millió 800 ezret. Ezen találatok jó része erotikus tartalmú oldalra mutat. Nehéz lenne nem gondolni arra, hogy mikor St.Auby Tamás elfenekelte Ekaterina Obermair művésznőt, erotikus vonatkozások is felvethetők. És miért ne, hiszen St.Auby Tamás vonzó férfi, nyilván nagyon is sokan örülnének, ha elfenekelné őket. Akár egy Magyar Hírlappal is. Persze számos más implikáció is felvethető. Például az is, hogy amikor egy zen mestertől tanítványa megkérdi, mi a zen vagy hogyan kell megvilágosulni, a szigorú mester gyakran ráhúz botjával tanítványára, hogy a fiatal tanuló közelebb kerülhessen a megvilágosuláshoz. Lehet, hogy ilyesmiről van szó? Úgy tudom, most nem lesz fenekelés, de hátha ez a kiállítás is közelebb visz minket a világossághoz. De ha nem is, akkor se lesz unalmas.

A kiállítást megnyitom.

Sándor Gábor



Kérjük, szavazása végeztével ujjá hegyétfestékezze be a mellékelt pecsétnyomó-párnán! (fotó: TNPU-archívum)



König Frigyes: Bunker, 2004. olaj, vászon, 22x155 cm

Az objektív kép nyilván fikció

Petrányi Zsolt

König Frigyes művészetének egy aspektusa

Időugrás / Time Jump

Vasary Képtár, Kaposvár

2008. november 14. – 2009. január 15.



König Frigyes: Rom, 2008. olaj, vászon, 100x195 cm

Kürti Emese egy interjúban megkérdezte König Frigyes-től, hogy van-e a romokat ábrázoló festményeinek társadalmi vonatkozása, hasonlóan a 19. századi tájképfestményekhez, amelyek igyekeztek a szélesebb közönség számára mondanivalóval szolgálni. E nagyon jó kérdést nehéz megválaszolni, még akkor is, ha tágabban igyekszünk azt megfogalmazni König művészetéhez kapcsolódóan. A dilemmát úgy terjeszteném ki, hogy lehetséges-e a képeket nézve a történelem körforgásáról és a civilizáció amortizációjáról valami mást, mint nem az emlékezéshez kötődőt gondolnunk?

Az emlékezet nagyon divatos téma, mint a közösségi tudat, illetve önmeghatározás alapvető eszköze vagy talán tudománya. Amíg az

emlékezet tartalma az, ami ezeket az összetartó érzéseket szüli, addig König szempontjából igen fontos megemlíteni, hogy kiváltójuk mindig a nyom, a lelet, a monumentum vagy épülettöredék, ami felidézi a történelem emlékezetét. Aminek nincs nyoma, az is létezett, csak annak tudatformáló ereje áttételes. Ha a történelmi tárgyi emlékeken túlra tekintünk, akkor felsejlenek olyan általános kérdések, amik érvényesítik azt az elkötelezett témaválasztást, ami Königet jellemzi. A história alapelveinek felismeréséről és következetes elemzéséről, arculati kérdéseinek leleplezéséről szólnak a romokról és bunkerekről, régészeti leletekről szóló festészeti ciklusok, arról, hogy a hatalom milyen önkifejezési pontokon szimbolizálja erejét és létét, hogyan tudja egy tár-



König Frigyes: Rom, 2008. olaj, vászon, 40x40 cm

A vár-terv a korabeli haditechnika kivédésével igyekezett a magán- és közösségi tulajdont biztosítani és átörökíteni a következő generáció számára. A rajzelemzés az épületek különböző védelmi és működési technikáit, a megrendelő anyagi helyzetét és korszerűségről alkotott képét mutatja meg az utókor számára. Ezzel szemben festményeken az elképzelt valóság e véderőművek viszonylagosságát tanúsítja azzal, hogy König nem az épen maradt épületekhez vonzódik, hanem azokhoz, amelyek elpusztulásukkal a védelem fölöslegességét bizonyítják. A képeken látható romok, vagy mai megfelelőik, az elhagyott hidegháborús bunkerek a közösség megvédhetőségének időbeliségére kérdeznek rá. A közvetlen veszélyeztetettségtől távol, Európa közepén a hon-

sadalommal elhítenni egyszerre védelmező és óvó, valamint közös érdekeket képviselő expanzív karakterét. A félelemkeltés eszközei egyszerre a tulajdon megóvásának objektumai és kifejezői. Érdeemes tehát együtt néznünk a védekezés eme objektumainak eszméjét és gondolatát az utókorra maradt kőhalmokkal, faltöredékekkel és romokkal, hogy belássuk a szándék viszonylagosságát és sokszori funkciótlanlanságát, inkább hatalmi elkötelezettségét, mint jóteknonykodó népvédelmi szerepét. König következetessége éppen abban áll, hogy az előbb említett aspektusok mindegyikével foglalkozik. A gyermekkorában elkezdett váranalízisek, minden részletre kiterjedő régészeti pontosságú rajzok és szövegek segítenek a várak eredeti állapotának feltárásában, működésük vagy működésképtelenségük belátásában, illetve későbbi elhagyásuk vagy lerombolásuk történetének felkutatásában.



König Frigyes: Alpok-Adria (Gmünd), 2008. papír, akvarell, ceruza, 52x86 cm

védelem e hősi periódusainak mementói magának a háborúnak napjaink életélményétől való távolságát is érzékeltetik. A védőrendszerek úgy változtak, ahogy a haditechnika újabb és újabb fejlődési korszakokon esett át. A félelem története tehát teljesen összefonódik a kultúra és a modernitás történetével. A társadalmak alakulásának ez egy olyan vetülete, amely leképezi mindazt a pszichológiai és szellemi változást, ami az emberiség történetét az elmúlt évszázadokban meghatározta. A várak története a bunkerek történetében végződik, a kettőjük közti képi különbség nem más, mint a kultúrtörténet két végpontja. A művészi szabadság abban áll, hogy az alkotó megkötöttség nélkül variálhatja a valóság elemeit azért, hogy egy általánosító képhez jusson el. Számára nem a konkrét hely, az idő és az emlék értelmezhető, hanem az abban megjeleníthető lényeg, a védelem rendszere, a magasba törő bástyákból létrehozott kompozíció, amely elhíteneti velük azt, hogy védeni kell, még ha nem is tudjuk, hogy mit és ki elől.



Kónig Frigyes: Gorsium, 2002, olaj, vászon, 180x230 cm

Mindennek megjelenítésében a festészet logikusan játszik központi szerepet. E műfaj a művészet történetének legősibb technikája, ami a maga sokoldalúságával ki tudja fejezni a világlátás változásait, fordulatait. Kónig rendhagyóan, mindig a tematikához igazítva, több olyan kifejezésmódot alakított ki, amelyek alkalmasak arra, hogy egyszerre teremtsenek atmoszférát és utaljanak a történelem momentumaira. Az emlékezet képeiből összeálló montázsszerű képszerkesztés, a hol finoman részletező, hol impresszionisztikus festésmód változatosságával tudja közvetíteni a szerteágazó téma különböző megközelítési formáit.

Az emberiség történelmének e folyamatosan átalakuló karakteréről objektív képet nem kaphatunk. Nem tudunk egy letűnt kor emberének a fejével gondolkozni, még ha mindent meg is teszünk azért, hogy átéljünk elmúlt helyzeteket. Mégsem tudunk megváltozott érzélemvilágunk és tudásunk miatt belehelyezkedni egy korszak felfogásmódjába és világlátásába, akkor sem, ha a tudományos kutatás mindent meg is tesz azért, hogy a múltról alkotott objektív kép létrejöjjön, a világról alkotott kép fikció, ami a művészet nyelvét – Kónig művészetét is meghatározza, értelmezi. A valóság az elménkben létezik, ezért a művész sem tehet mást, mint hogy intellektusának használatával megfejtje a világ képeit, jelenségeit, és finoman utal arra, hogy a fikciók segítségével alkothatjuk meg saját túlélési stratégiáinkat, amelyek abban segítenek, hogy megvédjük identitásunkat és tulajdonunkat abban a világban, ahol sohasem lehetünk elég felkészültek arra, hogy milyen veszélyek és honnan fenyegetnek minket.



Kiállítási interiőr



Kiállítási interiőr a Bunker sorozat képeivel



**KÉTHAVONTA
AZ ÚJSÁGÁRUSOKNÁL**

**NAPI FRISSÍTÉSSEL
AZ INTERNETEN**

- KORTÁRS ÉPÍTÉSZET
KÜLFÖLDÖN ÉS ITTHON
- INTERJÚK
- ÉPÍTÉSZIRODÁK BESZÁMOLÓI
- TANULMÁNYOK
- DESIGN
- KIÁLLÍTÁSOK
- KÖNYVEK

152 OLDALON + MEGYERI HÍD MELLÉKLET

WWW.OCTOGON.HU

SZERKESZTŐSÉG ÉS KIADÓ: 1025 Budapest, Szépvölgyi út 146. TELEFON/FAX: 316-3546



SZABÓ Dezső: Process 004, 2008

Vintage Galéria
1053 Budapest, Magyar utca 26.
www.vintage.hu
tel./fax: (361) 337 05 84
galeria@vintage.hu



**Művészetek
Palotája**
Budapest

Élmény! Minden tekintetben.

www.mupa.hu

**Fesztivál Színház
20.00**

2009. január 8-10.

Jazz Showcase

**K.L.B. – Kaltenecker-Lukács-Borlai Trió
Binder Károly szólószongora-estje
Gonda János–Berkes Balázs Duó**

**Bartók Béla Nemzeti
Hangversenytér
19.00**

2009. január 12.

Új Magyar Zenei Fórum 2009 zeneszerzőverseny Döntő–gálakoncert



**Fesztivál Színház
16.00 és 20.00**

2009. január 17., 18.

Jógyerek képek könyve

A Tiger Lillies sokk-operája az Örkeny Színház előadásában

**Bartók Béla Nemzeti
Hangversenytér
19.30**

2009. január 27.

„Orgona-sztorik” Fassang László és Mácsai Pál estje

**Bartók Béla Nemzeti
Hangversenytér
19.30**

2009. január 29.

A népzene ünnepe

STRATÉGIAI
PARTNEREINK



STRATÉGIAI MÉDIA-
PARTNEREINK



Festőélet Magyarországon 3.

Hernádi Miklós interjúja Bak Imrével

Túl a Kossuth-, sőt a Herder-díjon, túl 800 jelentős egyéni és csoportkiállításon, a 70 felé közeledő Bak Imre feleségével, a szintén képzőművész Albert Szuszával még mindig ideális alkotói környezetet megteremtésén munkálkodik, azért, hogy építészeti is megnyugtató műtermet, 200 nagyméretű festmény tárolására alkalmas teret, archívumot, irodát és lakást alakítsanak ki.

Az ötvenes években még Gyömrőről jártál be a Képzőművészeti Gimnáziumba reklámgrafika szakra. Aztán a főiskolán már csupa lázadás volt az életed többekkel, így a Zuglói Körbe, majd az Ipartervbe csoportosult társaiddal együtt. Lázadtál már a méreteiddel is...

Az államon kívül akkor szinte senki nem adott pénzt kortárs modern képekért, és az is csak a neki tetszőkéért. Legfeljebb zsebrendő-festéssel, kisiparosoknál lehetett pénzt keresni, darabonként két forintot. A képek mérete – valódi piac híján – tisztán szakmai kérdés volt, és maradt egészen máig. (Vagyis a nagy kép ugyanúgy eladhatatlan volt, mint a kicsi, akkor pedig miért ne fessünk nagyokat?) A terjedelmes méretek nálam abból a máig elvezető vágyamból fakadtak, hogy részt vehessek a világban zajló folyamatokban. Már első Nyugatra szabadulásunk során felismertem a kinti múzeumokban, galériákban, hogy a „hard edge”, a „color field” festészet nem ok nélkül ragaszkodik a nagy méretekhez. Ahhoz, hogy egy színmező térhatású legyen, bizonyos méret-határt át kell lépnie. És engem elsősorban a képmezők térhatása érdekelt, ahogy akkor, úgy most is.

A nagy kép anyagköltsége azonban sokszorosa a kicsiének, ez sem tántorított el?

A művészi elképzelésnek elidegeníthetetlen része a méret: én ezt tanultam 1965-ben a stuttgarti Müller Galériában kiállító Frank Stellától és Ellsworth Kellytől. Ha nagyobb lesz az önköltségem, akkor is megéri. Előteremtettem tehát ezt a nagyobb önköltséget tőlem megrendelt könyvcímlepek, plakátok, katalógustervek, kiállítási feliratok bevételéből. Még mindig szívesebben végeztem e párhuzamos, grafikus feladatokat, mintsem hogy a Képcsarnok Vállalat heti zsűrije elé hordjak holmi kellemes, dekoratív „bilduskákat”. Ez ugyanis tudathasadást idézett volna elő bennem. Nem lehet, legalábbis én nem tudok kétféleképpen festeni: egyszer eladásra, egyszer pedig a meggyőződéseim szerint.

Ennek tudatában kétszeresen is meglepő, hogy életed során számos „civil” munkakört is betöltöttél.

Öt évig dolgoztam a Népművelési Intézetben, hét évig voltam

tördelőszerkesztője egy kulturális hetilapnak, öt évig voltam a Tanárképző Intézet igazgatója az Iparművészeti Főiskolán, ahonnan egyetemi tanárként jöttem el. 53 éves fejjel szabadult fel a teljes időm a festészet számára. De nem bánom a 26 évnyi „civil” életemet, mert csak festészetből semmiképp nem tudtam volna megélni, hiába volt 1992-re már több száz kiállítás mögöttem.

Ráadásul a legrosszabb időben lettél teljes idődben festőművész, hisz épp a kilencvenes évek elején „unt rá” a Nyugat a kelet-európai avantgárd támogatására.

Ezt nem így fogalmaznám. Inkább azt mondanám, hogy ekkorra lett világos a nyugatiak számára, hogy a kelet-európai festők nem „szegény páriák a vasfüggöny mögött, akiket elnyomnak”, hanem teljes jogú alkotóművészek, akiknek a munkássága szinkronban van az összes fontosabb nyugat-európai törekvéssel. Vagyis megállnak a maguk lábán is. Ehhez a felismeréshez magyarországi és európai folyamatok egyaránt kellettek. A „szinkronban levés” a nyolcvanas évekre vált nyilvánvalóvá, amikor itt-honi szakemberek (pl. Romvári, Néray, Hegyi) és külföldi part-



Jó éjszakát, 1985, 200x150cm, akril, vászon, fotó: Kollányi Gyula



Ünnep, 1996, 200x450cm, akril, vászon, fotó: Lentos Kunst Museum, Linz

nerek (pl. H. J. Müller, D. Honisch, G. Pedit, A. Tolnay) együttműködése révén rendszeresen megjelenhetett a magyar festészet Nyugat-Európában, és az ottani transz-avantgárd vagy a „heftige Malerei”, a „neue Wilde” festészet szomszédságában rendszeresen kitűnhetett a magyarok lépéstartása, egyenrangúsága. Az 1986-os Velencei Biennále magyar pavilonja ezt fényesen igazolta, azóta is rangot adva az ottani magyar bemutatkozásoknak.

Beszéljünk most a képeid áráról!

A külföldi kiállításokon, s aztán itthoni műtermeinkben is felbukkantak vevők. (Megjegyzendő, hogy külföldi kiállításaink szállítási költségeit is rendre a külföldiek állták.) Külföldi gyűjtők csoportjai, az ún. Kunstvereinek tagjai is meg-meglátogattak magyarországi festőket. A külföldi érdeklődőket testvériesen továbbküldtük a többi rokon szellemű festőbaráthoz. Sarkallta érdeklődésüket, hogy a mi áraink jóval alacsonyabbak voltak, mint a kinti művészek árai, noha mi állítólag szinkronban voltunk azokkal. A stuttgarti Müller Galériában 1968-ban még 3–500 márkát kap-

tunk egy-egy műért – ebből lehetett újabb utakat, eszközöket, minőségi festékeket finanszírozni. A berlini Eremitage Galéria 1986-ban 5000 márkát adott egy-egy eladott képünkért, amit hazaérve, az akkori szabályok értelmében 90 százalékgig „forintosítanunk” kellett. A magyar állam kifejezetten örült, hogy az avantgárd festők révén devizabevételhez jutott. Tagadhatatlan, hogy a külföldről ideutazó vevők, amint külföldi kiállításaink is, megritkultak a rendszerváltás után, amiben a politikai érdeklődés-vesztésnek is lehetett része, de óriási szerencse, hogy ezzel egyidejűleg az idetelepült külföldi nagyvállalatok, pénzintézetek kezdtek műveket vásárolni, és a hazai galériás élet s a kortárs-magángyűjtés is fejlődésnek indult.

Régi gyűjtői reflex megpróbálni kicselezni a közvetítőket és közvetlenül a művésztől vásárolni a jóval alacsonyabb ár reményében.

Árainkat nem a hasunkra ütve alakítjuk ki. Eladáskor nem lehet összevissza beszélni, egyszer osztozni a galériással, másszor meg

nem. Nem lehet kevesebbet kérni itthon, mint amennyibe a kép külföldön kerül. Noha csak egy külföldi galériással volt exkluzív szerződésem, jogosnak éreztem volna felháborodásukat, ha történetesen aláínálok a nála elérhető árainknak. Úgy érzem, egy galériás megérdemli a művész szolidaritását, ha a kezdeti években oly sokat áldozott rá, netán sorozatosan vesztett is rajta (kiállítások, katalógusok, sajtókapcsolatok, vásárokon való jelenlét stb.). És végső soron a vevőnek is érdeke, hogy a művész piaci értéke ne híguljon fel az itt-ott, például nála alkalmazott engedmények miatt. (Ezeknek azonnal híre megy.)

Mi jellemzi a 90-es évek Bak Imréjének helyzetét a 80-as évek Bak Imréjéhez képest?

Mindenekelőtt: ha indulásom idején valaki azt mondja, hogy a magyar művészeti piac olyan magasra jut, ahol most van, hitetlenül és csodálkozva hallgattam volna. Akkoriban a szakmai siker szinte ellentéte volt az anyagi sikernek, mára már közelebb járnak egymáshoz. De kérdezted a rendszerváltásra közvetlenül követke-

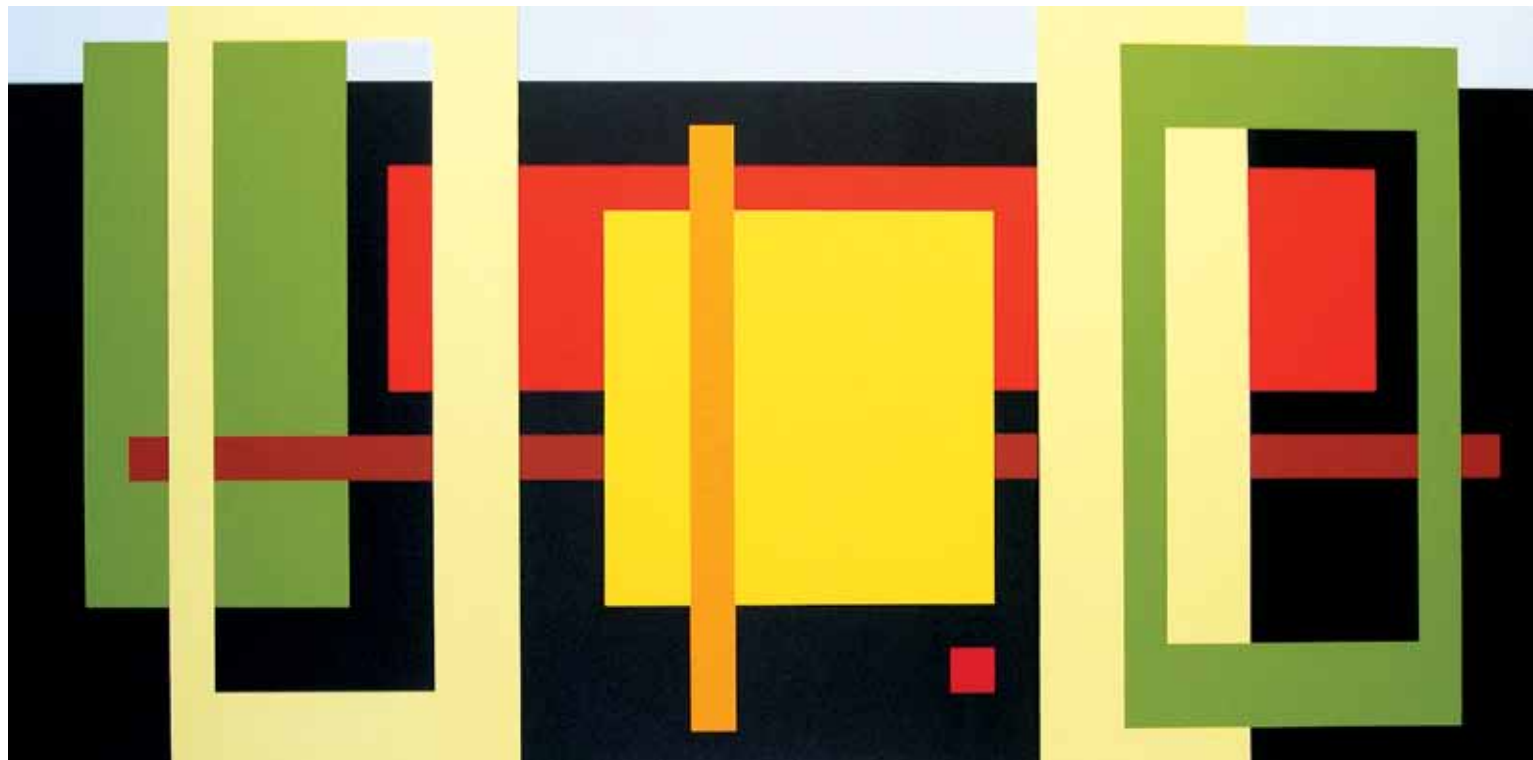
ző éveket: nos, az akkori, rendkívül jó szakmai pozícióink számos körülmény miatt megínogtak. Például elkerült a Műcsarnokból Néray Katalin, személyes külföldi kapcsolatait utódai nem tudták átvállalni. Átrendeződött a szakmailag preferált irányzatok rendszere, generációs álproblémák is előkerültek. (Utóbbiról csak annyit, hogy már 1985-ben két fontos kiállítás is bevont fiatalokat: a grazi–budapesti, Skreiner-féle Három generáció-kiállítás meg a Hegyi Loránd rendezte Eklektika-tárlat.) Sturcz János kilencvenes évek végi „hadművelete” egy lengyelországi kiállítás kapcsán lényegében a saját ízlésének megfelelő, fiatalabb művészeknek próbált helyet csinálni.

Megéreztétek ti, „élő klasszikusok” a képeladásaitokban is a változásokat?

Az akkorára megizmosodott kortárs-magángyűjtők, akik addig főként az első avantgárd vagy az Európai Iskola festőit gyűjtötték, vagyis mestereinket: Kassákat, Kornísst, Lossonczyt, Gyarmathyt, Veszelszkyt, Bálintot, hogy csak néhány nevet említsek (velük itthon több közös kiállításunk is volt a 60-as, 70-es években), megérezték a szellemi rokonságot azok közt és miköztünk, vagyis természetes folytatásként tértek rá a mi műveinkre. Ami az áraitam illeti, kezdetben Magyarországon csak fillérékért tudtam képeket eladni olyan különö műbarátoknak, mint Tandori Dezső vagy Pogány Zsolt. A 90-es évekre gyökeresen más lett a helyzet, de mégsem lett teljesen kielégítő. Elsősorban nem volt kialakult, általánosan elfogadott értékrend, nemigen nézte senki a több évtizedes referenciákat (szemben a külföldről érkezett, alaposan felkészült műgyűjtőkkel), azután a kezdők árai csak úgy 1:3-hoz arányban álltak a korosztályunk áraival, szemben a Nyugaton megszokott 1:20-hoz aránnyal. Még egy bántó tapasztalatom volt: a magángalériások fél órát sem szántak rá, hogy megtudják, leendő művész-ügyfelük mit miért csinál, azután meg olyan árréshez ragaszkodtak, mintha kezdő lennék, miközben szakmai pozíciómát a segítségük nélkül építettem fel az elmúlt negyven évben.

Mi javulhatna még a magyar műkereskedelemben?

Magyarországon is egyértelmű, világos játékszabályokra lenne szükség. (Bár megjegyzem, Nyugaton éppen manapság némi lazulás tapasztalható azáltal, hogy aukciósházak is futtatnak galériákat, illetve sztárok, mint Damien Hirst közvetlenül jelentkeznek az aukciókon.) Tömören szólva, az alapítson kortárs galériát ma Magyarországon, akinek nemcsak tőkéje, de szakértelme is van, méghozzá nemzetközi értelemben. Ha vásárszervezővel vagy külföldi partnergalériával tárgyal, derüljön ki, ugyanúgy ismeri a kinti helyzetet, mint a bentit. Akik már ma is vannak, jó, hogy vannak, és tisztában vagyok a nehézségeikkel is. Az Európai Unióban már régóta bevett, nálunk csak most bevezetett kortárs-vásárlási adókedvezmények végképp amellettszólnak, hogy csakis tiszta viszonyok között virágozhat a kortárs festők galériás vagy



A történet folytatódik I., 2005, 210x420cm, akril, vászon, fotó: Sulyok Miklós

aukciós adásvétele. A tisztább viszonyok, pl. a magánnevőket is serkentő adókedvezmények jót tehetnek az induló fiataloknak is: gondoljuk csak meg, két fővárosi és egy pécsi intézmény évente tucatszámra ontja, minden megélhetési biztosíték nélkül, a jó-rossz, de érvényesülni vágyó festőkollégákat.

Végül is, beszélgetésünk elejéhez visszakanyarodva, te, a nagy méretek rendületlen híveként sohasem festesz magánlakásokba könnyen beilleszthető „bilduskákat”, vagyis egy métert meg nem haladó méretű, mégis autentikus Bak Imre-műveket? De miket is kérdezek, hisz jól emlékszem még gyufacímkenél alig nagyobb méretű városkép-sorozatodra, mely vagy hat éve volt látható egy budapesti galériában.

A kisebb méretű képek mindig előtanulmányok a nagyokhoz – jóllehet ezeket is teljes értékű munkáknak tartom. Akrillal festek, a sötétebb színeket világosabb színekkel nem lehet lefedni, emiatt minden elképzelést először kisebb méretekben kell próbára tennem. Véletlenül derült ki, hogy ennek praktikus hozadéka is van, hiszen a kisebb méretű előtanulmányok elférnek kisebb lakások falain is. (Egy-egy nagyobb munkám kedvéért viszont vagy tíz másikat kellene eltávolítani a falról.) Legutóbb azért egy magángyűjtő vette meg egyik 2x4,5 méteres festményemet, de ez felettébb ritka. Számomra a méret a léptékkel, a szellemi léptékkel függ össze, azzal, hogy benne akarok lenni a világ festészeti vérkeringésében, tekintet nélkül arra, hogy a képeimet el tudom-e adni vagy sem. Szakmai fanatizmus ez, amely ki tudja, még meddig tartó pályám vége felé sem tágít mellőlem.

Talányos történet, 2008, 210x140cm, akril, vászon, fotó: Sulyok Miklós

A HÓNAP MÚZEUMA
2008. DECEMBER
A RAIFFEISEN BANK támogatásával

ÁMOS IMRE
ANNA MARGIT
MÚZEUM SZENTENDRE, BOGDÁNYI U. 12.



A Hónap Múzeuma 50 % kedvezménnyel tekinthető meg, csoportok számára a tárlatvezetés 50 % kedvezménnyel vehető igénybe.

December 14-én, vasárnap 14.00 órától **„CSALÁDI NAP”**
Díjtanulmányok a gyűjteményben, majd a vendégek kreatív műhelyfoglalkozáson vehetnek részt. Téma: festés, applikált anyagokkal. www.pmmi.hu, kozmuvelodes@pmmi.hu



artPORTAL
KORTÁRS MŰVÉSZETI PORTÁL

Artpool
Art Research Center
Budapest

index
a művészet helyszínei / places of art

minden nap

répatorta
no smoking
qawa kávé
függőágy
sencha leaf tea
art magazin
ciabatta
wifi



Tranzit
Art Café

9-23 H-P
10-22 SZ-V
A KOSZTOLÁNYINÁL

A TÖKÉLETESSÉG FOKOZHATÓ MEGÚJULT LEXUS IS

www.lexuspest.hu



400 NM-ES NYOMATÉK A GYORS
ÉS PONTOS GÁZREAKCIÓKÉRT

LETISZTULT BELSŐ TÉR
A TÖKÉLETES NYUGALOMÉRT

ÁTFOGÓ TERVEZÉSI KONCEPCIÓ EGY
MAGASABB FOKÚ VEZETÉSI ÉLMÉNYÉRT

INNOVATÍV DÍZEL TECHNOLÓGIA AZ
ALACSONYABB KÁROSANYAG KIBOCSÁTÁSÉRT

KIFINOMULT FORMATERV AZ OPTIMÁLIS
AERODINAMIKAI TELJESÍTMÉNYÉRT



Hivatalos márkakereskedő:
LEXUS PEST

1087 Budapest, Könyves Kálmán krt. 54-58.

Tel.: (06 1) 454 2000

www.lexuspest.hu

*opcionálisan rendelhető

LEXUS IS

A megújult IS a minőségi anyagok és a vezető igényeit a háttérből figyelő kényelmi szolgáltatások tökéletes összhangjának köszönhetően kiemelkedő luxuserzetet nyújt tulajdonosának. A biztonságára pedig napjaink legkorszerűbb berendezései vigyáznak. A Pre-Crash* biztonsági rendszer az esetleges frontális ütközés előtti pillanatban a beállítások élesítésével minimalizálja a sérülésveszélyt.

Az IS 250 hajtásáról a fejlett, 2,5 literes, közvetlen befecskendezéses V6-os motor gondoskodik, amely a teljesítmény, a takarékos üzemanyag-fogyasztás és a visszafogott károsanyag-kibocsátás ideális együttesét képviseli. Az IS 220d dízel erőforrása áttörést jelentő technológiájával a kivételes nyomatékot, a sima futást, a gazdaságosságot és az alacsony károsanyag-kibocsátást együttesen nyújtja.

Tegyen egy próbatutat az IS modellel az újonnan megnyílt LEXUS PEST márkakereskedésünkben és élje át a tökéletes vezetési élményt.





15 év, 150 aukció, több mint 50 000 tétel

**Beszélgetés Nagyházi Csabával,
a Nagyházi Galéria és Aukciósház vezetőjével**

Einspach Gábor



**Milyen volt a 2008-as év, mennyire volt érezhető az év utolsó
harmadában a gazdasági válság?**

Dacára annak, hogy több területen piacvezető a galériánk, az utolsó három évben a forgalmunk évente tíz százalékot csökkent. Igaz, hogy a bázisnak tekintett 2005 évbenadtuk el a Tiziano-képet, ami 140 millió forintos leütési árával jelentősen emelte forgalmunkat. A 150. aukciónkra nagyon jó minőségű anyagot kínáltak fel, eddig soha nem látott mennyiségben. Érezhető, hogy

sok beadó likviditási problémával küzd, ezt mindenképpen a válság első jelének látom.

Gyűjtői szemmel milyennek látja a piacot?

Most érdemes vásárolni. A saját gyűjteményemet fantasztikus darabokkal gazdagítottam az elmúlt időszakban. Nagyon sok szép tárgyhoz jutottam külföldön. Ugyanakkor józannak kell maradni, nagyon oda kell figyelni, hogy csak a legjobb darabokat és reális áron vegyen meg az ember. A csúcsmínőség árszínvonala szerintem még a legnagyobb válság közepén sem fog esni.

A magyar műtárgypiac viszonylag zárt. Mire számít 2009-ben, mennyire lesznek hatással a világgazdasági folyamatok a hazai műkereskedelemre?

Azok a vevők, akik a pénzpiacokról szereztek a jövedelmüket, nehezen lesznek aktiválhatók, az ő vagyonuk egy része nyilvánvalóan eltűnt. Ugyanakkor éppen a legmagasabb árkategóriában nem érezhető visszaesés, inkább a kisebb jövedelmű gyűjtők, befektetők lesznek kevésbé aktívak. A szenvedélyes gyűjtők, amilyen én is vagyok, pedig nem fognak leállni a vásárlással.

Általánosságban kétféle hatás lesz érzékelhető. A műtárgy befektetésként mindig is komoly bizton-ságot és számos más értéket jelentett, például presztízst, a társadalmi pozíció kifejezését. Ugyanakkor a műkereskedelmi jutalékok tagadhatatlanul magasabbak, mint más befektetésnél, ezzel mindenkinek számolnia kell. A másik oldalról nézve pedig kérdés, mennyi pénz lesz az emberek zsebében. Egy biztos, ha nekem pénzem van, azonnal műtárgyat veszek.

Mit emelne ki az idei évből?

Öröndetes, hogy folyamatosan áramlik vissza a műtárgy Magyarországra, és nemcsak a magyar festmény, de nagyon sok jó minőségű műtárgy és bútor is. Ez nemcsak nálunk figyelhető meg, a környező országok műkereskedelme is folyamatosan erősödik, fejlődik. Tavasszal árvereztük egy cseh

festő, Jaroslav Vesin képét, melyet 14 millió forintos leütési áron vitt haza az új tulajdonos Csehországba. De Szlovákia és újabban Románia műkereskedelme is kezd felzárkózni. Nem kap nagy figyelmet, de galériánkban tovább erősödött a magyar képek eladása, ez teszi ki forgalmunk egyharmadát. Régi mesterekben, népművészetben, 19. századi festészetben és műtárgyban pedig egyértelműen piacvezetők tudtunk maradni.

„...hazai művészetünk fejlődésére nagyobb befolyással lehet a müncheni tanár, mint a magyar honpolgár...”

Egy idegenné vált magyar

170 éve született Wagner Sándor

Kovács Ágnes

Elek Artúr, aki Lyka Károly „doppelgengere” volt a magyar művészetkritikában és akinek kitűnő ízlését főként a *Nyugat*-ban megjelent írásaiból ismerhetjük, Wagner Sándor születésének századik évfordulójára írott cikkében mélyen elcsodálkozott a nemzet feledékenysége láttán. Nem értette, miért mellőzték Wagner-t, aki Székely és Lotz kortársa, Munkácsy, Szinyei és még nagyon sok magyar művész tanára, sőt karrierjének elősegítője volt. „*Mert hiszen Wagner – írja 1938-ban –, ha Münchenben élt is, holtáig megmaradt lelkes magyarnak, s pörge kalapban, magyarosan megsodort bajusszal járt a bajor fővárosban, még akkor is, amikor ez a viselet már rég divatját múlta.*”¹ Wagner Sándor 1838-ban Pesten született a nagy árvíz idején és 1919-ben halt meg Münchenben, az ottani tanácskormány működése alatt, nyolcvanegy éves korában.

Minden müncheni magyar művész közül neki jutott osztályrészül az a szerencse, hogy München káprázatos fejlődését, művészeti metropolisszá válását nemcsak közvetlen közletről láthatta, de a maga módján elő is segíthette. Luitpold régensherceg minden bizonnyal teljes szívvel és megbecsüléssel nyújtotta át az idős mesternek a „Bajor korona lovagkeresztjét” 1911-ben, amikor az befejezte hosszú, négy évtizeden átívelő tanári pályafutását a királyi akadémián. Luitpold kitüntető figyelme azonban nemcsak a tanár, hanem a kortárs művész teljesítményének is szólt, akinek művei ráadásul igen közel álltak saját ízléséhez. A „Művészetek Protektorát”, a müncheni művészeti belharcok fáradhatatlan lecsendesítőjét sokan megfestették, mégis a több száz róla készült portré közül talán Wagneré az, amely leginkább megközelítette az uralkodó személyiségét, legalábbis azt, amit ő sugallni szeretett volna magáról.

A régens uralkodása alapvetően különbözött apjától, I. Lajosétól, akinek személyével az állam és a társadalom fejlődése direkt összefüggésben állt. Luitpoldot egyrészt nem áldotta meg a sors azzal az energikus természettel, mint az apját, másrészt nem voltak birtokában azok a pénzügyi eszközök sem, amelyekkel unokaöccse, II. Lajos még rendelkezett. Apja művészeti diktatúrája és unokaöccse tékozló bőkezűsége Luitpold számára nem volt követhető út, így neki a privát mecénás és a minden művészeti irány iránt lojális, fejedelmi protektor szerepe maradt, amelyet nem mellesleg komolyan vett és jól játszott.

Luitpold személyiségében katonás tulajdonságai, mint a szigorú-



Wagner Sándor pörge kiskalap nélkül
Fotó: Franz Hanfstaengl

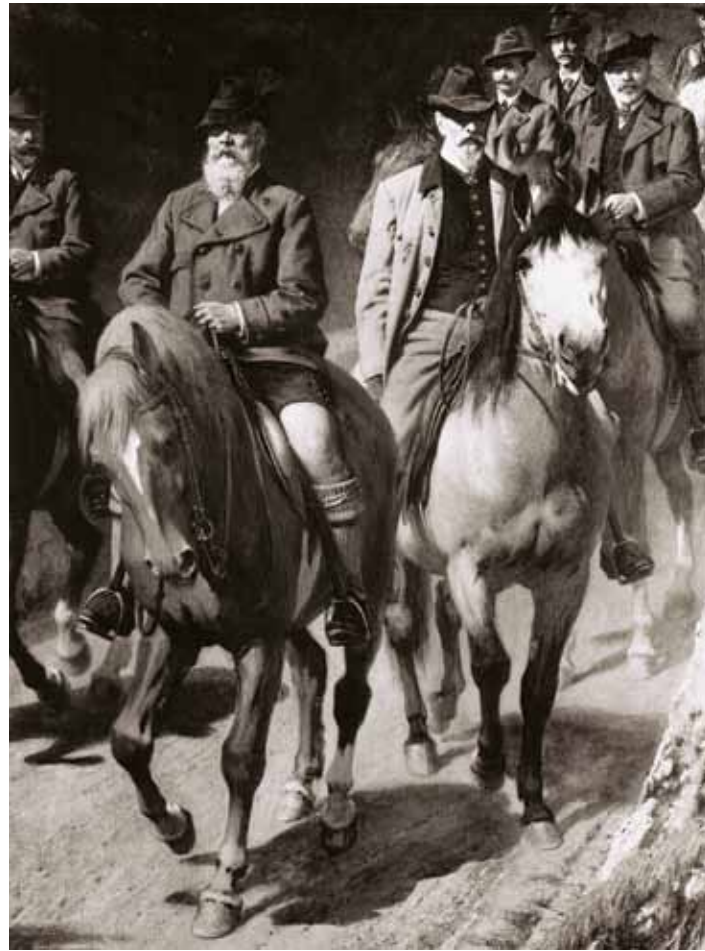
ság és pontosság ellenére nem volt semmi az udvari emberből és nem volt „nagy” államférfi sem. Nem járt hermelinben és nem tetszelgett a Hubertus-lovag pózában, inkább tűzérsgéi uniformisa és tollforgós tábornoki sisakja fejezte ki valóságos személyisége „hivatalos” aspektusát. Igazi lényé azonban bőrnadrágba, vadász-zekébe és -sapkába öltözött, a vadász, a hegymászó és lövész szerepében mutatkozott meg, távol a királyi rezidenciától, a hegyi kunyhókban, a hűséges vadásztársak körében. Wagner Sándor brechtsgadeni kastélyban őrzött nagyméretű festménye „közeli-ben” ábrázolja az éppen vadászatra induló, lovon ülő uralkodót és kíséretét, és ez a meglehetősen modern felfogásban komponált kép is éppen ezt azt imázst erősítette.

Luitpold „liberális konzervativizmusa” mindenesetre legalább olyan fontos volt München fejlődése szempontjából, mint elődei megszállottsága. München az ő uralkodása alatt „ragyogott”

a legteljesebb fényében, és a mintegy félmillió lakosú városban a művészet ügye a város összes lakójának ügyévé vált. A turisták százezres tömegben hömpölyögtek a Glaspalast kiállításain, elárasztották a műkereskedéseket és esténként zsúfolásig megtöltötték a sörházakat is. Az építő- és képzőművészetek elfoglaltságot és megélhetést biztosítottak sok ezer ember számára, a festő-fejedelmektől a modellekig, a finom ízlésű galériásoktól a botcsinálta műkereskedőkig. A modellek órabért kaptak és többnyire jobban megéltek, mint a még ismeretlen festők, akiknek a festés mellett még vevőkre is vadászniuk kellett. Ennek ellenére ösztönözték a festők a művészet városába.

Az ekkoriban Münchenb látogató azt is megtapasztalhatta, hogy a város egyetlen nagy építési terület volt, egyfajta „mintagyűjtemény” a tanulni vágyó ifjúság számára. Már teljes pompájukban, műkincsekkel megrakva várták a tanulni vágyókat a görög-imádó király által építtetett múzeumok, a Glyptothek, a Pinakothek, és a város utcái is művészien „megkomponáltak” voltak.

A Münchenbe érkező festők közül a legtöbben azonban azt tanulták meg, milyen nehéz is ebben a festeni vágyó, hömpölygő tömegben sikeres karriert felépíteni. Előfordult, hogy valaki



Luitpold régensherceg vadásztársasággal. Részlet. 1900-as évek eleje, olaj, vászon, 210x158 cm. Fotó: Central Institut für Kunstgeschichte München, Photothek



Szénásszekér, tetején menyecskével, olaj, vászon, 128x95 cm, J. b. I.: A. Wagner Szerepelt a 10. Kieselbach aukción 1999-ben, a 63. tételként

egész életében festőtanonc maradt és München sörházaiban herdálta el tehetségét. Azért az ilyeneknek is jutott valami a művészet városából, mégpedig a bohém élet.

Az ötvenes évek müncheni viszonyairól, I. Lajos lemondásáról, II. Miksa uralkodásának népszerűtlenségéről, a művészeti életéről Wagner idősebb kollégái, vagyis Orlay Petrics Soma, Brodszky Sándor, Izso Miklós leveleiből értesülhetünk. Orlay 1850 decemberében meglehetősen éleslátással vázolta a bajor politikai viszonyokat barátjának: „*Három hónapja vagyok Münchenben, elég arra, hogy átlás-sam, miképp itt is csak emberek élnek. . . Bajorországba jövetelemkor nagyon megtetszett e nép, mert vidám, barátságos, de miután ötlet közelebről kezdtem ismerni, láttam, hogy ennél és a sörvásznál többre nem képes. Alig hiszi az ember, hogy egy városban lehessen három-négyszáz sörház, s az délután négy-öt órától tizenkettőig úgy tele, hogy ugyan hozzá lásson az ki középig juthat, s a legkisebb ivó öt-hat pint sört a garatra önt. De vajon nem tesznek-e ezek jobban, mint azok kik elérhetetlen eszmékért véreket ontják? Volt ennek a népnek királya, Lajos, kinek 48-ban le kellett köszönni, mert a szokottnál jobb volt, mivel a nép valamint rosszra, úgy a jóra is ráun. Ezen király alatt emelkedett München és Bajorország, művészet, mesterség, tudomány, iparban, húsz év múltán a fővárosra alig lehetett ráösmerni, palotákkal lett tele, a legszebb városrészek alatta épültek. Mindez most hanyatlóban van. . . Sőhajtva sétál a nép, érezve baklövését, s visszaöhajítja azok szerzőjét.*”²

I. Lajos német–görög szimbiozísról álmodott, az ókori Görögországról és az új Bajorországról, amelyben a német „barbárok” hagyták magukat „hellenizálni”.

² MNG Adattár 2154/1927

¹ Wagner Sándor születésének századik évfordulójára. Írta: Elek Artúr. Képes Újság, 1938. május 25.

Követője a trónon, II. Miksa egy „ellensugárutat” építtetett, a Maximilian Strassét, amely már nem görögös, hanem úgótikus volt. Az ő sugárútján már nem hivatalok, hanem üzletek sorakoztak, és befejezésül ott magaslott az Isar folyó túlsópartján a Maximilianeum, amelyet a bajor tudomány fellegvárának szánt, és ahol az általa északról odahívott protestáns tudósok tevékenykedtek. II. Lajos tehette volna fel erre a tudatosan komponált városképre a koronát a Gottfried Semper által tervezett Operaházzal az Isar jobb oldalán, ha a müncheniek a király által oly nagyra tartott mestert, Richard Wagnert el nem üzték volna. A színházat végül a szerény régensherceg építtette fel más terv alapján, az ő sugárútján a Prinzregenten Strassén, amelyet az aranyozott Békeangyal figurája zár le, mintegy kifejezésre juttatva az általános béke iránti hajlandóságát.

A magyar festőnövendékek első nagyobb hulláma az ötvenes évek derekán érkezett Münchenbe, az I. Lajos által létrehozott akadémia, többnyire magyar ösztöndíjjal, de korábban voltak olyanok is, mint Brodszky Sándor és Molnár József, akik a müncheni Műegylet által kínált lehetőségeket kihasználva, tájképeik eladásából éltek a városban. Ami a müncheni művészeti viszonyokat illette, arról Brodszky pontosan tájékoztatta Orlayt: „*az itteni művészeti viszonyokról sok újat nem írhatok, midőn ezekben valami jelentékeny változás nem történt, Lajos király mindég inkább visszavonván magát, már kevesebbet tehet a művészet érdekében. A mostani fejedelem pedig inkább a tudományt pártolja, ámbár meg kell vallani, hogy a száz nagy történeti képek megrendelése által nem csekély ösztönt nyújtott az ezekben részesedő művészeknek. Így a művészet csak régi gyökerein hajt, hatáskörét és eszközeit nagyobb, részint külföldi műegyleteknél és műkereskedőknél találván, de mindezért a cselekvényesség még nem szenvedett, s az itteni műegylet is jól tartja magát.*”³

A „művészet régi gyökerei” azt a konfliktust jelentették, amely az akadémia és történelmi festészet primátusa, valamint a szakfestők (táj- és csendélet stb.) között zajlott szellemi és gazdasági tekintetben egyaránt. Ezek a műfajok az akadémián már Peter von Cornelius óta megvetett műfajnak számítottak, és nem is indítottak ilyen osztályokat. Ugyanakkor az átlagos polgár nemigen tudta megfizetni az akadémiai professzorok képeit, akik különben is szívesebben adták el azokat a jól fizető külföldieknek. De a müncheni polgár szalonjában mégiscsak kellett valaminek lógni, mégpedig „egy igazi olajnak”, egy portrénak vagy tájképnek, amelyet rendszerint a kanapé fölé helyeztek el. Egy történelmi kép, „à la Piloty”, ahogy később hívták a belga stílust, sokkal drágább volt, így a müncheni ekkor még kénytelen volt a Műegylet által kínált művészettel beérni, amely persze nem feltétlenül jelentette azt, hogy rossz képet vásárolt.

A történelmi festészet töretlen egyeduralma abban is megnyilvánult, hogy II. Miksa nemcsak az akadémiai képzésben, de a nép nemzeti identitásának erősítésében is kulcsszerepet szánt e műfajnak. A királynak már trónra lépésekor elég pontos elképzelése volt arról, hogy Münchenben egy olyan oktatóintézményt hozzon létre, ahol az általa mélyen tisztelt tudósok, a klasszika-filológus Thiersch és a

„nemzetgazdász” Hermann is oktatnak. Az épület, amelyet a régi forrásokban mint „Atheneum” és „Akropole” emlegetnek, az Isar feletti dombon kellett hogy megépüljön, és innen indult volna ki az órála elnevezett sugárút, a Maximilian Strasse is.

Ez a fejedelmi vállalkozás hozta meg az első nagy megbízatást Karl von Piloty számára is, aki a következő nagy tanáregyéniség volt Cornelius után a müncheni Akadémián. Két évvel azelőtt, hogy kinevezték volna professzorrá, megfestette a Maximilianeumba *A Katolikus Liga megalapítása* című festményt, majd nyolc évvel később ugyanide a *Gottfried Boullion Jeruzsálemben* című hatalmas vásznat. A legnagyobb és legdrágább képet azonban Wilhelm Kaulbach készítette, amely a Szalamisz melletti tengeri csatát ábrázolta.

Wagner Sándor, aki 1858 és 1863 között járt Piloty osztályába, a mesterétől ellesett „sűrítést” alkalmazta, amikor megfestette *Izabella királynő búcsúja Erdélytől* (1863) című képét. Izabellát, Zápolyai János özvegyét 1551-ben mondatták le a török által neki jutott országrész birtoklásáról, az osztrák császár I. Ferdinánd, illetve Fráter György javára, így menekülnie kellett Erdélyből. A királynő egy magaslaton álló, széles törzsű, öreg tölgyfának támaszkodva tekint vissza „szép hazájára”, fiatal bájos arcán bánat, tanácsstalanság, magány ül, kezét összekulcsolva tartja, mintha fohászodna.

Wagner még akadémiai évei elején, 1859-ben festette meg a *Dugovics Titusz önfeláldozását*, amely már megelőlegezte a művész későbbi „kinematografikus” látását is. Mint a Luitpoldot ábrázoló festményen, itt is egy „közeli”, mesterien megszerkesztett, térben zajló jelenetet látunk. A belgrádi védők kétségbeesetten próbálják visszaverni a bástyát elfoglalni akaró törökök rohamát, de a turbánt viselő, tarka öltözetű török támadók egyike, talpig vörösben már éppen feljutna a bástyára, amikor Titusz baljával megragadja, jobb-jával pedig a magyar zászlóra és a keresztre mutatva elszánja magát a halálra. Wagnernek talán ez a képe az, amelyen leginkább tetten érhető a tárgyak Pilotyra is jellemző, valóság-hű és részletező ábrázolása. Szinte tapinthatóak a durva kötélhágcsón felkapaszkodók és a bástyán védekezők fegyverei, ruháik anyaga és érzékelhető a páncélsodrony és a mellvért súlya. Külön figyelmet érdemel viszont a későbbi Wagner-képekre is oly jellemző „tömegkezelés”, az, hogy a védők egyszerre egyformák, ezt barnás-zöldes árnyalatú ruháik „foltja” is megerősíti, ugyanakkor individuumok is, indulataik által egyénített karakterekkel. A kép háttérében a város, Belgrád (Nándorfehérvár) látható tornyaival, háztetőivel, sűrű, sötét felhőkbe borulva, ahol tisztul az ég, ott van a magyar zászló és Dugovics fény felé mutató karja.

1863 és 1865 között készült el a *Gusztáv Adolf bevonulása Aschaffenburgba* című freskója is, amelyet a Bajor Nemzeti Múzeum számára festett. Ez és a Pesti Vigadó számára készült *Mátyás diadala Holubáron* című freskó az, amely a leginkább „akadémikus” Wagner életművében, de ezeket is érdekessé teszi az, hogy a festőt láthatóan jobban izgatja a nemes paripák tökéletes ábrázolása, mint maga a történet, amit előad.



Izabella királynő búcsúja Erdélytől 1863, olaj, vászon, 135x 71 cm, Magyar Tudományos Akadémia Gyűjteménye Budapest (és nem a Magyar Nemzeti Galéria, mint az tévesen sok helyütt szerepel).

Wagner viszonylag könnyen bejutott Piloty osztályába, ahol már ekkor is nagy volt a túlekedés. Tehetsége mellett jó ajánlólevele is volt Eötvös József nővérétől, Viregg grófnótól, aki nyilván támogatva fivérét a magyar történelmi festészet létrehozásáról szóló terveiben. Castoron és Polluxon kívül, így hívták a két barátot, Liezenmayert és Wagnert, ekkoriban iratkozott be Székely Bertalan, majd Benczúr Gyula is Piloty osztályába.⁴ A jómódú Wagner, a pesti „Tigris vendéglő” résztulajdonosa és a gyógyszerész családból származó Liezenmayer nem kaptak magyar ösztöndíjat, viszont Székely Eötvös anyagi és erkölcsi támogatását élvezte Münchenben. Ennek a híres osztálynak tagjai voltak még Franz von Lenbach, Hans Makart, Franz Deffregger, Gabriel Max, Eduard Grützner is, akik a következő évtizedek meghatározó művészei

⁴ Az akadémiai évkönyvek szerint Wagner és Liezenmayer 1856. október 18-án egyszerre iratkoztak be az akadémiára, az antik (előkészítő) osztályba, és két műva, 58-ban léptek be Piloty osztályába.

lettek. Wagner élete végéig hálás volt tanárának, akinek művészetét nemcsak kortársai, de a későbbi generációk tagjai közül is sokan bírálták. „Bármilyen eltérő legyen azonban az általános vélemény Piloty művészi tevékenységéről, tanári működéséről, hálás kötelességemnek tartom megemlékezni azon hatalmas befolyásról, amelyet ő, ellentétben az idejét megelőző Cornelius és Kaulbach művészetével, mint új irányadó, legtágabb értelemben gyakorolt. Meleg, sőt indulatos természeténél fogva elragadta tanítványait, lelkesítő szavaival mindenkinek egyéniségét kímélve, gyengébb tehetségekkel is váratlan meglepő eredményeket el.”⁵

Wagnert Wilhelm Kaulbach, aki akkor az akadémia igazgatója volt, nevezte ki 1866-ban segédtanárrá, majd professzorrá: „nehéz kérdés előtt állottam. A müncheni tanári hivatal fenntartása a bajor indigenátus megszerzéséhez volt köve. . . tanári állásom és a honpolgárságom között kellett választanom. A magyar kormányhoz hiába folyamodtam annak fenntartása végett,

⁵ Vasárnapi Újság, 57. évf. 18. sz. 1910. 369. o.

³ MNG Adattár 2142/1927



Dugovics Titusz hősi halála, 1859. olaj , vászon, 168,5x147 cm

és így fájdalmas lelki tusa után elszántam magam e nagy áldozatra. Ezen életemre nézve a döntő lépést megkönnyítette az a gondolat, hogy hazai művészetünk fejlődésére nagyobb befolyással lehet a müncheni tanár, mint a magyar honpolgár.”⁶ 1869-től az úgynevezett festészettechnikai osztályt (Technische Malschule) vezette, amelyről egy szerb diák, Dorde Krstić visszaemlékezéseiben így írt:

„... Az említett osztályokon kívül... volt egy úgynevezett Festészettechnikai Osztály is, amit akkoriban Wagner professzor, Piloty tanítványa vezetett körültekintően és energikusan. Itt készítettek elő a legfelső osztályok, az úgynevezett komponáló-osztályok számára a tanulókat. Wagner Raab⁷ tevékenysége előtt sokszor olyan rosszul képzett diákokat kapott, hogy több szemeszteren keresztül először rajzolni kellett megtanítania őket, mielőtt a festészethez engedte volna őket. Raab után ez feleslegessé vált, de Wagner továbbra is odafigyelt diákjai rajzi képzésére, amikor gyakran egész életnagyságú férfi és női aktokat festetett velük, a festői hatásokra teljesen tekintet nélkül.”⁸

Wagnernek a négy évtized alatt számtalan tanítványa volt, főleg a lengyel és magyar származásúak közül később sokan lettek kiemelkedő művészek, mint Maksymilian Gierymsky, Stefan Matejko, Alfred Wierusz-Kowalsky, Munkácsy Mihály, Szinyei Merse Pál, Vágó Pál és még sorolhatnánk. Hogy mennyire odafigyelt diákjaira, az egy Malonyai Dezsőhöz írott levélből derül ki, amelyben Munkácsyról alkotott véleményét közli: „... Első dolgozataiban még nem mutatkozott ama kiváló művészi tehetség, melynek kétségtelen bizonyítványai csakhamar kivívták az itteni művészek általános elismerését. Fáradhatatlan szorgalom s komoly törekvés mellett sikerült neki a technikai nehézségeket rövid idő alatt legyőzni. Különösen az eleinte igen gyenge rajzban megszálló. Mindamelllett természet után készült rajzai nem érdekeltek annyira, mint kompozíciói, melyekben komoly és mély érzést s feltűnő képzelőtehetséget tanúsított. ... Különben rendkívüli izgatottsága, nyugtalan, ideges természete, amely talán részben kedvezőtlen anyagi helyzetének volt tulajdonítható, már akkor is feltűnt, s némi aggodalmat keltett bennem. ...”⁹

A fiatal tanár mint művész időközben felhagyni látszott a történelmi festészettel, és igen gyakran hazalátogatott, felfedezte magának a pusztát, amely már számára is éppolyan egzotikus helylyé vált, mint a többi város lakó müncheni számára. A pusztas széles horizontjával, a felette feszülő forró nyári égbolttal, a szélesen kitaposott keréknyomokkal, a hosszú szárú, sáskalábszerű, meredező kútostorokkal, a mészfehér kicsiny tanyákkal, a szénás szerkeret húzó ökörfogattal, a piac színes forgatagával és elsősorban a lovak és lovasaik, a csikósok szolgáltatott számára festői témákat. Számtalan rajz, zsáner született e tárgyban, amelyek közül különösen a lovakról készült festményei azok, amelyekre leginkább jellemző a „kinematográfiai” látás. A művész talán legtöbb kritikus, Max Haushofer így fogalmazott: „A dolgok nyugalma

⁶ Uo. 370. o.

⁷ J. L. Raab rézmetsző, a hatvanas évek kiváló tanára, aki Piloty kérésére megreformálta a rajzoktatást.

⁸ D. Krstić: Kunstunterricht in der Münchner Akademie. Ein Stück Künstlergeschichte. Zeitschrift für Bildende Kunst, 1879. 4. 114. o.

⁹ Részlet Wagner Sándor Malonyai Dezsőhöz írott leveléből. Kelt: Münchenben 1897. július 11-én. MNG Adattár 1149.

nem mond semmit a művésznek: ő a képektől akciót akar. Azt akarja, hogy a felfokozott fény- és színtömegek, amiket a képét élvező szemlélő szeme elé varázsol egyszerre egy visszánézést és egy előrenézést is okozzanak. Egy visszánézést a képre, ahogy néhány másodperccel korábban alakult, és egy előrenézést, ahogy mindjárt ezután alakulna. Ezt a célt elérendő nemcsak a tárgyak mozgásának kell a lehető legtermészetesebbnek lennie, de a fénynek és a színeknek a szemben a nyughatatlanság benyomását kell kelteni.”¹⁰

A magyar Alföld mellett Wagner műveinek további nagy témája Spanyolország, és ebben a tekintetben egyedül áll a magyar művészet történetében. Azokban a rajzokban (250 darab), amelyeket 1877-ben készített Spanyolországban, az a zseniális rajzkészség jelenik meg, amely képes arra, hogy az illékony pillanatképeket lényegüknél fogva ragadja meg. Ezek az életteli, a spanyol népi életet visszaadó rajzok Theodor Simons szövegével jelentek meg a berlini Patel fivérek kiadásában, 1879-ben. Érzéki leírását adja Wagner bikaviadalokról készült festményeinek a már említett Max Haushofer: „Egy olyan művésznek, mint Wagner, különösen érdekes lehet a spanyol bikaviadal, bármilyen utálatos is ez kegyetlen sport... Itt találja meg a legvilágítóbb színeket, egy ezerfejtű, szenvedélyesen felizgatott, vadul hullámzó néptömeget, egy, a tomboló haragban egymásnak ütköző állat-és emberéletet, ami a sokszínű nézősereg háttéré előtt vívja meg csatáját. És a vértől és drágakőtől és parázsló emberi tekintetektől szikrázó aréna fölött Kasztília mélyké ege ragyog, és az utcafrontok közötti mélykék árnyaival kápráztató pompa és temperatum!”

Az aréna vadul mozgalmas élete a forrása Wagner római útjai alkalmával készült képeinek is. Az Antik bikaviadal az arénában, Kocsiverseny a római Circus Maximusban, valamint a Róma lát képe Nagy Constantinus diadalmenetével (1887–89) című panoráma képe, Lyka kifejezésével élve „művészileg kevésbé elmélyült” alkotások, mégis nagy sikert arattak. A kocsiversenyt kétszer is meg kellett festenie, az óriási panoráma kép müncheni, párizsi és londoni bemutatása után Philadelphiába vándorolt.

Wagner Sándor, talán, mert túlságosan is elszívta erejét a tanítás és a müncheni kiállítások zsűrijében és bizottságaiban való részvétele, nem tudott az egyszer már „bevált” útról letérni, pedig adott volt számára a mindig újítani vágyó fiatalság közelsége és a századforduló Münchenének szellemi löktetése. A modern müncheni életet, a művészeti szecessziókat és izmusokat távolról szemlélte, azzal a nyugalommal, mint aki már megtette dolgát, és továbbra is szorgalmasan küldözte a müncheni kiállításokra a régmúltat idéző zsánereit, amelyet Réti István az új müncheni generáció egyik képviselője, már egyenesen „kritikán alulinak” nevezett. Wagner, az idegen magyar, Münchenben halt meg 1919-ben, hét évvel élve túl Luitpoldot, aki 1912-ben, kilencvenegy éves korában az aggok anyagi békéjével hunyt el, mit sem sejtve az elkövetkező évtizedek borzalmairól.

¹⁰ Max Haushofer: Alexander Wagner. Die Kunst unserer Zeit. 1901. XII. 6. 48. o. Fordította: Wehner Viola.

Ellopták!

Gereben Kata

Eltűnt mesterművek galériája Jonathan Webb könyve

Elrabolt festmények, háborúban eltűnt műkincsek – dollármilliókat érő Picassók, Van Goghok, Cézanne-ok, amelyeket korábban múzeumokban csodálhatott a nagyközönség vagy magántulajdonosuk dédelgetett féltő szeretettel otthonában, majd egyszer csak tolvajok martalékává lettek...

Műtárgyak ezrei tűnnek el minden évben a nemzetközi bűnözés sötét útvesztőiben, és válnak köddé örökre. Az *Ellopták!* című könyv szerzője, Jonathan Webb kanadai újságíró e krimibe illő történeteknek eredt nyomába. A könyv ajánlóját és bevezetőjét a nemzetközi műtárgylopások felgöngyölítésében rendkívül sikeres Art Loss Register alapítója és elnöke, Julian Radcliffe írta. Az izgalmas eseteket gazdag illusztrációs anyaggal bemutató mű magyar kiadása a HVG és a BÁV Zrt. támogatásával jött létre, a könyvbemutatón pedig Webb és Radcliffe urak részletes és szemléletes előadása kalauzolt az Indiana Jones-filmek izgalmaiban felülmúló műtárgyrablások alvilágian regényes világába. Amint Jonathan Webb részletesen elmagyarázta, a műtárgyrablások három nagy kategóriába sorolhatók: az egyik legérzékenyebb terület és egyben szinte a legkevésbé ellenőrizhető, a régészeti ásatásokról ellopott leletek köre. A történelem során gyakran fosztogatták kincsvadászok az archeológiai helyszíneket, és azt gondolnánk, hogy ilyesmi ma már nem fordulhat elő. A szerző azonban figyelmeztet, hogy még napjainkban is komoly problémát jelent ez a kérdés, például Irakban. A jó hír, hogy a folyamat egy ideje kissé lelassult, hála a szigorúbb ellenőrzéseknek. A rablások legnagyobb hányadát manapság az úgynevezett általános lopások teszik ki. A bűnözők célpontjai között magán- és közgyűjtemények egyaránt szerepelnek – ritkább eset, hogy megrendelésre „dolgoznak”, gyakoribb, hogy az alkalom szüli a tolvajt. Sokszor a közgyűjtemények nincsenek megfelelő biztonsági berendezésekkel felszerelve, bárki bemehet a múzeumokba, és ha könnyűnek látszik eltüntetni egy-egy műtárgyat, a bűnözők szívesen élnek is a lehetőséggel. A 60-as években Peter Wilson, a Sotheby's legendás vezetője, világklasszis aukciós szakember csillogó külsőségek közepette, szinte a színházi előadásokhoz hasonlatos árveréseket kezdett szervezni. A műkereskedelemre így még nagyobb figyelem irányult – a műgyűjtés sikeres és dúsgaz-

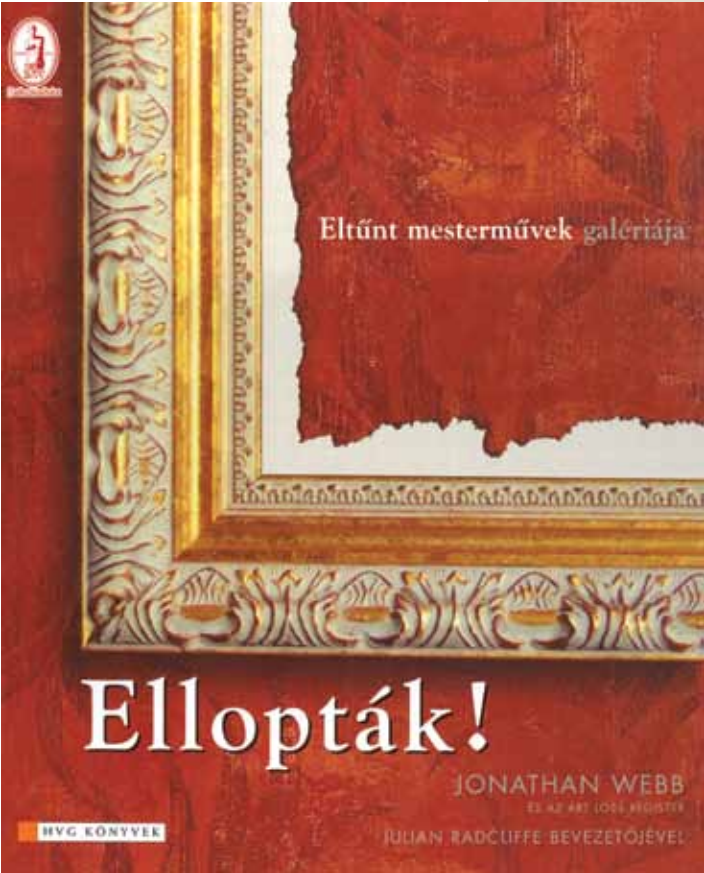


Edgar Degas *Place de la Concorde* című képe a háború végén tűnt el Berlinből. Évekkel később – Sztálin műalkotásokat zsákmányoló brigádjának trófeájaként – a lenin-grádi Ermitázsban tűnt fel.

dag üzletemberek szórakozásává vált, egyszerre óriási összegek cseréltek gazdát az eladások kapcsán. E felfokozott ütemű műkereskedelemben a múzeumok is bekapcsolódtak – a gazdag magángyűjtőkkel fej fej mellett versenyezve hatalmas összegekért kezdtek vásárolni. A MOMA például egy alkalommal ötmillió dollárt fizetett egy Velázquezért. E tendencia ma is tart: a közintézmények stabil ügyfelei a nagy aukcióházaknak. A rekordáron elkelt művekről persze a bűnözők is értesülnek a sajtóból, így a lopások száma is folyamatosan nő. 1971-ben Brüsszelben egy Vermeert, 1973-ban a montreali Szépművészeti Múzeumból 18 festményt raboltak el; ezek a mai napig nem kerültek elő. 1973-ban egy fiatal nő az IRA megbízásából több festményt vitt el egy Dublinhoz közeli gyűjteményből. 1994-ben a TATE Gallery is a tolvajok áldozatául esett, két Turnertől szabadították meg őket. 2003-ban a Van Gogh Múzeumban történt egy nagyobb lopás, és persze mindenki ismeri a közelmúltban elrabolt Munch-képek történetét. A műkincsrablás az alvilágban láthatóan jó üzletnek számít. Persze nem elegendő, hogy ott az alkalom a lopásra, piac is szükséges, ahol ezeket a műveket értékesíteni lehet, hiszen egy lopott Cézanne-nal nem lehet csak úgy beállítani a galériákhoz. Sokszor a bűnözők nem tudják továbbadni a tárgyakat, ilyenkor néha előfordul, hogy megpróbálnak az emberrablások mintájára „váltásdíjat” követelni. Ezzel általában újabb hibákat követnek el, és megkönnyítik a rendőrök munkáját, egyszerűbben lehet őket lefűlelni. Amikor 1972-ben a montreali múzeumból loptak el festményeket, az intézmény eltitkolta a kínos incidenst. Ez a szemérmes szemlélet szerencsére mára megváltozott, a károsultak rájöttek, hogy a nagy publicitás segíti a nyomozást: jelzés a tolvajoknak, hogy mivel mindenki tud az ügyről, nem lehet majd a lopott tárgyat eladni. Az Interpol körülbelül 30 000 lopott műtárgyat tart nyilván, ezzel szemben a Julian Radcliffe által alapított londoni székhelyű Art Loss Register 180 000 tételről vezet nyilvántartást. A szervezet adatbázisában a legkülönfélébb tárgyakat regisztrálják a festményektől a bútorokig és a hangszereken át a gyerekjátékokig, ékszerekig, órákig. Az egyetlen követelmény, hogy a tárgy egyedi le-



A háború után Németországban a szövetséges katonák is részt vettek az elrabolt, majd a náci vezetők között szétszórt műalkotások összegyűjtésében és biztonságos elhelyezésében



Acélos szemvillanás

Magyarország – elsősorban a második világháború során elhurcolt műtárgyaknak köszönhetően – ezer szálon kötődik a magas szinten zajló nemzetközi műtárgycsempészethez. A kényes restitúciós témában mégis elenyésző számú szakirodalom jelent meg eddig magyar nyelven. Ezért is nagy ajándék a HVG Könyvek sorozatban megjelentetett *Ellopták!* című díszalbum. Az újságíróként dolgozó szerző, Jonathan Webb különálló bűnügyi esetekből (vagyis az elmúlt évtizedek homályos eredetű műtárgytörténeteiből) gyűrt össze egy nehezen letehető krimifolyamot. Először a klasszikus rablások eseteit veszi sorba, a kirakat üvege mögül horgászbottal kiemelt Renoirt, a fegyveres banditák által elhurcolt Munchot, a teherautó platójáról „leesett” Goyát és a látogatókkal teli kiállításról elemelt Warhol-nyomatot. Az esetek többsége bejárta annak idején a világsajtót, jó néhány ismerős lehet a hazai közönségnek is az *Artmagazin* hasábjairól. De Webb nem elégszik meg ennyivel, feldolgozza a második világháború körüli műkincsrablások bonyolult történetét és a művek még bonyolultabb utóéletét. Műtárggylal megakodott vonatok, kalandos életű műkereskedők, a Führer linzi magánmúzeuma – majd a pereskedő közintézmények, a zsidó örökségvédő szervek manőverei, a jogos jussukat követelő leszármazottak és az elévülési időhatárok között la- virozó csempészek. A 20. század krimibe illő arca: SS-tisztek, lefizetett orosz hivatalnokok, kétes előéletű diplomaták és jogtalanul visszaszerzett műtárgyak. A könyv harmadik része minket már kevésbé érint, a kilencvenes évek régészeti vitáit dolgozza fel, amely során a nagy angolszász múzeumok megszakították addigi igen gyümölcsöző kapcsolataikat a sírrablókkal és az önjelölt régészekkel. A zárófejezet az eltűnt műkincsek nyilvántartására szakosodott Art Loss Register (ALR) cég néhány keresett műtárgyát mutatja be. Vélhetőleg azokat, amelyek esetében már kihűlt a nyom, viszont egykori tulajdonosaik komoly fejpénzt ígértek értük. Az *Ellopták!* c. kötet ugyanis nemcsak egy újságíró által összeállított, lélegzetelállítóan izgalmas művészettörténeti krimisűrítő, hanem az ALR propagandakiadványa. A nemzetközi bünszövetkezetekkel és az alvilági orgazdákkal ugyanis a katonaként szolgált, feddhetetlen brit gentleman, Julian Radcliffe veszi fel a harcot (az ALR vezetője), aki „acélos szemvillanással biztosítja látogatóját arról, hogy nem a műalkotások szeretete, hanem a bűn gyűlölete csábította erre a munkára”. (46. o.) Való igaz, a rendezetlen jogszabályok és a pénzhány miatt a bűnűldöző szervek nyomozásai ritkán sikeresek. Az ALR emberei viszont komoly jutalékokért dolgoznak, amiért már megéri végigrepülni a fél világot, ellenőrizve a „homályos” provenienciákat. (Radcliffe tapasztalatait egy biztosítási ügynökség rázósabb területein szerezte. Egy általuk felgöngyölített ügyben, az 1,1 millió fontért elárverezett Warhol-szítanyomatért 20 százalék ütötte a markukat, a többi egy biztosítótársaságé lett.) Ettől függetlenül az ALR a legmegbízhatóbb és legteljesebb lopottműkincs-adatbázis a világon. Az 1991-ben alapított cég egy nagy New York-i kutatóalapítvány, az olasz Carabinieri, az Interpol, az UNESCO és több második világháborús adatbázisból jött létre. 180 ezer tételes állományát használja a nemzetközi műkereskedelem színe-java, eddigi működése során körülbelül 1000 műtárgy sorsát kutatta fel sikeresen, hozzávetőlegesen 100 millió dollár értékben!

(R.G.)

Jonathan Webb: Ellopták! Eltűnt mesterművek galériája. HVG, Budapest, 2008, 256 oldal, 7900 Ft

Művészet & érték

UNIQA Műtárgybiztosítás –
hogy gyűjteménye a legnagyobb
biztonságban legyen.

**Magángyűjtemények,
művészeti kiállítások,
műtárgyszállítás
biztosítása**

- All Risk fedezet
- Megegyezés
szerinti érték

**Forduljon hozzánk
bizalommal:**

Jaksa Éva
termékmenedzser
Tel.: +36 70 371 3929

Pongrácz Márta
műtárgybecsüs
Tel.: +36 30 966 5509

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

UNIQA
UNIQA Biztosító Zrt.
1134 Budapest,
Róbert Károly krt. 76–78.
Tel.: 2386-005 · Fax: 2386-010
www.uniqa.hu



Tobias Meyer, akortárs művészeti
részleg vezetője a Sotheby's árve-
résén elnököl 2007 júniusában.
A mögötte látható Francis Bacon-
önarckép épp most fog elkelni
több millió fontos áron.

gyen; ha valamiből vagy száz másolat van, akkor nincs értelme a nyilván tartásba-vételnek. Az adatbázisban lehet lopott tárgyakat vagy akár hamisítványokat is rögzíteni.

A szervezet munkájának eredménye, hogy a bűncselekmények felderítése érdekében sokkal intenzívebb lett a nemzetközi összefogás. Az alapítás ötlete a biztosítási társaságoktól származik, akiknek nyilvánvaló érdeke a felderített esetek számának növelése, hiszen ha előkerül a lopott holmi, a biztosítási összeget nem kell kifizetniük. A szervezet magántulajdonban van, de szorosan együttműködik az Interpollal, a Scotland Yarddal és más nemzeti, valamint nemzetközi bűnüldözési és hírszerzési szervezetekkel. Az Art Loss Register munkatársai közül többen a Scotland Yard rendőrei, sőt a szervezet tréningeket is tart beépített ügynökök képzésére, hogy a rendőri rajtaütések minél hatékonyabbak legyenek. Az a tapasztalat, hogy a különböző bűnüldözési szervek saját adatbázisai önmagukban nem hatékonyak, csak nemzetközi összefogással lehet igazán jó eredményeket elérni, ami a második világháborúban ellopott műtárgyakra különösen igaz.

A műtárgylopásoknál a visszaszerzési arány mindössze 15 százalék (a lopott autók megtalálási aránya 60–70 százalék) és ebből a művek 25 százaléka sajnos jelentősen megsérül. Egy Olaszországban történt rablás során a vásznat barbár módon kivágták a keretből. A festmény annyira megrongálódott, hogy a bűncselekményt kitervelő megrendelő sírva fakadt, amikor meglátta a hőn áhított mű roncsait. Nem ez az egyetlen abszurd eset. Julian Radcliffe elmesélte, hogy egy alkalommal egy 18 millió font értékű Cézanne-t loptak el hat másik képpel együtt New Yorkban egy svájci ügyvéd közreműködésével. A tolvaj időközben meghalt, ezért az ügyvéd úgy döntött, cselekszik, és megpróbál túladni a műveken. Az illető az Art Loss Register segítségével „lebukott”, a büntetőperben pedig Julian Radcliffe is tanúskodott. A vádlott különös logika mentén azzal védekezett, illetve támadott, hogy Radcliffe urat kellene megbüntetni, hiszen miatta esett el a haszontól.

Interjú **Julian Radcliffe**-fel, az Art Loss Register nevű, műtárgylopásokat felderítő nemzetközi szervezet alapítójával és elnökével

Hogyan került kapcsolatba a műkereskedelem e speciális területével? Indiana Jones történészprofesszor, önnek mi a szakmai háttere?

A háttértem nem a művészettörténethez kapcsolódik, gazdaság- és politikatudományokat tanultam, majd a biztosítási üzletágban dolgoztam, és mivel főleg az emberrablások csökkentése terén nagyszerű eredményeket értünk el, a bűnmegelőzéssel foglalkozó szervezetek és a Sotheby's aukciósház felkért, hogy tegyek valamit a lopott műtárgyakkal kapcsolatban.

Egy olyan probléma megoldását, amely az állam, a rendőri szervezetek feladata lenne, miért egy magánszervezet vállalja?

Ideális esetben létezne egy olyan nemzetközi rendőri erő, amely világszerte lopott műtárgyak felderítésével foglalkozna, és lenne egy nemzetközi, mindenki részére hozzáférhető adatbázis – azonban ezt senki sem finanszírozná, a rendőrségek pedig nem eléggé jól szervezettek ahhoz, hogy önálló kereső szolgáltatást létesítsenek.

Úgy tudom, az Interpolnak és a nemzeti rendőrségeknek is van adatbázisuk a lopott műtárgyakról.

Az Interpolnak nagyon behatárolt az adatbázisa, amelyben főleg a közgyűjteményekből, múzeumokból ellopott magas értékű tárgyakat tartják nyilván. A rendőrségek az állampolgáraik műtárgytulajdonában bekövetkezett károkra általában kevésbé érzékenyek, pedig az eltulajdonított művek több mint felét magántulajdonosoktól lopják el. A rendőri szervek akkor reagálnak komolyan, ha a kormány helyezi őket nyomás alá, a magántulajdonosok ilyen kényszerítő erővel nem rendelkeznek.

A tapasztalata szerint a nagy aukciósházakon kívül kik veszik leginkább igénybe az Art Loss Register szolgáltatásait?

Az 50 vezető kereskedőház, galéria, valamint a legjelentősebb művészeti vásárok.

Csak megrendelésre dolgoznak, vagy saját döntésből is előfordul, hogy utánaerednek egy-egy elveszett tárgynak?

Nagyon sok esetben végzünk olyan munkát, amiért nem kapunk semmilyen térítést, például a múzeumok sokszor olyan helyzetben vannak, hogy nem tudnak fizetni. A biztosítási társaságok és a galériák, magánszemélyek jelentik többnyire a fizetőképes megrendelőket, de ők is csak a sikeres nyomozás esetén térítik meg a



Julian Radcliffe

díjat, amely a megtalált tárgy értékének bizonyos százaléka. Előfordul, hogy a tevékenységünk során véletlenül az adott megrendeléshez nem kapcsolódó lopott műtárgyra bukkanunk, természetesen ilyenkor mindig teszünk a rendőrségnél bejelentést, de általában nem érdekli őket. Évente 500 000 tárgyra végzünk keresést, eközben persze előkerülnek más lopott tárgyak is – ilyenkor igyekszünk felkutatni a tulajdonost és felajánlani segítségünket a mű visszaszerzésében, ami persze nem egyszerű feladat.

Mi történik akkor, ha a keresés során olyan tárgyat találnak, amely bár lopott, de pillanatnyilag jóhiszemű tulajdonosnál van?

Ilyen esetekben igyekszünk közvetíteni a jogos tulajdonos és az ártatlan birtokos között. A megállapodás értelmében a tárgy értékesítése után 50-50 százalékban osztoznak a befolyt összegben, vagy 30-70 százalékban is lehetséges, ahogy éppen meg tudnak állapodni.

Volt már magyar műtárgy regisztrálva az adatbázisukban?

Igen, volt rá példa, hogy segítettünk visszaszerezni a második világháborúban ellopott műkincseket.

És manapság magyar károsultak regisztrálnak ellopott tárgyakat?

Erre akkor lesz majd több példa, ha sikerül létrehoznunk az Art Loss Register magyarországi képviseletét. Már elkezdjük az ezzel kapcsolatos tárgyalásokat. Ez azt jelentené, hogy az itteni cégnek lenne hozzáférése a nemzetközi Art Loss Register-adatbázishoz, illetve foglalkozna azzal, hogy arra ösztönözze az embereket: minél többen jegyezzék be ellopott műtárgyaikat a sikeres felderítés érdekében.

Képekből szavakat

Fáy Miklós

Megkínoz a könyv. Tulajdonképpen azzal is megelégednék, ha tudnám, mivel kínoz. Azzal, hogy anynyira nehezen olvasható, hogy anynyit harcol a kifejezés pontosságáért, amennyit talán az a pontosság nem is ér meg? Hogy állandóan az idegen szavak szótárát kell lapozgatni hozzá, mit is jelent az, hogy „Braque festői programja egyenesen a tárgyak noémáinak reprezentációjaként jelenik meg”? Vagy a küszködés teszi nehézkessé? A küszködés a tudosság igazolására, én nemcsak úgy beszélek a levegőbe, hanem mindaz, amit mondok, a valahonnét valahová vezető úton van. Minden gondolat igazolható, megalapozott, nem vélekedés, hanem következtetés. Mutatok megint egy példát a könyv elejéről, egy zárójelben lévő mondatot: „Nem lehet nem észrevennünk egyébként, hogy Kaufmann-nak ez az 1929-ben született szövege, amely egyenesen az alétheuein fogalmával írja körül a »jelenvallólet megértésének« művészi tettét, a műnek az epokhé végrehajtásában juttatott kivételes szerepe tekintetében is Heidegger 1936-os Műalkotás-tanulmányát, és a műnek mint az igazság megtörténésének (alétheia) ott kifejtett koncepcióját előlegeti meg.” Tényleg nehéz lett volna nem észrevennünk.

Van egy nagyon egyszerű olvasata a könyvnek: a nem olvasata. Az ember átfutja egy ilyen mondatát, és arrébb teszi a mondatot a könyvvel együtt: nem nekem írták. És ebben még nincs semmi tudatlanok lázadása, még csak irigység sem: és nem élem át azt, ami a könyv címe. Az értelmezés tébolya számomra nem napi gyakorlat, pompásan érzem magam akkor is, ha a titkok titkok maradnak, ha nem kell ízekre szednem a művészeti élményt, beérem azzal, hogy ha hanyatt fekvé hallgatom az Emperor zongoraversenyt, akkor a fülhallgató zsinórja mentén a könnyek belefolynak a fülembe, amitől meg röhögni kell. Könnyű szívvel álllok meg ezen a ponton, és sírva vigadásomat nem akarom a tébolyig értelmezni. Nem szaladok el a magyarázat elől, észreveszem, hogy az egészben benne van Rubinstein öreg ujjainak nehézkes mozgása, tartás és szenvedély, öregség és lendület furcsa egyvelege, de – na jó, most nem rólam van szó.

Vagy csak annyiban rólam, hogy akkor miért kínoz a könyv, ha ilyen egyszerűen megtakaríthatnám magamnak az erőfeszítést, és ott hagyhatnám a polcon, nem is a polcon, hanem mindjárt a könyvesboltban, bajlódjon vele az, akinek muszáj, aki név szerint meg van említve a szép, hosszú, amerikai stílusú köszönetnyilvánításban. Bár ilyen egyszerű lenne.



De, sajnos érdekel. Nagyon érdekel mindaz, amiről Rényi András beszél. Akkor is érdekel, ha nem értem, akkor meg különösen, ha értem. Ha nem értem, akkor persze bizalmi viszonyba kerülök a szerzővel, hiszen hiába igazolja magát lépten-nyomon a lábjegyzeteivel, ha még a tanúit sem ismerem. De az az érzésem, hogy Rényi András nem él vissza a bizalommal. Az ilyesminek elég egyszerű a próbája, hiszen óhatatlanul is kell olyasmiről is szót ejtenie, amit az ember ismer, és ha ott minden stimmel, akkor feltehetőleg amott is, az ismeretlen vidékeken. Nem kezdtem el hibavadászatot folytatni, egyet így is találtam, de anynyira jelentéktelen, hogy csak önigazolásként említem: olvastam a lábjegyzeteket is. Szóval: amikor a pap az oltáriszentséget emeli, akkor természetesen nem azt mondja, hogy „ez az én vérem”, hanem hogy „ez az én testem”. Hogy Rényit idézzem az egy oldallal korábbi lábjegyzetből: nyilvánvaló figyelmetlenség. És szívesen mondanám, hogy a kopasz ember Caravaggio képén inkább Arimathiai József, mint Nikodémusz, de Rényi egy másik lábjegyzettel kiveri kezemből a piros plajbászt, amikor közli, hogy neki is gyanú, de inkább alkalmazkodik a *Sírbatétel* szakirodalmához.

Azért kínoz, azért kínozhat a könyv, mert lusta vagyok, és szeretem, ha helyettem gondolkoznak. Én is úgy vagyok Varga Imre *Kun Béla emlékművével*, mint mindannyian, akik felnőtt fejjel láthattuk a művet a Vérmező sarkán. Együtt bólogattunk: ravasz. Ravasz szobrász, olyan, mint az okos lány, el is készítette meg nem is, nem kon-



Varga Imre: Kun Béla-emlékmű

rontálódott, csak üzent, ha nem is a sorok, de a hegesztések között. Olyan emlékmű, ami nem válik a megemlékezett dicsőségére (akkor már fogyóban volt a kommunizmus, így aztán az alkotó dicsőségére sem vált), és ahol Kun Béla mellett ott áll a lámpavas. Vártuk, hogy majd egy

sötét éjszakán jön valaki, és visszaüzen a hatalomnak, kenderkötéllel köti össze a szoborcsoport különálló részeit. Hogy végül megtörtént-e vagy sem, nem tudom, ez a könyvből sem derül ki. De az igen, amit akkor nem akartunk észrevenni, és amit ma már nem is láthatunk, hiszen a szobor kikerült a szoborparkba, mássá változott, mi meg minek is néznénk meg, láttuk eleget. Ki akarna visszaemlékezni a nyolcvanas évek közepére, amikor mindannyian kicsiben vagy nagyban vargaimrésdit játszottunk? Rényi András azonban nagy türelemmel elemzi a szobrot, a helyszínt, és hiába jut végül hozzávetőlegesen ugyanarra a végkövetkeztetésre, ahonnan elindultunk, mégis megváltoztatja közben hanyag emlékeinket.



Caravaggio: *Sírbatétel*, 1602–03, Vatikáni Képtár

Kínoz, de szeretem. Nem mindig van így, néha azt érzem, hogy a nagy műveltségi arzenál, gondolkodási kapacitás nem a megfelelő műalkotást támogatja, de hát minden művészettel foglalkozó szerzőnek és nem szerzőnek vannak mániái, vagy szebben mondva: olyan művészei, akikre az elvárhatónál érzékenyebben és megértőbben reagál. Más szavakkal: akármennyi szépet olvasok Bozsik Yvette *A csodálatos mandarin*-koreográfiájáról, sajnos láttam is a filmet. És ha már láttam, akkor hiába írkák nekem, hogy „Vágypolitika: a szexuális metafora”, attól még semmi nem lesz jobb.

Csak hát nem ez a könyv alapélménye. Hanem a Caravaggio- és a Rembrandt-tanulmányok, az a viszonylag rövid, de mégis alapos írás Rilke *A hatyú* című verséről, aminek a tanulsága gyakorlatilag az összes Rilke-versre érvényes, vagyis hogy nincs érvényes fordítás, a nyugatos költők vagy nyugatosították Rilket, szép szavakkal agyonfényesítették, vagy csak túl gyorsan dolgoztak, és időnként úgy ültették magyarra át a művet, hogy meg sem értették. A legfőbb élmény pedig mégis Caravaggio, a *Sírbatétel* elemzése a Rubens által készített másolat alapján, megmutatni, hogy a képnek éppen az az ereje, amit egy másik festő kihagy, kijavít a másoláskor, csodálatos ötlet, miközben nagyon kézenfekvőnek tűnik, csak épp másnak még véletlenül sem jutott az eszébe.

Talán még ez sem a nagy élmény, hanem csak a szavak, a képekből lett szavak, ahogy újra képpé válnak, ahogy észreveszi az ember azt, ami mindig a szeme előtt volt, csak nem figyelte. Hogy a *Sírbatétel*en Arimathiai József jobb lába megismétlődik Krisztus lehanyatló jobb karja mögött a lepel gyűrődésében, és hogy valahogy erre a bakra van rátéve a test, csak hát a bak egyik lába, ugye, nem szilárd, hanem függ, aláhull, az egész test kiegyensúlyozatlanul kiegyensúlyozott, mi kellünk hozzá, nézők, hogy el ne billenjen. Nézők és értelmezők, tébolyultak, akik helyettünk dolgoznak.

Rényi András: Az értelmezés tébolya. Hermeneutikai tanulmányok. Kijárat Kiadó, 2008. 384 oldal, 2590 Ft

hat

MAGYAR NARANCS
MEGVAN A VÉLEMÉNYED.

3 HÓNAP INGYEN!

Fizess elő egy évre 15 600 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.magynarancs.hu

levélcím: 1016 Budapest, Naphegy tér 8.

egy évre: 15 600 Ft ■ fél évre: 8700 Ft ■ negyedévre: 4650 Ft



Együttműködni a képpel

Szilvitzy Margit: Folyamatos jelen

Forgács Éva



Idézet, 2008, akril, dobozkarton, 25x25 cm

Szilvitzy Margit kiegyensúlyozottan, világosan megírt művészi önéletrajza az 1960-as és 70-es évek egyik magyar kulturális csodájához, a szinte előzmények nélkül kibomlott modern magyar textilművészethez kalauzolja el az olvasót. Az új magyar textil, addig nem lévén reprezentatív nagyművészet, a hivatalos ideológia szélárnyékában bontakozott ki (akár az akkori kerámia), főként a szombathelyi Savaria Múzeum támogatásával 1970-től megrendezett szombathelyi Textil Biennálékön és az évenkénti Velemi Textilműhelyben. Szilvitzy ennek a megújulásnak nemcsak oszlopos tagja, hanem aktív kezdeményezője és szervezője is volt, és könyvében nyomon követhető, hogyan bátorodtak fel a textilesek – ő maga is – és hagyták el a funkcionális textilt az autonóm, képzőművészeti kifejezés kedvéért. Amiből nem az következik, hogy a funkcionális textil meghalt volna, hanem hogy a textilesek tele voltak önálló mondanivalóval, amit a műfaj új, tágabb felfogásával, anyagaival és technikáival ki is tudtak fejezni. Szilvitzy könyvének egyik legszebb vonása, hogy saját pályájának a leírásával is érzékelteti a kibontakozás szinte önkéntelen belső logikáját és lendületét. Például hogy egy olyan szorosan szakmai mozzanat, mint a növények formáinak, szálainak, rostjainak a megfigyelése és lerajzolása

hogyan repítette előre a textília bátrabb és tágabb értelmezése felé művészi és tanári munkájában.

A magyar textilművészet megújulása nyilvánvaló lendületet kapott a hatvanas évek nagy nemzetközi művészeti áttöréseitől, a műfaji kategóriák közötti határok leomlásától és a pop-art tömegkultúra-legitimációjától, ami határtalanná szélesítette a műtárgyba beemelhető tárgyak és eljárások körét. A nemzetközi textilművészet felvirágzása is védőfalként állt a magyarok mögött. A Lausanne-i Biennálék, a Lódz-i Triennálék és az olyan léptékű művészegyenísegek, mint Magdalena Abakanowicz vagy Ana Lupas jelenléte már lehetetlenné tették a textilművészet leicsinylését Magyarországon is. Mire az ideológia felébredt, a magyar textileseket már Európa legkülönbözőbb rangos kiállítóhelyeire hívták meg rendszeresen, nemzetközi sajtójuk volt, nem egy művüket megvásárolták – nyilvánvalóan a nemzetközi élvonalba kerültek, és ez a tény segített Szilvitzynek, akár több pályatársának, túlélni a figyelem itthoni apályait. Szilvitzy ruhatervezőként kezdte a pályáját. Az ötvenes évek végén a divat és a divattervezés Magyarországon francia divatrajzok másolását és a szerény hazai viszonyokra, a „dolgozó nő”-re való alkalmazását jelentette.

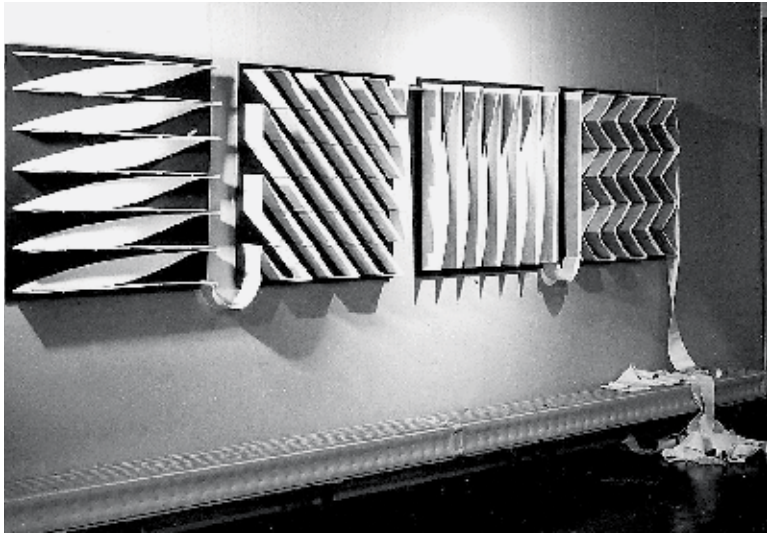
A hivatatlóság, azon túl, hogy néhány folyóiratban közölni engedett rajzokat és szabásmintákat és úgymond bátorította a „dolgozó nő” szűk keretek közé szorított öltözködési kedvét, egyáltalán nem foglalkozott vele, csak a hatvanas évek végén kapta fel a fejét a farmernadrágokra, az öltözködésben megjelenő politikai tartalmakra. Szilvitzynek a divattervezőként messze meghaladó rajzi felkészültségénél csak a frissessége volt megragadóbb, amivel az ötvenes évek végi, hatvanas évek eleji realitások határait feszegette, és olyan szép vonalú, szellemes és egyszerű ruhákat tervezett, hamarosan egy kisebb munkaközösség tagjaként, amelyek előállíthatók és viselhetők is voltak. Fiatalnak és elfogulatlannak kellett lenni ahhoz, hogy, mint leírja, az öltözködést és a divatbemutatókat összművészeti alkotásként fogják fel, ahol a tér, a fények, a mozgás, az anyagok és a formák színpadi összhatást eredményeznek. 1965-re mégis elérkezett az adott lehetőségek határaihoz. Kollégáihoz, barátnőihez hasonlóan – Szenes Zsuzsa, Szabó Mariann, Németh Éva neve fordul elő gyakran a könyvben – praktikusan is és szellemileg is ki akartak törni a bürokratikus ellenőrzött, mind egyhangúbb munkából. Szilvitzy hímzett, varrott, a legkülönbözőbb technikákat alkalmazó textilképeket kezdett készíteni, elein-

te határozott program nélkül, részben népművészeti ihletésre. Mire első önálló kiállítását megrendezhette 1970-ben, az új textilművészet már túl volt az áttörést jelentő 1968-as, Ernst Múzeum-beli *Textil Falkép* kiállításon, és elérkezett a szakmát mozgósító első Szombathelyi Textilbiennáléhoz.

Ami ezután következik, az részben alapos önelemzés – Szilvitzy saját textiles alkatának és elképzeléseinek a kibontakozása –, részben annak a története, hogyan tagolódott be a textilművészet a korszak nemzetközi és itthoni művészetébe. Jóllehet a magyar kritika és művészettörténet-írás, annak ellenére, hogy legkiválóbb képviselői szinte kivétel nélkül energikusan támogatták az új textilművészetet, még mindig sok vonatkozásban különállónak tekinti a textíliát. A textilművészeknek vannak önálló kiállításai, de festmények és textil művek nem szerepelnek egyazon kiállítóterben. Sohasem láttam például egymás mellett Szilvitzy egyes korai textiljeit és Keserü Ilona ugyanakkori gubanc-képeit vagy más, varrott elemeket tartalmazó festményeit, holott formai, szemléletbeli és technikai rokonságban állnak; vagy Szilvitzy későbbi geometrikus munkáit és Maurer Dóra ugyancsak a tér és a sík viszonyait tematizáló képeit és sorozat-műveit. Hasonló példákat más textilesek és képzőművészek munkáiból is vehetnénk. Hogy Szilvitzy egy festménye szerepelt az 1997-es OLAJ/VÁSZON kiállításon, nem mond ennek ellent, hiszen ott nem textilesként, hanem festőként volt jelen. Jóllehet a magyar műkritika és történetírás elméletben régen túllépett a merev képzőművészet-iparművészet kategorizáláson, a gyakorlatban ezt még mindig nem bizonyította; most pedig már mintegy szándékosan hátat is fordít a hatvanas-hetvenes évek generációjának, mintha mindent elmondott volna róluk és a szerepükről, holott, éppen Szilvitzy könyvének a címével élve, ezek a művészek folyamatos jelenben tartották a magyar vizuális művészeteket egy olyan korszakban, amikor a művészi felkészültségen kívül ez morális tartást is igényelt, nagyítóval kellett támogatást keresniük és alapvetően ellenséges terepen működtek.



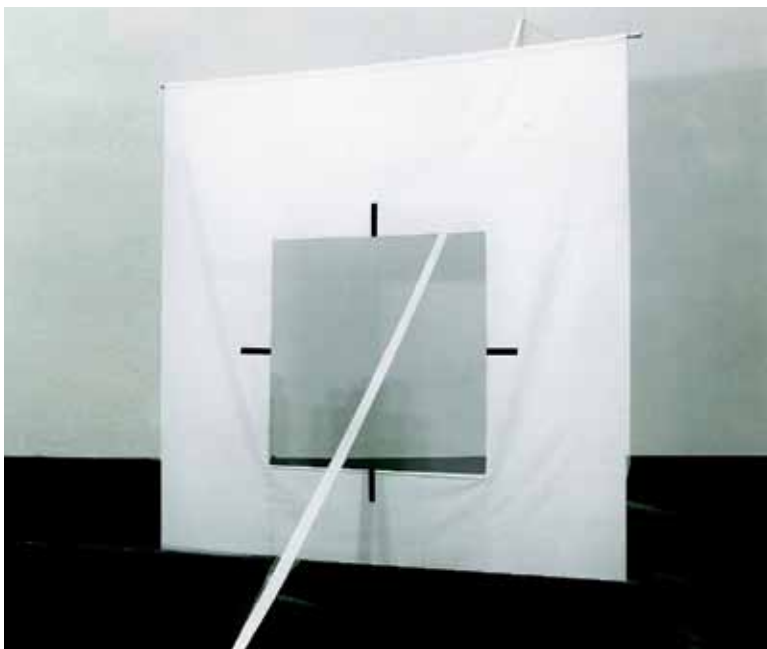
Divatgrafika (részlet), 1959, tus, akvarell, toll, 32x21 cm



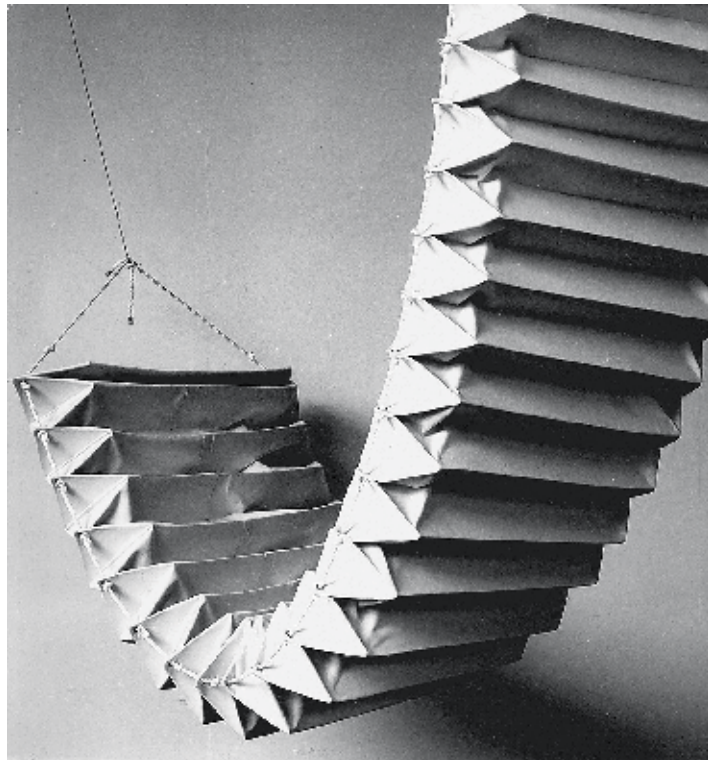
Átrendeződés, szalagrelief, 1977, 90x90 cm/db

Szilvitzy elmondja és dokumentálja útját az „élő formák, struktúrák, felületek” felfedezésétől és az „első papírkollázsoktól” a tértextilig és a festészetig. Művészetének egyik legalapvetőbb felismerése a nyitott művek, nyitott struktúrák létrehozása volt: az a nézet, hogy a mű nem feltétlenül lezárt entitás, hanem lezártalan folyamat is lehet.

A textília manuális létrehozását félretéve Szilvitzy a „textilhez hasonló viselkedésű anyagokkal” próbálkozott, így puha papírral és papírhajtogatással, ami a négyzet váratlanul tökéletes formájához vezette. Ebből következett számára a fehér vászonból kialakítható rétegzett geometrikus formák és a szabályosságot az anyag puhaságával, esésével kombináló művek hosszú sora, amelyek nagy részét nemzetközi kiállításokon is bemutathatta. Vasalt



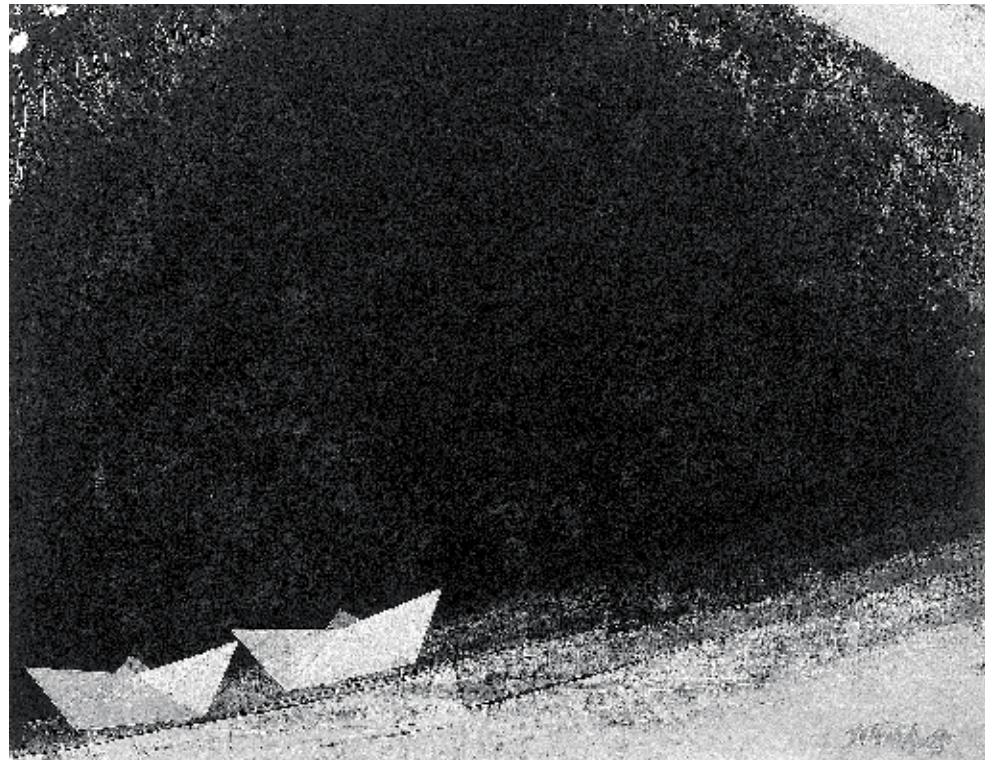
Nyitott négyzet, 1979, varrott vászon, 200x200 cm



Moduláció, 1977, szerkesztett, hajtogatott vászon, 280x70x20 cm

élú, harmonikaszerűen kibomló, négyzet alapú vászonoszlopai szabadon változtatható irányokban és mértékben terjedtek ki a térben. Szilvitzy egyik emblemikus műve az 1977-es *Átrendeződések* című szalagrelief sorozata. Négy fekete négyzetre applikálva szabályos alakzatokban fut a fehér vászoncsík, mintha spontán, de szabályos kézmozgással létrehozott firkálás, rajzolás alakítaná. A „vonal” azonban, a fehér vászoncsík egyik formációból szabadon átlendül a másikba, majd a felhasználatlan maradék lazán egy padkára és onnan a padlóra esik. Az anyag tehetetlenségéből létrejövő forma nem kevésbé izgalmas, mint az, amit szabályszerű vezetése rajzolt ki. Szabály és véletlen, geometria és gesztus egyaránt és egyenlő erővel alakítják ezt a művet, ritka egyensúlyban és harmóniában, beszédesen, de pontosan ellenőrzött ökonómiával. A textilszalag mint vonal további művekben is főszerepet kapott, de már a színek érzéki jelenlétével kombinálva. Racionális rend és szenzualitás megtalált egyensúlya Szilvitzy munkásságának az egyik legfontosabb eredménye, és könyvében világos képet ad az ehhez vezető tudatosan keresett és minden pontján reflektált útról. A textília anyagiságában rejlő gondolati és érzéki rétegek gazdagsága a felfedezés erejével hat a nézőre.

A hetvenes és a nyolcvanas években Szilvitzy számára kitarult a világ, és megadatott neki, hogy az élő művészet akkori közegében érzékelhesse a saját eredményeit. A továbblépés dinamikája elkerülhetetlen volt: a nyolcvanas évek végétől, pontosabban az 1988-as műcsarnokbeli gyűjteményes kiállítástól fogva elmosódott a különbség textil és festmény között. „Ami a vásznak képi vonatkozását illeti, azok lényegében az előző évtizedek rám jellemző átírt formáit tartalmazták”, írja Szilvitzy, „a vasalt élek, mint metszően egyenes vonalak, a térbe szerkesztett fény-ár-



Dioszkuroszok pihenője, 1998, akril, papír, 50x70 cm

nyék ritmusok, derékszögek és négyzetek, a téren átfutó szalagok olyan mélyen befészkeltek magukat akkori világomba, hogy néha szinte kozmikus erőként jelentek meg a képzeletemben. A megélt valóság, a térhez igazodó korábbi formák fokozatosan vál-

ban, de a továbblépés is érlelődött. Az egymásra felvitt festékrétegekben az idő, az újabb – felületibb – és mélyebben fekvő – elmúlt – síkok kérdéskörét látta, és a hullámpapírnak a festékrétegek megjelenését befolyásoló textúrája, majd a hullámpapírból

toztak át festői elemekké.” (117–118 o.) Az alkalmazott textil és az öntörvényű kép összeegyeztethetőségét Szilvitzy az orosz avantgárd nő-művészeinek a munkáiban is felismerte. Az új magyar textilesek is egyfajta forradalmat vittek végbe a magyar művészetben, amikor radikálisan átalakították a textil fogalmát, megjelenését, stílusát, technikáit és prezentációját. A merev kategóriákon való végleges túllépést egy tágabb közeg és egy francia szó segítette: egyik párizsi bemutatkozásán a galerista Szilvitzyt *plasticienne*-nek nevezte: anyagokkal és formákkal dolgozó, azokat alakító művésznek.



Fehér motívum, 1998, akril, vászon, 140x100 cm

készült dobozok síkba hajtogatása kezdte foglalkoztatni. A geometria és a térbeli alakzat síkba „terelése” (200. o.) minimalizmus és finom felületalakítás, váratlan hatások együttes lehetőségét jelentette.

Míg a *Kihajtogatott kép* sorozatban Szilvitzky még ott érezte a textiles évek minimalizmusának és anyagérzékenységének a tapasztalatát, a kilencvenes évek közepétől egyértelműen a festészet legbensőségesebb kérdései foglalkoztatják: a színek egymáson áttűnő rétegei, „a szemet ingerlő apró, vibráló elmozdulások”, a „hirtelen megszületett előtt-mögött téri asszociációja”. (200. o.) Sok festő, köztük Matisse és Miró azt választották a festészetük munkafolyamatát, a kép tényleges létrehozását firtató kérdésekre, hogy sok minden menet közben dől el: a vásznon megjelenő szín, illetve forma önálló életet kezd élni, és a festőnek ezt az új kibontakozást kell segítenie. Ami nem mond ellent annak, hogy él bennük valamiféle előzetes elképzelés arról, hogy milyen képet akarnak: sokkal inkább arról szól, hogy tisztelettel viseltetnek a véletlen formájában megjelenő azon erőkkal szemben, amelyek nélkül egy prekonceptió pusztá végrehajtói volnának. Szilvitzky részletesen beszámol arról,

hogyan éli meg éppen ezt a folyamatot: hogyan engedi, hogy a véletlen segítse a kép alakulását, miközben ő értelmezi és továbbformálja a festék eloszlásában, a formák irányváltásaiban megjelenő véletlen által is alakuló képet. Amikor a festett vízszintes sávok és egy rájuk ragasztott forma tenger és papírhajó képzetét asszociálta, Szilvitzky, a sík és tér elvont viszonyait kutató munkája közben, a felfedezés élményével fordult a narratív motívum felé. Mindig harmóniát kereső alkatával ezúttal is megtalálta a képet szervező tisztán vizuális elemek és a beszédes motívum egyensúlyát. A festékrétegek érzéki, anyagi jelenléte, a racionálisan alakított kompozíció és a papírhajó mint jel, szimbólum, sors-vízió szétfejtethetetlen együttese munkásságának egyik jellemző, de nem statikus alkotói szakaszát jelölik. A munka, mint a könyv címe hangsúlyozza, a folyamatos jelenben bontakozik tovább.

Balassi Kiadó, 2007.

231 oldal, fekete-fehér és színes illusztrációk



Zárójelek. 1987, akril, ponyva, vászon, 229x326 cm



ÉKSZER
DESIGN



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



NEGYEDÉVES
PRÓBA-ELŐFIZETÉS

45%
KEDVEZMÉNNYEL
2100 FT*



részletek: www.pestimuszor.hu | tel.: 06-1-318-5152

*A fenti üzleti ajánlat egyszeri próba-előfizetésre vonatkozik.

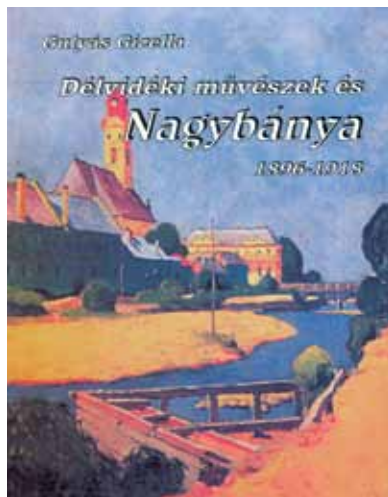
Nagybánya és a délvidéki művészet

Jurecskó László

Hollósy Simon – Mály József, Réti István – Streitman Antal, Czóbel Béla – Pechán József, Iványi-Grünwald Béla – Farkas Béla, Klein József – Balázs G. Árpád, Eugen Pascu – Ivan Radovic, Zora Petrovic párhuzamok eddig ismeretlenek voltak, és ha sokszor erőltettnek hangzanak is, mégis valós tartalmakat rejtenek. Egyrészt a művészetben, a művészeti életben betöltött szerepük, másrészt stílusbeli rokonságuk alapján is. Őket néha egy helyen találjuk, személyesen találkoztak, találkozhattak (elsősorban Nagybányán). Néha pedig több száz kilométer, a Nagybánya–Nagybecskerek, Zombor, Verbász, Szabadka, Zenta közötti távolság választotta el őket egymástól. Mindezekre az eddig nagyrészt ismeretlen tényekre Gulyás Gizella *Délvidéki művészek és Nagybánya 1896–1918* című kötete világít rá. Ahogy az 1990-es évek elejéig a nagybányai művészet eddig ismeretlen, vagy inkább kevésbé ismert nevei tűntek fel a magyar művészettörténeti irodalomban, és természetesen a műtárgypiacon is, úgy csodálkozhatunk rá a Gulyás Gizella munkássága alapján kitárulkozó délvidéki életsorsokra, életművekre. Néhány alkotóról eddig is tudhattunk, Boromisza, Pechán, Farkas, Balázs G. nevei a bennfentesek számára ismerősen hangzanak, de kevés információnk volt a nagy szervező, pedagógus Streitman Antal személyéről, talán kevesen hallottak a polihisztor Solymos Beatrixről, a Hollósy-rokon Mály Józsefről, az első nagybecskereki művésztelepi mozgalomról, a nagybecskereki „impresszionisták” csoportja művészeiről, egyáltalán a múlt századelő délvidéki művészetéről. Nyugodtan kijelenthetjük, hogy ez a hiány részben megszűnt. Gulyás Gizella filológiai pontosságú írása újabb részletekkel gazdagítja az akkor még határon belüli, majd határon kívül került régió művészetéről alkotott képünket.

A könyv tematikus, időrendi beosztásban tárgyalja a korszakot. Így az első generáció a Nagybányáról induló plein air szemlélet meghonosítója lesz, felfedezi a sajátosan jellemző délvidéki motívumokat, a folyókat, kisebb tavakat, a f csoportokkal gazdagított alföldi tájat, a párás, ködös levegő nyújtotta lehetőségeket (Mály József, Streitman Antal, Várkonyi József, Zsenár Emil).

A második generáció elsősorban a nagybányai neósok hatására és azok kivándorlása után létrejött Kecskeméti Művésztelep példáját figyelembe véve a természeti látvány átírására, a kontúrok közé fogott vad színek alkalmazására helyezte a hangsúlyt. Motívumaik között a tájon kívül megjelent a város, a falu élete, alakos kompozíciókkal, sokszor szimbolikus tartalmakkal egybekötve. Közöttük találhatjuk a Magyarországon leginkább ismert neve-



ket: Pechán Józsefet, Farkas Bélát és Oláh Sándort, akik nemcsak a művészettörténészek számára fontosak: műveiket galériákban és aukciókon is magas áron lehet már csak megszerezni. Pechán József nemrég előkerült *Haditanács* című képét a magyar kurátorok 2006-ban még nem válogatták be a *Magyar Vadak* kiállításba, a franciáknak azonban annál inkább tetszett és a ceret-i kiállításon már főhelyre tették. Nem véletlenül, hiszen festésmódjában talán ez az alkotás áll legközelebb a francia példaképekhez.

A harmadik generáció már az avantgárd vonzásában élt, művészetük nem elsősorban Nagybányáról, hanem Budapestről, a Kaszák-körből táplálkozott. Ebben a generációban már megtalálhatjuk – Balázs G. Árpádon kívül – a magyar kultúrán nevelkedett szerb művészeket is, akik 1919 után a modern szerb festészet jelentős alakjai lesznek: Zora Petrovic, Ivan Radovic. Gulyás Gizella egy-egy művész életrajzán keresztül mutat rá nagybányai indulásukra, az ott szerzett tapasztalatok átültetésére helyi témákba, motívumokba, a kiindulópont után a művészek saját stílusának megtalálására, kibontakozására, a sajátosan délvidéki művészet jellemzőinek kialakulására.

A sokszor szegényes, jórészt lappangó életműveket források segítségével teszi teljessé. Egyaránt támaszkodik a levéltárak, az anyakönyvi kivonatok, a helyi sajtó, a hagyatékokban rejlő dokumentumok információira. A száraz tényeket helyismerete, helyi tapasztalata alapján teszi élővé. (Hogy egy engem érintő példával jellemezzem ezt: Boromisza-monográfiámban a *Templomba menők* című 1908-as képeről feltételeztem, hogy azt Zentán festhette a művész. Gulyás Gizella cáfolja ezt, mert ott a kucsmaviseletet az jellemzi, hogy tetejét mindig begyúrik, míg a képen láthatóké nem.)



Pechán József: Haditanács, 1911
olaj, vászon, 120x105 cm, j.b.l.: Pechán József

A hiatusokat pótolva, a sokszor szakadozó fonalat összekötve teszi folyamatossá a tárgyalt korszak történetét. Szerencsére nem áll meg a címben jelzett korszakhatárnál, nem is teheti, hiszen például Balázs G. Árpád 1924-ben és 1942-ben is járt Nagybányán. Nem teheti, hiszen kevés kivétellel Nagybánya csak a kezdet, az alap életművükben, a kiteljesedés, különösen a harmadik generáció esetében a korszakon kívül esik. Így szerethetünk információkat a két világháború közötti művészeti életéről, a kisebbségi sorsról, egyéni tragédiákról, művésztelep-alapítási kezdeményezésekről, kiállítások szervezéséről, saját művészeti szervezetek létrehozásáról, működtetéséről, az anyaországgal való kapcsolat-tartási próbálkozásokról, kiállításcserékről.

Tartalmi vonatkozás tekintetében a könyvről csak egy-két észrevételt tehetek. Talán kicsit túlhangsúlyozott Boromisza Tibor szerepe. Igaz, innen indul, de 1909-től már nagybányainak vallja magát. Fel lehetett volna deríteni itt készült műveit. Ugyanígy Pechán esetében is nagyobb hangsúlyt kellett volna helyezni a helyi témákra, kompos képeire stb. Sajnos a könyv kinézetét, szerkesztését, tipográfiáját, de elsősorban a reprodukciók minőségét kemény kritikával kell illetnünk. Ezek a könyv tartalmához méltatlan megoldások. Az élvezhetetlen, rosszul elhelyezett reprodukciók nem teszik lehetővé, hogy a leírtakkal szembesítsük őket. Ezek alapján igen keveset tudhatunk meg az alkotásokról. Ez talán a fotósok hibája, de a nyomdai kivitelezés is kritikán aluli. Talán érdemes lett volna magyar szponzorokat kerítve, valamelyik hazai nyomdában végeztetni ezeket a munkákat. Mindezek ellenére Gulyás Gizella könyve fontos hiánypótló, remek stílusban megírt, élvezetes alkotás.



Pechán József: Ülőakt, 1910 körül, olaj, vászon, 65,5x51 cm

Gulyás Gizella: Délvidéki művészek és Nagybánya 1896-1918
Kiadó és nyomda: Logos Grafikai műhely 2008, 250 old.
A könyv a Missionart Galériában 6.300,-Ft-ért megvásárolható.



Oláh Sándor: Asztali csendélet, olaj, vászon, 58x55 cm





Espresso Webshop –
A kávézás élménye hához szállítva!
<http://shop.espressokft.hu/>

Minden, ami illy, és más ingyencségek
Magyarországon a legjobb áron!
Ha most bármit vásárol, Francis Francis
IperEspresso kávégépet nyerhet!

Régóta szeretne néhányat az illy kultusztárgy-
gyá vált kávécsészéi közül? Végre egy igazi jó
espresszógépre vágyik? Megnyílt az Espresso
Webshop, ahol a 100% arabica kávékeverékével
világhírűvé vált illy-t minden kiserelésben, vala-
mint ingyenc teákat, kakaót is hához szállítással
vásárolhat. Teljes körű választékot nyújt minden
egyéb illy kiegészítőből is, hogy a kávézás szer-
tartása teljes legyen: gépek, az illy art collection
darabjai, korlátozott számban kiadott, művészek
által dekorált kávéváltozatok és szezonális illy
különlegességek.

Karácsonyi újdonságunk:
Illy + Kávécsérje Ajándékdoboz

Kávémaniásoknak, kényes ízlésű kávéíny-
enceknek ellenállhatatlan ajándék:
a 250 gr darált illy kávé mellé egy kávécsérje
dukál az ajándék csomagolásban. A kávé szó hal-
latán általában a kávébabra vagy magára az italra
gondolunk. Most figyelemmel kísérheti, hogyan
fejlődik a kávécsérje! Láthatja, gondozhatja az illy
által használt 9-féle arabica kávé egyik fajtáját.

illy IperEspresso
A kávé tudománya és művészete

A jó kávé a mindennapok luxusa. Az illy 75 éve
tökéletesíti az igazi olasz espresszót, folyama-
tos innovációival a kávé trendcsinálója. Az illy
most megalkotta az espresszó új generációját,
az IperEspresso-t, mellyel kávéházi minőségű
espresszót, kapucsínót élvezhet barista tudás
nélkül. Az Iper Espresso különlegesen lágy,
bársoryos, intenzív aromájú kávé eredményez
hosszan tartó krémes habbal. Az egyszerű
használatú iper kapszulákhoz tervezett
gyönyörű Francis Francis! X7 és X8 kávégépek
az olasz dizájn remekei, Luca Trazzi munkái.



Várjuk webáruházunkban:
<http://shop.espressokft.hu/>

**Hatcsillagos prémium-
pénztár a vezető testüle-
tekben a pénzügyi elit**

**A szektor legjobb
költség-ajánlata**
évi 200 ezer forint befize-
tésig 3,2% levonás,
a felett nincs levonás

**Kamatadó-mentes
vagyonkezelés**
két év alatt akár
143%-os megtérüléssel

**Gondoskodás 4,7 ezer
helyen a Patika-csoport**
egy évtizedes tapasztalat-
tal rendelkező, magasan
képzett szolgáltatói háttere

Adóoptimalizálás
havonta egyénként 27 ezer
forint, munkáltatói
juttatásként dolgozónként
20 ezer forint

**Egy kis luxust
az egészségért...**
www.ujpillar.hu

ATRIUM

ÉPÍTÉSZET, BELSŐÉPÍTÉSZET KÉTHAVONTA

DECEMBER-JANUÁRI SZÁMUNK
LEGIZGALMASABB TÉMAI:



KILÁTÁS A TETŐDZSUNGELRE
Luxus-Bauhaus Pécssett



PLÁZÁK KAMASZKORBAN
Összeállítás a hazai
bevásárlóközpontok
építészetéről

ELŐFIZETHETŐ:
WWW.MC.HU
06 1 371 3232

Inspiráció magas fokon
A PANNON törökbálinti székháza

Csodaminimál
Villapavilon a Remete-hegyen

Elfalazott vízpart
A Millenium Tower
a pesti Duna-parton

Színekre éhesen
A retro ízei egy
budai villalakásban

