

IMPRESSZUM

Főszerkesztő: Topor Tünde
topor@artmagazin.hu

Főmunkatárs: Rieder Gábor
info@artmagazin.hu

Lapigazgató: Lehoczki Edit
lehoczki@artmagazin.hu

Szerkesztőségi koordinátor: Tormási Anita
tormasi@artmagazin.hu

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

Stratégia: Winkler Nóra

Olvasószerkesztő: Lukács Annabella

Lapunk szerzői:
Dékei Kriszta, Dunai Andrea, Fáy Miklós,
Földes András, Entz Sarolta, Gulyás Gábor,
Jósvai Péter, Keserű Luca, Kovács Ágnes,
Kovács Zoltán, Mélyi József,
Muladi Brigitta, Rieder Gábor

Kiadja az Artmagazin Kft.
1025 Budapest, Vend u. 15.
Telefonszám +361 326 53 82
info@artmagazin.hu
Megjelenik kéthavonta.

Felelős kiadó: Einspach Gábor
einspach@artmagazin.hu

Nyomdai munkák: Mester Nyomda Kft.

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

Az Artmagazint a Szerencsejáték Zrt. támogatja.

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



Lapunk megvásárolható



valamint a Kaiser's és Interspar üzleteiben.

INTRO



Valami történt Magyarországon. Mintha hosszú évek panaszáradata meghallgatásra talált volna és reménysugarak kezdenék bevilágítani a kortárs művészet eddig inkább felhősnek mondható egét. Kezdjük a pénz-zel. Szinte nem múlik el hét, hogy ne jelenne meg sajtóközlemény fiatal kortárs képzőművészeket támogató díj alapításáról – a teljesség igénye nélkül, de azért sorolok néhányat: a K&H Bank, az Eon, a már régóta működő Amadeus Alapítvány (és Fundamenta Lakáskassza) mellé becsatlakozó Műgyűjtők Klubja, az Esterházy Alapítvány az Uniqua Biztosítóval karöltve, majd a Műcsarnok az Avivával közösen. Aztán ott a magyar művészet külföldi reprezentációjának ügye. Valahogy az is olyan élénknek tűnik most, a Viennafairen is hat magyar stand áll, a Viltin Galériához direkt a bécsiek ragaszkodtak. Bázelen a Listén még soha nem volt magyar kiállító, most oda is beválogatták a Kistermet. Végül nézzük a hangulatot. Az, hogy a két fő kortárs intézménynek (Műcsarnok, Ludwig) fiatal igazgatója van, azzal az örvendetes következménnyel járt, hogy a nagy kiállítások megnyitói dj-partikba torkollnak, jóleső bizonyítékát adva a múzeumok funkciómódosulásának. Persze lehet, hogy mindez maga a danse macabre, ami megelőzi a már régóta jószolt nemzethalált, illetve az öntörvényű magyar kortárs művészet trendkövetésbe fordulását, vagy válság miatti kimúlását. Azért létezhet egy olyan magyarázat is, hogy itthon általában furcsán, a nemzetközi folyamatoknak ellentmondóan működnek a dolgok, ennek néha megvan a jó oldala is – lásd fent. És akkor még nem is beszéltünk arról, hogy főmunkatársunk szerint a múzeumi állófogadások büfékinálatában is áttörés történt. Reménykedhetünk hátha történik valami előbb-utóbb a múzeumi büfékkel is.

A borítón: Anton Corbijn: David Bowie (részlet), Chicago, 1980
B&W print, 98x142 cm © Anton Corbijn

TARTALOM



- 5 A szél... – Alkotóhét 2009
- 6 MÉLYI JÓZSEF A nagy élet
Mi Vida – Menny és pokol a Műcsarnokban
- 12 FÖLDES ANDRÁS Kiüzetés a paradicsomból –Kulináris élvezetek és apokalipszis a leóni MUSAC-ban
- 14 ENTZ SAROLTA Charles Foster Kane, az Aranypolgár,
London zárkózott Medicije, avagy a művészvilág Gordon GekkJója? – Charles Saatchi
- 22 KIÁLLÍTÁSAJÁNLÓ
- 26 FÁY MIKLÓS Jó reggelt szimfónia
- 28 KIÁLLÍTÁSAJÁNLÓ
- 32 „Jót írtál rólam, János” – Ugyanarról – különbözőképpen:
a Szépművészeti Múzeum kabinetkiállítás-sorozata
- 34 KIÁLLÍTÁSAJÁNLÓ
- 36 ARTANZIX
- 38 MULADI BRIGITTA Cittá aperta – Tavaszi zsongás Rómában
- 42 KESERŰ LUCA Sebesség+művészet+akció
– A milánói művészet harmincéves útja

- 46 KIÁLLÍTÁSAJÁNLÓ
- 48 JÓSVAI PÉTER Anton Corbijn ikonjai
- 50 DÉKEI KRISZTA Láthatatlan szálak gubanca
– Tilo Schulz: Ghost Rider (Szellemlovas)
- 54 RIEDER GÁBOR Neopop – Szinforradalom és a krízisfaktor
- 60 KIÁLLÍTÁSAJÁNLÓ
- 62 KOVÁCS ÁGNES A kilencedik évtized
– Maria Lassnig-retrospektív, MUMOK, Bécs
- 66 Festőélet Magyarországon 5.
– Fajó Jánossal beszélget Hernádi Miklós
- 72 KOVÁCS ZOLTÁN A Karátsonyi-gyűjtemény és remekművei – 1. rész
- 82 DUNAI ANDREA Újra otthon A Szent Család – Joachim Wtewael festményének vándorlása a 20. század viharaiiban
- 86 GULYÁS GÁBOR Sors és jellem
– Molnos Péter: Derkovits – Szemben a világgal
- 90 GUTENBERG-GALAXIS



Élmény! Minden tekintetben.

www.mupa.hu

WAGNER

A NIBELUNG GYŰRŰJE

A RAJNA KINCSE • A WALKÜR
SIEGFRIED • AZ ISTENEK ALKONYA

PARSIFAL

VEZÉNYEL: FISCHER ÁDÁM
2009. JÚNIUS 11-28.

STRATÉGIAI
PARTNEREINK



STRATÉGIAI MÉDIA-
PARTNEREINK



Artmagazin különdíj



A szél... – Alkotóhét 2009

Évtizedes hagyomány a Műszaki Egyetem Építész Karán – és a Középület-tervezési Tanszéken – az Alkotóhét. Ennek során a hallgatók a szokásos egyetemi keretből egy hétig kiszakadva, külsős, meghívott mesterekkel dolgoznak együtt egy közös, de szabadon értelmezhető mottó mentén. Ez a mottó idén a SZÉL volt, amelyet a meghívott műteremvezetőkkel irányított csoportok egészen különböző szemszögekből közelítettek meg. A többségében az építészet világán kívülről érkező alkotókkal – tájépítészekkel, képző- és iparművészekkel,

szobrászokkal – együtt gondolkodó hallgatók munkáit felvonultató megnyitón a Szövetség '39 által vezetett csoportok alkotásai tűntek a legizgalmasabbnak. Baróthy Anna, Bozsó Melinda és Kolozsvári Csenge programjának címe a következő volt: *Az életünk SZÉLe*. Műteremvezetőként arra próbálták ösztönözni a hallgatókat, hogy mutassák be, mit jelent számukra személyes életük SZÉLe. A hallgatókat pedig ezeknek a pillanatoknak a sajátos megközelítése olyan munkák elkészítésére inspirálta, mint például a köldökök fotóiból összeállított kép vagy

a különböző emberek testrészeiről készült fényképrészekből összerakott tökéletes ember. Az *Artmagazin* által kiválasztott díjazott csapatot hatan alkották (Stróbl Renáta, Losonczy Anna, Tóth Anita, Földesi Tímea, Futár Dóra, Dreiszker Dóra). Ők a rémálmot választották témaként. Az eredmény egy videoinstalláció volt, amely az alvás és ébredés közötti határállapotot mint „szél”-et, illetve titkos félelmeket mint személyiségünk szélsőségeit jelenítette meg. A mű részben egy mozgóképsorozatból állt, ezek rémálmodok – öregedés, fulladás, zuhanás, el-

tévedés, menekülés – felvillanó képei voltak, melyek között a valós környezet képei tűntek fel, mintegy az álmól való fel-felébredést jelképezve. Valamint hogy mindez még személyesebbé váljon, a képeket a csoport tagjainak álmodó arcára vetítették, és ebből készült el a végleges videó, amelyet az álmok képeinek elképzelt hangjai kísértek. Kíváncsian várjuk a következő év munkáit.

Múzeumok
Éjszakája

június 20.

este 6 órától késő éjszakáig

Ez az éjszaka más, mint a többi...

www.muzeumokejszakaja.hu



Benczúr Emese: Brighten Your Mind, 2003, világító panel, 68x780 cm

A nagy élet Mi Vida – Menny és pokol a Műcsarnokban

MÉLYI JÓZSEF



Alicia Framis: Remix Buildings-Bloodsushibank, 2000, installáció, vegyes technika

Kortárs képzőművészeti kiállításra valószínűleg csak nagyon kíváncsi emberek járnak; olyanok, akiket érdekel, hogy mások mit gondolnak életről, halálról, mennyről, pokolról, és ezeket a gondolatokat hogyan fogalmazzák meg a kortárs képzőművészet nyelven. Alapvetően és értelemszerűen az egyes művekre lehetnének kíváncsiak, de manapság már nehezen választható szét a fa és az erdő, azaz a művek jelentése csak a kiállítás nagyobb kontextusa nyomán bontakozik ki vagy tűnik el.

A Műcsarnokban – hasonlóan más nagy kiállítóterekhez – a fa és az erdő kérdése régi probléma, amelybe a kíváncsi néző időről időre beleütközik, azaz: mire figyeljen jobban, a nagy egészre vagy a kis alap-egységre? Különösen érvényes ez a kérdés egy olyan kiállítás esetében, mint a leóni MUSAC gyűjtemény bemutatkozása, ahol nem egy név, egy hívószó, egy korszak vagy egy földrajzi egység mentén csoportosulnak a munkák, hanem egy intézmény gyűjteményépítési stratégiája, hatalmas lehetőségei és a benne összpontosuló szellemi energiák alapján. Így aztán nem meglepő, hogy bármennyire igyekeznek is a kurátorok, hogy leírt koncepciójukba az egész világot bepréssék, az egyes művek mégiscsak fontosabbakká válnak, mint a nagy egész. „A sokféle nézőpont és megközelítés végül egy egészé olvad, és láthatóvá válik a *Mi Vida* húsba vágóan katartikus, jelen idejű üzenete, miszerint az emberiség morális értékei ál-



Pipilotti Rist: Homo Sapiens Sapiens 5 alas, 2005
6 csatornás videoinstalláció, vegyes technika

landóak” – írják a honlapon található ismertetőben, és ezzel több ponton is igencsak messze járnak az igazságtól. A kiállítás azt is megmutatja, hogy az igazsággal és az üzenettel kapcsolatban valószínűleg az a legjobb stratégia, ha hagyjuk beszélni magukat a műveket. Kiemelkedő művekben ugyanis nincs hiány: Pipilotti Rist mennyezetre vetített, hanyatt fekvő nézhető optimista videoinstallációjától Thomas Hirschhorn háborús gócpontokra koncentráló, nagyméretű

és pesszimista terepasztaláig a kortárs művészet legjava vonul fel. Mintha egy spanyolországi nagy, képzeletbeli biennále kihelyezett tagozatát látnánk; ilyen mostanában az igazi művészet. Ha hagyjuk beszélni a műveket – és a magyarázó szöveget leszámítva így történik a gyakorlatban –, akkor már csak az a kérdés, vajon számunkra, itt a végeken, mennyire érthető egy külföldi, viszonylag távoli gyűjtemény nyelve? Elég széles a spektrum: a legértetőbb véglelet talán Marina Abramovic ra-

dikális művészete jelenti a nyíltan pornográf *Balkán eposz*sal, a szó szerint legérthetlenebbet pedig Álvaro Oyarzun *Egy séta három lehetősége, avagy 123 forma, amely nem segít megérteni a mai idők pazarlását* című, egész falat betöltő műve, amelyre a helyi nézőnek még spanyol nyelvtudással is napokat kellene áldozni. Ha nem is minden tekintetben érthető, a gyűjtemény bemutatott szelete nemcsak ki-elégíti a kíváncsiságot, de irigységet is ébreszt. Ugyanis a budapesti kiállítási intézmények aktu-



Thomas Hirschhorn: United Nations Miniature , 2000, installáció, vegyes technika





Abigail Lazkoz: Esconde la mano, 2005, falfestmény, változó méret



álsan párhuzamos programja egy vissza-visszatérő gondolatot vet fel: az intézmények kiállítási viszonylag könnyen felcserélhetők lennének. Az irigység pedig egy gondolatjátékból fakad. Mi lenne, ha hirtelen valamilyen csoda vagy államközi megállapodás jóvoltából a MUSAC gyűjteménye egy csapásra helyet cserélne a Ludwig Múzeum gyűjteményével? Ezáltal, ahogy az a régmúltban, azaz évezredünk elején, az azóta elfeledett Modern Magyar Művészeti Múzeummal kapcsolatos vitákban felmerült, most a Duna partján váratlanul létrejöhetne egy 21. századi, világ színvonalú művészeti kollektív. Csúcsművekkel, aktuális kérdésfelvetésekkel, bármikor exportképesen. Leónban pedig eköz-



Marina Abramovic: Balkan Erotic Epic: Exterior Part I (A), 2005, videoinstalláció, vegyes technika

Álvaro Oyarzun: Tres posibilidades para un paseo o 123 formas que no sirven para comprender el despilfarro de todos estos años, 2005
700 darabos installáció: rajz, festmény, fotó, változó méret

ben azon töprenghetnének, hogyan helyezték el vagy hogyan egészítsék ki a jelenlegi Ludwig-gyűjtemény darabjait úgy, hogy kitapinthatóvá váljanak a nemzetközi viszonylatban ma is releváns problémák. Ezenfelül elképzelhető, milyen vihart kavarna Spanyolországban a két Breker-portré és milyen totális értetlenségre találna számos magyar és amerikai munka.

Furcsa és végeredményét tekintve valószínűleg szomorú gondolatjáték; maradjunk inkább a műveknél, amelyek túlnyomó része növeli a kortárs művészet iránti kíváncsiságot. Már az előcsarnokban elhelyezett *Vérszusibank*, Alicia Framis 2000-ben készült munkája olyan plakatív vizuális elemmel, valamint olyan nagyvonalú installációval lepi meg a nézőt, amit a hazai szem valóban legfeljebb távoli gyűjteményekhez köthet. A belső terekben – a mennyország és a pokol tematikájától függetlenül – ugyanígy folytatódik az egyenként felcsigázó művek sora. Pipilotti Rist művétől rögtön Kimsooja kontemplatív videójára nyílik kilátás, onnan pedig Candice Breitz *Anya* című videoinstallációjához juthatunk. A videoművészet lassan már klasszikusnak számító hagyományait követő, a kortárs remix-technikákat felhasználó mű nagy hollywoodi színésznők jeleneteiből építkezve elsősorban ritmusa és formai egyszerűsége – vagy másképp: letisztultsága – révén éri el az elementáris hatást. A művek nagy részén lenne érdemes elvégezni a részletes hatástanulmányt: Tracey Moffatt *Egy életre megrémülve* című szintén klasz-





Kiállítási interiőr Arno Breker szobor-párjával

Kontextusteremtés

A Ludwig Múzeum *Új szerzemények – rég nem látott művek* című kiállításán a régebben beszerzett munkák egy része tényleg olyan benyomást kelt, mintha az új igazgató, miután csodálkozó szemmel végignézte a gyűjteményi leltárt, azokat a darabokat választotta volna ki, amelyekről elsőre ő maga sem tudta, hová tegye. Nem is elsősorban Hitler kedvenc szobrásza, Arno Breker Ludwig házaspárt ábrázoló monumentális, de anyagában mégis inkább csokoládét idéző – Németországban a nyilvánosság elé kerülve természetesen botrányt kiváltó – portrépárjára gondolok, hanem olyan művekre, mint Brad Davis vagy Uwe Pfeifer nehezen kontextualizálható

festményei, Stoph Sauter csokoládé-kamerája, illetve Jenny Holzer és Lady Pink nyolcvanas évekbeli közös vadulása. Mintha a kortörténeti pannón ezek a művek adnák az alapozást. A főtéma pedig ebben az esetben a magyar képzőművészet utóbbi negyven évének újrafogalmazása: eddig ismeretlen rétegek felmutatása, valamint az újonnan kanonizált elemek hozzárendelése. A szűken értelmezett és a nyolcvanas évek festészetén átszűrő Iparterv kiemelése helyett, és az utóbbi években már kirajzolódó tendenciákat aláhúзва, a korábban inkább a hazai művészettörténet periferiáján említett életművek kerülnek előtérbe: Altorjay Gábor, Ficsek Ferenc, Hajjas Tibor, Bódy Gábor, Szentjóby Tamás, Najmányi László munkái alkotják a tárlat vezérfonalát. Ez a történeti átrétegzés és újjáértelmezés teremti meg az új szerzemények – Andreas Fogarasi, KissPál Szabolcs, Lakner Antal, Komoróczy Tamás, Esterházy Marcell, Várnai Gyula vagy a Kis Varsó műveinek – kontextusát. A gyűjtemény új külföldi darabjai pedig – köztük Sean Snyder vagy David Maljković kiemelkedő munkái – az anyagi lehetőségek miatt is szükség- és törvényszerű hazai hangsúly mögött szorulnak háttérbe. A realitás az, hogy a kontextus-kigyó csupán a saját farkába harap.



David Maljković: Elfelejtett emlékek napjainkban I-III., 2006–2008



Joana Vasconcelos: Burka, 2002, installáció, vegyes technika

szikus, a nézői agy kiegészítő hajlamára építő fotósorozatótól Zwelethu Mthetwa tartalmában és fényeiben egyaránt megdöbbentő *Cukornád*-sorozatán át egészen Shirin Neshat *Az utolsó szó* című filmjéig – utóbbi dramaturgiája meglepő módon erős hasonlóságot mutat a *Nikita* eredeti verziójának jeleneteivel.

A hatást növeli a professzionális elrendezés és a meglepően jól tagolt tér. Koncentrált befogadásra alkalmas módon nagyon sötét van a vetítések helyszínén, a hangok vagy a fotók pedig nem vesznek el a hihetetlen magasságokban; Joana Vasconcelos magasból lezuhanó



Agustín Pérez Rubio, a kiállítás egyik kurátora



Carles Congost: The Congosound's Live Prototype, 2007, installáció, 230x310x215 cm

Burkáját pedig mintha egyenesen ide tervezték volna. A kiállítás nyomán kiderül, hogy a Műcsarnok monumentális termei most éppen remekül megfelelnek a kortárs művészet követelményeinek, sőt lehet, hogy középtávon igaz lesz annak a külföldi kurátornak, aki először megpillantva a tereket azt mondta: elég lenne róluk egy videót küldeni Amerikába, bármilyen sztárművész kedvet kapna a kiállításához.

Nagy kérdés, hogy mielőtt ez a paradicsomi állapot bekövetkezik, mit profitálhat ilyen kiállításokból a magyar néző mellett a magyar művészet? Mindenekelőtt remek, hogy a mű-



Carles Congost: The Congosound's Live Prototype, 2007, installáció, 230x310x215 cm

vek között – ha egy kicsit ugyan periferikusan is – jelen van Benczúr Emese villódzó műve, a *Fényesítsd az elméd*. Ezáltal is kiderül, mennyivel jobb megoldás egyetlen valóban beilleszkedő mű bemutatása, mint a korábban többször is alkalmazott stratégia, a magyar művészek munkáinak erőltetett mellérendelése. Fontos az is, hogy az ilyen tárlatokkal a művészeknek szinte házhöz jönnek a legfontosabb nemzetközi tendenciák: azonnal láthatóvá válik, hogy jelenleg nem a sokszorosított grafika vagy a technorealizmus körül forog a világ. Még fontosabb lenne, ha az itt és most látható, nem rit-

kán a saját műfaji és mediális hagyományaikra építő művek megvalósítására jellemző tudatosság és nagyvonalúság valamilyen módon átszivároghatna a magyar művészek munkáiba. Jó lenne ezenkívül, ha a magyar művészet által felvetett problémák nyelvezete illeszthető lenne egy ilyen jellegű gyűjteményhez, és így mindez természetes módon lenne jelen a nagy élet körforgásában is. A nagyon emberi kíváncsiság és irigység mellett így jelennek meg a kiállítás hatására a vágyképek is.



Massimo Vitali: Knokke Politych, 2002, 8 fotó, 220x180 cm



Kiűzetés a paradicsomból

Kulináris élvezetek és apokalipszis a leóni MUSAC-ban

FÖLDES ANDRÁS

A leóni kortárs művészeti múzeumot eleinte csak mint építészeti objektumot vizsgáltam, megállapítva, hogy a Luis Mansilla és Emilio Tunon tervezte komplexum színes, extravagáns, ugyanakkor mértéktartó. Érthetően tüntették ki 2007-ben a Mies van der Rohe-díjjal. Csak akkor kezdtem gyanakodni, hogy a közeli katedrális ólomüveg ablakainak színében játszó épületnek élettani hatásai is vannak, amikor a főkurátor, Agustín Pérez Rubio a múzeumi étterem VIP-emeletén fogadta az újságírókat.

A téma a múzeum kialakulása, működése, finanszírozása volt, annak apropóján, hogy a MUSAC a Múcsarnokban mutatja be gyűjteménye legjobb darabjait. A kurátor a puritán tárgyaló helyett azonban hosszú, ízlésesen terített asztalnál fogad, jegyzetek helyett pedig sonka, sajt és friss zömlécskék állnak az asztalon.

Igyekszem udvariasan nem tudomást venni az oda nem illő dolgokról, és rögtön a tárgyra térek. A kurátor és az asztal körül ülő stábja őszinte lelkesedéssel számol be a MUSAC alapításáról, miközben a tányérokra halmozott tapasokból csipegetnek.

A kortárs művészeti múzeum ötlete még 1997-ben fogant meg a város vezető értelmiségijeinek fejében, tudom meg. Sokan ugyanis nem tartották jónak, hogy Leónot csak közép-

kori kulturális emlékeiről és a várost is érintő zarándokútról, a caminóról ismerik, a 21. század pedig legfeljebb a boltok kínálatában érzékelhető. Koncepciót dolgoztak ki tehát, hogy olyan intézményeket költöztessenek Leónba, amelyek a kortárs kultúrát a városba vonzzák. Ennek jegyében épült fel az auditorium, amelyet szintén a neves spanyol építészpáros tervezett, és a kortárs művészeti múzeum is.

„Már a kezdetektől azon voltunk, hogy szoros kapcsolatot alakítsunk ki a várossal” – meséli kedélyesen Rubio, és hálásan néz a feltárluló ajtóra. Egy pincérnő tűnik fel zöltséges paellákkal, és miközben a kezdeti nehézségeket ecsetelik, mindenki az ölébe teríti szalvétáját. „A gótikához szokott leóniak olyan gyanakodva fogadták a MUSAC-ot, mintha egy ufó szállt volna le a városban” – emlékszik vissza

a 2005-ös indulásra a főkurátor, és megkérdezi, mit innék.

A kezdeti gyanakvást azzal győzték le, folytatja közben, hogy nem egyszerűen kortárs művészeti múzeumként üzemeltek, hanem a város kulturális tereként. A megnyitókat fesztiválakká bővítették koncertekkel, előadásokkal és egyéb programokkal.

Ezt a propagandaszöveget persze minden múzeum elmondja magáról. Rubio annyival egészíti ki a szokásos szöveget, miközben felém nyújtja a paella után érkező, krémsajttal töltött lazacot, hogy a kezdetektől harcolt a múzeum ingyenessége mellett. „Ha az adóból fenntartott oktatásért és egészségügyért nem kell fizetni, akkor ne kelljen a kultúráért sem.” Bár az elfogyasztott halak némileg lassítják a gondolkodásomat, azt azért érzem, ennél

az érvnél erősebb, hogy az ingyenességgel közösségi térként működhet az intézmény, ahová nem kell készülni, jegyet venni. „Azt szerettem volna elérni, hogy a téren gördeszkázó fiúknak ne kelljen azon gondolkozniuk, hogy sört vagy múzeumjegyet vesznek. Vegyék meg a sört és jöjjenek el a múzeumba, akár csak egy fél órára” – fejti ki a kurátor, és újabb üveg vörösbort hozat.

Bárhogy is, a trükk bejött, a múzeum ugyanis havi 3000, azaz évi közel 160 ezer látogatót fogad. Egy tintahalfaltkával rámutatok, hogy mindez nem kunszt ott, ahol rengeteg a turista. Amire Rubio egy spárgával gesztikulálva azzal ríposztoszik, hogy látogatóik fele leóni lakos. A külföldiek 10-15 százalékát teszik ki a látogatóknak.

A múzeumot egyébként teljes egészében a helyi tartományi kormány finanszírozza. Annak ellenére, hogy világszerte divatos szlogen a magánszféra bevonása a kulturális intézmények fenntartásába, a MUSAC-ban elv, hogy nem hajtanak adományokra, nem kísérelnek meg becsábítani magántámogatókat, szponzorokat. Kérdés persze, hogy ez meddig marad így, a válság miatt a múzeum költségvetését ugyanis megnyirbálták. Eddig évi másfél-kétmillió eurót fordíthattak műtárgyvásárlásra, 2009-re azonban egyelőre semmit nem kaptak, magyarázza a kurátor, miközben nézi, ahogy a villájára tűzött articsókán megcsillan a nap.

Tragédia egyelőre nem fenyegeti a MUSAC-ot, mivel 350 művész 1500 alkotását gyűjtötték össze. Vajon milyen technikával érték el, hogy

a belsín egyszerre legyen omlós és mégis kellemes állagú, fogalmazódik meg bennem a gondolat a negyedik fogásnál, de végül inkább a gyűjtési koncepcióra kérdezek rá.

„A MUSAC nem akar semmilyen irányzatra szakosodni – mondja a főkurátor a szalvétával babrálva. – Nem akarom, hogy az én ízlésem nyomja rá a bélyegét a gyűjteményre. Az a cél, hogy az 1989 utáni képzőművészet minden szelete képviselve legyen a gyűjteményünkben. Mostanában kortárs latin-amerikai művészetet vásárolunk, és mivel a kilencvenes évekből hiányos a kollekciónk, most arra az időszakra is koncentrálunk. De van magyar munkánk is, Benczúr Emese két installációját vásároltuk meg.”

A következő emlékem, hogy kézzel kapaszkodom egy erős eszpresszóba és az időt nézem. Négy órája folyik az ebéd, és úgy tűnik, mindez csak számomra furcsa, asztaltársaim olyan elégedetten kvaterkázna körülöttem, mint akiknek még pont van negyedórájuk az ebédidőből. Mosolyogva bölintanak, mikor felvetem, hogy megnézném az aktuális kiállítást.

A hedonisztikus hangulat már a terem ajtajában szertefoszlik. A *Trying to remember what we once wanted to forget* (Megpróbálni emlékezni arra, amit valaha el akartunk felejteni) című részben egy homoszexuális művészpár térinstallációi, installációi, objektjei vezetnek be egy konfliktusokkal, örlődéssel és emlékezéssel teli kapcsolat mélységeibe. A többórás ebéd utáni, békés hangulatban különösen szívbe markolóak az olyan művek, mint amit a pár a szakításuk után készített: két független és teljesen

egyforma mosdót, amelyeket egy bonyolultan megcsavart cső köt össze alul.

Egy hajdan volt bulit kerámialufikkal és serpentinekkel, mű-sörösdobozokkal újraépítő, de teljesen néptelen installáció mellett török ki a nyomasztó világból, de a következő termekben sem találom meg az ebéd idilljét. A dán Kirstine Roepstorff nagyméretű kollázsaival gender-problémákra, a nők elnyomására, a fájdalmas emlékek feltárására koncentrálok.

Riadtan hátrálok, a súlyos gondolatok helyett könnyed, idilli művészetet keresve, hiába. Marina Núñez termeiben végleg maga alá temet a 21. századi paranoia. A művésznő egész falra vetített, monumentális és apokaliptikus hangulatú videomunkáiban a lehetséges jövőt vázolja. A Mátix hatását mutató 3D-animációkon a globális felmelegedés utáni, végtelen tenger felett siklom, körülöttem üvegburákban emberek, akiknek már semmilyen szervük nincs az idegrendszeri hálózaton kívül. Egy másik, UV-lilában derengő terem falán atomháború utáni fémroncsok, görcsös póztúrákba merevedett emberkontúrok fokozzák a totális hatást.

Kitámolygok a vad spanyolországi napfényre, a szertelenül színes múzeum elé. Rubio, a főkurátor vidáman integet az ajtóból: hogy tetszett? Az étterem felé mutatok, hogy folytassuk inkább a beszélgetést a művészetről egy délutáni kávé mellett.



Charles Foster Kane, az Aranypolgár,
London zárkózott Medicije,
avagy a művészvilág Gordon Gekkoja?

Charles Saatchi

ENTZ SAROLTA

Saatchi időről időre közkedvelt témájává válik a médiának. Mindenféle médiumnak: a tévétől a komoly napilapokon át a bulvársajtóig. Egy időben rengeteg kritika érte, mostanában pedig azt kérdezzük, vajon milyen lenne a brit kortárs művészeti élet nélküle, létezne-e egyáltalán? Egyesek azt is felvetik, hogy talán a Tate Modern létrejötte is az ő tevékenységének közvetett eredménye. Az tény, hogy az 1997-ben Saatchi fiatal brit művészeiből (YBAs-Young British Artists) megrendezett *Szenzáció (Sensation)* című kiállítás a londoni Royal Academy-n sok mindent megváltoztatott.



Elsősorban a nagyközönség viszonyát a kortárs képzőművészethez, mert az erről addig nem is nagyon tudott, mármint hogy van olyan, hogy brit kortárs képzőművészet. A *Szenzáció* által kínált szenzációk pedig meghozták a rengeteg cikket és beszámolót, aminek eredményeképp Angliában a taxifőrtől a minisztériumokig mindenki Saatchi művészeiről beszélt. És valóban szenzációsak voltak a szónak nem csak a pozitív értelmében. A hírhedt gyerekgyilkos, *Myra Hindley* portréja, amit színes gyerekkezek mozaikjából épített egybe Marcus Harvey, vagy Chris Ofili elefánttrágyából felrakott fekete *Madonnája* céltudatosan nyugtalanították a nézelődőt. De Damien Hirst férgekkel és legyekkel vitrinbe zárt rohadó marhafeje, Sarah Lucas a meztelen nőiséget kommentáló két tojásból és egy kebabból készült installációja, Tracy Emin sátra vagy a Chapman fivérek péniszorru babái is méltán keltettek megütközést a szenzáció hírére se regló tömegekben. És valóban tömegek nézték meg a kiállítást, 300 000-es látogatottságával sokáig ez volt a legtöbbször által megtekintett kortárs kiállítás Angliában. És nem csak Angliában. A kiállítás Berlinben óriási siker volt, New

Yorkban nagy felfordulást okozott, olyannyira, hogy a kiállító Brooklyn Museum of Arttól egy időre megvonták az állami támogatást, az Ausztrál Nemzeti Galéria pedig egyszerűen elutasította a kiállítás bemutatását.

Ettől kezdve mindenki kíváncsi volt arra, hogy Saatchi mit csinál. Első galériáját egyébként 1985-ben nyitotta meg Észak-Londonban, egy volt festékgyár épületében. Ez volt a második művészeti helyé alakított ipari épület Angliában, ahol az akkori Amerika errefelé ritkán látott fontos művészeit mutatta be (Cy Twombly, Jeff Koons, Andy Warhol, Bruce Naumann vagy Richard Serra). Aztán jöttek a britek. A 90-es évek elején Saatchi eladta az amerikai műveket, és elkezdte felkutatni az 1988-ban a londoni dokknegyedben látott *Freeze* c. kiállítás fiatal brit művészeinek munkáit Kelet/Dél-Londonban, az alkotók által működtetett ad hoc galériákban. És talált. És vásárolt, hogy aztán kiállíthasson. Ha a '90-es évek elején az ember ellátogatott Saatchi St. John's Wood-i galériájába és megnézte az új szerzeményeket, az angol avantgárd dal szembesült.

Saatchi olcsón vásárolt, és a '97-es kiállítással megalapozta művészeinek sztárságát. Mond-



Sun Yuan and Peng Yu: Old Persons Home, 2007, 13 életnagyságú szobor és 13 elektromos kerekesszék, eltérő méretek
Courtesy of the Saatchi Gallery London
© Sun Yuan and Peng Yu, 2009

hatnánk, jó marketinghúzás volt. Hiszen amikor 2005-ben eladta őket, már nagy hasznot hoztak neki. Csak egy példa: Marc Quinn saját fagyasztott véréből faragott fejszobrát (*Self, Önmagam*) 13 000 fontért vette, majd 2005-ben egy amerikai gyűjtőnek 1,5 millió fontért adta el. Ez az a fajta, értéknövekedésből származó haszon, amiről a tőzsdecápák álmodnak. Nem csoda, hogy a művészeti piac (a *Tőzsdecápák [Wall Street]* c. filmből ismert) Gordon Gekkojaként emlegetik időnként. Az ilyen húzásaival valószínűleg Saatchi is nagyban hozzájárult ahhoz, hogy manapság rengeteg gyorsan meggazdagodott befektetőből és brókerből lett gyűjtő, meghozza kortárs-gyűjtő. Saatchi ennek pedig örül, mert a művésznek az a jó, ha gyűjtőből minél több van. Ettől függetlenül őt nem elsősorban a profitnövekedés motiválja, sőt. Ezekhez képest Saatchi régi vágású gyűjtő, aki mellesleg ért a marketinghez és a közönséghez



Shadi Ghadirian:
Cim nélkül
a Mint a mindennapokban
sorozatból, 2000–2001,
C-print, 183x183 cm
Courtesy of the Saatchi Gallery, London
© Shadi Ghadirian, 2009



Cang Xin: Communication / Kommunikáció, 2006, szilikon zselé, hossza: 172 cm



Sun Yuan és Peng Yu: Angyal, 2008, életnagyságú szilikon zselé és műanyag szobor



(ami nem csoda, miután egy időben övé volt a világ legnagyobb reklámcége), a célja pedig az, hogy amit gyűjtött, azt megmutathassa, felvágthasson vele.

Mindez azonban Saatchi igazságának csak egy szelete, Saatchi ugyanis hívatásos népművelő is. Saját bevallása szerint 1985-ben azért nyitott galériát, hogy a brit közönség kortárs képzőművészethez való egészségtelen viszonyán javítson. A kortárs művészet propagálása folyamatosan foglalkoztatja (nyilván némi érdeke is



Az új galériaépület

fűződik hozzá, de a cél szent, sőt az eszközök is, a haszon pedig melléktermék), olyannyira, hogy legújabb, harmadik galériáját mindenképpen úgy akarta megnyitni, hogy az ingyenesen látogatható legyen. És az is lett, köszönhetően a New York-i Philip de Pury aukciósház támogatásának, amiért cserébe Saatchi csak rajtuk keresztül értékesít. És nemcsak ingyenes, de rengeteget van nyitva, ez Anglia leghosszabban nyitva tartó művészeti helye.

A helyszín London belvárosa, Chelsea; a csillogó boltjairól híres Kings Road mellett, a yorki herceg eredetileg 1000 katonaözvegynék és árvának épített kaszárnyája. György-kori épület, hatalmas klasszicista dór kapuzattal, szép füves-fás környezetben – remek hely a kortárs művészet új panteonjának.

A klasszicizmus belül eltűnik, átveszi a helyét a 20. században kitalált „white cube” elegáns funkcionalizmusa: három szinten 13 szépen fölfűzött tér, különböző kapacitással, diszkrét és a művészet élvezéséhez legmegfelelőbb felső világítással. Meg is van elégedve vele az összes londoni kritikus. Ami a kiállításokat illeti – persze – már nem ilyen egybehangozóak a vélemények. Az első várva

Saatchi Galériák (rövid áttekintés)

1985–2004

London, St. John's Wood, Boundary road, 2780 nm. Az épület tágas fehér tereivel újdonságszámba ment Londonban, a kiállítások nem kevésbé. Az épület galériaként 2003-ig működött, onnantól raktárként funkcionált. Egy szomszédos raktár meggyulladásá miatt 2004-ben leégett, számos művet elpusztítva Saatchi gyűjteményéből, köztük Tracy Emin *Everyone I have Ever Slept With 1963–95* (Akikkel lefeküdtem 1963–95, a sátor), illetve a Chapman fivérek *Hell (Pokol)* című installációját, összesen kb. 50 millió font értékben.

2003–2005

London, déli part, volt megyei városháza épülete az Aquarium és egy állandó Dalí-kiállítás mellett, 3700 nm. A galériát az épület lambériázott belseje miatt nem túl hízelgően „koporsó”-nak nevezték. Rengeteg negatív kritikát kaptak az itteni kiállítások,

főleg a hely alkalmatlansága miatt. Innen vetették le majdnem Tierney Gearon amerikai fotóművész nő képeit gyermekpornográfiával vádolva őket. 600 000-en látogatták meg évente. 2005-ben részben a japán bérbeadókkal folytatott folyamatos pereskedés miatt bezárta. Ekkor eladta a fiatal brit gyűjtemény maradék darabjait Richard Wilson olaj-installációja kivételével. És majdnem letétbe helyezte egész gyűjteményét a Tate-ben.

2008–

London, Chelsea, Duke of York Headquarters. 4500 nm-es területével ez az eddigi legnagyobb galéria. A kínai kiállítást négy hónap alatt 525 000-en nézték meg. (A Tate Modern látogatottsága egy év alatt négymillió.)



Zhang Dali: Kína ivadéakai, 2003–2005
vegyes technika, 15 életnagyságú öntött figura
átlagmagasság: 170 cm egyenként

várt kiállítás 2008 októberében nyílt *A forradalom folytatódik – új művészet Kínából* címmel. Na, a kínai kortárs az, amit nem Saatchi fedezett fel és már legalább öt éve járja diadalmas útját Nyugaton (a világ 20 legdrágább művészből per pillanat 11 kínai). Saatchi mégis az újonnan összeszedett kínai művészeivel nyitott – ha kicsit késve is, de fontosnak tartotta, hogy bevásároljon az ázsiai ország művészetéből; mégpedig azért, mert Kína a világ leggyorsabban növekvő gazdasága, ami a művészet jövője szempontjából nem mellékes. „Ötven év múlva az unokáink mind kínaiul akarnak majd beszélni” (Saatchi).

A már-már kissé unalmassá vált Zhang Xiaogang és Wang Guangyi mellett a kiállításon megmutatkozott azért Saatchi sajátos ízlése is. Az az ízlés, ami szereti a gyors, vizuális csattanókra épülő műveket, az időnként durva és groteszk megfogalmazásokat, ami miatt

sokan kritizálták is Saatchit, mondván eltorzíja a művészeti kínálatot. Voltak tehát Ron Mueck-es tromp l’oeil szobrok, gigantikus installációk és a sanghaji híres Jin Mao-tornyt kefélő óriásszámár. A kiállítás azért élvezetes volt és olyan műveket is felsorakoztatott, amik túlmutatnak a kínai kultuszminisztérium által propagált kirakatszművészen. Mivel a művek jó részén az amerikai pop-art mellett a fiatal britek hatása látható, érdekes lehet a gondolat, hogy a kiállításon szereplő művek egy részének létrejötté közvetetten Saatchinak köszönhető... – talán ez is közrejátszott abban, hogy épp ezzel a kiállítással nyitotta meg új galériáját?

A második kiállítás idén februárban nyílt *Leleplezve – új művészet a Közel-Keletről* címmel. Ez már inkább a Saatchihoz illő terra incognita, ahova bevezeti a látni éhes látogatót. Izgalmas terület, és ezek a művészek sokkal otthonosab-

ban kezelik a művészet nyugati nyelvét, mint a kínaiak – nem csoda, hiszen a Nyugat mindig is hatással volt a régió művészetére, és persze fordítva is. Itt is találkozunk vizuális trükkökkel, nagy installációkkal, de amit Iránról és Palesztináról megtudunk, elgondolkodtató és bizonyos mértékig felforgatja, felvilágosítja a hírek torz tükrén keresztül megismert országokról alkotott elképzeléseinket.

Mindkét kiállítás amolyan félig-didaktikus típusba tartozik, amikor a kiállított művek teljességre törekednek egy témában, nem egy-egy művészt, hanem egy szélesebb kategóriába tartozó művészcsoporthoz vagy még inkább műcsoportot mutatnak be. Ez az irány már korábban is látszódott Saatchi gyűjtési és kiállítási stratégiáján. Mindenképpen ilyen volt a 2004 végén megrendezett *A festészet diadala (Triumph of Painting)* c. kiállítás, amivel nemcsak egyszerűen be akarta mutatni újonnan bevásárolt fest-



Saatchi honlapja

www.saatchigallery.com

A honlapon keresztül az első évben kb. 130 millió dollárnyi értékben folyt kereskedés, és a művészek száma azóta megduplázódott, jelenleg több mint 120 000-en találhatók meg rajta. A honlapon eladni és venni is ingyen lehet és nincs rajta reklámfelület sem. A fizetés, más online piacokhoz hasonlóan egyszerű Paypal rendszerrel működik. Nemcsak a kereskedelmet, de a művészek közti kommunikációt is elősegíti, lehetővé teszi. Idén januártól Saatchi elindította kínai nyelvű változatát is. Április 15-én kezdődik a honlap óriásplakátos kampánya Angliában, hogy minél több művészhez és minél több gyűjtőhöz eljusson a híre, és ezzel lehetőséget biztosítson a megjelenésre és az olcsóbb gyűjtésre. Olvashatunk rajta siker történeteket is arról, hogy kinek mennyiben segített a honlaphoz való csatlakozás. Magyarországról 14 galéria van fent a honlapon.



Wafa Hourani: Qualandia 2067, 2008, vegyes technika, 5 részből 400x700 cm

ményeit, hanem fel akarta hívni a figyelmet egy a „kihalás szélén” álló műfaj létjogosultságára; be akarta bizonyítani, hogy amikor a múzeumok nagy része mindenféle installációs videó-, fotó- és médiakiállításokkal van tele, a kor problémáira igenis a festészet is megfelelő, ha nem jobb válaszokat ad.

Kinyitni a nagyközönség szemét és szemléltetni az újat. Az „új” Saatchi mániája, az ősszel megnyílt galériának is az a célja, hogy olyan új, „fiatal” művészetet mutasson be, amit a Tate-hez hasonló mamutintézményeknek lassú mozgásuk miatt nem áll módjukban frissiben kiállítani.

Ezért hát a kínaiak és a Közel-Kelet. A sor pedig folytatódik majd Indiával, az új szobrászat bemutatásával stb.

És Saatchi népművelő tevékenysége sem áll le. A galéria termei nyújtotta lehetőség ugyanis nem elég neki. 2006 májusában indította el új honlapját, ahol a művészet demokratizálásának égisze alatt művészek ingyen rakhatják ki műveiket, és a galériás sarc nélkül közvetlenül adhatják el gyűjtőiknek. Azért, hogy az olyan művészek is megkapják a bemutatkozás esélyét, akik a kapcsolatrendszer hiánya vagy

bármilyen más miatt maguktól sosem jutnának be a művészeti piac forgatagába. A honlap nem egyszerű piac, hanem egy virtuális művészeti világ, amely nemcsak lehetőséget ad, de aktívan segít is: meg lehet nyerni „A hét művésze” címet, egyesek műveit kiválaszthatja egy-egy kritikus és akár nemzetközi művészeti vásárra is eljuttathat néhányakat. Beszámol a világ történeteiről, a megnyitó buliktól a fontos művészeti eseményekig, olyan kritikusok jelentetnek meg rajta cikkeket, mint a New York-i Jerry Saltz és megtalálhatók rajta a világ minden részéről származó galériák, múzeumok, művészeti iskolák és ösztöndíjak. A honlap naponta 70 millió találatot kap, amivel a világ leglátogatottabb művészeti honlapjává vált.

De Saatchi még tovább készül menni. A cél, hogy megtalálja az Angliában bujkáló újabb „Damien Hirstöket”, a felfedezetlen új tehetségeket. És ezt hogyan lehet a leghatásosabban elérni úgy, hogy még közben a kortársat is propagálja, ha nem egy „Megasztár” típusú tévéműsorral? A kritikák záporoznak, de vajon a végén nem megint Saatchinak lesz-e igaza, és megtalálja a képzőművészet Leona Lewisát?



Halim al Karim: Hidden Victims / Rejtett áldozatok, 2008, lambda nyomtat, 186x372 cm, triptichon

Saatchi sikerének kulcsa talán az lehet, hogy folyton képes magának új realitásokat teremteni. Ahogy képes arra, hogy kilenc hónapon keresztül kilenc tojáson éljen mindennap csak hogy lefogyjon, rendelkezik annyi szabadsággal, hogy olyan műveket kezdjen el vásárolni, amilyeneket addig senkinek eszébe sem jutott, fölfedezze az internetben rejlő lehetőséget és azt annak legvalóságosabb természete szerint használja, vagy arra, hogy gyűjteményét szintén közszolgálati módon kezelje. És akkor most mindenki eldöntheti, hogy Saatchi a művészvilág Gordon Gekkoja vagy inkább a 21. század haladó Medicije.

•



Kader Attia: Szellem, 2007, alumíniumfólia, változó méret
Courtesy of the Saatchi Gallery, London
© Kader Attia, 2009

crosstalk
Video Art Festival Budapest



**VENDÉG:
SPANYOLORSZÁG**

**GÖDÖR KLUB,
JÚNIUS 25-30.**

www.crosstalk.hu



20 ÉVES A MAGYAR NARANCs
HÚZZ

HÚSZRA LAPOT!
20 ÉVES A MAGYAR NARANCs

Szukics Magdolna

2010.10.09.

Vásárolj 2009. november
12-ig egyéves előfizetést
15 600 forintért, és neked is
kiosztunk egy jó lapot
az újságok mellé!

Ez a kártya
az előfizetés lejártáig
20% kedvezményt
biztosít az A38 Hajón,
a Cirko-Gejzír és a KINO
mozikban, az Írók Boltjában,
a Kamrában, a Katona József
Színházban, a Ludwig
Múzeumban és a Trafóban.

Részletek a www.magynarancs.hu-n.
A Magyar Narancs megrendelhető:
telefonon: 06 1 441 9000 / 2403-as mellék
faxon: 06 1 356 9691
e-mailen: kiado@narancs.hu
online: www.magynarancs.hu



Ana Torfs: Anatómia, 2006, kiállítási enteriőr, Daadgalerie, Berlin, © Ana Torfs

Vérité exposée – az emlékezetről

A Futurspektiv fantáziánévre keresztelt flamand kulturális fesztivál fő képzőművészeti eseménye az Ernst Múzeumban megrendezett kiállítás. A négy középkorú flamand kortárs művész munkáit bemutató tárlat az emlékezet kérdéskörét feszegeti jellegzetesen elvont művészeti eszközökkel. A fejtés és az emlékezés témaköre az utóbbi másfél évtizedben vált fontossá a hazai társadalomtudományos gondolkodás számára. A különböző elméletek lényegében megegyeznek abban, hogy az emlékezet szelektív természetű. Arra emlékezünk, amire emlékezni akarunk, és úgy alkotjuk újra emlékezetből a történeteket, ahogyan emlékezni akarunk rájuk. De vajon mi befolyá-

solja a személyes memóriát, ami nélkül nem térképezhető fel a társadalmi emlékezet működése? Mennyire töredezett és hogyan függ a kontextustól? A *Vérité exposée – az emlékezetéről* című kiállításon bemutatott művek erre adnak egy lehetséges választ. Főként az emlékezet töredékessége, az emlékmorzsák ismétlődése és újrajátszása mentén. Ana Torfs például a német munkásmozgalom két tragikus sorsú szereplőjének, Karl Liebknechtnek és Rosa Luxemburnak a halálát dolgozza fel. Egy berlini anatómia-színházban színészekkel játszatja újra a gyilkosságok gyanús körülményeit alig tisztázó korabeli bírósági pert. David Claerbout egyik filmjén egyetlen pillanatot rögzít

több tucat nézőpontból, a többszörözött kép jelentette igazságot szegezve szembe az egy nézőpontú érzékeléssel. A kiállításon látható másik művében azt vizsgálja, mi történik egy filmjelenettel, ha azt egy nap alatt egymás után 69-szer leforgatják. Hogyan változnak a fények, a környezet hangjai, a színészi alakítás, az érzelmek? Els Vanden Meersch egy balti-tengeri náci üdülőt fotózott rendületlen szorgalommal, Sven Augustijnen pedig afázias betegekről forgatott egy szikár dokumentumfilmet.

Ernst Múzeum

2009. április 11. – 2009. május 31.

design: anagraphic



VÉRITÉ EXPOSÉE

az emlékezetről

Sven Augustijnen David Claerbout
Ana Torfs Els Vanden Meersch

2009. április 11 – május 31.

A Flamand Kormány kezdeményezésére és nagyvonalú támogatásával megvalósult kiállítás.

David Claerbout: Bordeaux-i darab, 2004, egycsatornás színes videó, 13 óra 43 perc
David Claerbout és a Galerie Micheline Szwajczer tulajdona

H-1065 Budapest, Nagymező utca 8.
info@mucsarnok.hu
www.mucsarnok.hu · www.kunsthalle.hu
Nyitva: kedd – vasárnap 11.00 – 19.00

futurspektiv
ÚJ FLAMAND MESTEREK · NEW FLEMISH MASTERS

Támogatóink:





Glatz Oszkár: Parasztudvarban, 1914

Az impresszionizmus farvizén

A Kogart átvállalta a könnyen megszervezhető népszerűsítő klasszikus kiállítások megrendezését a Nemzeti Galériától. Most a jelenleg legfelkapotabb (lásd a *Monet és barátai* sikerét) irányzat, az impresszionizmus került terítékre. A hazai közönség (is) odavan a komor akadémikus műtermet odahagyó impresszionistákért, a réten szétzaladó napfényért, az ecset friss játékáért, a felhőtlen és felszabadult örömfestészetért. A stílszerűen tavaszszal nyíló tárlat 150 olyan magyar művet válogatott csokorba a 19. századtól indulóan, ami akár a legcsekélyebb mó-

don is, mondjuk egy-egy napfolt erejéig, de kapcsolatba hozható az irányzattal, vagy ha pontosak szeretnénk lenni, a plen air-festészettel. A stílus fő sztárja természetesen a későn felfedezett Szinyei-Merse Pál és hű fegyverhordozói, a nagybányaiak. Előképként a kurátorok Barabás Miklós és idősebb Markó Károly tájfestészetét is előkeresték, majd a pleinairrel csak egy pillanatig kacérkodó Munkácsy és a barbizoniakkal mélyebb barátságot ápoló Paál Lászlót. A tárlat betekintést nyújt a szolnokiak falusias plein air-festészetébe is (Deák-Ébner Lajos-

tól Fényes Adolfig) és a különböző késő impresszionista törekvésekbe, például Rippl-Rónai vagy Vaszary munkásságába. Az első igazi impresszionista kiállítást 1874-ben rendezte meg pár párizsi festő a fényképész Nadar műtermében. A francia őseredeti a legtöbb európai országban kevés késéssel (egy-két évtized) létrehozta a maga mutációját. A közvetlen kortársakat Magyarországon sem foglalkoztatták túl mélyen a plein air által felvetett optikai kérdések, az egyedül jó ritmusban lépő Szinyei-Merse Pál pedig a legrosszabb pillanatban hagyott fel az alkotás-

sal, éppen a „cél” előtt. (A tárlat egyik szenzációja az Amerikából hazatért *Anyja és gyermekei*, ami a *Majális*hoz vezető út legfontosabb állomása volt.) A magyar impresszionizmus így pár évtizeddel később jelentkezett, magába vegyítve ezt-azt a posztimpresszionizmusból is, és persze nem tagadta meg a falusias tájfestés magyaros témaválasztását sem.

Az impresszionizmus sodrában, Kogart Ház
2009. április 3. – 2009. augusztus 2.



Rippl-Rónai József: A geszti kastély, 1912, olaj, karton, 72x99,7 cm

Művészház

A magyar művészettörténet nincs túlírva. Alapos kutatással a felszínre lehet hozni olyan izgalmas képződményeket, mint a Magyar Vadak, vagy most éppen a Művészház. Aki foglalkozik a 20. század eleji magyar művészettel, biztos beleütközött már ebbe a névbe, de csak most derült ki, mit is fed valójában – hála a Nemzeti Galéria Zwickl András által összeállított precíz intézménytörténeti kiállításának.

A Művészház tehát egyesület volt, ahol – még az első világháború előtt – az érdeklődő pesti közönség láthatott Matisse-t és Picassót, Réth Alfréd- és Nemes Lampérth-képeket, ellenszallont (a párizsi Salon de Refusés mintájára) és nemzetközi posztimpresszionistákat. Persze nem ez volt a főprofil, de kétségkívül szerepelt a kubizmus is a Művészház kínálatában a modern magyar vagy a késő nagybányai derékhad mellett. Az 1909-es alapítású egyesület a *Vasárnapi Ujság* cikkírója szerint „arra törekszik, hogy lehetővé tegye az erők egyenletes megoszlását és elhelyezkedését, ami a két régi testvéregyesület, a Műcsarnok és a Nemzeti Szalon mellett nem volt lehetséges. A Műcsarnok hagyományaihoz híven békén szolgálhatja az akadémikus és klasszikus eszményeket, a nagy stílust, a történeti festészetet; a Szalon művészárjává lehet a középfajú, kisebb igényű festészetnek, a Művészház pedig megnyithatja kapuit minden új művészi törekvés és az új művésznemzedék előtt.” Vagyis szót kapott a progresszió, az avantgárd, a 20. századi képzőművészet kísérletező szellemisége. A Művészház nem egészen négy

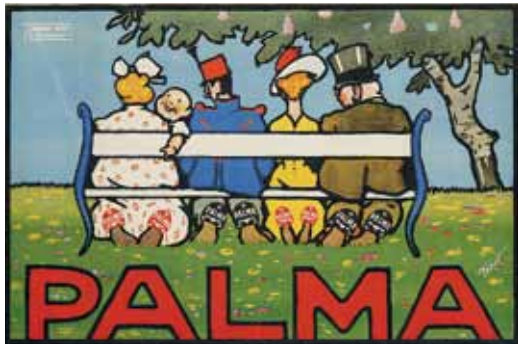


Lesznai Anna: Ady-párna, 1910 k.

és fél éves működése alatt hozzávetőleg negyven kiállítást szervezett, a hazai művészeti élet fontos szereplőjévé válva. Kiállítási programjának középpontjában kezdetben a 8–11 főt felvonultató csoportos kiállítások álltak, ahol a kevésbé ismert, a Műcsarnok és a Nemzeti Szalon tárlatain nehezen nyilvánossághoz jutó fiatalok mutathatók be, így több pályakezdő művész, köztük Egry József vagy Kádár Béla, itt kezdte karrierjét. A Művészház másik jelentős újítása a zsűrimentes kiállítások magyarországi bevezetése volt, vagyis a konzervatív művészeti intézmények izlésuralmának megtörése. Így jött létre 1910 végén az ún. Ellenszalon, ahol a Műcsarnok Téli kiállításáról kiszűrizett fiatalok, például Nemes Lampérth József vagy Schönberger Armand is szerepelhetett. Az egyesület előbb különböző belvárosi lakásokban működött, majd megvásárolta a Rózsa utca és Szegegy utca sarkán álló reprezentatív Zichy-palotát,



Feiks Jenő: Biliárdterem, 1910, olaj, vászon, 65x75 cm



Bíró Mihály: Palma, 1911-1913, litográfia, papír, 630x950 mm



Réth Alfréd: Csendélet ablakkal, 1912, olaj, vászon, 91x95 cm

aminek a felújítása – kevéssel az első világháború kitörése előtt – csödbe vitte az egyesületet működtető társaságot. Ráadásul addigra már a vezetőség (a igazgató Rózsa Miklóssal együtt) lemondott, a vágyott fiatalos és progresszív profil kialakítása ugyanis újabb és újabb megtorpanásokat szenvedett. A Magyar Nemzeti Galéria nagy tárlata ennek a maga korában egyedülálló próbálkozásnak állít emléket, valósággal összevadászva az egykor kiállított munkákat, amik között van Toulouse-

Lautrec-linómetszet, első- és másodikvonalbeli nagybányás tájkép, Rippl-Rónai-, Vaszary- és Egry-festmény, kubista csendélet, Bíró Mihály-plakát, Medgyessy-kisbronz, Robert Delaunay-akvarell, japán fametszet, Zsolnay-porcelán, de még lombfűrészszel kivágott játékkatona is.

Magyar Nemzeti Galéria
2009. március 27. – 2009. július 26.

Jó reggelt szimfónia

FÁY MIKLÓS

Azzal a kellemetlen érzéssel sétálgatok az Iparművészeti Múzeumban, hogy nem tudom, mit akarjak. Melyik a rosszabb? Ha ők néznek teljesen hülyének vagy ha ők maguk a teljesen dilettánsok. Szélhámosok vagy tehetségtelenek? Minő nemes dilemma.



A kiállítás címe: *Haydn és az idő*. Egy kicsit gyanús cím, sandán semmitmondó, de nem kell kapkodni. Az igaz, hogy egyáltalán nem jut eszembe olyan komponista, akit ne lehetne összehozni az idővel, mindegyik az időben élt, valamikor született és valamikor meghalt, közben eltelt bizonyos idő, ahogy a műveik megírásához is némi időre van szükség, és az előadásuk is valamennyi ideig tart. Haydn ráadásul idén kétszáz éve halt meg, igaz, Händel meg kétszázötven éve, és tulajdonképpen miért is ragaszkodnánk a halálhoz és a nullára végződő évszámokhoz, Beethoven például kétszázharminckilenc éve jött a világra, Paul McCartney pedig még ma is él, lehető-ség tehát van bőven.

Talán a kurátor, Bardi Terézia gondolatait az ragadta meg leginkább, hogy Haydn idővel kapcsolatos műveket is írt. Például az *Óra szimfóniát*, amelynek átlagos előadási ideje egyébként huszonhét perc, továbbá megírta a napszak szimfóniákat, miszerint: *A reggel*, *A dél* és *Az este*. Igaz, ő írta a *Pacsirta* melléknevű vonósnégyest is, amely köré talán majd Haydn és a madarak címmel rendeznek kiállítást a Természettudományi Múzeumban, nem beszélve a *Katona szimfóniáról*, amelyre viszont a Hadtörténeti Múzeum jelenthetné be igényét.

A kurátor asszonyt és társait a jelek szerint kissé megzavarta az is, hogy Haydn *Az évszakok* címmel oratóriumot írt, és jöllehet ezeket a műveket inkább az időjárással lehet összefüggésbe hozni, magyarul a két fogalom szerezcsésen azonosul a beszélt nyelvben. Feljegyezték, hogy pompakedvelő Esterházy Miklós herceg gyakorta tette föl kedvelt komponistájának a következő kérdéseket: mennyi az idő, Haydn?, illetve: milyen idő van ma, Haydn?

A kiállítás anyagát és Haydn életét tehát a szervezők elvi síkon egy merészen költői megoldással az évszakokhoz igazították. Haydnak is volt tavasza, nyara, ősze, mi több, tele is. Mennyire sajnálatos, hogy Arany János már Toldi számára lefoglalta az estét, így az idő emekettős szorítását nem sikerült elmés feliratokkal megvilágítani.

Ingatag alapokon áll a kiállítás, mintha az Iparművészeti Múzeum illetékeseinek nem tűnt volna föl, hogy vége van a régi szép idő-knek (Az Iparművészeti Múzeum és az idő), nem illik ma már csak úgy kiállítani a beszerezhető esztétikus tárgyakat, valami szellemi energiát is be kell fektetni, megmagyarázni, mi miért van, mit kell nézni, miért mutatjuk meg. Egy kicsit kevés rendező elvként az időt használni, napórákat és asztali órákat tenni a vitrinbe, mondván, hogy ezek Haydn idejében is léteztek. Az egészet tovább bonyolítja, hogy kártyalapokat is megnézhetünk, nyilván azért, mert Haydn idejében ezekkel verték el az időt. Továbbá láthatunk még kínai selyemtapétát és dúsan faragott, pirosra festett keleti fa valamit – azzal talán a kínai kortársak ütötték el az időt.

Mert magyarázat persze nincsen. Szép tárgyakat nézhetünk, de semmit nem tudhatunk meg róluk. Katalógus nincs és a pénztárban nem is tudnak róla, hogy készülne, anélkül pedig elég nehéz a látogató dolga. Én például azt sem tudom, hogy mitől egyenlítői az egyenlítő napóra, hiába láttam immár többet is belőle. A tárgyakról pontosan annyit tudhatunk meg, amennyi a melléjük ragasztott, széleinél rendre felpöndörödő cédulákra ráfér, ez innét, ez amonnet jött, de hogy miért, azt sokszor teljes homály fedi. Legfeljebb az mókás,

hogy a kétszázötven éves óra mennyire jó állapotban van, legalábbis a mellé ragasztott cetli-hez képest. Így aztán tökéletesen értetlenül bámultam az egyébként igen finom felhúzható kis szerkezetre, amely oroszlánok vontatta kocsi formáz. Vajon ez most Haydnt vagy az időt mutatja meg közelebről?

Hogy azért valami harmonikus dologról is mesélhessek: a kiállítás kivitelezése tökéletesen megfelel a gondolati gazdagságának. A vitrineket időnként Fertődről hozott motívumokkal dobják föl, bőségszarut tartó asszonyok képeit szegezték a falra. Sajnos már a felnagyított fotók körbevágását is egy kétbalkézes kollégára bízták, majd nyilván ugyanó bajlódott a rögzítéssel is, ezért van egy csomó szögnyom a képek széleinél, nem mindig sikerült elsőre vagy másodikkra belevetni azt a szöveget a falba.

Közben pedig a lényeg tűnik el. Nem teremtenek hátteret, nem derül ki, hogy miért kellett a komponistát belekeverni ebbe az egészbe. De amíg a néző afölött tündökdik, hogy melyikünk a hülye, én vagy te, lendületesen átsétál a termen, és nem veszi észre, hogy tényleg szép dolgokat lát. Zsebkönyveket, zsebórákat, zsebnaptárakat. Haydn és a zseb.

•

A www.imm.hu honlapon május 4-én a következő információ található a Várható kiállítások címszó alatt:

Haydn és az idő

2009. március 22. - 2009. december 31.

Majd a kiállítás címére kattintva: Haydn és az idő Emlékkiállítás Haydn halálának 200. évfordulója alkalmából az Iparművészeti Múzeum tárgyait kereszttől Kiállítás tervezett időtartama: 2009. március 22 - 2010. február első vasárnapja.



Az Esterházy entrée

Lejárt a tőpörödött tepertős pogácsák ideje! Az Iparművészeti Múzeum új fejezetet nyitott a múzeumi átlófogadások történetében. Illetve egészen pontosan az osztrák Esterházy magánalapítvány nyitotta az új fejezetet, amely egy kellemes áprilisi estét szemelt ki magyarországi bemutatkozására. Az ausztriai Esterházy-javak felett rendelkező alapítvány ugyanis

nagyszabású expanzióba kezdett, turizmusélénkítéssel, restaurálások támogatásával és kortárs művészeti díjjal. Az Iparművészeti Múzeum aulájában megejtett magyarországi bemutatkozás minden várakozást felülmúlóan parádésra sikerült. Előbb – a Haydn-lázban égő kismartoni kastély szellemében – Haydn-muzsika szórazottatta az egybegyűlteket. Majd kö-

vetkezett a Kárpátia étterem konyháján készült finomságok hosszú sora. Nincs hely beszámolni a teljes menüsorról, de álljon itt egy kis ízelítő: Előétel: bazsalikomoz-mozzarellás csiga, gombás-kéksajtos tekercs. Saláta: paradicsomos-korianderes fehérbab-saláta, házi pácolású lazac mentás uborkasalátával, rucola mix koktélpáradicsommal és fehér balzsamecetes

(r.g.)



Bacchus diadala, Abraham I. Drentwett, Augsburg, 1660–1665 között, Iparművészeti Múzeum, Esterházy Gyűjtemény
A mű jelenleg a Haydn és az idő című kiállításon látható

KIÁLLÍTÁSAJÁNLO

összeállította » RIEDER GÁBOR



Hartmann József: Konzolfek a négy kontinens allegóriáival, 1744 és 1750 között
Amerika (indián)



Európa (admirális)



Ázsia (török)



Afrika (szerecsen)



Szepességi szobrász: Szent László király, 1520 körül

Emlékek Kelet-Szlovákiából

A kassai Kelet-Szlovákiai Múzeum vándorkiállítás-a Szombathelyre érkezett (Franciaország és Sze-ged után, de még Sárospatak előtt). A kassai múze-um gyűjteményéből válogatott anyag Közép-Európa 14–18. századi művészetéből kínál ízelítőt. Vagyis abból az (egyház)művészeti korszakból, ami-nek ilyen minőségű emlékei hazánkban csak a Nem-zeti Galériában és az esztergomi Keresztény Múze-umban vannak. Közél félszáz műkincs a gótika és a barokk vonzáskörzetéből. Fatáblákra simuló magas süveges püspök csenevész mérműcsipke alatt, ke-rek arcú, szüette, faragott Madonna, dülöngélő Szent László király, bozontos szakállal, gótikus páncéllal (és vaskos ó-lábbal), szépassági festő táblaképei naiv középkori perspektívával és így-úgy eltanult néme-tes stílussal. Majd – mintha mifelénk nem is lett vol-na reneszánsz – szemrebbenés nélkül hajóznak át a késő-késő gótikából a kelet-európai barokkba. Ösz-szegyűrt köntösű, eksztatikus pózba merevedő apos-tolfigurák egy 18. századi helyi mester vésője alól, négy kontinenst jelképező allegorikus, rokokó férffe-jek Hartmann József szobrásztól, barokk oltárépítmé-nyek stb. A mai kassai múzeum elődje az 1872-ben alakult Felső-Magyarországi Múzeum volt, ami a 19. század második felétől kezdve gazdag természettu-dományos, régészeti, néprajzi, történeti és művészet-történeti műtárgyanyagot halmozott fel. Az intéz-mény gótikus és barokk művészeti és iparművésze-ti kollekciója a legjelentősebbek közé tartozik Szlo-vákiában.

Szombathelyi Képtár
2009. március 20. – május 31.



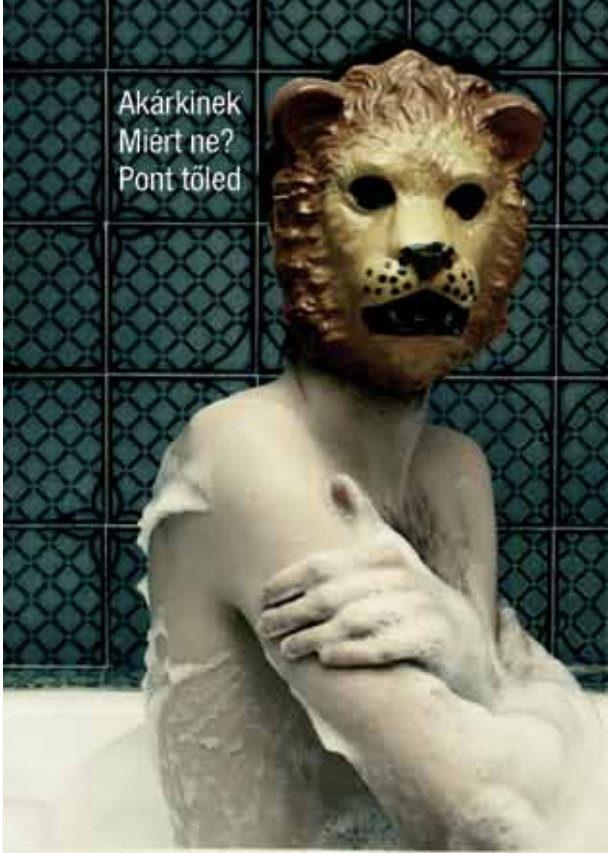
Szarvas alakú botvég, Kre.4.sz,
Keleti Népek Művészetének Állami Múzeuma

Szkíta aranykincsek

Laposan, a földhöz tapadva vágtható szarvasok szél-fúttá faágként lobogó agancskoronával, pegazusból kicsavarodó ivókürt, aranypénzek, cserépedények és bronz kiegészítők. A szkíta kincsek a Nemzeti Múzeumba érkeztek. A szkíták a Kr. e. 8. században új lovas nomád népként vonták uralmuk alá az eur-ázsiai sztyeppét. Országuk központja a Kárpátok, a Fekete-tenger és a Kaukázus által határolt terület volt. Nem hoztak létre egységes birodalmat, lazán kapcsolódó törzsek szövetségét alkották. Vagyis nem építettek olyan látványos és monumen-tális kő emlékműveket, mint a Mediterráneum vá-rospan lakó, letelepedett, gazdag kereskedő népei. Mégis kevés – teljesen eltűnt – ókori népcsoportot ismerünk olyan alaposan, mint a szkítákat. Ez első-sorban persze a görögöknek köszönhető, jelesül a történetírás atyjának, Hérodotosznak, aki a Kr. e. 5. században élvezetes leírást készített róluk. A „szity-tyák” a magyar nemzeti emlékezetben is kiemelke-dő helyet foglalnak el, hiszen Anonymus az ősha-zát Szkítiával azonosította. Mivel a Duna-deltától a kínai nagy falig az egész sztyeppén hasonló no-mád népek nyargalásztak a Kr. e. 8–3. században, a kultúrkincsük között nehéz különbséget tenni. Így a legjobban ismert kelet-európai szkíták után mind-egyiket „szkíta típusúként” tartja számon az arche-ológia. A középkori kódexek is válogatás nélkül ne-veztek bármilyen pogány lovas népet szkítának, tel-jesen összezavarva a későbbi kutatást. A magyar őstörténet zavaros nomád gyökereinek szétszála-zása azóta is tart. A sztyeppei kultúregység legfon-

tosabb kifejezője a hasonló fegyverzet és lő-szerszám, valamint az ötvösművészetben az ún. „állatstílus” volt. A hasonló művelt-ség hasonló emlékei ma már elfedik az etni-kai és nyelvi sokszínűséget. Bár egyik vándorló állattartó nép se alkotott az építészet-ben maradandót, fejedelmek sírja fölé hatal-mas, kurgánnak nevezett sírhalmokat emel-tek, tele aranytárgyakkal. (A fémdetektoros modern kincsvadászok legnagyobb örömére.) Ebből a halottkultusból származik a sztyep-pe kultúrák egyetlen múzeumba zárható öröksége. Ugyanis – mint minden lovon szá-guldozó, de azért fejlett nomád kultúra – a szkíták is az ötvösművészet területén alkot-tak igazán maradandót, hiszen a szövetek és fafaragványok elrohadtak a harmatos lege-lőkön, az irodalom pedig semmivé lett való-di írásbeliség nélkül. Így a kurgánokból elő-került ékszer-, ruházat- és fegyverleletek je-lentik a kiállítás igazi szenzációját, bár a lá-togató megismerkedhet a titokzatos óko-ri nép két kontinenst összekötő kulturális és gazdasági kapcsolataival is. Hála a magyar, német, orosz, román és ukrán múzeumok fantasztikus leletanyagának.

Magyar Nemzeti Múzeum
2009. március 25. – 2009. május 31.



2009. május 16–17.
2009. június 7.
2009. július 12.

Erzsébet tér 11.00–19.00
ruházat, táska, cipő, ékszer, bicsu, kütő, lámpa,
butor, lakástextil, dekoráció, játék, könyv, grafika,
tőte, kerámia, üveg, porcelán, baba, biciklis cucc

WAMP
wasárnapi művész piac
the hungarian design market
www.wamp.hu

KIÁLLÍTÁSAJÁNLÓ

összeállította » RIEDER GÁBOR

Rogier van der Weyden és a Flémmale-i mester

Cipőt a cipőboltból. Ha a korai németalföldi festészből szeretnénk kiállítást rendezni, nem nagyon van alkalmasabb hely ennél a világon a berlini Képtárnál. A Mies van der Rohe által tervezett elnyújtott betonkubusok alatt ugyanis a 15. századi északi festészet legcsodálatosabb remekművei bújnak meg. Most, hogy a Képtár új időszaki tárlata Rogier van der Weydennel foglalkozik, csak ki kellett venni pár festményt az állandó kiállításról. Például a Middelburger-oltárképet a maga végtelenségig bogozható középkori szimbólumaival, a Szent József kezében tartott gyertyával, a fehér köntösben imádkozó Szűz Máriával (mindkettő svédországi Szent Brigitta látomásaiból ered), az ószövet-ségi alapokra utaló, régies, román stílusú ikerablakkal vagy a berácsozott lyukakkal, amik a szentföldi beszámolókból ismert sziklaüregeknek felelnek meg. Sőt, mindig ott van a Képtár gyűjteményében a ropogós fehér fityulába öltöztetett babaarcú fiatalasszony is, ami nemcsak Rogier van der Weyden szemének mikroszkopikus realizmusát bi-

zonyítja, hanem a derék németalföldi polgárok patyolattisztaságát és tüchtig becsületességét is. Arafelé a részlettisztaság mélyen gyökerezett, már a protestantizmus és a korai kapitalizmus térnyerése előtt megvolt, úgy látszik, összefüggött az iparos szakértelemmel, a középkori skolasztikával és gótikus vallásossággal is. Rogier van der Weyden a dél-németalföldi Tournai-ban született 1400 körül. Fiatal mesterként költözött át a virágzó hercegi központba, Brüsszelbe, ahol 1436-ban megkapta az előkelő „város festője” titulust. A század közepére akkorára nőtt a hírneve, hogy a legkomolyabb itáliai humanisták is csak szuperlatívuszokban beszéltek festményeiről. A berlini Képtár persze nem csak a saját gyűjteményéből válogatott, összedolgozott a frankfurti Städel Múzeummal (a tárlat ott volt látható először), és összegyűjtötte Rogier van der Weyden (plusz a Flémmale-i mester) összes mozdítható munkáját: úgy félszáz táblaképet. Lipcséből egy remek gótikus *Vizitáció* érkezett, Madridból egy Van Eyck-et idéző oltártábla, Riggisbergből a *Keresztrefeszítés* stb. És ott vannak az úgynevezett Flémmale-i mester alkotásai is, akit a szaktudomány – többekévesé magabiztosan – azonosított eddig Rogier van der Weyden mesterével, Robert Campinnel. Ők ketten fontos fejezetét alkotják a nyugati festészet történetének, hiszen azokban a reform évtizedekben dolgoztak, amikor az olajtechnika, a perspektíva és az érzélemábrázolás elindult hódító útjára. Már amennyiben ki merjük jelenteni magabiztosan, hogy melyik képet ki és mikor festette.



A Flémmale-i mester: Veronika, 1430 körül, olaj, fa, 151,8x61,0 cm, Frankfurt am Main, Städel Museum
© Weilheim, Artothek, Ursula Edelmann

A korai németalföldi munkák esetében ugyanis nagy a zűrzavar, erősen kísért még a középkor: túl kevés a név, az évszám és az írott forrás, viszont túl sok a spekuláció. Az egész egy hatalmas puzzle, amit a nagy tekintélyű művészettörténészek mindig másképp raknak ki. Rogier van der Weyden például azonosítható a Robert Campin műhelyében tanult, pár kósza dokumentumból ismert Rogeet de le Pasture festőtanonccal. (Az elmélet szerint a fiatal piktor a hollandul beszélő Brüsszelben vette fel nevének ma is használt holland verzióját. Mindkettő jelentése: mező.) Campin élettörténete még kevésbé egyértelmű, csak a huszadik században azonosították a flémmale-i kolostor oltártáblái miatt (lásd a mellékelt *Veronikát*) egyszerűen Flémmale-i mesterként emlegetett alkotóval. Ilyen hiányos doku-



Rogier van der Weyden: Middelburger-oltár (Bladelin-oltár), 1450 körül, olaj, fa, 93,3x41,7 cm (középső), 93,5x92 cm (jobb), 93,5x41,2 cm (bal), Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie
© Volker H. Schneider



Rogier van der Weyden (műhelymunka): Heinrich von Werl Keresztelő Szent Jánossal (bal), Szent Barbara (jobb), 1438 körül, olaj, fa, 101x47 cm, Madrid, Museo del Prado
© Madrid, Museo Nacional del Prado



mentációs háttérrel nem meglepő, hogy az életművek hol fogynak, hol híznak. Most éppen a Campint fogták a kurátorok diétára, a feltűnően heterogén oeuvre miatt, amit csak a tehetséges tanítványok műhelymunkája magyarázhat. Így Campin művész-személyisége egyre inkább olvad, talán el is válik az úgynevezett Flémmale-i mesterétől, a korábban neki tulajdonított madridi Werl-oltárkép például a kurátorok szerint átsorolódott tanítványához. De a Rogier van der Weyden név még biztos – kapaszkodjunk abba!

Gemäldegalerie, Berlin

2009. március 20. – 2009. június 21.



Rogier van der Weyden: Fiatal asszony képmása, 1440/45 körül, olaj, fa, 49,1x33 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie
© Volker H. Schneider

„Jót írtál rólam, János” Ugyanarról – különbözőképpen: a Szépművészeti Múzeum kabinetkiállítás-sorozata

I. Sassetta – Jovánovics
2009. június 3-ig



Jovánovics György Marosi Ernő akadémikusra mutat



Hans Belting, Geskó Judit és Baán László, a Szépművészeti Múzeum igazgatója

„Közel száz éve már, hogy a művészek alapvetően megváltoztatták a véleményüket a művészet tárgyáról. Korábban, sok száz éven keresztül a természeti látvány minél pontosabb leképezése volt a művészet látszólagos tárgya. Amikor ezt a fényképezőgép láthatóan és pontosan elvégezte, az alkotók a világ egészéről alkotott véleményük ábrázolását helyezték a középpontba. A művek és nézőközönségük között hasadék keletkezett, amely lassan egész szakadékká mélyült. Ezen a szakadékon kíván a most induló kabinetkiállítás-sorozat palót építeni” – írja Geskó Judit, a sorozat kurátora, aki a most 70 éves Jovánovics Györgyöt kérte fel első kortárs kiállítóként. Jovánovics, aki egyébként egyike a művészettörténetet legjobban ismerő, az egyes korszakokban tudatosan elődeit kereső művészeknek, a Régi Képtárból a Sassetta néven ismert sienai mester *Aquinói Szent Tamás imája* című kis fatábláját választotta itt szereplő 2008-as reliefszárnyaként. Egyik karácsonyi számunkban (2007/6. Vécsey Axel: „Jót írtál rólam, Tamás”) már szerepelt ez a Sassetta-kép, amelyen „a középkor egyik legjelentősebb hittudósa a

Domonkos-rendi barátok fekete-fehér öltözkéiben térdepel egy oltár előtt, aminek asztalán kis, ötrészes oltárkép áll. E fölött föl-döntúli fényben izzó mennyei jelenés bontakozik ki: szentek gyülekezete körében Krisztus teste-sül meg, aki a Szentlélek galamb-ját Tamás felé repteti. A csoda egy gondosan kidolgozott, megany-nyi ismerős részlettel valóságos-sá tett kolostorbelsőben játszódik le. A tér jobb oldalán könyvtár-rembe pillanthatunk be, (...) Tamás háta mögött, egy nyitott kapun át a kolostor kertjére és an-nak közepén egy kútra – a középkori közösségek mindennapi életének központjára – nyílik kilátás. (...) Sassetta) A képeinek terét hi-bátlan egységbe szervező geometrikus ren-det, a rendkívül összetett építészeti részletek merész perspektíváját, a fény- és atmoszferi-kus hatások lenyűgöző valóságosságát vagy a mértani struktúrákat áttelekítő, életre kel-tő naturalista részleteket nem a nagy firenzei korszakok példája nyomán építette be mű-



Sassetta (Stefano di Giovanni, 1400 körül - 1450):
Szent Tamás imája, 1423-25

vészetébe, hanem önállóan jutott el hozzá-juk.” A mértani struktúrák iránti fogékony-ság: ez az a kulcsfogalom, ami megmagyaráz-za a választást, de ha kicsit több időt töltünk el a most egymással is összefűzött két művel közös térben, magyarázatra már talán nincs is szükség, bár jól jön a Hans Belting által írt katalógusszöveg, amely bevezet minket a Jovánovics-reliefsorozatok imaginárius te-reibe is. Ámde Belting gondolatmenete az-

zal a tanulssággal zárul, hogy mindkét mű ér-telmezéséhez szükség lenne a velük összefű-gésben lévő darabokra is, Jovánovicsnál a töb-bi hasonló reliefszárny, Sassettnál az oltár töb-bi darabjára (hiszen a kis fatábla egy több-részes oltárképnek csak egyik darabja), így a kabinetkiállítás által felvetett kérdésekre még sokáig kereshetjük a választ, különbö-ző Jovánovics-kiállításokon, vagy mondjuk a Vatikánban, Sienában, Melbourne-ben, és Barnard Castle-ban, ahová Sassetta oltárkép-ének darabjai szóródtak.

Kurátor: Geskó Judit

A kiállításához Hans Belting tanulmányával megjelent katalógus készült.



Jovánovics György (1939 -), Relief 08.01.17, 2008

Hans Belting



Lois Renner: Porträt Hans Belting, 2007
150x120 cm
© Lois Renner

Hans Belting az egyik legnagyobb hatású mai művé-szettörténész, aki eredeti gondolataival felforgatta a megcsontosodott tudomány kereteit. Az 1935-ben született német professzor bizonyos értelemben sza-kított a modernizmussal, a felvilágosodás racioná-lis művészképével, és visszaiktatta jogaiba a Kép-hez kapcsolódó ősi képzeteket. Elismert, idős közép-kor-kutatóként megelégette a művészet pársz sze-mű, esztétizáló, múzeumrajongó szemléletmódját és kísérletet tett a szaktudomány kereteinek kitégí-tására. Képelméleti elemzéseiben ugyanolyan módon szerepel a németalföldi táblakép, mint a középkori viaszbabu, a primitív halotti maszk, az újságcimlap vagy a kortárs digitális videó. Széles hatósugarú, új művészettörténetet akart, egy olyan képtudományt, aminek a középpontjában a mindenféle rendű és ran-gú kép áll. „A képeknek – kesergett egyik magyarul is megjelent tanulmányában – manapság sok média-elméletben csak mellékszerep jut, vagy ezen elmé-letek egyoldalúan csupán egyetlen technika médi-umnak, mint például a filmnek vagy a fotográfiának szentelnek figyelmet. A képi médiumok általános el-mélete ezzel szemben még várat magára. Történel-mi okai vannak, hogy ezt a diszkurzust nem nagyon méltatták figyelemre. A képekkel és azok médiumá-val sok tapasztalatra szert tevő régi teológia örö-kébe a reneszánszban az a művészetelmélet lépett, amelynek már nem voltak valódi képelméleti érde-keltségei és csak annyiban szentelt figyelmet a vi-

zuális képnek, amennyiben az művésztette változott vagy kielégítette az optikai jelenségek iránti tuda-mányos érdeklődést.” (*Kép-antropológia. Képtudo-mányi vázlatok*. Kijárat, Budapest, 2003, 17.) Belting a nyolcvanas évek óta jelentkezik felforgató hatá-sú szövegeivel. 1983-ban jelent meg a *Művészettör-ténet vége?* című esszéje, amit a kilencvenes évekre vaskos kötetű duzzasztott. Akkor már kérdőjel nél-kül. (*A művészettörténet vége*. Atlantisz, Budapest, 2007) Alaptapasztalata az a módszertani ellenmon-dás, ami a klasszikus korszakok nagy mestereket és nagy stílusokat osztályozó gyakorlata, valamint a huszadik századi avantgárd törekvések leírása között feszül. Ami miatt az új megközelítési módok, példá-ul a szélesebb eszköztárú képtudomány vagy kép-antropológia kialakítása sürgetően fontos lenne. Má-sik nagy hatású művében, a *Kép és kultusz*ban a kö-zépkori képkultúrát elemzi. Világos korszakolása sze-rint a művészet 1500 után kezdődik, előtte az eszté-tika helyett a vallásos képzetek és ősi rítusok hatá-rozták meg a képek sorsát. Bizánci ikonok, ereklyék, nem kézzel alkotott szentképek és házi oltárok min-den mennyiségben. (*Kép és kultusz. A kép történe-te a művészet korszaka előtt*. Balassi Kiadó, Buda-pest, 2000) Hans Beltingnek – olyanok mellett, mint például W. J. T. Mitchell (*Artmagazin*, 2009/1. 90.) – nagy szerepe volt a képzőművészet vizsgálatának és szemléletmódjának forradalmasításában.

(r.g.)

KIÁLLÍTÁSAJÁNLÓ

összeállította » RIEDER GÁBOR



Raffaello Santi: Önarckép, 1506, olaj, fatábla, 47,5x33 cm, Galleria degli Uffizi, Firenze



Raffaello Santi: Madonna a gyermekével (A kis Cowper Madonna), olaj, fatábla, 595x44 cm, National Gallery of Art, Washington



Raffaello Santi: Allegória (A lovag álma), 1504 körül, olaj, fatábla, 17,1x17,3 cm, National Gallery, London

Az urbinói Raffaello

Raffaello, a pápai udvar ünnepezt festőfejedelmé, a római *maniera grande* megalkotója most viszont a szülőföldjére, egészen pontosan az urbinói Montefeltrók egykori sasfészekében üzemelő képtárba. Az olasz kisváros múzeuma hatalmas kiállítással tisztel meg a reneszánsz gényű nagysága előtt, összegyűjtve Urbinóhoz kapcsolódó alkotásait. Ami éppenséggel nem könnyű feladat, hiszen – a hagyomány szerint – a kis Raffaelett apja, Giovanni Santi (1494-es halála előtt) tizenegy évesen küldte el tanulni Perugiába, a hatalmas és sikeres műhelyt vezető Perugino szárnyai alá. A csodagyerek innen indult meghódítani Itáliát, elsősorban Firenzét és Rómát – mégis haláláig az urbinói Raffaelekként (*Raphael Urbinas*) szignálta a festményeit. Ez a felirat olvasható, elegáns antikva betűkkel felvéve annak a centrális ideáltemplomnak a homlokzatán is, amely a *Mária eljegyzése* címet viselő oltárkép hát-

terében látható. A milánói képtárban őrzött 1504-es festmény Raffaello iskolázottságát tanúsítja, mivel precíz építészeti részleteit és a figurák érzelmetel, kecses mozdulatait össze lehet vetni mestere, Perugino, a nagyon hasonló kompozíciójával. Nos, ez a festmény nem szerepel a tárlaton. A kiállítás nem titkolt célja ugyanis a perugiai tanoncújak lenullázása. A kurátorok koncepciója szerint Raffaello túl fiatal volt apja életében ahhoz, hogy más városba küldjék tanulni, valószínűbb, hogy az atyai örökséggé megkapott műhelyben maradt még hosszú évekig. A tárlat az írott források és a stíluskritika eszközeivel próbálja meg cáfolni a Vasaritól eredő korábbi információt. Erről a művészettörténeti közhelyről ugyanis nincsenek levéltári források, csak a nem mindig megbízható, 16. századi életrajzíró feljegyzései. Viszont a Giovanni Santi halála után is virágzó urbinói műhelyről előkerült néhány új doku-



Raffaello Santi: Fiatal nő (La Muta), olaj, fatábla, 1507, 64x48 cm, Galleria Nazionale delle Marche, Urbino

mentum a városi archívumból. Ezek alapján állítják most a kutatók, hogy Raffaello 1497 és 1500 között biztosan Urbinóban dolgozott (1504-ben költözött Firenzébe), illetve erről a biztos székhelyről kiindulva vállalta el a környékbéli megbízásokat. Az apjától megörökölt műhely ismeretében már érthető, miért hívták a fiatal Raffaelett (17 évesen) 1500-ban már *magisterek*, azaz mesternek, amikor felkérték a Città di Castelló-i Szent Miklós-oltárkép elkészítésére. Az új kiállítás sutba vágja Peruginót, és helyette Raffaello apját, Giovanni Santit, a művelt és olvasott urbinói festőt állítja a középpontba. (Ráadásul Urbino ez idő tájt tényleg a reneszánsz magaskultúra egyik fellegetője volt, szemben a provinciális Perugiával, a hercegi gyűjtemény például tele volt firenzei remekművekkel. Bár az ilyen és hasonló megállapítások mögött a külföldi olvasó mindig érezni véli az itáliai városok mai napig tartó ve-

télkedését.) Raffaello tehát a helyi piktoroktól tanulta el a szakma alapjait, elsősorban apjától, másodsorban Luca Signorellitől és Timoteo Vititől. A tárlat a lehetséges elődökről és az urbinói majolikaművészet remekműveiről is alapos körképet ad. A lényeg azonban Raffaello – és így akár zárójelbe is tehetjük az urbinói szál hangsúlyozását. Itt van a melankolikus tekintetű, hosszú nyakú fiatalkori önarckép, a *Tolentinói Szent Miklós*-oltár több töredéke, egy gyönyörű Madonna Washingtonból, a budapesti férfiképmás, a Giocondára hajazó, szigorú szájú *Elisabetta Gonzaga*, a varázslatos kéztartású *La Muta* és a gyönyörű platonista allegória, *A lovag álma*. Húsz festmény és tizenkilenc grafika a fiatal reneszánsz gényűtől.

Galleria Nazionale delle Marche, Palazzo Ducale, Urbino
2009. április 4. – 2009. július 12.

ÉKSZER
DESIGN

WLADIS GALÉRIA ÉS MŰTEREM
111055 BUDAPEST, I. ÁRK MŰSA UTCA 13.
TELEFON/FAX: (36-1) 354-0834
INFO@WLADISGALLERIA.HU
WWW.WLADISGALLERIA.HU



Marcel Duchamp: Belle Haleine: Eau de Voilette, 1921
© Christie's

Szép lélegzet

Egy közepesen ismert festő 1919-ben beszétált egy párizsi illatszerboltba és pár frankért megvásárolta Rigaud egyik népszerű női parfümjét, a Belle Haleine-t. Két év múlva New Yorkban fotós barátjával új címkét tervezett az üvegcsére, majd kítették a mindössze egy számot megélt folyóiratuk címlapjára. A parfümösüvegért 2009 februárjában a párizsi Grand Palais üvegkupolája alatt több mint 11 millió eurót fizetett ki egy vásárló. A hihetetlen ár-emelkedésben közrejátszott pár szerencsés (de nélkülözhetetlen) tényező. A Grand Palais-ban ugyanis a sajátó által kicsit nagyzólóan „az évszázad árverésének” nevezett Yves Saint Laurent-hagyatéki aukció zajlott. Vagyis a parfüm egykor a világhírű divattervező tulajdonában volt. Ráadásul a címkét történetesen a modern művészet ikonja, Marcel Duchamp készítette Man Ray segítségével. Duchamp – pár évvel az után, hogy híres piszoárjával fenekestül felforgatta a hagyományos képzőművészetet – lekaparta az eredeti címkét a fioláról.

Majd Man Ray készített Duchamp-ról egy fényképet, amin női parókában mint valami egyiptomi királynő feszít. Ezt applikálták rá az etikettre, amin kissé megváltoztatták a felíratokat, Rigaud kezdőbetűjéből RS monogram lett, az Eau de Violette-ből pedig Eau de Voilette, Párizs mellé pedig felkerült New York is. Merthogy Duchamp áttette székhelyét a tengerentúlra, hogy ott terjessze az avantgárd ígeit. Végül a parfümről készült fotó a *New York Dada* című magazin címlapjára került fel. A *Szép lélegzet* (Belle Haleine) címet viselő alkotás azóta hatalmas művészettörténeti karriert futott be. Nem a dadaista szójátékok, hanem a rejtélyes RS betűk miatt. A monogram feloldása – a lila kartondobozon lévő aláírásból ez egyértelműen kiderül – Rose Séavy, Duchamp női alteregója, minden rendű és rangú feminista művészettörténész első számú hivatkozási pontja. Vagyis nemcsak egy jókedvű, polgárpukkasztó ready made-del van dolgunk, hanem a szexuális identitás váltogatásának egyik szimbolikus játékszerével.

Mussolini bunkere

A kortárs művészet az utóbbi években sportot űz abból, hogy a leglehetőlenebb, használaton kívüli épületekbe fészkelje be magát. Nem csak az alacsony bérleti díj miatt, az elhagyott épületek belakásához város- és társadalomjobbító ideológia is tartozik: a kultúra élen jár a rozsdáövezetek revitalizálásában. A lerobbant gyárépületek kiállítóteremmé alakítása már olyan hétköznapi esemény, hogy csak Budapesten legalább öten megpróbálkoztak vele. Az olaszok még jobbat találtak ki. A római Ca D'Oro Galéria – a helyi önkormányzat segítségével – Mussolini egykori bunkereiből alakított ki kortárs művészeti kiállítóhelyet. A második világháború alatt megépített félezer négyzetméteres bunker a soha meg nem valósult római világhiállításához tervezett EUR-negyednél terül el. A föld alatti helyiségek nem követik az egyszerre modern és klasszicizáló felszíni épületek fasiszta monumentalizmusát. A bunker egyszerű és funkcionális: nyersbeton oszlopok öszinte zsaluzással, rozsdás vasszerelvényekkel és biciklikkel hajtott elektromos rendszerrel. Az eredeti tervek szerint a Duce és a felső vezetők húzták volna meg itt magukat a bombázások idején, most kortárs festmények sorakoznak a fehérre meszelt betonfalakon.

(Lásd cikkünket a 38. oldalon.)



Kiállítás Mussolini bunkerében



Id. Lucas Cranach:
Engedjétek hozzám a gyermekeket!
16. század

A Munch-hatás

Egy márciusi vasárnapon, hajnali kettő óra felé férfiak támasztottak egy létrát a larviki templom falához. Felmásztak rajta, majd betörték az üvegablakot és (köszönhetően a nem túl bizonyult biztonsági berendezésnek) magukkal vitték az oltár 2-3 millió dollárra becsült ékességét. Az oltárképet a rangos 16. századi német festő, idősebb Lucas Cranach készítette, egy kedves bibliai jelenetet ábrázol ropogós, északi reneszánsz stílusban. Babaarcú, magas homlokú nők hozzák csecsemőiket a kék köntösbe öltöztetett, szerető tekintetű Jézushoz. Az *Engedjétek hozzám a gyermekeket!* címet viselő oltárkép a templom felszentelése, azaz 1677 óta függött a helyén. Egészen 2009 márciusáig, amikor rablók hurcolták el. A kicsiny norvégiai városkában történt eset bejárta a világsajtót, bár röviddel a lopás után a rendőrség megtalálta az elkövetőket. A festmény jelenleg egy oslói restauráló intézetben hever ki a büntény viszontagságait. Az *Art Newspaper* az eset kapcsán megkérdezte a helyi illetékeseket is, akik kifejezetten örültek a szerencsés kimenetelű műkincsrablásnak. A larviki egyházügyi igazgató szerint az emberek végre megbecsülik, amijük van. Egy turisztikai szakértő évi 10 000 plusz látogatót vár az ingyenes médiacirkusz miatt. Ezt nevezik Norvégiában Munch-hatásnak, a *Sikoly* 2004-es elrablása után kialakult Munch-kultusból kiindulva. Hiszen bármilyen ellentmondásos, egy-egy lopás bizony jót is tehet a kultúra ügyének. És tényleg – mindenki tegye a szívére a kezét: hallott-e már eddig Larvikról?

Kupleráj a múzeumban

Áll a bál Bécsben. A finnyás kultúrfogyasztók tiltakoznak: a múzeumok nem jól válogatják meg a reklámjaikat. (Illetve éppen jól válogatják, hiszen a reklám éltető talaja a botrány.) Most éppen a Kunsthalle pornókiállításának poszterei ellen fut egy hadjárat – de hát ott maga a téma követeli meg a 18. éven felülieknek szóló hirdetményeket, bármilyen kellemetlen is ez a jogvédőknek. A másik botrányt a Kunsthistorischesben játszódó óriásplakát váltotta ki. A schwechati repülőtérré érkező kultúrurista ezen a reklámfotón találkozik először Béccsel: könnyed fehérneműbe öltözött modellek sétálnak fel-le a Kunsthistorisches Múzeum gyönyörű márvány lépcsőházában. A felvételek egy reklámklipből valók: fehér harisnyatartók, lebegő angyalszárnyak, tekerő tollboa, dübörgő techno és magukat kellettő fehérneműmodellek a múzeumi kávézó bábos korlátja körül vagy éppen a lépcsőfordulónál, Munkácsy freskója alatt. A reklám egy luxusszintű szexuális szolgáltatásokat nyújtó bécsi kupleráj népszerűsítője – jelezve, hogy a látogatók nem csak a kasszasi-ker-kiállításokért jönnek a császárvárosba.



A bécsi Babylon klub naptára

A *Der Standard* megrökönyödve tette fel a kérdést: miként válhatott a Kunsthistorisches bordélylá? Az igazgató – kissé zavartan – a felelősséget elődjére hárítja, mivel az inkriminált felvételt 2006-ban készült. A múzeum akkori első embere, Wilfried Seipel szintén ártatlannak vallja magát, hiszen az éjszakai klub helyett bécsi természettudósok bérelték ki a lépcsőházat forgatásra, az eddigi tiltakozása pedig nem vezetett eredményre. A decensen felújított Cuborg-palota mellett üzemelő luxuskupleráj 2008-ban még naptárt is kiadott a múzeumi „angyalok” részvételével.



Festékrétegek az Eiffel-tornyon évszámokkal

Az Öreg Hölgy új ruhája

„Hogy mindenki megértse, mitől tartunk, képzeljünk magunk elé egy szédítően magas, nevetséges tornyot, amely óriási, komor gyárképményként emelkedik Párizs házai fölé, képzeljük el, milyen megaláztatást jelent ez a műemlékeinknek, miként törpülnek el mellette épületeink, míg végül valamennyien semmivé lesznek e rémálomban” – ezek a sorok a *Le Temps* című újság 1889. február 14-i számában megjelent gúnyiratból valók, amelyben neves párizsi művészek, a város „mind ez ideig csorbitatlan szépségének lelkes rajongói” (például Zola, Maupassant és Huysmans) tiltakoztak „a teljességgel haszontalan és szörnyűséges Eiffel-torony felállítása ellen”. Az ambiciózus hatalom túllépett a protestáló szépelkek felett, az Eiffel-torony megépült, 1889. március 31-én fel is avatták. A 300 méter magas acél-monstrum az aktuális világhiállítás fő látványosságává vált, az ipari forradalom diadalmas szimbólumává. A művészek is villámgyorsan megszerették, Apollinaire verset írt hozzá, Robert Delaunay pedig számtalanszor megfestette. Párizs már el sem képzelhető nélküle, évente több százezer turista keresi fel és csak a fém toronykulcstartók árusításából bevándorlók százaai élnek meg. Az Öreg Hölgy százhuszadik születésnapjára a városvezetőség újrafesteti az acélcsoadót. Gustave Eiffel szerint a rozsdától védő réteg jelentőségét nem lehet eléggé hangsúlyozni, eddig már 18-szor került sor a teljes felület átfestésére. A szín folyamatosan változik: volt már vörösesbarna, bordó, okkersárga, jelenleg éppen (a kissé már megviselt) fakó bronzszínűben pompázik. Hogy a torony ismét a régi fényében ragyogjon, 2009 márciusában megkezdtek a tizenkilencedik – szintén barna – festékréteg felvitelét.

Cittá aperta

Tavaszi zsongás Rómában

MULADI BRIGITTA

Roberto Rossellini 1945-ös filmje, az *Open City*ként ismert neorealista alkotás, a *Cittá aperta* (magyarul *Róma, nyílt város*) adta a cím ötletét a 2009-es római képzőművészeti vásár rendezőinek. A filmtörténet kedvelt helyszínén, az egykor Mussolini legendásan megalomán városrendezési elvei alapján felépített EUR negyedben 70 kiállítóval lezajlott kortárs művészeti eseményen magyar galériák is képviseltették magukat.



Chen Zen installációja, 1990 körül, Valentina Moncada Galéria, Róma, Palazzo delle Esposizioni

A történet Budapesten kezdődött, amikor Bagyó Anna szervező munkája nyomán több európai nemzetközi képzőművészeti vásár igazgatója között Julia Trolp, az ARTO OpenCity Roma kurátora is ellátogatott néhány kortárs galériába, majd felkérte az Inda és a Kisterem Galériát, valamint a Múcsarnokot a rendezvényen való részvételre. Raffaele Gavarro, az ARTO művészeti igazgatója a számos olasz mellett több kelet-európai és távol-keleti galériát választott be az eseményre, és most elégedettek lehetünk, mert ebben a mezőnyben a két magyar intézmény kiemelkedően jó anyaggal szerepelt. A Kisterem Fodor János, Káldi Kata és Kokesch Ádám, az Inda pedig Kamen Stoyanov, Szabó Ádám és Szemző Zsófia műveit állította ki. A koncepció szerint az ARTO-n a fiatal kortárs művészek kerültek a figyelem középpontjába. Két díjat ítelt oda az olasz kurátorokból és újságíró-kritikusokból álló zsűri, az egyiket, a háromhetes római tartózkodást Szemző Zsófia kapta.

Egyébként az Örök Város központjában ugyanekkor az ARTO mellett egy másik jeles kortárs képzőművészeti eseményt is megtekinthettünk vásárral és kísérőként videó-seregslével, tárlatokkal, gallery by nighttal. A *Roma. The Road to Contemporary Art* stílusosan antik romok, a Mercati di Traiano, a Santo Spirito in Sassia emlékmű templom, reneszánsz és barokk paloták, a Palazzo Venezia, Palazzo Rospigliosi és a Palazzo Barberini termeiben került megrendezésre. Az utóbbiban Achille Bonito Oliva, a transzavantgárd atyja rendezett egy nem mindennapi kiállítást *Cose Mai Viste* (*Amit sosem látsz*) címmel többgenerációs kortárs művészek saját gyűjteményeiből. A pompásan díszített, tagolt barokk szobákban bizzar hatást keltettek a Sol Lewitt-tel megterveztetett, hatalmas fekete keretek közé foglalt „műgyűjtemények”, amelyek azonban csak nagy jóindulattal voltak kollekciónak nevezhetők. Az egységek túlnyomó része az ön-reprezentáló saját alkotás mellett csupán egy-két művet tartalmazott, és az ötven művészből alig tíz származott Itália határain kívülről. Az érdeklődő turista valójában soha nem halott nevektől soha nem látott művekkel találkozhatott, persze ettől még lehetett volna jó a kiállítás is, így inkább „érdekes” volt. A budapesti Ludwig Múzeumban nemrégiben látott Braco Dimitrijevicről mindenesetre kiderült,

hogy ha nem is mondhat magáénak hatalmas gyűjteményt, de egy-egy Joseph Beuys és Sol Lewitt azért gazdagítja. A kiállításához egyetlen szórólap, magyarázó szöveg sem társult, így ha nem vásároltuk meg a *Road to Contemporary Art* esemény összes programját magában foglaló, több kötetből álló könyvsorozatot, nem ismerhettük meg a kurátor szándékait.

Végigjárva a rendezvény vásár részét, a Palazzo delle Esposizioni-ban arról is meggyőződhattünk, hogy Rómába továbbra sem elsősorban a kortárs művészeti artfair vonz majd minket, hacsak nem a biennáleszerűen megrendezett kísérőtárlatok, amelyek közül a videó-részleg – a Mercati di Traianóban *Solo al Buio* címmel, Cecilia Canziani és Andrea Viliani kurátorsága alatt – bizonyult a legidősebb és leginkább a világra kitekintőnek a széles nemzetközi művészmezőnyben. Többek között a Trafó-ból ismert Harun Farocki, a Manifestán megrázó, az Északi-sarkon felvett filmalkotásokkal feltűnő Guido van der Werve, a rajzban is erős, a Saatchinál is kiállító orosz Elena Nemkova, valamint a Whitchapel Art Gallery művésze, Ursula Mayer remek videóit nézhetjük meg a romantikus antik „grották” zugaiban.



A Mediterrán kiállítás enteriőrje, Palazzo Rospigliosi



Kisterem-enteriőr Fodor János, Káldi Katalin és Kokesch Ádám műveivel, ARTO, Palazzo dei Congressi, EUR, fotó: Kokesch Ádám



Az Inda Galéria standja Szemző Zsófia, Kamen Stoyanov és Szabó Ádám műveivel, ARTO, Palazzo dei Congressi, EUR, fotó: Kokesch Ádám



Az Amit sohasem látunk című kiállítás enteriőrje, Palazzo Barberini



Vásári enteriőr Mimmo Paladino terrakotta szobrával (Ora sesta, 1995, 65x50x50 cm), Claudia Gian Ferrari Galéria, Milano, Palazzo delle Esposizioni

Az EUR-ban és a belvárosban két külön egyésként megrendezett vásár összefüggései semmilyen kommunikációs felületről nem derültek ki. (Találgathatjuk, hogy ellenrendezvényekről van szó vagy egyéb szakmai rivalizálás zajlik-e a háttérben.) Abban egységes képet mutattak, hogy mindkettő többnyire Európában kevésbé ismert olasz és néhány európai vagy kelet-ázsiai galéria részvételével – a bázeli, a berlini vásárokkal összehasonlítva – csendesen zajlott. A zajos közönségikert inkább a *Futurizmus* aratta le a Scuderie del Quirinalében. A futurizmus 100. évfordulójára rendezett kiállítás egyike az Itáliában látható emlékkiállításoknak, de ha futurizmus-ügyben teljessé akarjuk tenni az ismereteinket, Milánóba és Velencébe is el kell látogatnunk. (Lásd következő cikkünket, a 52. oldalon.) De most maradjunk Rómában, illetve ugorjunk át egy pillanatra Párizsba, és vissza is vagy 100 évet.

A *Le Figaro* 1909. február 20-i számában jelent meg Filippo Tommaso Marinetti *Futurista kiáltványa*, amely sokkolta a Párizsban élő képzőművészeket és irodalmárokat. A kiáltványban a modernitás főbb ismérveiként a sebesség, az energia, a forradalmi hevület, a tudomány diadala, a technika fölénye volt megjelölve. A francia fővárosban lüktetett a művészeti élet, ide tödultak Európa tehetséges ifjú művészei. De a futurizmus ekkor még csak az olasz festőket lelkesítette. Giacomo Balla, Umberto Boccioni, Carlo Carrá és Luigi Russolo csatlakoztak el-

sőként Marinetti felhívásához. A fauvizmus és a kubizmus formajegyeit is az új irányzattá olvasztó fiatalok első kiállítását 1912-ben Párizsban, a Bernheim-Jeune galériában rendezték meg, és ahogy néhány évtizede az impresszionizmus első szárnypróbálgatása, ez is sohasem látott botrányba fulladt, majd a kritikák hatására Európa-szerte elterjedt. Marinetti remek kommunikációja nyomán a futurizmus nemzetközi mozgalomként évekre meghatározta az európai „művészeti ipart”, és eljutott egészen Oroszországig.

Az első világháborút megelőző években, az iparosodás következtében a gyorsan fejlődő nagyvárosok, az elektromos áram megjelenésével éjjel is színes, pezsgő forgataggá duzzadtak, a lakótelepek felépülése átalakította a városképet, új peremkerületek születtek, a gyárnegyedek vonzották a munkaerőt, a színházak, kabarék, kávéházak megteltek, a szórakoztató negyedekben soha nem látott éjszakai élet folyt. Ez a gyors életmódváltozás lendületet és erőt adott a képzőművészek vízióinak is.

A Quirinalén a mozgalom legaktívabb pár évének alkotásait láthattuk, Didier Ottinger gondos válogatásában a két együttműködő partneren, a londoni Tate Modernen és a párizsi Pompidou Központon kívül a New York-i MOMA, a pétervári Városi Múzeum, a milánói Modern Művészeti Múzeum, sőt az osakai Modern Múzeum is kölcsönzött alkotásokat. A kurátor 1909 és 1915 közötti főművekre he-

lyezte a hangsúlyt, de kitekintést adott az előzményekre és a hatásokra is. A tíz egységre osztott kiállításnak tulajdonképpen az első hat része szól a futurizmusról, a többi a rayonizmust, az orphizmust, a kubizmust vagy a futurizmusnak az építészettel való kapcsolatát tárgyalja.

Az első etapban Boccionitól az *Üzemek a Porta Romanánál* (1909) azt az életérzést fogalmazza meg, amit az iparosodás és a hatalmasra növekedett térélmények és távolságok jelentettek az embernek. Ide került Carlo Carrá *Éjszaka a Piazza Beccariánja* (1910), ahol a kivilágított város árnyékos fényeinek nagystílusú ábrázolása képviseli az újdonságot a vásznon.

A második részben emlékezetes Severini *Bulvár* (1911) című munkája, ahol a sebesség, a fények és a színek tobzódását a méretarányok változása is felpörgeti.

A legismertebb Carrá-kép, Az *anarchista Galli temetése* (1910–11) mellett nagyon érdekes látni – a *Tempó és ritmus* részben – a *Női úszókat* (1912), amely a női szerepkörök változásának egyik álmomását rögzíti, a női sportolók berobbanását a nyilvánosságba.

A kurátor erénye, hogy nem megaprojektben gondolkodik, hanem egy világosan felépített, befogadható kiállításon mutat be egy művészei törekvést, és még arra is figyel, hogy érdekességekre is felhívja a figyelmet. Ami számomra újdonságot jelentett, az az, hogy a futurizmus olyan, az ábrázoló művészeten kívül álló fogalmakat, érzékleket is rögzíteni szándékozott a



Marcel Duchamp: A lépcsőn lemenő akt No:2, 1912, olaj, vászon, Philadelphia Museum of Art, Louise and Walter Arensberg Collection, 1950

vásznon, mint a hangok, zajok, szagok, Carrá 1913-as manifesztuma szerint. Ezt a jelenséget külön szekcióban szemléltette a kurátor, olyan műveket felsorakoztatva, mint Severini *A szobám zajai* vagy Carrá *Mit mesélt nekem a villamos?*

Egy korabeli kritika alapján, amely szerint a *Lépcsőn lemenő akt* Duchamp eltávolodását a kubizmustól és a futurizmushoz való közelségét jelezte, ez a mű is jelen volt a kiállításon, s azt hiszem, akár tévedés volt a rokonság feltételezése, akár nem, nagy élményt jelentett látni Duchamp mozgásfázis-festményét, mert Philadelphia-ba (ahonnan kölcsönözték) még ritkábban jutunk el, mint Rómába.

Boccioni *Az emberi test dinamizmusa* (1913) című művétől senki sem vitatja el a futurista jelzőt, de ekkor már lazult a mozgalom, és a „hívek” alkotásaiba lassan beszivárgott a realizmus portrék, életképek formájában, s 1915 után már csak a fent tárgyalt képeken maradt meg a „jövő lovagjainak” eszméi.

Ha a lelkes művészetkedvelő nyáron éppen a futurizmus iránt érez meg nem szűnő vágyat, Londonban a Tate Modernben még júniustól szeptemberig megnézheti ezt a kiállítást.

ARTO OpenCity

2009. április 3–5.

Roma. The Road to Contemporary Art

2009. április 2–5.

Futurizmus, Scuderie del Quirinale

2009. február 20. – május 24.



Umberto Boccioni: Egy utca erővonalai, 1911, olaj, vászon, Osaka City Museum of Modern Art, Osaka



Luigi Russolo: A forradalom, 1911, olaj, vászon, Gemeentemuseum Den Haag, L'Aja-gyűjtemény

Sebesség+művészet+akció

A milánói művészet harmincéves útja

KESERŰ LUCA

A futurizmust feldolgozó, összefoglaló tanulmányokban általános jelenség, hogy Marinetti százéves Kiáltványából – véletlenszerűen – kiragadott indulatos frázisok kerülnek a motort és autót ábrázoló dinamikus reprodukciók alá. Vagyis ez volt eddig...



Nicolaj Diulgheroff: Az ésszerű ember (L'uomo razionale), 1928, olaj, vászon, 113,5x99 cm, magángyűjtemény



Umberto Boccioni: Io noi (Én, mi), 1908, fotó, 9x13,5 cm
Milánó, magángyűjtemény

A koncepció nem volt indokolatlan, hiszen tény, hogy a korszak nihilizmusára a futurizmus művészei reagáltak leghevesebben. Viszont az is igaznak tűnik, hogy a mozgalommal foglalkozó szövegek nem annyira az irányzat esztétikai értékeinek kibontakoztatását célozták meg, hanem a szellem- és kultúrtörténet egyik kulcsfontosságú dokumentumának pontokba szedett, végletesen sovinszta követeléseire és annak lenyűgöző elszántságára, mint a futurista művészek kizárólagos hozzáállására helyezték a hangsúlyt. A kézikönyvek Mussolini fasizmusára való utalásaikkal meglehetősen negatív kedvcsinálónak bizonyultak, mert a valós művészeti szándék többnyire sajnos elhomályosodott az irányzat rombolással és háborúval azonosított alapeszméje mögött. A jubileumi milánói kiállítás azonban rávilágít, hogy a futurizmus esztétikai megfontolásai valójában felette állnak filozófiai és politikai nézeteknek.

A kiáltvány milánói megjelenésének századik évfordulója apropóján *FuturisMi* címen szerteágazó programsorozatot szerveztek a városban, melynek eredményeként elképesztő mennyiségű esemény forog maga a mozgalom és annak utóélete körül. A sorozat magja a Palazzo Realében megrendezett nagyszabású kiállítás, melynek létrehozásához megalapozott tudományos apparátus állt rendelkezésre a museumshop több száz kötetet felvonultató futurizmussal kapcsolatos szakirodalmának tanúsága szerint.

Az irányzat alaposan feldolgozott működésének köszönhetően a kiállításon elsősorban a futurizmus általánosító fogalmának tisztázá-



Filippo Tommaso Marinetti: Irredentismo, 1914
kollázs, vegyes technika, 21,8x27,8 cm
Lugánó, magángyűjtemény

sára nyílik lehetőség az irányzaton belül érzékelhető stílári és formai változások számbavételével, melyeket az azokra jellemző domináns esztétikai kulcsfogalmak szerint csoportosítva, végre kizárólag művészeti szempontból vizsgálunk, illetve terjesztenek a néző elé.

A másik tényező, melynek eredménye a toposzoktól mentes, tisztán művészeti koncepció, az maga Milánó, mely főleg helyben levő képi dokumentumaival, de talán nem túlzás állítani, hogy ipari atmoszférájával is elősegíti a gyökerek és a motivációk megértését.

A századfordulót követő iparosodás, illetve az ezzel járó urbanizáció Európán belül talán Milánóban ment végbe a legelsőpróbb lendülettel. Az észak- és közép-európai szimbolizmus hatása alatt festő-„nagyok”: Giacomo Balla, Umberto Boccioni, Carlo Carrá és Gino Severini nem igazán feledkezhetek bele tovább a reális jelensé-

gek mögötti szellemi dimenziók fennkölt világába; a környezetükben tapasztalható kegyetlen változások inkább már a divizionizmus jegyeiben mutakozhattak meg, témáik tekintetében pedig – az új ipari munkásréteg feltűnésével – fokozatosan jelenik meg a szociális problémák iránti humánus érzékenység.

A „festői dinamizmus” a romantikus témákkal már végleg szakítva ábrázolja a modern élet színpadát, a vasutat, a gyártelepek kihalt utcáit és Milánó egyéb jellegzetes tereit. Erre szolgáltak példaként a kiállításon Luigi Russolo szétfoszló noktűrnej, az éjszakai vihart ábrázoló képek (*Lámpák*, 1910), melyen a kietlen teret ellepő eső a lámpafény reflexei által a járda pocsolyájában tükröződik vagy Carlo Carrá, a Lumière-fivérek mozdonyos kompozícióját idéző, emblematikus *Milánói pályaudvar* című képe, melybe zseniális módon építette be a szimbolizmus maradványaként az időbeliség dimenzióját – ami ezután gyakorlatilag a mozgalom központi problémájává válik.

A milánói „triumvirátus” (Boccioni, Carrá és Russolo) ezután új és radikálisabb motivációt merített a Marinettivel és a Futurista Kiáltvánnyal való találkozásból; 1911-es párizsi látogatásuk és megismerkedésük a kubizmussal pedig a „plasztikus dinamizmushoz” vezette őket, melyben az atmoszféra és a spirituális-szimbolista felhang az esz-

me, vagyis a formai analízis áldozatául eshetett. Míg a kubisták a valóság, a tárgyak különböző aspektusait akarták egyszerre megfesteni, addig a futuristák célja a mozgásban levés egyidejű megjelenítése, mely szintén csak a különböző dimenziók egyszeri ábrázolásával lehetséges a vászon felületén. Boccioni *Rugalmasság* (1912), valamint Carrá *Ló és lovas* (1913) című hasonló témájú képen a tömeghatás kikristályosításával újfajta plaszticitást hoztak létre két, illetve három dimenzióban egyaránt. A modern városlakó eltiport egzisztenciáját, ugyanakkor a villódzó fényreklámokban manifesztálódó fejlődéscszményt és az abból fakadó heves érzelmi állapotot a Párizsban működő, de a milánói csoporttal szoros kapcsolatot tartó Gino Severini kompozíciói fejezik ki leginkább (*Haladó villamos*, 1913). Giacomo Balla az elektromágneses terekre vonatkozó legfrissebb tuda-



Primo Sinodico:
Tányér felhőkarcolókkal és repülővel, 1930,
majolika, Ø 40,5 cm
SPICA (Società per Industrie Ceramiche
Artistiche) manufaktúra,
Albisola Marina, Genova, Wolfson Gyűjtemény



Nicolaj Diulgheroff (terv)
Tullio Mazzotti detto d'Albisola (kivitelezés):
Kétfülű nagy váza futurista dekorációval, 1932 körül, majolika
Ceramiche Mazzotti Giuseppe manufaktúra, Albisola
Genova, Wolfson Gyűjtemény



Enrico Prampolini: Vázlat Marinetti "Tamburo di fuoco" című színpadi művének első jelenetéhez, 1922
tempera, karton, 38,5x57 cm
Prága, Národní Muzeum



Mario Sturani: Kerámia díszedény, 15x22x17 cm,
Lenci manufaktúra, Torinó; Antonello Gyűjtemény

A két elválaszthatatlan barát, Giacomo Balla és húsz évvel fiatalabb tanítványa, Fortunato Depero absztrakt látásmódja tagadhatatlanul közös munkájuk gyümölcse. Sajátos absztrakciójuk védjegyeként „absztrakt futuristák” néven jelentkeztek. Egymásba és a mozgalmomba vetett hitük közösen írt utópisztikus testamentumukban, *A világegyetem futurista rekonstrukciója* című manifestumban teljesedett ki. Bár e művükben az élet minden területére kiterjedő futurista szellemű átformálást hirdettek meg,

az építészet terén a futurizmus csak megvalósulatlan terveket mutatott fel, de iparművészete rendkívül gazdag. A kiállítás egyik leglátványosabb részén a futurista kerámia kerül bemutatásra, mely, mint kiderül, sok festőt ösztönzött tervezésre. Elsősorban a forma és funkció egységének kitágíthatósága foglalkoztatta őket, de a kísérletezés legtöbbször a funkció kárára és a formai változatosság javára történt. Amennyiben a tárgy megőrizte váza formáját, a dinamizmus közismert motívumait festették felületére.



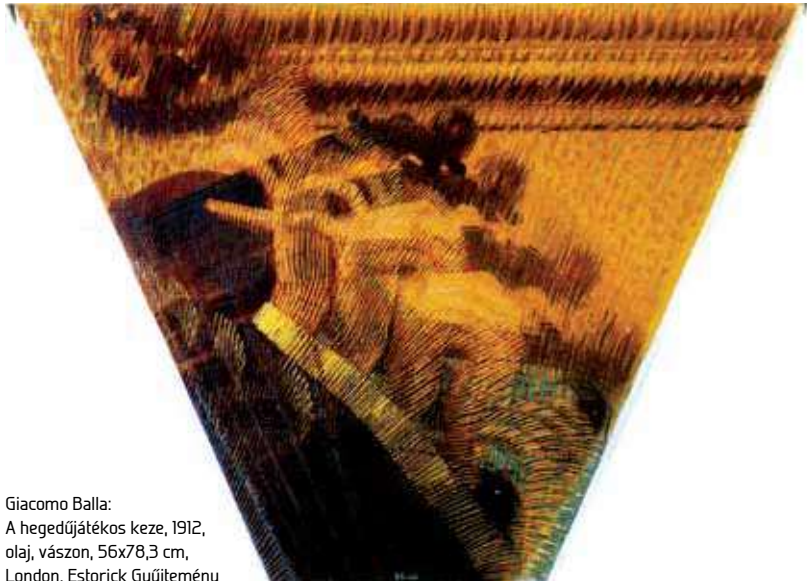
Fillia (Luigi Colombo): Mechanikus táj, 1926-1927, olaj, fa, 53x44 cm,
Róma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna © Fotó Giuseppe Schiavinotto, Róma

mányos kísérletek és a bergsoni érzékelés-problematika mentén a kinetikus művészet egy korai ágát hozta létre, mikor a túlexponált fotókra jellemző módon a test mozgásának fázisait aprólékos vonalkázással idézte meg (*A hegedű-játékos keze*, 1912).

De a klasszikusok mellett a főáramlatból kimaradó kísérletezőket is bemutatja a kiállítás, például a Balla-tanítvány Fortunato Deperót, aki színes marionettfigurákra emlékeztető, elmagányosodott alakjait eltorzított perspektívájú terekbe helyezte, és akit úgynevezett „mágikus futurizmusával” az olasz metafizikus festészet elindítójaként tartanak számon, és megjelennek a háború utáni radikálisabb irányvo-

nalak is, melyek inkább kordokumentumként szemlélve tűnnek izgalmasnak, a „mechanikus futurizmus”, melynek főszereplője az ipari korszak csúcsterméke, az – ez esetben megismerésért – gépezet, az aeropittura vagy „légifestészet”, mely a repülés eksztatikus élményét örökíti meg egyedülálló perspektívában, és az ehhez kapcsolódó „ kozmikus idealizmus”.

A kiállítást Enrico Prampolini zárja, és e futurista irányvonalak mindegyikén túlmutató „polimaterializmusa”, a sztratoszféra anyagiasságának leküzdésére tett verejtékező kísérletek kollázslenyomataival, melyet az utolsó teremben – összehasonlításképpen – Lucio Fontana koncept munkái koronáznak meg.



Giacomo Balla:
A hegedűjátékos keze, 1912,
olaj, vászon, 56x78,3 cm,
London, Estorick Gyűjtemény

Marinetti művész barátainak bevonásával a világ futurista rekonstrukciójának manifestumát is megfogalmazta, melynek célja a futurista szemlélet kiterjesztése az élet minden területére.

A mozgalom ösztönző jellegét és megvalósulását különböző funkciójú tárgyak teremben keresztül futó sora igazolja. Az egyszerű plakát-, film-, fotó- és iparművészet, tipográfia, építészet, divat- és díszlettervezés az azokat külön-külön leíró korabeli manifestumok tükrében mutatkozik be, olyan lenyűgöző kiállítási tárgyak között, mint például Balla 1917-es, Sztravinszkij *Tűzijáték* című fényballetjéhez készült díszlet rekonstrukciója vagy Depero és Balla „fotóperformance-ainak” dokumentációja.

A futurizmus interdiszciplináris természetének felsorakoztatása túlmutat a múzeum falain, és a Fondazione Stelline palazzójában az *F. T. Marinetti=Futurismo* című kiállítás keretei között tárja fel az alapító irodalmi tevékenységét és szellemi munkásságát elsősorban írásos dokumentumokon keresztül, melyek mindezek felett a korszak szövevényes történelmi/politikai útvesztőjében való eligazodásban is segítségünkre lehetnek.

Futurismo 1909–2009. Velocità+Arte+Azione
Milano, Palazzo Reale,
2009. február 6. – június 7.

F. T. Marinetti=Futurismo
Fondazione Stelline
2009. február 12. – június 7.

KIÁLLÍTÁSAJÁNLÓ

összeállította » RIEDER GÁBOR



Arthur Kleinjan: Skipping, 2004
Courtesy the artist and Gallery Ron Mandos



Yeondoo Jung: Bewiched, 2004–2008
Courtesy the artist



Kis gesztusok

Hol van már a berlini fal leomlása körüli eufória és optimizmus? A hit, hogy az egyén, a közösség, netán a világ jövője megváltoztatható és az elszántság, hogy ezért egyenként vagy kollektíven tenni akarjunk? Napjainkra általánosnak mondható a kiábrándultság és a pesszimizmus, az illúziók és ideák elvesztése, a fásultság és az érdektelenség. A nagy modernista gépezetből kifogyott a szufla, és ez a padlóra küldte az avantgárd művésztársadalmat is. A Trafó Galéria új kiállításának kurátora az általános dezillúzió közepette félve teszi fel a kérdést: vajon van-e kiút a kiábrándultságból? Álmódózók vagyunk-e, ha azt gondoljuk, mégis lehet javítani a való világon? A kiállításon szereplő művek egy-egy társadalmi, emberi szituációt próbálnak megváltoztatni. Az alapként kö-

rüljárt, felvázolt helyzet maga a realitás, amit a művész beavatkozása más irányba terel. Ne gondoljunk hatalmas dolgokra, a tárlat címe éppen erre utal, a kis gesztusok fontosságára (*Try to make a simple gesture, no matter how small!*). A művészi beavatkozás minimális, gyakran csak jelképes vagy formai. De arra mindenképp elegendő, hogy legalább egy pillanatra felvillantssa az elképzelt, vágyott valóságot.

Trafó Galéria
2009. április 7. – 2009. május 24.

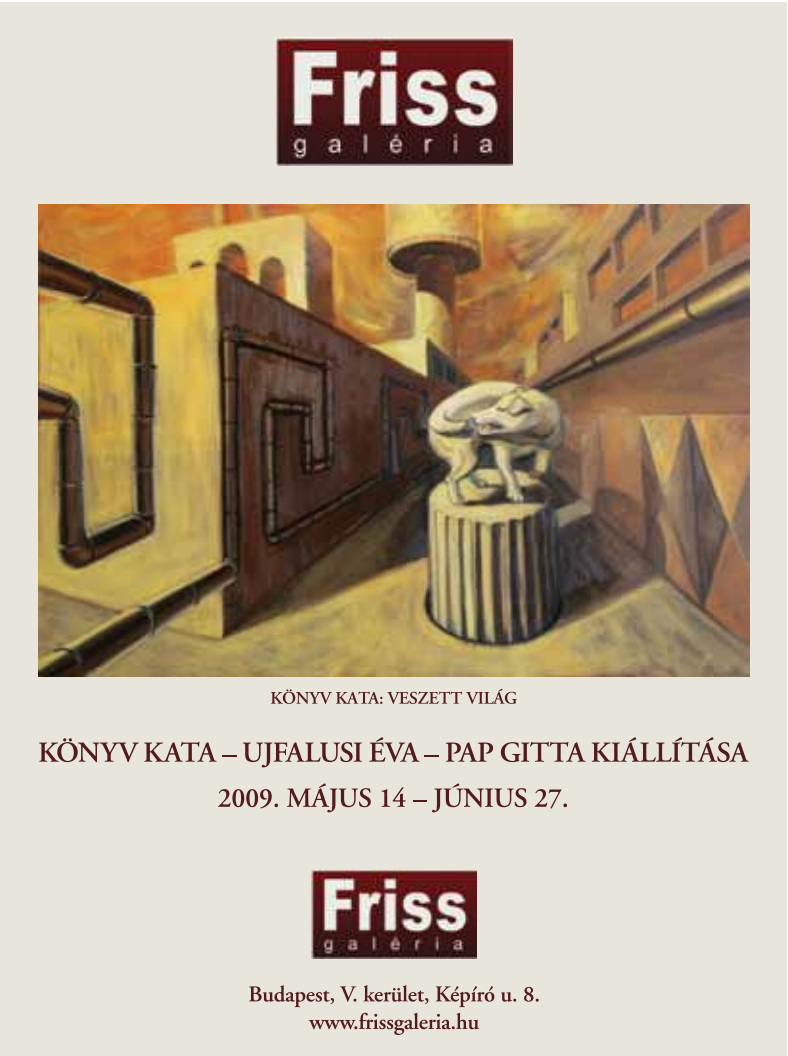
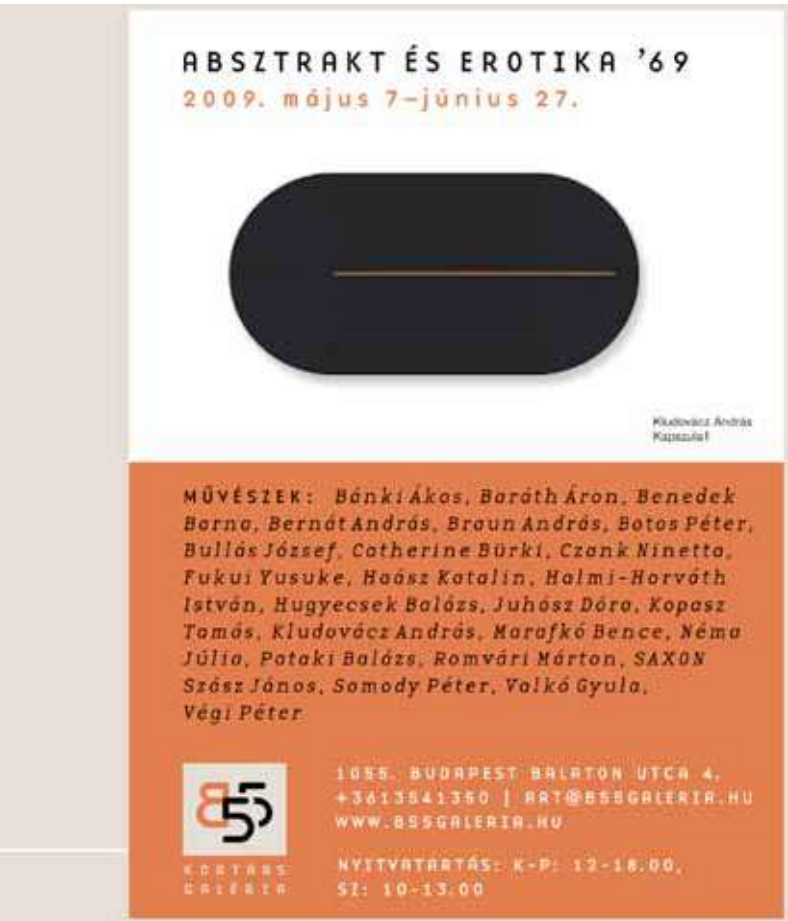
Acélszobrok és grafikák

A Mono Galéria a geometrikus szobrász Hetey Katalin néhány acélplasztikáját és grafikáját mutatja be. Hetey 1924-ben született Miskolcon, a világháború alatt tanult a Képzőművészeti Főiskolán. Az '56-os forradalom után előbb Olaszországba emigrált, majd átköltözött Franciaországba. A Szőnyi hatása alatt álló festőnő művészte az avantgárd plasztika hatására radikálisan átalakult. Szobrászi munkáiban a vas, az acél, az alumínium és a bronz eredeti struktúráinak megőrzése és a „hiteles” anyagmegmunkálás került előtérbe. Mind plasztikaiban, mind grafikai alkotásaiban nagy hangsúlyt fektet a pozitív és negatív formákra, illetve az általuk kirajzolt fény-árnyék hatásokra. Alkotásai letisztult, kifinomult formalításról, következetes problémamegoldásról és filozofikus gondolkodásmódról vallanak. Alapvetően analitikus szemléletű művész, aki a rendteremtés igényével és kutatói szenvedéllyel hozza létre alkotásait.

Mono Galéria
2009. május 7. – 2009. június 6.



Hetey Katalin: Íves ritmusok, 1989–2005, acél, 23,8x14x14 cm



Anton Corbijn ikonjai

JÓSVAI PÉTER

A fotósok művészi nagysága leginkább akkor domborodik ki, amikor az idő már kínál némi rálátást. Anton Corbijn egy holland kisvárosból indult felfedezőújtjára, amely út már ma is egy fenséges életmű hatalmas anyagával kápráztatja el a látogatót – bár a Corbijn-univerzum javában tágul, amit látunk, már ma lenyűgöző.



Bono, Cabo San Luca, 1997, colourprint /dibond /perspex, 123x185 cm, © Anton Corbijn

Vannak olyan művek, melyek beleesnek az adott művészeti ág egy-egy műfajának kategóriájába, és mindig vannak olyanok, melyek megvilágítják azok értelmét. Corbijn fotográfiái még ez utóbbi szintet is meghaladják, és nem is a művészi portréfotózást, de általában egy ember portréjának az elkészítését definiálják újra, amikor egy ember alakjának, jellemének, személyiségének, jelentőségének reprezentatív és gyakorlatilag megismételhetetlen módon állít emléket az idő egy pontján. Az ódon kastélyokban a lépcsők mentén generációkat felvonultató komor portrék, a tucatmagazinok tucatcímlapjai egyaránt arra emlékeztetnek: tömegek törekszenek ugyanarra, de csak a kiválasztottaknak sikerül. Corbijn egyszer bejutott Miles Davishez, hogy elkészítse a portréját. Lámpát, vakut nem használt.

Azt rögzítette, amit a szemével is látott. Mégsem mondhatjuk, hogy csupáncsak szerencsés volt, mert jó időben volt jó helyen, hiszen semmi különleges nem volt a helyzetben – nem lett volna, ha ő nincs jelen. Corbijn jelen volt, mint Van Eyck az *Arnolfini portré* készítésekor, s ott tükröződik a gyönyörű művész óriás pupilláiban (mint Van Eyck a domború tükörben).

Vannak képek, amikre rámutathatunk, hogy „nézd, az ott Miles Davis a képen”, Corbijn képére tekintve azonban azt mondhatjuk: ő Miles Davis. A tibetiek egy képmásba komoly spirituális rásegítés révén látják bele az ábrázolt személyt – Corbijn portréi magukban hordozzák ezt a spirituális rásegítést. Fotói beleivódnak a nézőbe, aki később már nem tud másképp gondolni az alanyra, csak úgy, ahogy Corbijn ábrázolta.

Képei más „híreseMBER-képekhez” képest nem csupán különlegesek, de lényegüket tekintve is mások. Fotóalanyaira eleve nem úgy tekint, mint hírességekre, a híresség intézményétől és az egész e körül uralkodó céctől igyekszik elszakadni, de akiket lefotóz, azokat szereti és ismeri. Képei nem valamiféle speciális technika vagy formanyelv miatt átütőek, hanem mert megdöbbentően autentikusak. Gyakorlatilag nem is „kívülről” készülnek, alanyaira teljesen ráhangolódik, együtt úszik velük, mint egyik delfin a másikkal, egyik művész a másikkal. Az eredmény: Patti Smith egy hintalóval néz farkasszemet térdeplő rajt pózban, úgy, hogy az arca nem is látszik, a falon a konnektor azonban igen, David Byrne slaggal a kezében vagy Peter Gabriel nagyméretű vízipisztollyal egy tóban, mint valami kommandós. E művei játékos stílusukról híres színes képei közül valók, barna vagy fekete-fehér fotóinál a ráhangolódás nem eredményez ennyire extrém szürrealitást. De ezek a fogalmak műveiben csak a félreértés szintjén vannak jelen, valójában a lehető legegyszerűbben törekszik megragadni alanya személyiségét, kisugárzását. Extremitása kizárólag eredetiségéből, páratlanságából fakad – abból, hogy alanyait másképp látja, mint a legtöbb ember (nem kívülről, hanem mintha azonosulna ve-

lük). Stephen Hawking portréja, ha úgy tesszük, extrém ábrázolás, hisz a kozmoszt kutató professzort mindenki kerekese székében ábrázolja, mert ő mindenki számára arról híres, hogy csak egy ujját képes mozgatni. Corbijn fekete pilóta-napszemüvegben, a kozmoszt reprezentáló fekete háttérrel mutatja, a tudós személyiségét és szellemét hangsúlyozva. Allen Ginsberg portréja egy ablak előtt annyira időtlen, hogy akár egy Vertov-film egy képkockája is lehetne – érezzük, ahogy beleég az agyunkba, annyira erős drámaiságú a jelenet: a költő a sötét szobából kifelé tekint, a fény felé. Nina Hagen és Ari Up a tengerparton, Nina kalapban, kabátban, erős sminkben, Ari meztelenül, törölközővel a fején. A két fiatal nőalak között titokzatos viszony vibrál. Corbin nagy rákészülést, pl. repülőutat, szervezést igénylő képei és azok, amiket a lehető legegyszerűbb módon készített, egyformán időtlen ábrázolások. David Bowie bibliai öltözetben – micsoda kép! Ki gondolná, hogy épp egy színházban fényképezte le, a színpalak mögött, néhány másodperc alatt? A híres

Kraftwerk-portrészorozat is színpalak mögött született az együttes tagjait ábrázoló bábukról, egy képre egy kattintást fordított, mégis olyan zenészek örök érvényű, meglehetősen filozofikus ábrázolása lett, akik saját személyüket időnként látványosan kivonták zenéjük-ből, mint ahogy ezeket a bábukat is *Robot* c. számuk előadásához alkalmazták maguk helyett.

Corbijn fekete-fehér képeit folyamatosan, a színeseket, barnákat és kékeket egy-egy korszakában készítette. A barna képekkel azért hagyott fel, mert rengetegen utánozták. A „kékeket” viszont azért találta ki, hogy ő imitáljon paparazzo-fotókat. 1998–99 táján lett elege abból, hogy a világ csak számokról szól, pénzről és hogy a paparazzók rátelepedtek a fotográfia világára, pontosan attól a misztikumtól fosztva meg a fotográfiát, amelytől Anton Corbijn képei olyan kiemelkedőek. Kék képein tehát paparazzo-fotókat imitált, a cél érdekében még vakut is használt. Barátai, portréalanyai e képeken látszólag csak sztárok, akiknek egy-egy esetleges, kiszolgáltatott pillanatot lopta el a lesifotós. Mel Gibson épp fekvő-

támaszik egy lakókocsiban, látjuk a naptárat is a falon, meg az olcsó bőrfotel. Björk egy rá hasonlító babát cipel fehér kerítés előtt, mint a rajtakapott holdkóros. Kylie Minogue-ot a konyhájában érték tetten, miközben átlátszó fehérneműben telefonált – az ablakon keresztül „lőttek be” vakuval. De Niro épp kávécsészét emel a szájához, az arca nem is látszik, a kompozíció elemi része a visszacsillanó vaku. Sean Penn pedig, mint egy dühöngő bika pillant fel, egyenesen a kamerába néz, és várhatóan rögtön megtámadja a képrablót (Sean Penn különösen utálja a paparazzókat).

Ezek a képek azonban nem azok, aminek látszanak. Ugyanolyan ikonok, mint bármely más fotója, az esetlegesség, a megtámadottság leple alatt ugyanúgy szépnek ábrázolja kedvenc művészeit. Corbijn képei – s erről a gigantikus tárlat a LUMU-ban egy életre meggyőző bennünket – a szépségről szólnak, de nem a felület szépségéről, hanem a művészi teljesítmény adta szépségről.



Láthatatlan szálak gubanca

Tilo Schulz: Ghost Rider (Szellemlovas)

DÉKEI KRISZTA

A lipcsei születésű művész kiállítása cseppet sem közönségbarát – viszont inspiratív és érdekes.

A dunaújvárosi Kortárs Művészeti Intézetben látható kiállítás egy olyan összegubancolódott fonalgombolyagra emlékeztet, melyet hiába próbálunk egyetlen zsinagra felbontani; az összegabogozott szálak sűrűjében így tekeredik egymásba többek között Dunaújváros története, az ötvenes évek németországi formalizmus-vitái, az államszocializmus és a hidegháború időszaka, a kém-történetek és koncepciók perек, a külső és belső tér viszonya vagy Schulz eddigi munkássága. E rétegek közül azonban a néző előtt számos láthatatlan marad, hiszen a művész által elhelyezett jelek konnotációs mezője annyira széles, hogy szinte bármire vonatkozhat. Az ily módon kitágított jelek így ki is üresedhetnek, a rejtélyek és rejtvények szó szerint észrevehetetlenné válhatnak, vagy épp teret engednek olyan olvasatoknak is, melyek semmilyen módon nem kapcsolódnak a műbe kódolt referenciális pontokhoz.

Schulz a kiállítóterem terét kiterjesztette a köztérbe is oly módon, hogy egy, a térre mérőleges, képzeletbeli hasábot alakított ki, melynek az egyik, kétrészes, téglatestet imitáló modulja a főút, míg a harmadik, az üvegre ragasztott fekete-sárga ragasztószalagokból összeálló síkja az intézet mögötti szervízút felé fordul. Az op-art reminiscenciákkal rendelkező két felület egyszerre nyitott és zárt – a kubus a kiállítótérből nézve felfedi makett voltát, míg az üvegdíszítés bentről nem látható, mert el van takarva –, s ugyanezt az ambivalens, megbilentett transzparenciát ismétli meg a kiállítóterbe látogató, fehér, egyszerre elfedő és mégis



Tilo Schulz: Ghost Rider, 2009
Courtesy: Dogenhaus Galerie, Leipzig;
Steinle Contemporary, München
fotó: Csoszó Gabriella



átlátszó függöny, illetve az emberléptékű makett, amely egy nyitott és bejárható börtöncellát vagy fülkét formáz.

Míg a láthatóság és láthatatlanság jelei igen nyitottak – a befogadó akár a szervízút fekete aszfaltjára festett sárga csíkokat, a megállást tiltó közlekedési jeleket is a mű részének tekintheti, nem beszélve a függöny-motívum ikonográfiai terheltségéről –, az egyik kiállított grafikai sorozat címe viszont kordába szorítja csapongó értelmezéseinket. *Séta a történelem mezéjén* – olvashatjuk; s valóban Schulz kiállításának egyik kiindulópontja egy nehezen felfejthető, elhallgatásokkal és félreértésekkel kísért történelmi esemény, Noel Field amerikai diplomata életének azon része, amikor személyes története váratlanul és majdnem végzetesen összefonódott a „belső ellenzékkal” leszámoló magyarországi koncepciók perек egyikével, a Rajk-perrel. A szovjet titkosszolgálat által feltehetően már 1936-ban be-szervezett Field és felesége az unitárius segély-szervezetek képviselőjeként embereket mentett a spanyol polgárháborúban és a franciaországi megszállás idején, nem mellesleg jó kapcsolatot ápolt az egyik legfontosabb amerikai kémfőnökkel. A felfedéstől tartva 1949-ben éppen csehországi letelepedését szervezte, amikor Prágában letartóztatták, és Magyarországra hozták – s ráosztották a Szőnyi-csoport tagjait beszervező amerikai kém szerepét. Kicsikart/kivert vallomásaira végül nem volt szükség (annál inkább az ezek alapján letartóztatott „baráti körnek” az ügy szempontjából „felhasználható” tagjaira), mégis 1954-ig ítélet nélkül börtönben ült. Kiszabadulása után magyar állampolgárságért folyamodott, 1970-ben bekövetkezett halála után a Farkasréti temetőben temették el. 1949-ben kezdődött el fiatalkori barátjának, a szovjet kémként lebukott Alger Hissnek a pere Amerikában – egyes történészek szerint Field szerepe éppen ettől értékelődött fel, mivel Sztálin többek között vele kívánta bizonyítani az amerikaiak hasonló ügybuzgalmát. (2007-ben Schulz egy önálló tárlatán foglalkozott a Rosenberg házaspárral – e berlini kiállítás azonban, szemben a mostanival, közvetlen utalt a hidegháborúra, a vasszüggönyre és a kivégzett személyekre.)

1949 fontos dátum Dunaújváros történetében is: ekkor határozták el, hogy létrehoznak egy olyan szocialista nagyvárost, amelyben egy helyre telepítik a munkahelyet és az élő munkaerőt, a vaskohászati kombinátot és a hatalmas



lakótelep-komplexumot. Sztálinváros betelepített, homogénnek tételezett (de valójában nagyon is sokszínű) népessége a szocialista ember-eszmény nevében bekebelezte és felülírta az ősmag, Dunapentele római eredetét és rác lakóinak történelmét. Ezt a helyzetet „illusztrálják” az egymásra rétegződő, fekete mezők: az absztrakt, iparilag előállítható, átlós minták és az általuk elfedett, kézimunkára utaló virágháló-motívumok. A fekete alapot ferdén átszelő, vékony fehér csíkok visszautalnak az op-artos szalagokra, de egyúttal Schulz egy 2006-os, a formalizmus kérdésével foglalkozó művére is. Ellentétben a Műcsarnok tavalyi, *Lipcse-jelenség* című kiállításán bemutatott színes, a monokróm festéssel és az intim térinstallációval egyszerre kacérokodó függönyökkel, Dunaújvárosban a fekete mezők dominálnak. A fekete szín egyszerre taszítja gyászos és emelkedett hangulatba a befogadót és hív elő olyan széles interpretációs lehetőségeket, mint a halandóság és az eltűnés/eltüntetetés problémája vagy a felégetett, eltörölt történetekkel, a fekete lyukakba és feledésbe hullott, láthatatlanná vált históriákkal kapcsolatos kérdések. Ezeknek a spekulációknak, tényekkel nem igazolható elképzeléseknek a nagy része a kiállításhoz rendelt *szövegen* alapul – de voltaképpen megáll-e a tárlat Noel Field kém (kettős ügynök?) szellemként köztünk élő, teljesen absztrahálódott legendájának vagy a volt Sztálinváros történetének ismerete nélkül? Mond-e önmagában bármit is a fekete-fehér falak, mezők és rétegek eleganciája, másként: van-e élet a csak a műértőknek felkínált információkon túl?



Tilo Schulz: Ghost Rider, 2009
Courtesy: Dogenhaus Galerie, Leipzig; Steinle Contemporary, München
fotó: Csoszó Gabriella

Bár ez a kérdés minden poszt- vagy más-ként neokonceptuális munkával kapcsolatban feltehető, mégis úgy tűnik, hogy látható a kiállításon egy olyan mű is, amely a hozzárendelt referenciapontok nélkül is tág olvasatot kínál. Az *Átjáró, kamra, cella, fülke* már címében is többreutal. Az installáció mintegy hátat fordít a belépőnek, így láthatóvá válik konstruált, külső támasztékokkal is jelölt volta, amelyet még felerősítenek azok a lécdarabok is, melyek a térrészlet egyik bejáratánál hevernek. Ez a padlószinttől megemelt, alaprajzában egy J betűre emlékeztető „szoba” felfelé és kifelé is nyitott, s bár belül körbejárható, a falak magassága mégis a bezártság érzetét erősíti. Bent egy, a „falhoz” illeszkedő, fekvésre alkalmatlan priccs található, a sarokban piszkosfehér, nagyméretű papír (átlátszatlan, fedett ablak?), az installációba beépített tartóoszlopon alig felsejlő vonalakkal határolt, szabálytalanul elrendezett négyzetek. Bezártság és átjárhatóság, otthonosság és hideg magány, megfigyelhetőség és kiszolgáltatottság, kint és bent erős és minden nézőpontból változó viszonya – számtalan láthatatlan érzelmi és intellektuális olvasat megrázó és mégis ismerős terepe.

Míg ez az egyszerre vonzó és taszító installáció belső történeteink előhívását mozgósítja, a kiállításon látható többi mű azt az egyébként más kortárs művészekről, például Simon Starlingtől is elfogadott gondolatot és művészi gyakorlatot bizonyítja, hogy minden mindennel összefügg, hogy a kulturális hatások és történelmi események összekuszálódott gombolyagában bárhol találhatunk kapcsolódási pontokat. Így aztán nem nehéz felismerni azt az összefüggést, amely a német művész élete és a kiállítás címe között található. Ugyanis nem csak Tilo Schulz, hanem a *Ghost Rider* című képregénysorozat is 1972-ben született meg.

•



VILTIN
Galeria

ASZTALOS ZSOLT
BADITZ GYULA
BARTALUS SÁNDOR
GERBER PÁL
SZÖRÉNYI BEATRIX
TIBOR ZSOLT

VIENTAFAIR
MESSE WIEN, VIENNA / AUSTRIA

A1203
THE INTERNATIONAL
CONTEMPORARY ART FAIR
FOCUSED ON CEE
6 MAY PREVIEW
7-10 MAY 2009
www.VIENTAFAIR.at

H-1054 Budapest, V. Széchenyi u. 3. / www.viltin.hu /
hello@viltin.hu / +36 1 787 5866



André Kertész: Mondrian's Studio, Paris 1926

VINTAGE GALÉRIA 1053 BUDAPEST MAGYAR UTCA 26 T/F +3613370584 WWW.VINTAGE.HU

Neopop

Színforradalom és a krízisfaktor

RIEDER GÁBOR

Négy-öt évvel ezelőtt új színek tűntek fel a budapesti galériák szürke világában. Pályakezdő fiatal festők olyan színekbe mártották az ecsetjüket, amilyeneket legutoljára a hatvanas években láthattunk. A pop-art életteli, polgárpukkasztóan vidám koloritja átköltözött a festővásznakra. Kirobbant a színforradalom, és nem csak a galériákban, hanem a nagy divatházak világában is. De hamar kiderült, hogy a tarka színpaletta nem független a pénzpiactól, az olajválságtól és a hitelkrízistől.



Sándor Krisztián: Zászlók és vitorlák, 2006, olaj, vászon, 50x50 cm



Sándor Krisztián: Ferry, 2006, olaj, vászon, 110x110 cm



Soós Nóra: Sárgára hangolva III, 2004, olaj, vászon, 120x200 cm



Radák Eszter: Ez a távirányító, de hol a fenébe van a mobilom, Asztal I., 2002, olaj, vászon, 100x120 cm

Mikor a frissen végzett Radák Eszter a kilencvenes évek végén előállt színes, dekoratív, homogén színmezőkből álló, felhőtlenül tarka és nőies enteriőr festményeivel, a kortárs művészeti színtér nem tudta hová tenni. Jól tagolt, kiláptított képterek, rajzos kontúrok, érdes felület vidám fagyaltszínekkel és botrányosan kispolgári tematikával. Virágmintás karosszék, szőnyeg sarkánál árvalkódó pántos cipő, vízforralóban ázó teafilter és faluszéli mézeskalács házikó – fecsegő modorú, Bridget Jones-os címekkel megkoronázva. A magyar képzőművészet alaphangulatát meghatározó ősergő avantgárd savanyúság nem tudott mit kezdeni ezzel a posztmodern naivitással. A művésztörténészek is csak nehezen engedtek fel a képek előtt: „Első pillantásra oly könnyen »olvashatók«, hogy a néző már csaknem gyanakodni kezd, hogy amit lát, csak egy fatális véletlen folytán tévedt be a művészet magasztos csarnokába. Gyanakvása azonban idővel elcsitul. A kivitel mivessége, az utalások és idézetek finom szövődése lassanként feltárul előtte. Megnyugodhatunk. Rafinált egyszerűség ez, mint Madame Pompadoure háziköntösben.”¹ Radák Eszter nőies, tarka és jókedvű popfestészetének

¹ Révész Emese: Kezdetben volt a kert. Radák Eszter képei elé. In: Radák Eszter kiállítása. Csók István Képtár, Szekesfehervár, 2005.

sikere nagy lökést adott annak a generációnak, amelyik a kétezres évek elején járt a Képzőművészeti Egyetemre. Az ezredfordulónak karaktert adó fotórealista hullám után ugyanis egy harsány palettájú, dekoratív lelkű nemzedék tűnt fel a színen. A 2004 nyarán megrendezett diplomakiállításon itt is, ott is visszaköszönt a popos vidámság, a tarka színek és a nőies-nagyvárosi hangulat. Gesztelyi Nagy Zsuzsa színpompás rongyhalmokat festett meg, Barabás Zsófia vidáman lubickoló, kövér absztrakt formákat, Soós Nóra vastag kontúrú női cipőket, Győri Márton masszív színfoltokat. Még a szigorúbb szobrászat területén is felütötte fejét a popérzés: Takács Szilvia terrakottából formált, festett ruhadarabjaiban.²

A diplomakiállításon feltűnő – a fotórealizmust leváltó – új trend a következő fél év-tizedben meghódította a budapesti kereskedelmi galériák fehér falait. Az irányzat egyik jellegzetes képviselője, Soós Nóra a kezdeti cipőtematikát tovább bővítette sminkkészlettel, ruhaboltokkal, kirakatokkal, képregényhősökkel, családtagokkal, sőt még akár a híradók világából importált szereplőkkel is. A szabásmintákhoz hasonlóan halmozta egymásra a vastag kontúrral körülrajzolt motívumokat és a

² Lásd Somogyi Zsófia: Letár. Festő szakosok diploma-kiállítása. Új Művészet, 2004/9.



Gesztelyi Nagy Zsuzsa: Allover rongyhalom, 2004, olaj, vászon, 136x136 cm



Yves Saint Laurent: koktélruha (hommage à Mondrian), 1965



Tom Wesselmann: Csendélet no. 20., 1962, vegyes technika, 104x122x14 cm

pozitív-negatív vonalakkal határolt, egynemű színfoltokat. A stílus másik fontos képviselője a valamivel idősebb Gesztelyi Nagy Zsuzsa volt, aki a gardrób szekrényből találomra kiszórt rongyokat halmozta egymásra. Pöttyös szoknya, csikos nyakkendő, kockás terítő, cserépedények, színes szalagok, üvegkockák, fantázia szülte közlekedési táblák, kusza, mégis látványos összevisszaságban, félúton az absztrakció és a kétdimenzióssá kilapított csendéletfesté-

szet között. Az irányzat harmadik legmarkánsabb képviselője, Sándor Krisztián egzotikus és férfias témaválasztásaival gazdagította tovább a nőies tematikát. Nyüzsgő nemzetközi repülőtér, önkiszolgálós török étkezde, tengermentő seregű halrajok, sportmérkőzések zsúfolt lelátói, összetört autóroncok, kitalált afrikai arcképek stb. Harsány színpaletta és a társadalomtudományok számára is érdekes helyszínek, miniatűr, mesészerű teszvesz-várossá

átalakítva. A neopop hatásai persze más kortársak munkáiban is kimutathatók itt-ott, például Győri Márton absztrakt tojásformáiban, Wechter Ákos op-artos fantáziáiban, ikertestvéreinek, Wächter Dénesnek pin-up-girl parafrázisaiban vagy akár Hecker Péter régóta készülő, fanyaran ironikus álképregényeiben.³

A neopop képi világának gyökerei elsősorban a hatvanas évekhez vezetnek vissza, ahhoz a korhoz, amikor Ettore Sottsass rikító, műanyag vörössel dobta fel az Olivetti írógépét, Olof Bäckström az emblemikus narancssárgával a finn Fiskars cég ollóinak ergonomikus füleit, Eero Aarnio pedig kijött a fűzöld plasztikfotelével. A vizuális környezet – a világ boldogabbik, nyugati felén – az optimista fogyasztás boldog aurájában fürdött, élvezve a felpörgetett gazdaság és a szexuális forradalom áldásait. A pop-artnak volt egy dadaista, Duchamp-örökeibe lépő, kísérletező és felforgató szárnya is, de a most elemzett fiatal fes-

³ Annak ellenére, hogy a hatvanas évek és a pop-art reminiscenciái sok kortárs festőnél megjelennek szerte a világon, a nemzetközi szakirodalomban csak ritkán használják a neopop stílusmegjelölést, például a fiatal kínai kortárs festők esetében vagy a japán szupersztárnál, Takashi Murakaminál. (Az angolszász szakirodalomban a neopop már foglalt volt, a nyolcvanas évekbeli olyan posztmodern művészeket jelölték vele, mint Jeff Koons.)



Olof Bäckström: Olló (Fiskars), 1967



Eero Aarnio: Pastille-fotel (Asko) 1967-1968



Ettore Sottsass: Valentine írógép (Olivetti), 1969



Gesztelyi Nagy Zsuzsa: Kéz-fétis, 2004, olaj, vászon, 83x115 cm

tők munkáin csak a hatvanas éveket elárastó örömtias, harsány, tiszta szíkontrasztok (és a hétköznapi témák) tértek vissza, a klasszikus olaj-vászon jól nevelt és szolid környezetben. Nem nehéz párhuzamot találni James Rosenquist, Tom Wesselmann vagy Jim Dine és a mai magyar popos festők színpalettája között, de akár említhetnénk a lágyabb Alex Katzot vagy Wayne Thiebaud-t is. A furcsa ebben csak az, hogy hosszú-hosszú idő után először úgy tűnt, a hazai festészet nemcsak egy korábbi, levitézlett művészettörténeti korszakkal, hanem a kortárs vizuális popkultúrával is egy ritmusban lépett. Ugyanis ahogy a fémszínű, elmo-



Győri Márton: Sajnos sokan fáznak az utcán, 2004, olaj, vászon, 70x100 cm



Soós Nóra: Zöldségek, 2005, olaj, vászon, 200x140 cm

sódott technorealista vásznakat „felváltották” a popos festékfoltok 2004 körül a galériákban, úgy cserélődtek le a ruhaboltok és -áruházak kirakataiban is a sötét tónusok a vidámabbakra. Az Index divatügyi újságírói írták ezt 2004 nyarán, épp a diplomakiállítások idején: „A legfrissebb előrejelzés szerint dobhatjuk ki az összes fekete ruhánkat, mert eljött a szemet vidító élénk színek ideje. (...) Napjainkban a divatszínekben olyan nagy változások történnek, mint a nyolcvanas évek végén, amikor ez emberek elkezdtek rikító színeket hordani. (...) A CMG szerint az idei színek tiszták, és terápiás jelleggel hatnak az érzékszervekre.”⁴

A kortárs dizájnhoz való kapcsolódás nem meglepő, hiszen maga a pop-art is korának iparművészetéből táplálkozott. A képzőművészek a hatvanas években – ráunva a szikár absztrakt expresszionizmusra – felfedezték maguknak a populáris kultúrát. Andy Warhol Marilyn Monroe-s szitanyomatokat készített, Roy Lichtenstein raszterpontos óriás képregénykockákat. Elsőként a brit Richard Hamilton csodálkozott rá a korabeli lakáskultúrára, a Lolipop-nyalókat is tartalmazó híres kollázsa (*Mégis mi teszi a mai otthonokat annyira más-sá és vonzóvá?*) lett végül a pop-art keresztapja. A hétköznapi dizájn és a magasművészet – a szecesszió óta először – a hatvanas években si-

⁴ A nagy nemzetközi színösszeesküvés, 2004. 07. 23. www.velvet.hu [az oldal már csak keresőprogrammal érhető el] A fiatal magyar festők a hatvanas évek másik jellegzetes színvilágát, a halvány szappanszíneket (halványpink, halványzöld, okkersárga stb.) is felelevenítették, de ez inkább a korszakot kritika nélkül újrahasznosító retrót érintette.



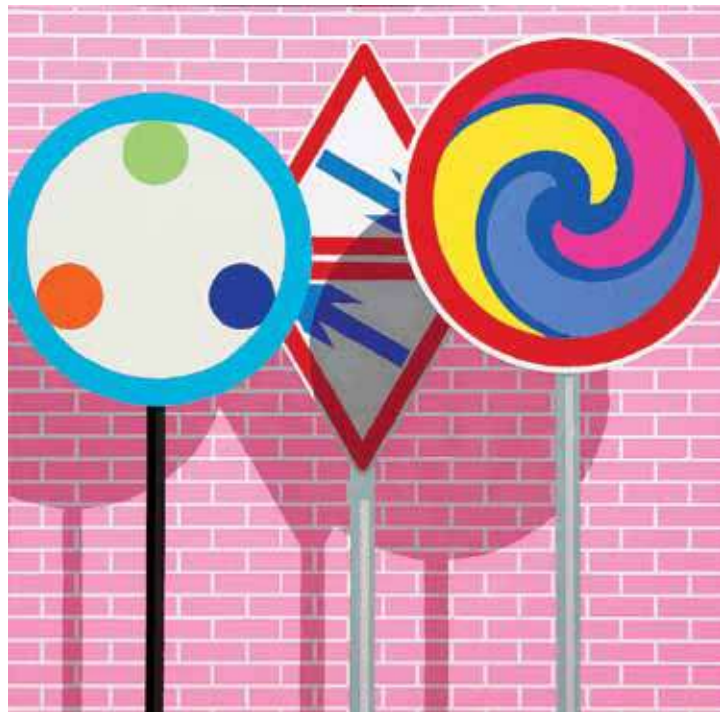
Radák Eszter: Simítók ezerral, 2007, olaj, vászon, 50x100 cm

mult egymáshoz. Igaz, a korabeli formatervezés a háború előtti modernizmus egyenes ági örököse volt. Amit a Bauhaus – saját ideológiájával szemben – csak egy gazdag, sznob és szűk polgári réteg számára tett elérhetővé, az a hatvanas években valódi közkinccsé vált. A funkcionális ipari formatervezés vizuális készlete ekkor jutott el az egész társadalomhoz: mindent elárasztott a csőbútor és az elemes szekrény. Jól jelképezi ezt a demokratizálódást a most elhunyt Yves Saint Laurent, aki pályakezdő divattervezőként egy klasszikus avantgárd Mondrian-festmény alapján készítette el az egyik kollekcióját. (Egy könnyű új-jatlan női koktéluhaja például egy az egyben átvette a holland absztrakt festő aszimmetrikus, fekete négyzethálóba zárt tiszta színmezőit.) Az se lehet véletlen, hogy Yves Saint Laurent egymást követő 1965-ös kollekciói a *Mondrian Look* és a *Pop Art Look* nevet viselték.⁵ Hogy a hatás-láncolat még kerekesebb legyen, meg kell említenünk, hogy a kortárs pop-art művészek is előszeretettel nyúltak hasonló motívumokhoz. George Segalnak van egy bekeretezett Mondrian-festményt vizsgáló gipszszobra. Tom Wesselmann egyik applikált installációjában pedig fali poszterként jelenik meg egy geometrikus Mondrian-kompozíció.

⁵ *Fashion from the 18th to the 20th Century*. Szerk. Akiko Fukai, Taschen – The Kyoto Costume Institute, Köln–Kyoto, 2004, 151.



Soós Nóra: Buborékfújó VII, 2008, olaj, vegyes technika, vászon, 120x100 cm



Gesztelyi Nagy Zsuzsa: Jelzőtáblák II, 2008, olaj, vászon, 110x110 cm

A parafrázisok a magyar neopop festőknél is megtalálhatók. Gesztelyi Nagy Zsuzsa például – a látványos rongyhalmok mellett – Malevics szuprematista kompozícióit és a Bauhaus formakísérleteit idéző csíktanulmányokat is festett. Sőt, egyik képén még a modernista dizájn leghitelesebb mai örökösének, az IKEA-nak az egyik zöld-pink-fehér csíkos tányéralátéte is visszatért...

Hiába söpörte el a pop-artot a hetvenes évek, az ezredforduló után ismét divatba jött. Nem csak az évtizedet újra felfedező bizzar retróláz miatt. A Pompidou Központ 2001-ben nagy kiállítással adózott a korszak előtt (*Les années Pop: 1956–1968*), s ugyanezen a helyszínen, a 2002-ben visszavonuló Yves Saint Laurent még egyszer bemutatta a hatvanas évekbeli pop-artos ruhatereit.⁶ Két évvel később ismét ezek a harsány színek irányították az egész divatvilágot – ahogy az internetes újságíróktól már megtudhattuk. Manapság már a csapból is Andy Warhol folyik, minden dizájnoltban van Marilyn Monroe-s poszter, a grafikus szoftverekben pedig már külön fejezetet kapott a pop-artosítás. Közben az irányzat klasszikusai hatalmas befektetéssé váltak, a rekordokat halmozó és buborékot fújó műtárgypiac egyik legforróbb szereplőivé. Az *Artprice* szerint az olyan

⁶ <http://www.style.com/fashionshows/review/S2002CTR-YSLRG/>

vezető amerikai pop-art művészek munkái, mint Robert Rauschenberg, Andy Warhol, Roy Lichtenstein, Claes Oldenburg vagy Tom Wesselmann tíz év alatt megháromszorozták, megötszörözték az értéküket.⁷ Egészen 2008 őszéig, amikor a gazdasági krízis megrengette a műkincspiacot is, különösen annak spekulatív felét. A pop-art mesterek értéke is csökkenni kezdett, miközben a vezető divatházak kínálatát ellepték a sötét és komor színtónusok. „A gazdaság stagnálása esetén paszellszínek várhatóak, fellendülés esetén pedig a telített színek” – írták az Index újságírói.⁸ Annak idején a pop-art is így járt: a hatvanas évek felhőtlen örömszíneit elsöpörte a hetvenes évekbeli olajválság. Ahogy az amerikai benzinfaló óriáslimuzinok összetöpreődtek a hetvenes években, úgy adta át a helyét

⁷ <http://www.artmarketinsight.com/en/08/09/22/American+Pop+Art+%E2%80%93+the+bubble+is+leaking+air%E2%80%A6>

⁸ Lásd 4. jegyzet.



Kortárs műkereskedelem
Gyűjteményépítés
Kiállításszervezés
Művészeti tanácsadás



Férfias játékok
2009. április 23. – május 15.

Sándor Krisztián
festőművész kiállítása

H-1061 Budapest, Király utca 34. II/4.
Telefon: +36 1 4131960 • e-mail: info@indagaleria.hu
www.indagaleria.hu

KIÁLLÍTÁSAJÁNLÓ

összeállította » RIEDER GÁBOR



Roskó Gábor:
Leiden-Budapest tengely

Studio 1900 Galéria
2009. május 10. – 2009. június 14.



Fűdomb palánták



Félsziget

Bikácsi Daniela lírai hangvételő, szürrealisztikus festményei most a Raiffeisen Galériában láthatók.

Raiffeisen Galéria
2009. május 11. – 2009. június 28.

Színügyek

A kortárs konceptuális művészet egyik legeredetibb alkotójának, Eperjesi Ágnesnek egyszerre három kiállítása nyílik az országban. Az újrahasznosított piktogramok háziasszonya most a művészeti és tudományos színtan közötti eltéréseket illusztráló legújabb kutatási munkáit mutatja be. A téma materiális megközelítéséhez a Mai Manó Ház adja a keretet. A *Mindig lesz friss szennyes* című részkiállítás (2009. április 30. – június 21.) a fotográfusok szemszöge helyett a háziasszonyok szemével vizsgálja a színeket. Jelesül a mosógép forgódobján keresztül, ahol a tudományos probléma hétköznapi valósággá lényegül át. A Nessim Galériában nyíló kiállításon (2009. május 5. – június 5.) a színes fény és a fotópapír találkozásának tettenérésére esik a fő hangsúly. Ezen a bemutatón a nagyméretű, színes fotogramok egy szintani tanulmányút absztrakt eredményeit tárják a néző elé. A „tudomány” barátságos arcát. Hiszen a természet-tudomány hajlamos még a szívárványt is egyszerű fizikai komponenseire széttörni, hogy megismerje összetevőit. Ezek az egyszerű részegységek újra összerakva színpompás képeket eredményeznek, amik már nem igényelnek magyarázatot.



A székesfehérvári Szent István Király Múzeumban megrendezett harmadik felvonás (2009. május 9. – szeptember 20.) egy interaktív fényinstallációt és egy videoanimációt mutat be *Rövid ima* címmel. Az installációk látványosan modellezik a megfigyelés aktusát és az interpretáció első lépéseit. Eperjesi szövegek használatával teremti meg a kapcsolatot korábbi műveivel és kerekíti le a kiállítássorozatot ívét.

Mai Manó Ház, Budapest
Nessim Galéria, Budapest
Fejér Megyei Múzeumok Igazgatósága
Szent István Király Múzeum, Székesfehérvár



2009. május 19.18h

a MissionArt Galéria és a Pintér Aukciósház tavaszi árverése



aukciós kiállítás: 2009. május 7–18, Pintér Galéria

www.pinterantik.hu www.missionart.hu www.pintersonja.hu

BUDAPEST | KULTÚRA | PROGRAM



pesti műsor
www.pestimusor.hu

A kilencedik évtized

Maria Lassnig-retrospektív, MUMOK, Bécs

KOVÁCS ÁGNES

„A belső történések, amelyek nem láthatóak, azok az igazán érdekesek.” / Thomas Bernhard



Lassnig: Te vagy én, 2005, olaj, vászon, 202x155 cm, Flickr Collection

Mezítelen, agg asszony, tágra nyílt, hatalmas kék szemekkel, amint egyik kezével pisztolyt tart a homlokához, a másik kezében lévő fegyvert pedig a nézőre szegezi. *Te vagy én* – ez a kép címe, amely a MUMOK-beli kiállítás plakátja is egyben.

Ehhez hasonlóan provokatív dolgot talán csak akkor láttak Bécs utcáin – valamikor a hetvenes években –, amikor Peter Weibel kutyaláncra fűzve „sétált” Valie Export társaságában. De Maria Lassnignak kevés köze volt akkoriban a bécsi akcionistákhoz. Magányosan dolgozott először Párizsban, majd New Yorkban, nehéz anyagi körülmények között, sikertelenül.

Lassnig ma már világhírű, számos kitüntetés és díj tulajdonosa, és mondhatni a kortárs osztrák művészet „nagyamájja”.¹ A siker és a világhír nem tette puhává vagy elnézővé, ellenkezőleg. Lázadása, dühe, csalódottsága, másfelől hihetetlen jókedve és iróniája megvédi a szentimentalizmustól. „Tisztában vagyok a hírnév és a siker mulandóságával” – nyilatkozta könnyedén, és ugyanilyen kevés jelentőséget tulajdonít korának is: „Sohasem voltam fiatal, és ezért most sem vagyok öreg.”

Maria Lassnig idén összel lesz kilencvenéves, úgyhogy az utóbbi tíz év hatvanegy képét bemutató mostani kiállítás egyben tisztelgés is, ahogy a kurátor (Wolfgang Drechsler) fogalmaz, „egy olyan releváns időskori művészet előtt, amelyet eddig a művészet történetében csak a legnagyobbak mondhattak magukénak, de nő még soha”.

¹ Kitüntetései: az Osztrák Állam nagydíja (1988), Oskar Kokoschka-díj (1998), Max Beckmann-díj, Frankfurt város díja (2004).



Maria Lassnig

Boris Groys és korábban Jürgen Habermas arról értekeztek, hogy a legfontosabb törekvés a modern művészetben az új keresése, és ez általában egy új korszak kezdetét vagy valamilyen radikális változást idéz elő. Ebben az értelemben Lassnig művészete nem erről szól, és Drechsler, amikor esszéjében Lassnig műveiben az újat keresi, azt nem a festői hagyomány radikális megújításában találja meg, hanem abban a különleges szabadságban, amellyel a művész az alkotáshoz, az élethez viszonyul. Ez persze nem jelenti azt, hogy Lassnig festői módszerét tekintve nem talált ki újat. Sőt, a ma már csak rá jellemző, úgynevezett „testtudatos” festéssel már az 1940-es években is kísérletezett.

„Amikor fáradt voltam ahhoz, hogy a természetet analizálva ábrázoljam, kutattam egy olyan valóság után, amely sokkal inkább az én tulajdonom, mint a külvilág. És rátaláltam erre az általam belakott testháza, mint a legvalóságosabb valóságra. Ennek a lenyomatát próbáltam a képfelületre átvinni, így voltam képes igaz lenni.” Ez a festés további gyakorlatában a következőket jelentette: „Odalépek »mezítelenül« a vászon elé, minden szándék, cél, modell vagy fotográfia nélkül, és hagyom létrejönni a dolgokat. De azért van egy kiindulópontom, amely abból a felismerésből származik, hogy az egyetlen, ami valóságos realitás számomra, a testben lakó érzések kibontása.” A testet nem kívülről látni, hanem belülről érezni. A vér nyomását a karokban, munka közben, vagy a teljes ürességet – nehezen ábrázolható dolgok. Naplójában (*A toll, az ecset testvérhúga*) 1970-ben így írt: „Kafka azt mondta, hogy a művészet a fájdalomról jön létre. Ez nem igaz, legalábbis nem nálam.”

A festői folyamat Lassnignál egy nagyon is intim processzus, saját testének kivallatása az itt és most pillanatában. Ez nem előre kitervelt

és nem is ismételhető. Viszont óriási koncentrációt követel, amelyet saját bevallása szerint nem is képes két-három óránál tovább fenntartani. Az alkotás folyamatához tartozik még a színek speciális használata, amelyet ő „fügőleges” vagy „abszolút” színlátásnak nevez. „Olyan sokáig meredek egy színfoltra, amíg a lokálszín el nem tűnik, amíg a színek ijesztő relativitása le nem egyszerűsödik. Ez aztán utat enged a szabad választásnak.” Lassnig külön színszótárt is kidolgozott, amelyben megkülönbözteti többek között a „gondolat, a szag, a hústakaró, halál és eltűnés” színeit.

Az érzetekkel való foglalkozás (az indulatok vagy éppen a vágyak és sóvárgások, megjelenítése a vásznain) úgy működik, mint a szeizmográf. Saját testének ábrázolása a világra is vonatkozik, éppen ezért társadalompoli-

tikai jelenségek is lelepleződnek általuk. Bár a 1970-es években nem vett részt aktívan a feminista mozgalomban – ehelyett azt hangsúlyozta, hogy nincsenek nemspecifikus jelentések műveiben –, mégis kíméletlen nyíltsággal dolgozza fel a korabeli női identitásmintákat. Ez a radikalizmus önmagára is vonatkozik, és ellentétben a gazdag, expresszív és „optimista” színadással – gyakran a szarkazmus határát súrolja. Késői önarcképei, köztük a 2003-ban Zürichben már kiállított kettős önarcképe (*Zwei Arten zu sein*), programszerűek saját sebezhetőségének megalkuvás nélküli, provokatív bemutatásában, és mint ilyenek, mély hasonlóságokat mutatnak a finn Helena Scherfjbeck közvetlenül halála előtt készített önarcképeivel. Lassnigot sem annyira az öregség érdekli, amint azt interjúiban is hangsúlyozta, hanem sokkal inkább a halál.

Naplójában így ír (1993): „Az ember nem meghal, az embert megölik. A sok csapás megtöri a szívet. A vég eljövetele ellen rúgkapálhatok, mint akit éppen megsemmisítenek, a munkámat védenem kell, ugyanannyira mint egy kezdőnek, félreértve és mellesleg mint egy kibevezett disznó, eltakarítva lenni, ez a jól ki-számítható sorsom?”

Az utóbbi évtizedekben Lassnignak sikerült a korábbi évek témáit és stílusát is sokféle mó-





Lassnig: Világroppantó/romboló, 2001, olaj, vászon, 100x125 cm

don újrafogalmazni és továbbfejleszteni. Röviddel 2000 előtt kezdte modellként használni ismerőseit és a szomszédokat: „Az egyik képen egy fiúnak rózsaszín gumigömböt adtam a kezébe, amit össze tudott nyomni. Sajnos mindig akadnak olyan emberek (elegen), akik a világot összezúzni, szétrombolni akarják.” „Ezt a férfit egy másik képen gyermekmegrontóként festettem meg. Persze ez a fickó biztosan egyetlen gyermeket sem molesztált, a valóságban egy teljesen félnék férfi, kövér és jóindulatú.” Vonalas képeit, amelyeket a hatvanas években fejlesztett ki, 2004-től redukálva („rajzok ecsettel”) fejlesztette tovább, mondván „saját eklektikusom vagyok, kiválasztok a különböző irányzataimból valamit, összegyűrom és kisütöm őket”. Egy másik műve az *Es-küvői kép* is klasszikus előképekre emlékeztet, a formák és a színek a természettel látszanak arkádiai harmóniában egyesülni. Máshol a redukált, lapos formák Picassóra utalnak a késő kubizmust idézve. Ezzel a formanyelvvel drámai

folyamatokat, az emberi élet egzisztenciális fenygetettségét meséli el például az *Ábrahám feláldozza fiát* című képen vagy az agresszív konfrontációt *A gyermek mint harcos* esetében.

Néhány művén régi emlékek vagy valami-féle elvágódás jelenik meg. „A külvilág olyan nagyon ránehezedik az emberre manapság, hogy egyáltalán nem is tud mást ábrázolni. Ezért csináltam fantázia- és emlékképeket... az *Ádám és Éva*, ahol korábbi akadémiai éveimhez mentem vissza, amikor húszéves voltam és meztelen embereket festettem. Ez is kihívás volt, visszamenni a fiatal évekhez. Nem gondolkodni, egyszerűen belemerülni, élvezni a szépséget, ahogyan egy bőr fénylik. Ezt újra élveztem, a modell a vörös hajával és a szép bőrével.” Idetartozik az a sorozat is, amely egy fiatal házaspárt különböző helyzetekben jelenít meg, de amelyben a gyengéd érintkezésekre némi agresszió is vegyül. A leginkább szimbolikus talán az *Ádám és Éva az almával* című képe, amelyen az első emberpár áll egymással szem-

ben, feszült testtartásban, bukásra ítélve, mégis érezhető a köztük lévő közelség és intimitás. „Miért festettem ezt az egészet? Mert én magam valószínűleg túl kevés gyengédséget tapasztaltam. Ez tulajdonképpen egy álom, vagy legalábbis olyan szép. Az álmokat is meg lehet festeni.”

Lassnig édesanyja 1964-ben bekövetkezett halálakor tapasztalta meg, milyen is a teljes lelki összeomlás. Ekkor készített ciklusa, a *Síratóképek* a 20. századi festészet legmeggrázóbb, legfájdalmasabb halálábrázolásai közé tartoznak. Az ebben az időszakban készült képeken feltűnik, hogy az anya halála nála az emberi jószágba vetett hit megrendüléséhez is vezetett. Ekkori képein „ellenségek”, diktátorok, rendjel-viselők, mogorva hősök vagy hatalmaskodók szerepelnek, néha kárörvendő, élvezethajászó, fogukat csattogtató szörnyetegekként. Tulajdonképpen művészetében ez volt az acid fázis, amely a személyes élményeken túl indirekt módon az akkori társadalmi nyugtalan-ságra, a diákmozgalmakra, tüntetésekre, politikai harcokra is utalt. És ez volt a feminista mozgalom legvadabb korszaka is, elég csak Valerie Solanast megemlíteni, aki ekkor adta ki a *A Férfiak Megsemmisítése Társaság Manifestumát* (S.C.U. M.), és aki le akarta lőni Andy Warholt.

Lassnig hétévi párizsi tartózkodás (1961–1968) után úgy döntött, hogy megvalósítja régi álmát, és New Yorkba költözik. 1968 őszén ösztetekerte vásznait és egy kevés pénzzel áthajózott a művészet akkori Mekkájába. A róla készült és a kiállításon megtekinthető filmből kiderül, hogyan élt ezekben az években. Lakott Queensben, Manhattanben, New Jerseyben és az East Village-ben. Részt vett a slum életében, együtt lakott a Puerto Ricó-i szegényekkel, a hippikkel, és végül a feministáknál talált menedéket. Közben próbált munkákat vállalni, az ottani művészeti eseményekről írt beszámolókat osztrák lapoknak. Ezekből kiderül rendkívüli írói tehetsége is. Mégis, New York művészileg is, anyagilag is Lassnig életében a kiütéssel volt egyenlő. Azt az európai tradíciót, amely munkáit erősen meghatározta, az amerikaiak „strange”-nek, „morbid”-nak találták. Sikert arattak viszont szatirikus, vidám, 16 mm-es trükkfilmjei, a *Fotel* (1971) az *Önarckép* (1971), a *Couples* (1972), amelyeket a feministák mutattak be. „Filmes dolgaiban azokat a dolgokat tudtam megvalósítani, amelyek a mű-



Lassnig: Ádám és Éva almával, 2003, olaj, vászon, 200x150 cm

vészetben nem voltak lehetőségek...Az ember bele tudja adni költői és zenei tehetségét, ha bír ilyenekkel. Ezek a filmek nem megrendelésre készültek, és nagyon közel állnak hozzám” – nyilatkozta a vele készült interjúbán. (A kiállításon természetesen Lassnig filmjeit is bemutatják, ez külön élvezetet nyújt a közönségnek, hiszen még jobban feltárja humorát és azt az elképesztő bátorságot, amellyel a világhoz közelít.)

1980-ban hazahívták (nem utolsósorban az osztrák feminista mozgalom vezetője, Hertha Finberger ajánlására) a Bécsi Iparművészeti Főiskola festő tanszékére, és ezzel életében először anyagi biztonsághoz jutott. A tanítás viszont lassan elkezdte meghaladni fizikai erejét, és az a veszély is fenyegette, hogy alkotói ereje kimerül. A *Hívatus* és a *Felelősséget viselek* című képek vallanak erről a korszakról. A képen egy állvány látható, amely éppen elemész-tődik a tűzben, alatta egy rémült béka ül, egy diák, és oldalt ott vigyorog a „festészet ördöge”,

Lassnig műzsája. Az állatok, a kacsa, béka, madarak, tengerimalac, nyúl, macska, kutya, majom egyébként is fontos szerepet kapnak képein (*Egy tigrissel aludni*, *Béka királynő*, *Önarckép disznóval*). Werner Hofmann szerint, aki nagy csodálója Lassnig festészetének, képein az állatok mint trófeák vannak felvonultatva, védelmező fétisekként.

„Egy barátom felhívott, mielőtt meghalt, és azt mondta nekem: »nemsokára felmegyek az égbe«. A komikus az, hogy az emberek mindig azt hiszik, hogy felszállnak a mennybe, a valóságban azonban leszállnak a földbe.”

•

Lassnig hatvan évet átölő munkásságából a MUMOK-ban az utolsó tíz év műveiből látható válogatás. Ezt egészíti ki a kölni Ludwig Múzeum **Maria Lassnig. Lehetséges játékok** kiállítása, amely a művész informel korszakát, nyolcvanas években készült akvarelljeit és New York-i trükkfilmjeit mutatja be.

Fajó Jánossal beszélget Hernádi Miklós

A Bauhaus stílusban emelt műteremház fejére jobbról, balról és szemből is ránőttek az aranyáron mért, nyolcszintes lakópark-házak. Fajóék kocsibehajtóját félig elfoglalta egy idegen autó. Bent jóleső csend és hűvös nyugalom, csak János szemében van valami fojtott, igazságkereső feszültség. Kiközösített vagy kiközösítő? Megtudjuk hamarosan.

A nagy festő, mondják, nem indulhat máshonnan, mint nyomorból...

Főiskolai éveimet kollégiumban töltöttem, mindig jött szüleimtől, Békéscsabáról zsír, hagyma, kolbász, szalonna. Ezeken lettem festő és – a sok zsírtól – kopasz. De amikor apám nyaralni ment, én küldtem neki különkiadásaira 50 forintot. Egy Máglya közti stúdió mosókonyhájába nősültem, de még aznap kidobtak. '61-ig népköztársasági ösztöndíjas voltam, zsebpénzért mestereim, Hincz és Szentiványi murális munkáiban is segédkeztem, aztán a Fiatal Művészek Stúdiójának ösztöndíját húztam, három hónaponként 1000 forintot.



Hincz legnagyobb tette velem kapcsolatban az volt, hogy beajánlott Kassákhoz segédnek. Évekig jártam fel hozzá kétszer-háromszor hetente, ő ugyanis '57-től, Vasarely biztatására, újra festeni kezdett, én feszítettem fel a vásznait, előrajzoltam, nagyítottam, alá is írtam helyette. Tőle kávépénzt, Klárikától ebédeket kaptam cserébe. De ennél százszor fontosabb, hogy hiába végeztem el a főiskolát, csak Kassák mellett ismertem rá a formára, ami nélkül se festészet, se szobrászat nincsen.

Voltak-e koccanásaid, Kassákhoz hasonlóan, a Kádár-korszak kultúrpolitikájával?

Voltak. Sokakkal ütköztem a művészi szabadság és a tiszta forma szemléletének elfogadásáért. Hírhedtek voltak a Szövetség négyévenkénti közgyűlésein elmondott felszólalásaim. Más fórumaim is voltak: '61–67 között a Fiatal Művészek Stúdiójában, '67–71 között a Fészek Művész Klubban és '76-tól '88-ig a Józsefvárosi Kiállító Teremben működtem legjobb meggyőződésem szerint.

Kassákkal, a világhírű művésszel kutyaúl bántak, például csak Makrisz Agamemnon felháborodott közbenjárására engedték el, hogy 20 000 forintot fizessen kiállításának költségeiért, miközben mindenki más ingyen állíthatott ki. Én, a kezdő csak a szokásos cenzurális leckéket kaptam, pl. a Fiatal Művészek Stúdiójának 1967-es kiállításán, amelyet a cenzorok szabályosan megtizedeltek. Többen feketelistára, majdnem börtönbe kerülünk (én egy tiltakozó gyűlés szervezése miatt), megint csak Makrisz érdeme, hogy a kizsúrizetteket (Tóthot, Molnár Sanyit, Bakot, Nádlert, Keserűt) beküzdötte a következő évi, műcsarnoki kiállításba.

Többeknek azért csurragt-cseppent valami a heti képcsarnoki vásárlásokon.

Akikért kiállt a mesterük, mint például Laknerért Bernáth. De ahogy Domanovszky sem állt ki Paizs Laciért, Fóth Ernőért, Szentiványi sem állt ki énértem.

Pedig jobban értettünk az ő megbízásaikhoz, mint ők maguk. Például eljártunk Róth Miksa özvegyéhez, hogy kitanuljuk az üvegmozaik-készítést. A festők zöme a heti képcsarnoki beadásokból élt. Én ettől viszolyogtam, de ha a mesterem küldött volna, akkor se vittem volna szívesen munkát a képcsarnoki zsúrikra, riasztott az anyag minősége. Mások, köztük későbbi ellenzékiek, mint Altorjai, Schéner, Sváby vagy Maurer a Képcsarnokból éltek. Nádlér és Bak inkább plakátokat színezték vagy állást vállaltak. Vilt és Schaár pedig kétlaki módra alkottak: délelőtt Lenineket mintáztak, délután a maguk művészetét csinálták. Én ekkoriban alig adtam el valamit. '80-ig feleségem, Ágnes tartott el a vegyész-keresetéből (a Dózsa György úti műteremlakást is az ő társasházi beugrójának az árából szereztük '66-ban). Magánygyűjtők nemigen voltak, Dévényi vagy Deák nem tőlünk vásárolt, tőlünk legfeljebb kunyerált, Bodri Feri a kiállításmegnyitás, Vattay Elemér meg a fotózás fejében kapott képeket.

Feltűnően hiányzik a neved az Iparterv-kiállítások listájáról...

Tőlük is a sok különböző – Siskovtól Szentjóbyig ívelő – felfogás riasztott el. A politikai demonstráció sem vonzott, noha én is verekedtem, csak éppen belül.

Értsem úgy, hogy te ekkor már végleg a matematikai tisztaságú konstruktivizmus híve lettél, és nem szívesen társultál más stílusokkal?

Már akkor sem szívesen társultam más stílusokkal, és már akkor is – mint ma is – óvakodtam a politizálástól, ez fokozatosan erősödött bennem, de ekkor még csak tisztán Kassák követője voltam. '67-ben meghalt Kassák, '69-ben özvegyével én állítottam össze azt a 40 képből álló kollekciót a nürnbergi Konstruktivista Világkiállításra, ahová Kassákot külön, név szerint hívták meg a magyar hivatalos anyag mellett. A Kassákokat Nürnberg városa lábán meg is vásárolta összesen 20 000 dollárért. (Ma darabonként érnek ennyit, ha nem sokkal többet.) Ugyanebben az évben Klárika elvitt Locarnóba Hans Arp özvegyéhez, aztán Bázélbe Carl Lászlóhoz, Párizsba Vasarelyhez meg Londonba is – minden későbbi kapcsolatomból ágazott ki. 1971-ben egy német művésztelepen, grafikai szimpozionon sajtátíthattam el a profi szerigrafia technikáját, ami a későbbi életemben meghatározó lett. Bázélben Carl Lászlóval és barátaival rendszeres kapcsolatom létesült, több művemet megvette, egyéni kiállítást szervezett számomra és több, nagyon fontos kiállítási anyagba és kiadványba vett be. Ajándékozó szerepet is vállalt frissen vett kocsimra, hogy hazahoz-

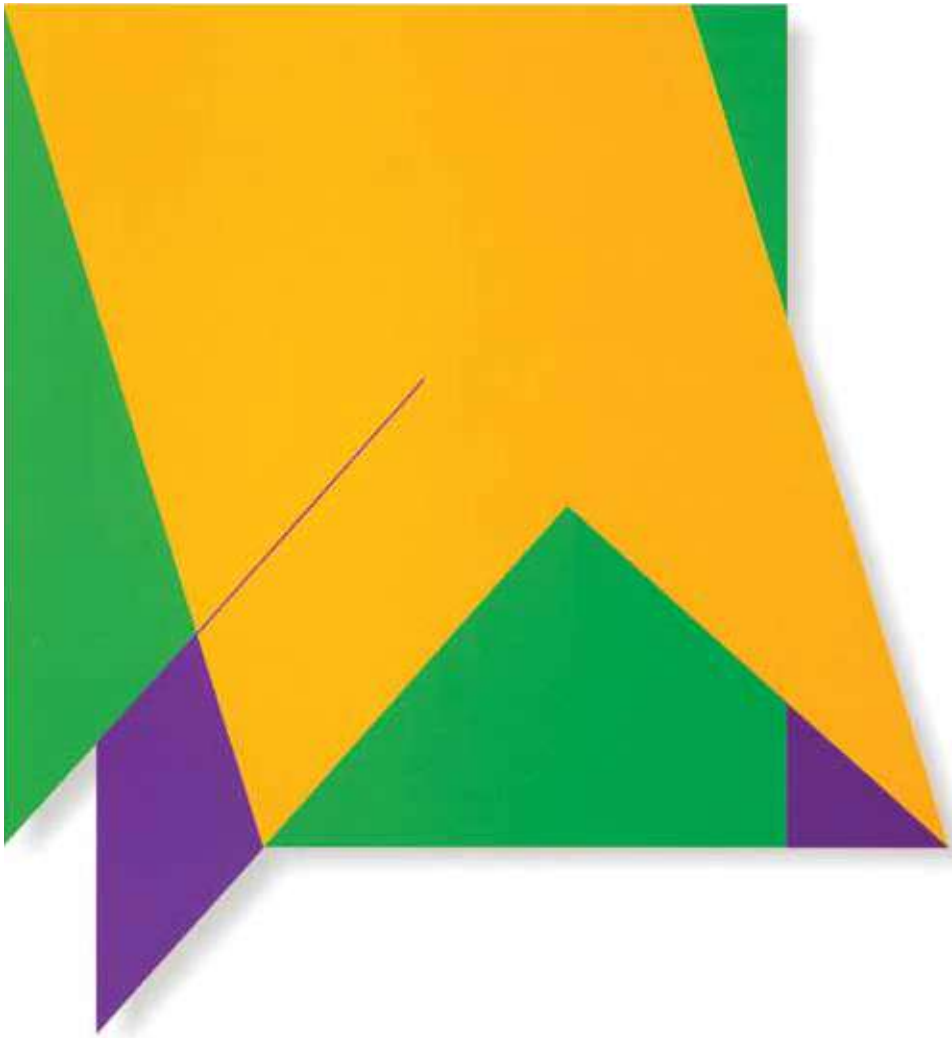


Dragon, 1966, olaj, vászon, 132x75 cm

hassam, márpedig egy magyar festő számára akkoriban a kocsí adta szabadság fontosabb volt, mint akár a festőállvány.

1976-ban lettél a Józsefvárosi Galéria művészeti vezetője, '76-tól tanítani is kezdtél a telkibányai szabadiskolán. Még nem voltál 40 éves. Mondhatjuk-e, hogy ekkor alakult ki a mai arcod?

Igen, ekkor lettem fiatal festőből festő, és ekkorra érett be művészetszervező tevékenységem is. A Józsefvárosi Galériába egyébként Bak Imre és Fábíán Laci ajánlására, Hajdu István helyett kerültem, mert ő nem vállalta. Kettejüket előbb én ajánlottam Bánszky Pálhoz, a Népművelési Intézetbe. Így jutottak állandó jövedelemhez és nekem is lett havi 500 forintos állásom. Mindannyian tudtuk, hogy szerigrafia nélkül elszigeteltségünk feloldhatatlan. Ezért 1974-ben Bakkal, Henczével, Keserűvel és Mengyánnal létrehoztuk a



Négyzet és rombusz, 1997, olaj, fa, 116x104 cm

Pesti Műhelyt egy 80 négyzetméteres Benczúr utcai szenespincéből a Kassától barátként örökölt Mezei András segítségével. Postán, hengerben küldöztettük a szitanyomatainkat grafikai biennálékra, ahová név szerint meg is hívtak bennünket. (Emlékszem, a szabadon utazó Maurer Dóra és Gáyor Tibor lefitymálására, mondván, hogy Nyugaton már más a módi, nyugati kortársaink 1/1-et „sokszorosítanak”, tiltakozásul a profitszemlélet ellen.) Számunkra a sokszorosítás azonban a kiszabadulást jelentette Krakkótól Tokióig. Ahogyan erősödtem művészileg, úgy maradtam mindinkább magamra. Késérű, Nádler és Mengyán kiléptek a Pesti Műhelyből, ami azután később rám maradt. Voltak személyes konfliktusaim is, például Maurerrel és Gáyorral a bonni kiállításunk miatt, de a legnagyobb konfliktusom Hegyi Lóránddal alakult ki, nemcsak azért, mert elcsábította a Józsefvárosi Galériától legjobb művészbarátaimat, pl. Nádler Istvánt, hanem egész esztétikai hozzáállása miatt. 1984-ben cikket is váltottunk a *Művészet* című folyóirat hasábjain a posztmodern (vagy transzavantgárd) Sandro Chia mennybe menesztése ügyében. És lássatok csodát, Sandro Chia, ahogy megjósoltam, úgy szállt el az-

óta a modern művészet egéről, mint egy szellő. Hegyi hatására kezdtek geometrikus barátaim eklektikát, új szenzibilitást festeni, és az akkori főiskolásoknak is diktálta az éppen kurrens festészeti modort. Egymaga teljes stílusbizonytalanságot, tulajdonképpen divat-szemléletet oltott a modern magyar festészetbe. Nem lehet ugyanis, és szerintem nem is szabad úgy festeni, ahogy azt mások, az egész 20. századi modernizmust zárójelbe téve, kívülről diktálják, márpedig a poszt-modernizmus ezt ajánlotta.

Nem vagy kissé intoleráns?

Épp az intoleráns diktátum és a nagy öregek kövületté, monolitikussá deklarálása ellen tiltakoztam, amely Hegyi Lórándból áradt, nem lehet ugyanis ma úgy festeni, mintha ők sose lettek volna. Lehet, hogy egy világrendszer (a kommunizmus) diktátumát sikerült kivédenünk, a Hegyi Lórándét meg nem? Egyébként az sem felel meg a valóságnak, hogy csakis az ő fáradozásaira és épp az ő esztétikai tanácsai hatására nyílt volna meg a német múzeumi és ösztöndíj-rendszer a nyolcvanas években a magyar festők és szobrászok előtt. Az már a hatvanas évek végén kezdett kialakulni, s azt Bak Imre és Nádler István akkori barátai (Thomas Lenk, Karl Georg Pfahler, Jürgen Weichardt, Dieter Honisch, Wilfred Skreiner és Salzmann igazgató) alapozták meg. Ez alapvetően a német állam akkori, jól átgondolt Ostpolitikájából fakadt, és ehhez magyar partnerek is kelletek, a Kulturális Kapcsolatok Intézetével és a Pécsi Múzeum Romvári Ferencével az élen. Ők Hegyinél, Bekénél, Néraynál sokkal többet tettek nyugat-európai hírnevünkért.

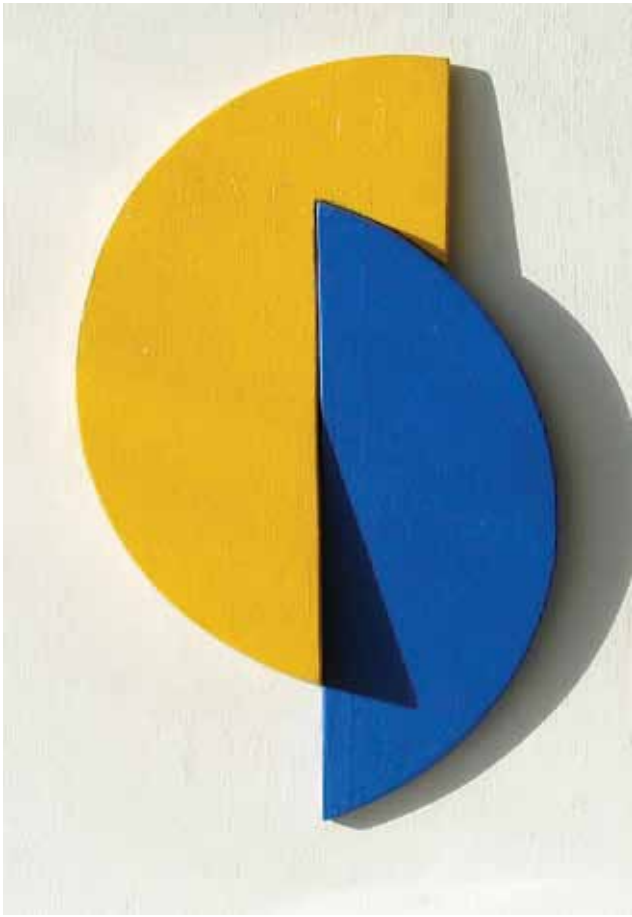
Te a nyolcvanas évek derekán már rég nem voltál melőlőött művész, legfeljebb nem Hegyi Lóránd „csapatába” tartoztál.

Az én kinti kapcsolataim lecsupaszodtak nemzetközi egyéni kapcsolatokká. Itthon a Hegyi-vita után a nevemet sem volt szabad leírni, külföldre szorultam. Biztos bázis volt számomra Zürich, Bazel vagy Ingolstadt. 1992-ben Ingolstadtban megalapítottam a Binder Stúdiót, ahol az autógyártás hightech technológiájával monumentális Max Bill-szobrokat, Vasarely-lézer edíciókat, valamint nemzetközi barátaim plasztikáit sokszorosítottuk. Olyan támogatóim voltak, mint Max Bill vagy Vasarely. Leváltam mindenkiről, gyakorlatilag minden magyar kollégáról, és az itthoni megélhetésem is jórészt külföldi eladásaimból (kevés művész mondhatja el magáról, hogy Max Bill szobrot vett tőle) és az egymagam által tovább működtetett Pesti Műhelyből származott.



Relief kép 1., 2000, tojástempera-fa, 36,5x37x3 cm

Ez a ház abból épült a kilencvenes évek elején, hogy a nyolcvanas években önállóan adtam ki mappákat Vasarely, Schöffer, Max Bill, Gerstner, Pfahler vagy Kassák munkáiból. Mivel nem bíztam a magyar kulturális bürokráciában, magam intéztem dolgaimat. Nemigen érintett a kollégák által oly gyakran emlegetett kilencvenes évekbeli dekonjunkktúra, a nyugati múzeumok elfordulása a magyar élcspattól mind a kinti kiállítások, mind a múzeumi vételek tekintetében – nem is tudtam róla. Az sem zavart túlságosan, hogy miközben őket némileg kárpótolták az idetelepült nyugati bankok, vállalatok, engem nemigen kerestek meg vételi ajánlataikkal. Én a kilencvenes évek elejétől – ebben a tágas és tiszta környezetben – már nemcsak festek, de háromméteres fa- és krómácel szobrokon is dolgozom, itthoni és külföldi vevők jóvoltából meg is élek belőlük. Teljesen letisztult a látásmódom, most, túl a hetvenen, biztos vagyok abban, amit csinálok. Jól tettem életem során, hogy egyszer sem engedtem a formai tisztaság kassáki követelményéből.



Félkörök 2., 2000, olaj-fa, 39x24,5x4 cm

A fiatalokkal már csak azért sem szakíthatsz, mert több évtizede tanítasz nekik festészetet és szobrászatot. Vagy rájuk is megharagudtál, mert elveszik előled a levegőt?

Tőlem senki nem veheti el a levegőt, ott vagyok, ahol vagyok. Az én tanítványaim nem divatoznak, tudják a nyelvet, mikroklímát alakítottam ki magamnak, amelyben jól érzem magam. Legjobb növendékeim pályatársaimmá értek, együtt dolgoznak velem és a nemzetközi MADI-val. A képzős fiatalokat mindig fölkarolja valaki „jótét lélek”, művészettörténész vagy műkereskedő, mondván, hogy nekik is hely kell. A baj az, hogy közben diktálnak is nekik. Kassák mindig ezt mondta: „A gyors siker kiveri a fogad.” (Ez történt a hamar sikeres és tehetséges Mazzag Istvánnal is.) Nézd, a mostani fiatalok úgy festenek, mint egykor mi, amikor éppen elneveltek bennünket, és nem voltunk magunknál. Ahogy némi sikerre vergődnek, és már csuklóból festenek, egyfolytában távolodnak önmaguktól. Divatozó, „utánfutó” festőkké válnak – az óra körbe jár –, ahelyett, hogy megtanulnák a nyelvet és azt beszélve magukat keresnék és követnék.

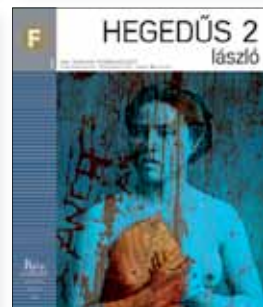
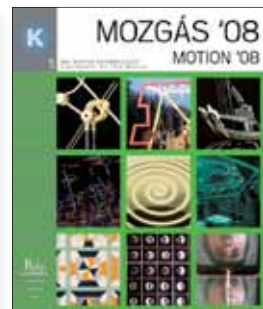
OCTOGONART
 GALÉRIA

 Szabó Eszter
GYŰJTÖTT EMBEREK

 1012 Budapest, Várkok u. 7-9.
 (36-1) 201-6959
 octogonart@enternet.hu
 www.octogonart.hu
 Nyitvatartás: keddtől péntekig 10-18 h

MEGTEKINTHETŐ: 2009. április 21 – május 22.


Szabó Eszter: Pár 02, 15 X 12 cm, olajon, letet (készlet)


FAUR ZSÓFI
 Galéria | Budapest

1092 Budapest, Ráday u. 8. • www.raday-galeria.hu


Művészet gyerek szemmel:
múzeumlátogatás az E.ON-nal

2009. április 25-én az E.ON rendhagyó múzeumlátogatásra várta munkatársai gyermekeit a Múcsarnokban és a veszprémi Művészetek Házában. A *Művészet gyerek szemmel* elnevezésű programmal a vállalat olyan eseményt szeretne létrehozni, ahol szülő és gyermek egy kreatív és tartalmas délutánt tölthet el a képzőművészet csodálatos világában. A cégcsoport által támogatott két hazai kiállítóhelyre az E.ON az ország valamennyi részéről várta családos munkatársait.

A múzeumkommunikációs programok nemcsak a kultúra megismertetése szempontjából kiemelt fontosságúak a gyermekek számára, hanem a kreatív, önálló gondolkodás és a személyiségfejlesztés terén is fontos szerepet játszanak. A fiatalok mellett, hogy játékosan ismerkednek a műtárgyakkal, és elméleti tudásuk bővül, a különféle technikák elsajátításával, a kiállítás jellegéből adódó anyagok, eljárások megismerésével közelebb kerülnek a képzőművészethez, a különféle művészi alkotó folyamatokhoz, valamint a művészek gondolkodásmódjához. Ezek a programok fejlesztik a tanulók érdeklődését, kíváncsiságát és segítségükkel fogékonyabbá válnak a művészetek iránt.

A tavalyi évben az E.ON kapta a Summa Artium „Kortárs művészetért” díját, melyet minden évben annak a nagyvállalatnak ítélnek oda, mely következetesen, kitartóan és lehetőségeihez képest jelentős arányban támogatja a kortárs kultúrát, és a legeredetibb módon használja ki a kortárs művészetekkel való együttműködésben rejlő lehetőségeket. A díjátadó utáni árverésen a vállalatok különböző projektekre licitálhattak, köztük a Múcsarnok *Alkoss Te is!* elnevezésű múzeumkommunikációs foglalkozására. Az E.ON „elvitte” a tételt, így a 6 és 18 év közötti gyermekek számára szervezett múzeumpedagógiai foglalkozások főszponzora lett.

A Múcsarnok *Alkoss Te is!* gyermekeknek szóló programsorozatának mintájára az E.ON hasonló foglalko-

zásokat szervezett munkatársainak két magyarországi múzeumban. A nyolc éve rendszeresen megrendezett *Alkoss Te is!* sikere adta az ötletet, hogy a vállalat munkatársainak gyermekei játékos foglalkozásokkal egybekötve találkozhassanak a kortárs műalkotásokkal szerte az országban. Az E.ON idén a Múcsarnok mellett a Veszprémi Művészetek Házának működését is segíti mint főtámogató, a munkatársak így a hozzájuk legközelebb eső kiállítóhelyre látogathattak el április 25-én, szombaton egy interaktív múzeumjárásra.

Az E.ON szponzorként támogatja a Múcsarnok *Mi Vida - Menny és pokol* című kiállítását is, melynek műtárgyai a spanyolországi MUSAC gyűjtemény részét képezik. A galéria az új kiállítás kapcsán is szervez múzeumkommunikációs programsorozatot általános és középiskolás diákok részére. A kiállítóhely - első alkalommal - a programsorozat részeként iskolákba kihelyezett múzeumi órák megtartását is tervezi.


e-on
MARTUS ÉVA
...CSAK VELED, ÉDES...

CÍMŰ KIÁLLÍTÁSA A MOLNÁR ANI GALÉRIÁBAN


2009. ÁPRILIS 24 – MÁJUS 29.

 1088 BRÓDY SÁNDOR UTCA 22. 1. EMELET
 TEL.: +36 1 327 00 95 | +36 30 212 8080
 E-MAIL: INFO@MOLNARANIGALERIA.HU
 WWW.MOLNARANIGALERIA.HU
 NYITVA TARTÁS: KEDDTŐL PÉNTEKIG 13 – 18 H

MOLNÁR ANI GALÉRIA
 KORTÁRS KÉPZŐMŰVÉSZELET CONTEMPORARY ART

A Karátsonyi-gyűjtemény és remekművei

Garas Klára 90. születésnapjára tisztelettel

KOVÁCS ZOLTÁN

1. rész



Karátsonyi Guidó portréja a Vasárnapi Újság hasábjairól 1885-ből

A 19. századi magyar főúri gyűjtemények között mind gazdagságával, mind művészeti színvonalával kiemelkedett a Karátsonyi-gyűjtemény, amelyet az 1930-as években a család megromlott anyagi helyzete miatt elárvereztek.¹ A pompás képgyűjtemény egy része a nemzetközi műkereskedelemben került, más része pedig különféle hazai gyűjteményeket gazdagított tovább. A Magyarországon maradt művek hosszú évtizedek óta többnyire inkognitójukat megőrizve lappanganak, részben ismeretlenül, illetve hozzáférhetetlenül mind a nagyközönség, mind a szakkutatók számára. Írásunk apropóját az az öröndes jelenség szolgáltatta, hogy az utóbbi években az egykori Karátsonyi-gyűjtemény több kiváló darabja is újra felbukkant. E művek kapcsán is érdemes néhány szót ejtenünk erről a saját korában méltán nagyra becsült, uralkodók érdeklődésére is számot tartó, mára azonban már jórészt a feledés homályába merült kollekcióról.

¹ A gyűjtemény egy részét, 53 műtárgyat 1930-ban bocsátották árverésre Berlinben. Kunstbesitz Graf Eugen Karátsonyi, Graf Emmerich Károlyi Budapest, beschrieben und eingeleitet von W. R. Deusch, Internationales Kunst- und Auktionshaus GmbH, Berlin, 1930. február 24. A Karátsonyi-palota teljes műtárgyállományát pedig 1937-ben aukcionálta a Postatakarékpénztár: A budai gróf Karátsoni palota műtárgyainak aukciója, A. M. K. Postatakarékpénztár Árverési Csarnoka, Budapest, 1937. február 18–27.



A Karátsonyi család címere

„Pietate, Honore et Perseverantia!” Beodrától a Krisztina körútig

Az eredetileg örmény (egyes vélemények szerint francia) származású Karátsonyi család ősei a 16. században tűnnek fel Erdélyben. A török elleni háborúkban szerzett érdemeikért a 17. század végén megkapják Beodra mezővárosát 18 000 hold kíséretében. Ettől kezdve viselik a beodrai előnevet. A család nemeslevelét III. Károly király adományozta Karátsonyi Tivadarnak 1718-ban.² Címerük jelmondatául a „Pietate, Honore et Perseverantia!” (Odaadással, tisztelettel és állhatatossággal!) szavakat választották. A 18. században Karátsonyi Lázár Torontál vármegyei alispánként tovább gyarapítja a családi birtokok számát. Később országgyűlési követ és tagja a József főherceg által létrehozott, a mezőgazdaság és lőtenyésztés szabályozását felügyelő és irányító bizottságnak. Hazafiságáért és közhasznú intézményeknek nyújtott nagylelkű támogatásaiért Ferenc császár neki adományozta a Temes vármegyében fekvő nagy-zsámi uradalmat.³ Lázár hatalmas vagyon ura volt. Zsámi kastélyában állítólag egy imázsamoly alatt titkos ajtó vezetett a pincébe, amely tele volt arannyal, gyémánttal és egyéb kincsekkel. Egyetlen álma volt, hogy a verseci hegyektől birtokáig terjedő hatalmas pusztát uradalmához csatolja. Amikor minden kincset szekerekre rakva Nagy-Becskerekre ment, hogy kifizesse a hön áhított terület vételárát, ott hirtelen meghalt, és a szóbeszéd szerint a rengeteg kincs is vele pusztult.⁴

² Nagy L.: Magyarország családai címerekkel és nemzedékrendi táblákkal VI., Pest 1860, 87.

³ Karátsonyi Lázár 10 000 Ft-ot adományozott a Ludovikának, a franciák elleni háborúban pedig egy 100 fős inszurgens-csapatot állított fel saját költségén, és további 30 000 Ft-ot fordított a háború költségeinek fedezésére. Vö. A Pallas Nagy Lexikona. Az összes ismeretek enciklopédiája X., Budapest 1895, 153–54.

⁴ „D’Artagnan”: A Karátsonyiak, Országos Hírlap, Budapest 1898. február 27.

A családi hagyományt unokája, Karátsonyi Guidó folytatta a 19. században, aki nagyapja végrendelete ellenére 1859-ban osztrák, majd 1874-ben magyar grófi rangra emelte a családot.⁵ A szabadságharc őrnagyaként a pesti nemzetőrök parancsnoka volt, így 1849-ben külföldre kellett menekülnie és a vagyonát is elkobozták. Miután kegyelmet kapott, hazatérése után hamarosan bekapcsolódott a politikai közéletbe. A császári és királyi kamarási, belső titkos tanácsosi címet is elnyerő Guidót a Vaskorona-rend nagykeresztjével, valamint a Szent Sír Lovagrend Krisztus-rendjével is kitüntették.⁶ A gróf a főrendiház tagja és



Liszt Ferenc tiszteletében 1873-ban. Jobbra az első sorban Karátsonyi Guidó

1866-tól országgyűlési követ is volt. Nevét elsősorban közcélokra szolgáló nagylelkű alapítványai tették ismertté. A Magyar Tudományos Akadémiának tett 40 000 Ft-os alapítványával példának okáért a magyar irodalmat kívánta támogatni,⁷ a Rudolf trónörökös születése alkalmából létrehozott 100 000 Ft-os alapítványa pedig jótékony célokat szolgált. 1881-ben francia mintára 20 000 Ft-os „erénydíjat” létesített, amely a szegény, de erkölcsös leányok kiházasítását segítette a családi uradalomhoz tartozó Solymáron és Vörösvárott.⁸ Tagja volt többek között a Szent István Társulatnak, a Nemzeti Színház bizottmányának és a Ma-

⁵ Karátsonyi Lázár maga többször visszautasította a grófi címet, és végrendeletében meghagyta, hogy ha a család bármely tagja a nemesnél nagyobb címet elfogad, az zárással ki a családi örökségből. Guidó apja, Lajos Torontál megyében volt főispán, anyja pedig az ősrégi, grófi és hercegi ágira szakadt Stahremberg családból származott.

⁶ C. v. Wurzbach: Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich X., Wien, 1863, 475–76.

⁷ 1858 márciusában 10 000 Ft-ot adományozott az Akadémiának, hogy az összeg kamataiból a legjobb magyar színdarabok szerzőit jutalmazza. Vö. Magyar Tudományos Akadémia Almanach, Budapest, 1890.

⁸ Vö. Révai Nagy Lexikona. Az ismeretek enciklopédiája XI., Budapest, 1914, 246.

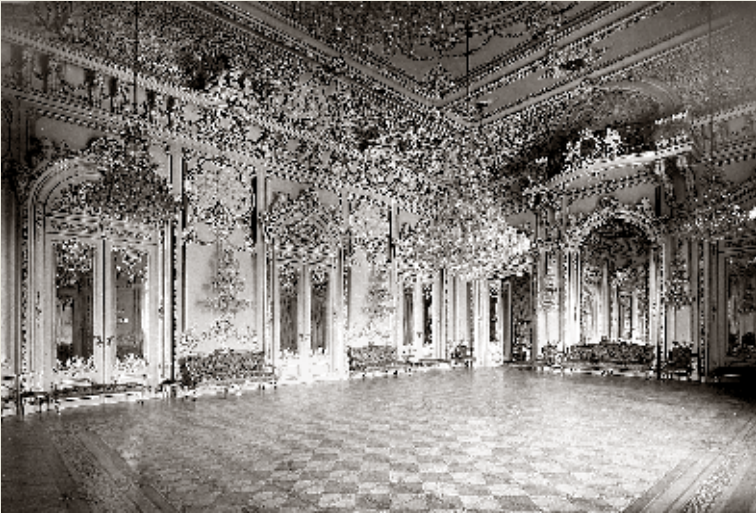


A Karátsonyi család fogadalmi adománya a mariazelli bazilikának 1882-ből

gyar Festészakadémiát támogató bizottságnak is. Guidó gróf gyakori és kedvelt vendége volt a főváros főúri szalonjainak, és a társasági élet egyik hangadójának számított. Bizalmas baráti viszonyban állt Liszt Ferencsel, Berliozsal és sok más jeles művésszel. Miután elnyerte a dúsgazdag örökös, Marczibányi Mária kezét, a friggyel tovább erősítette a család vagyoni helyzetét. Házasságukból négy fiú és öt leánygyermek született. A pár harmincadik házassági évfordulója alkalmából egy pazar ötvösművű votív oltárkát adományozott a mariazelli bazilikának, ahol 1851-ben házasságot kötöttek. A Rudolf Weyr tervei alapján a bécsi Josef C. Klinkosch műhelyében készült reprezentatív ötvöstárgy valójában a mariazelli kegyoltár kicsinyített mása, amely előtt térdelve jelennek meg a Karátsonyi család tagjai.⁹ Guidó gróf széles körű művészeti pártolói tevékenységének egy jellemző példája a Krisztina téri Szűz Mária-szobor esete. Az eredetileg 1702-ben a Magyar Jakobinusok terén egy budai üvegesmester által felállított szobrot 1855-ben saját költségén lebontatta, a már erősen megrongálódott barokk talapzatot klasszicista oszlopra cseréltette, majd a krisztinavárosi plébániatemplom északnyugati oldalán ünnepélyes keretek között felállíttatta.¹⁰

⁹ A remekmű 2004-ben látható volt a Kiscelli Múzeum Mariazell-kiallításán. Mariazell és Magyarország. Egy zarándokhely emlékezete, kiáll. kat., szerk. Farbak P. – Serfőző Sz., Budapesti Történeti Múzeum Kiscelli Múzeuma, Budapest, 2004, 422. no. V-17.

¹⁰ Liber E.: Budapest szobrai és emléktáblái, Budapest, 1934, 133.; Medvey L.: Vezető Budapest szobrai megtekintéséhez, Budapest, 1939, 21.



A fényes fogadások reprezentatív helyszíne a bálterem
(Fotó: Fővárosi Szabó Ervin Könyvtár Budapest Gyűjtemény)



Krisztina-város látképe háttérben a Karátszonyi-palotával
(Fotó: Fővárosi Szabó Ervin Könyvtár Budapest Gyűjtemény)

Guidó elsőszülött fia, Aladár rangon aluli házassága miatt, apja kérésére lemondott primátusáról, így öccse, Jenő vette át atyjától a bánlaki uradalom irányítását. Feleségül Andrássy Manó lányát, Karolina grófnőt vette, aki talpraesett, magyaros ésjárású, temperamentumos aszszony volt, és apjától örökölt vagyonszerzési hajlamával hatékonyan támogatta férje ambícióit. A louvaini egyetemen jogot hallgató gróf Belgiumból való hazatérése után elvégezte a magyaróvári gazdasági akadémiát, így képzettsége révén a családi uradalmat hamarosan mintagazdasággá fejlesztette. Dél-Magyarországon meghonosította a rizstermesztést, haltenyésztő telepeket létesített és a vízszabályozásban is jelentős eredményeket ért el. Utazásai során Európa szinte valamennyi országában megfordult és Afrika északi részét is beutazta. 1890-ben császári és királyi kamarássá nevezték ki, és hamarosan országgyűlési képviselővé választották.¹¹ A közügyekben val-

¹¹ Karátszonyi Jenő gróf a maga 212 739 koronás évi jövedelmével a képviselőház leghetesebb tagjai közé számított. Őt csupán Zichy János gróf



A palota könyvtárterme
(Fotó: Fővárosi Szabó Ervin Könyvtár Budapest Gyűjtemény)

lalt eredményes és aktív szerepének elismeréseként a király belső titkos tanácsosnak nevezte ki.¹² Jenő gróf 1896-ban fényes estélyt rendezett a budai Várban, amelyen Ferenc József császár is részt vett, majd egy hasonlóan fényűző fogadást 1908-ban, amelynek díszvendégei XIII. Alfonz spanyol király és családja voltak.¹³

A Karátszonyiak budai Vérmezőre néző, romantikus stílusú palotája, amelynek dísztermében a családi kollekció helyet kapott, a főváros legelőkelőbb és legdíszesebb magánépületei közé tartozott.¹⁴ A Guidó gróf megbízásából, Pan József tervei alapján 1853–56 között épült neobarokk berendezésű palota reprezentatív belső tereivel, télikertjével, tekintélyes könyvtárával, színháztermével és képtárával régi főúri kastélyok hangulatát idézte.¹⁵ A Krisztina körút 55. sz. alatt állt egykori földszintes barokk palotát 1850 táján rész-

előzte meg 225 944 koronás jövedelmével. Vö. Sturm-féle országgyűlési almanach 1910–1915, Budapest, 1915, 315–16.

¹² Jenő gróf többek között a Budapesti Önkéntes Mentő-Egyesület elnöke, a Magyar Országos Tűzoltó-Szövetség díszelnöke, a Katonai Máltai Lovagrend magyarországi rendkívüli követe és meghatalmazott minisztere, továbbá a Magyar Atlétikai Club (MAC) választmányi tagja volt. Vö. A magyar társadalom lexikona, Budapest, 1930, 275.

¹³ Kempelen B.: Magyar nemes családok V., Budapest, 1913, 360–62.

¹⁴ A palotáról ill. környékéről 1880 körül készült felvételt közli Siklóssy L.: A Fővárosi Közmunkák Tanácsa Története. Hogyan épült Budapest? (1870–1930), Budapest 1931, 398. Vö. Palugyai I.: Nagy zabálás a kastélyban. Főúri lakáskultúra a dualizmus Magyarorszáján, Népszabadság Online, 2007. szept. 27., no. 465571.

¹⁵ Bierbauer V.: A magyar építészet története, Budapest 1937, 253.; Lyka K.: Nemzeti romantika, Budapest 1942, 222.; Magyarország műemléki topográfiája IV. Budapest műemlékei I., szerk. Pogány F., Budapest, 1955, 777–80.



A képtár díszterme a 19. század végén készült felvételen
(Fotó: Fővárosi Szabó Ervin Könyvtár Budapest Gyűjtemény)

ben lebontották és ennek helyén építették fel az új romantikus stílusú épületet.¹⁶ A maga korában a főváros egyik nevezetességének számító Karátszonyi-palota számos kulturális eseménynek is otthont adott.¹⁷ 1898-ban Karátszonyi gróf a farsang alkalmából fényes bált rendezett, amelyről a Mikszáth Kálmán szerkesztette *Országos Hírlap* így számolt be: „A főúri körökben még mindig nem beszélnek egyébről, mint a tündérfényű Karátszonyi bálról. Igazi clou-ja volt ez az idei farsangnak és történelmi momentummá vált azáltal, hogy a király is megtisztelte jelenlétével egyik hűséges alattvalójának a mulatságát.”¹⁸ A Karátszonyi család tagjai gyakran szerepeltek a korabeli újságok bulvárhíreiben. Különösen Guido gróf volt népszerű az olvasók előtt, akiről maga Mikszáth is gyakran megemléke-

¹⁶ Budapest Lexikon I., szerk. Berza L., Budapest, 19932, 643.
¹⁷ Pl. Dienes Valéria Orkesztika Iskolájának növendékei rendszeresen a Krisztina körüti palotában tartották előadásait.
¹⁸ Országos Hírlap, 1898. február 27.

zett, sőt 1885. szeptember 15-én bekövetkezett halála után nekrológot is írt róla.¹⁹

A gyűjtemény kialakulása

A műgyűjtemény alapjait Karátszonyi Lázár gróf fektette le még a 18. század folyamán, va-

¹⁹ Fogarasy A.: A Karátszonyiak a bulvárhírekben, *Vörösvári Újság Online* 7 (2007/1), 15–16. A cikk szerzője, Fogarasy Attila pillisvörösvári helytörténész, a Vörösvári Újság szerkesztője évek óta kutatja a város egykori urainak, a Karátszonyiaknak a történetét. Az összegyűjtött dokumentumokat egy általa szerkesztett kitűnő honlapon (www.karatszonyi.hu) tette közzé, ahol a család tagjaira vonatkozó, szinte valamennyi lényeges adat elérhető. A szerző 2005-ben cikksorozatot jelentetett meg a Karátszonyi családnól a Vörösvári Újság hasábjain „Romló kastélyok, fogó birtokok. Vörösvár hajdani földesurai” címmel: Vörösvár földesurai a Karátszonyiakig, Vörösvári Újság Online 5 (2005/1); Gróf Karátszonyi Guido, a mecénás, Vörösvári Újság Online 5 (2005/2); Gróf Karátszonyi Jenő, Vörösvári Újság Online 5 (2005/4); Az Attila utcától a Tompa Mihály utcáig. Az utolsó vörösvári gróf története, Vörösvári Újság Online 5 (2005/8).

lódí rangját azonban Karátszonyi Guidó nagyszabású vásárlásai teremttették meg. A széles érdeklődési körű és jó ízléssel megáldott gróf gyakori bécsi tartózkodási alatt, valamint párizsi és itáliai utazásai során tekintélyes mennyiségű régi festményt vásárolt. A gyűjtemény jórészt nagyméretű 17–18. századi németalföldi, német, illetve néhány itáliai műből állt.²⁰ A kollekció jelentősen gyarapodott a pozsonyi orvos, Johann Nepomuk Dantsek-Dayka képgyűjteményének beolvasztásával, amely már jelentős itáliai mesterek műveit is tartalmazta. Így került a Karátszonyiakhoz egyebek között Michele Rocca *Vénusz toiltette* és *Páris ítélete* című párdarab képe,²¹ Francesco

²⁰ Mravik L.: „...Hercegek, grófok, naplopók, burzsoák...” Száz év magyar képgyűjtése: in: A modern magyar festészet 1892–1919, szerk. Kieszbach T., Budapest, 2003, 13.

²¹ Olaj-vászon, 47,5x63 cm. A két festmény eredetileg Nicolas Lancret műveként szerepelt a gyűjteményben, pontos meghatározására az 1930-as berlini árverés kapcsán került sor Hermann Voß Roccára vo-



Michele Rocca Venusz tolettje és párdarabja a Páris ítélete Braziliába került



Cipper *Kártyázók* és *Mora-játékosok* című ugyan-csak párdarabot alkotó festménye,²² a kitűnő 17. századi udinei festő, Antonio Carneo nagyméretű *Izsák feláldozása* kompozíciója,²³ Guido

natkozó újabb kutatásai alapján. Berlin, 1930 (1. jegyzet), 37–38. tétel, 10. tábla. Vö. H. Vof: Michele Rocca, ein vergessener italienischer Rokokomalier, Zeitschrift für bildende Kunst N.F. 32 (1921), 69 skk.

²² Olaj-vászon, 116x93 cm. A két festmény az 1930-as berlini árverésen már Cipper műveként szerepelt, korábban azonban G. B. Piazzetta neve alatt tartották számon. Berlin, 1930 (1. jegyzet), 39–40. tétel. A párkép egyik darabja, a Mora-játékosok az 1937-es budapesti aukción is felbukkant, ezúttal Gyümölcsárusok címmel. Postatakarék, 1937 (1. jegyzet), 21. tétel. Ez a képet 1944. szeptember 1-jén kelt hivatalos kiviteli engedéllyel Zürichbe szállították. Párdarabja, a Kártyázók szerepelt a BÄV 1. aukcióján 1957-ben (20. tétel), valamint a 40. aukción 1976-ban (22. tétel) és jelenleg is magyar magántulajdonban őrzik. Vö. Mojzer M.: Giacomo Francesco Cipper, Acta Historiae Artium 4 (1957), 84.

²³ Olaj-vászon, 168x132 cm. A korábban Guercino művének tartott festményt 1930-ban Berlinben Luca Giordano alkotásaként bocsátották árverésre. Berlin, 1930 (1. jegyzet), 34. tétel. A kép valószínűleg nem kelt el Berlinben, és 1937-ben a Postatakarék árverésén már 17. századi olasz festő műveként szerepelt. Postatakarék, 1937 (1. jegyzet), 97. tétel. Később a képet 17. századi észak-olasz festő meghatározással a BÄV 25. képaucióján árverezték 1971-ben



Cipper Kártyázók című kompozíciója Magyarországon maradt, míg párdarabja a Mora-játékosok Svájcba távozott



Canlassi (Cagnacci) *Szent Sebestyénje*,²⁴ egy szintén tekintélyes méretű *Mózes vizet fakaszt a sziklából*, amelyet egykor Carlo Cignani műveként tartottak számon,²⁵ vagy az Itáliában működött flamand származású Lodewyk Toeput, másnéven Lodovico Pozzoserrato *Karneváli jelenete*.²⁶ A Dantsek-Dayka-gyűjtemény azonban fontos német és németalföldi festők műveivel is gazdagította a Karátsonyiak kollekcióját. Többek között Joost de Momper *Vadászjelenete*,²⁷ Jan Both *Erdői táj* című képe,²⁸ illetve Johann Georg Hamilton párdarabot alkotó *Antilopvadászat* és *Vadkanvadászat* című kompozí-

(54. tétel). A festményt Mojzer Miklós sorolta Carneo életművébe 1973-ban. Mojzer M.: Antonio Carneo két képe, A Szépművészeti Múzeum Évkönyve 41 (1973), 149–50.

²⁴ Olaj-vászon, 62x50 cm

²⁵ Olaj-vászon, 237x208 cm

²⁶ Olaj-vászon, 128 (v. 108) x 160 cm. A festményt korábban Giovanni Schiavonénak tulajdonították, a berlini aukción azonban már Toeput nevével szerepelt. Berlin, 1930 (1. jegyzet), 32. tétel. A mű a Postatakarék 1937-es aukcióján ismét felbukkant, immár Leandro Bassano neve alatt. Postatakarék, 1937 (1. jegyzet), 7. tétel

²⁷ Olaj-vászon, 108x190 cm, Postatakarék, 1937 (1. jegyzet), 78. tétel

²⁸ Olaj-vászon, 100x81,5 cm, Berlin, 1930 (1. jegyzet), 43. tétel



Guido Cagnacci Szent Sebestyénje szintén magyar tulajdonban maradt

ciói²⁹ is Pozsonyból kerültek a Krisztina körúti palota képtárába. Az apja által megkezdett, jó részt különösebb koncepció nélküli, ötletszerű vásárlásokat Jenő gróf hasonlóképp eklektikus módon folytatta. Szerzeményei közül kiemelkedik Antoine Coypel *Bacchus és Ariadne* című kompozíciója,³⁰ Jan Weenix párdarabot alkotó két *Vadászcsendele*,³¹ valamint Johann Georg Bergmüller *Dávid bevonulása Jeruzsálembe* című műve.³² A 19. század végére mindeneset-

²⁹ Antilopvadászat, olaj-vászon, 115x165 cm; Vadkanvadászat, olaj-vászon, 117x163 cm, Postatakarék, 1937 (1. jegyzet), 38–39. tétel

³⁰ Olaj-vászon, 65x80 cm, Postatakarék, 1937 (1. jegyzet), 22. tétel. A kompozíció egy változatát a Philadelphia Museum of Art őrzi (Inv. Nr. 1990-54-1, olaj-vászon, 73x85,5 cm). Paintings from Europe and the Americas in the Philadelphia Museum of Art. A Concise Catalogue, Philadelphia, 1994, 125.

³¹ Olaj-vászon, 146x111 cm, ill. 149x111 cm

³² Olaj-vászon, 190x150 cm, Berlin 1930 (1. jegyzet), 35 tétel; Postatakarék, 1937 (1. jegyzet), 11. tétel



Az Izsák feláldozása Antonio Carneo főművei közé sorolható. Magyar magángyűjteményben



Antoine Coypel Bacchus és Ariadnéja 1937 óta nem bukkant fel



Joos de Momper nagyméretű vászna feltehetően még magyar tulajdonban lappang



J. G. Hamilton Antilopvadászata ugyancsak ismeretlen helyre került



A Coypel-mű másik változata a Philadelphia Museum of Art gyűjteményében

John Webster

Amalfi hercegnő

fordította | Vas István

zene | Sárosi László

rendező | Balázs Zoltán



nemzeti színház

Új értelmet ad



A Karátsonyiaknál félreismert Jordaens-mű végül a Szépművészeti Múzeumba került

A Jordaens-kép kalandos története

Karátsonyi Jenő képgyűjteményének talán legkiemelkedőbb darabja volt Jacob Jordaens *Bűnbeesés* című kompozíciója, amely 1920-ban néhány lelkes művészeti pártoló, Porkay Márton és gróf Apponyi György közreműködésével, valamint dr. Ébner Antal, dr. Goldfinger Oszkár és Krausz Simon nagylelkű adománya révén a Szépművészeti Múzeum tulajdonába került.³⁵ A festmény eredetileg egy brüsszeli arisztokrata gyűjteményből származott,³⁶

³⁵ *Olaj-vászon, 184,5x221 cm. Old Masters' Gallery. Museum of Fine Arts Budapest. Summary Catalogue, Vol. 2. Early Netherlandish, Dutch and Flemish Paintings, ed. by I. Ember – Zs. Urbach, Budapest, 2000, 90., Ltsz. 5551.*

³⁶ *A kép pontos leírása olvasható a brüsszeli François Xavier de Burtin gyűjteményének katalógusában. Description du célèbre... cabinet de tableaux de feu M. le Chevalier de Burtin, Bruxelles, 1819, 40, nr. 85. Garas K.: Recenzió A. Pigler: Katalog der Galerie Alter Meister c. könyvről, Acta Historiae Artium 14 (1968), 311. A Burtin-gyűjteményről lásd TH. Frimmel: Gemäldesammler und*

majd a 19. század elején a Pálffy grófok bécsi palotájába került. Az 1830-as években a képet egy restaurátor fondorlatos módon eltulajdonította. A javításra átadott képről másolatot készített és a kópiát adta vissza a Pálffyoknak, az eredetit pedig „biedermeier stílusban” átfestette és busás haszon reményében magának megtartotta. A restaurátor váratlan halála után örökösei a képen, annak valódi festőjéről mit sem tudva adtak túl egy bécsi aukción. Így került a mű Karátsonyi Jenő gróf tulajdonába, aki az árverésen megvásárolta, és a Krisztina körúti palotában elhelyezte. A grófnak fogalma sem volt róla, mit vett, ráadásul Munkácsy Mihály lesújtó véleménye alapján nem is becsülte túl sokra. A festőfejedelem, aki gyakori vendég volt a Karátsonyiaknál, egy levelében azt tanácsolta a grófnak, hogy az *Ádám és Éva* képet feltétlenül távolítsa el a képtárából, mivel az teljesen értéktelen. Így Jenő gróf a festményt egy cseléd-

Kunsthändler in Flandern und Brabant gegen 1780, *Neue Blätter für Gemäldekunde* 1 (1922), 7.

szobában akasztotta fel, majd a Tanácsköztársaság alatt az első adandó alkalommal megszabadult tőle: egy rajztanárnak és autodidakta festőnek ajándékozta valamilyen szolgálat fejében. A tanár a háború utáni ínséges időkben felakarta darabolni a képet, hogy festővászonhoz juthasson, azonban mielőtt erre a drasztikus lépésre szánta volna magát, megmutatta egy fővárosi galériatulajdonosnak, Porkay Mártonnak. Ő felismervén, hogy a kép szinte teljesen át van festve, rábeszélte a tulajdonost, hogy először tisztítsák meg és azután adja el. Miután a kép felületéről a Szépművészeti Múzeum akkori restaurátora, Beer Konstantin eltávolította az átfestéseket, nyilvánvalóvá vált, hogy egy egészen kiemelkedő kvalitású 17. századi flamand munkáról van szó. A képpel kapcsolatban hamarosan felmerült a kitűnő antwerpeni mester, Jacob Jordaens neve, sőt voltak, akik egyenesen magára Rubensre gondoltak. A nem mindennapi felfedezésnek a híre gyorsan terjedt itthon és külföldön is, és rövid időn belül megjelentek az egymással versengő spe-

kulánsok, akik a képet meg akarták szerezni, hogy aztán külföldön értékesítsék. Porkay és Apponyi mindenképpen szerették volna, ha a remekmű a múzeum gyűjteményébe kerül, és minden eszközzel igyekeztek megakadályozni, hogy elhagyja az országot. Erőfeszítéseiket végre siker koronázta, amikor tervükhöz sikerült megnyerniük a tehetsős bankár, Krausz Simon támogatását,³⁷ aki a már említett két mecénással karöltve megvásárolta a festményt a múzeum számára.³⁸ Az 1,5 millió koronás vételár a

³⁷ *Krausz Simon az Angol Magyar Bank egykori elnöke, a tőzsdetanács tagja, mint fővárosi bizottsági tag vezető szerepet játszott Budapest pénzügyi politikájának irányításában is. Több nagyvállalat és pénzügyi intézet igazgatósági tagja, majd 1929-től a Magyar Bankárok Egyesületének elnöke. Vö. Magyar Zsidó Lexikon, szerk. Újvári P., Budapest, 1929, 515.*

³⁸ *A kép kalandos történetéről többek között a The New York Times is tudósított 1924-ben. T. R. Ybarra: The Odyssey of An Old Master; Or the Adventures of Adam and Eve Upon the Canvas of*

korabeli viszonyok között rekordnak számított és kisebb vagyonnal volt egyenértékű. A szenzációra éhes napisajtóban számtalan híresztelés kapott lábra a képpel kapcsolatban, amelyek némelyike a mű eredetiségét is kétségbe vonta, így amikor a festményt kiállították, az újságoktól felcsigázott nagyközönség beözönlött a múzeumba, hogy a híressé-hírhedtté vált képet láthassa. Térey Gábor a múzeum 1920. évi új szerzeményei között már egyértelműen Jordaens saját kezű alkotásaként publikálta a művet.³⁹ A mester 1630–40 körüli korszak-

a Flemish Painter, The New York Times, 1924. január 20. A történet részleteit Porkay visszaemlékezéséből ismerjük, amelyet egy 1950-ben, majd 1951-ben újra megjelent könyvének előszavában írt meg. M. Porkay: Das gezeichnete Rembrandt-Bild, Zürich, 1950, 6–10., valamint Stuttgart, 1951, 12–16.

³⁹ *Térey G.: A Szépművészeti Múzeum Régi Képtárának új szerzeményei, Vasárnapi Újság 67 (1920/22. sz.) 257–59.; Uő: Neuerwerbungen der Galerie im Museum der Bildenden Künste zu*

ára datálható festményt hamarosan a nemzetközi szakkutatás is elfogadta, és a szerzeményezést követő évtizedekben több helyütt is publikálta.⁴⁰ Ezen írások szerzői közül kiemelkedik a belga Leo van Puyvelde, a flamand művészet egyik legkiválóbb szakértője és Jordaens későbbi monográfusa, aki a képet a mester főművei közé sorolta.⁴¹ A *Bűnbeesés* azóta is a Szépművészeti Múzeum flamand gyűjteményének kiemelkedő és megkülönböztetett figyelmet élvező darabja.⁴²

Folytatjuk.

Budapest 1914–1921, Neue Blätter für Gemäldekunde 1 (1922), 10.

⁴⁰ *A kép korai bibliográfiáját lásd A. Pigler: Katalog der Galerie Alter Meister I., Budapest, 1967, 345–46.*

⁴¹ *L. v. Puyvelde: Die vier Kirchenlehrer von Jordaens, Pantheon 18 (1936), 362.; Uő: Jordaens, Paris–Bruxelles, 1953, 15, 124.*

⁴² *A festmény újabb irodalmát lásd Ember–Urbach, 2000 (35. jegyzet), 90.*

Népszerű és időszerű, a művészet és gazdaság világában, a laikus és szakmai körökben egyaránt sokakat foglalkoztató témákat jár körül az idei év egyik legjelentősebb hazai művészeti eseménye.

„Mennyit ér a művészet?” – A műalkotások értékét, az értékbecslés módszereit, a művészet és a pénz összetett viszonyát mutatja be **Mary Ann Prior** műkritikus, a Bank of America Gyűjtemény igazgatója és **Einspach Gábor** igazságügyi szakértő előadása.

„És mennyit ér, ha magyar?” – A magyar művészet és művészek nemzetközi megjelenésének és megismertetésének lehetőségeit, illetve az esélyek növelésének eszközeit **Jane Neal** műkritikus, művészeti konzultáns, nemzetközi szakíró, az Oxford Egyetem kortárs művészettörténeti oktatója és **Bencsik Barnabás**, a Ludwig Múzeum igazgatója elemzi.

Az előadásokat követő kerekasztal-viták során ismert hazai műgyűjtők, galériavezetők, művészettörténészek, kiemelt művészeti intézmények vezetői, biztosítási és értékbecslő szakemberek vetik össze egymással gyakran meglehetősen különböző véleményüket.

Konferencia műgyűjtőknek és nem-gyűjtőknek, művészeti és gazdasági szakembereknek, laikus műkedvelőknek.

Időpont: 2009. június 9., kedd, 13.30
Helyszín: IBS – International Business School
Budapest 1021, Tárogató u. 2-4.

Regisztráció és további tájékoztatás:
www.mugyujtok.hu; info@edge.hu;
telefon: 1 – 239 0007

EDGE
Communications

IBS
INTERNATIONAL
BUSINESS SCHOOL

MENNYIT ÉR A MŰVÉSZET?

ÉS MENNYIT ÉR, HA MAGYAR?



Mesélnek a műkincsek 11. Európa elrablása

Európai műkincsek sorsa a Harmadik Birodalomban és a második világháború alatt. És a folytatás a huszadik század második felében: kárpótlás, jóvátétel és restitúció. Külföldi és magyarországi gyakorlat a háborús károk kompenzálásával kapcsolatban.

Dr. Gereben Katalin tavaly három hónapot töltött ösztöndíjjal Londonban. A restitúció kérdéskörében szerzett tapasztalait is megosztotta a nagyközönséggel a *Mesélnek a műkincsek* sorozat 11. előadásán. Elmondása szerint mindkét nagy londoni aukciósháznál, a Christie'snél, illetve a Sotheby'snél is van egy-egy osztály, amely a restitúcióval foglalkozik. Ezek elsődleges feladata annak megakadályozása, hogy az aukciókra lopott műtárgy kerüljön. Az ellenőrzés úgy történik, hogy ha az aukció előtti lista proveniencia-adatai között bármilyen gyanús adat tűnik fel, akkor nagyon alaposan kikutatják a tárgy előéletét. Erre különféle adatbázisokat működtetnek. A Sotheby'snél például van egy olyan belső adatbázis, amelyben valamennyi náci bűnös és valamennyi ismert áldozat neve szerepel. Róluk, valamint galériákról is tartalmaz adatokat, ezek alapján lehet elindítani az egyes provenienciányomozásokat, amelyek különböző internetes adatbázisokban folytatódhatnak. Hollandiában például olyan adatbázist hoztak létre, amelyben azok a képek szerepelnek, amelyeket a tulajdonosok szeretnének viszszaigényelni. Ilyen adatbázis létezik Ausztriában és Németországban is, Ausztriában a www.kunstrestitution.at, Németországban a www.lostart.de. Ezekon bárki ellenőrizheti, hogy az adott műtárgyra van-e már bejelentett igény. A restitúció rendkívül bonyolult és nagy körületekintést igénylő jogi folyamatok, nyomozások, kutatások összessége. Az olyan történetek minden apró részletre kiterjedő ismeretét is igényli, mint például az 1939. június 30-án Luzernben, a Grand Hotel

Nationalban lebonyolított aukció, amelyen 126 kép került kalapács alá, köztük Van Gogh, Picasso, Matisse, Klee, Kokoschka festményei. Az árverés azonban mégsem a nagy nevek vagy a kortárs művek magas száma miatt volt rendkívüli, az igazán botrányos körülményt a festmények eredete jelentette. Ugyanis valamennyi kép német múzeumokból érkezett, a nácik által degenerált művészetnek titulálva, és a megsemmisítés helyett inkább a pártkasszát gyarapító leselejtezést követő árverésre bocsátva. Az egész aukció nagyon különösen folyt: az árverésvezető becsmélve vezette fel a képeket, és ha egy-egy tétel visszamaradt, azt kárörvendő hangon így kommentálta: „Senki se akarja az ilyesmit”. A vásárlók között jó néhány múzeumigazgató, híres gyűjtő vagy nagynevű galériás ült, de sokan, bármennyire erős vágy élt is bennük az egészen rendkívüli „szerzeményezési” lehetőség iránt, inkább távol maradtak az aukciótól, hiszen nyílt titok volt, hogy a bevétel a náci párt kasszájába folyik.

Az érdekes történelmi adalékok mellett az előadás kitért a magyar restitúciós helyzetre, azokra a fejleményekre, amelyek éppen folyó jóvátételi perekben bekövetkeztek, például hogy a Hatvany család által indított pert a Legfelsőbb Bíróság eljárási hiba miatt újratárgyalásra az elsőfokú bírósághoz utalta vissza. Kiderült, hogy a magyar restitúciós joggyakorlat meglehetősen ellentmondásos; a néhány sikeres kimenetelű üggyel eltekintve inkább hosszan elhúzódó, rejtélyes jogi háttérű perekről lehet tudomásunk.



Picasso: Az abszintivó, 1901
Melville Hall Collection, New York, USA
(ez a kép is szerepelt az 1939-es luzerni aukción)



54. MŰVÉSZETI AUKCIÓ



KIÁLLÍTÁS:
MÁJUS 9-17.
MINDEN NAP 10-18 ÓRÁIG

ÁRVERÉS:
MÁJUS 19-20-21. 17 ÓRA

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



Újra otthon A Szent Család

Joachim Wtewael festményének vándorlása a 20. század viharában

DUNAI ANDREA

Joachim Wtewael (1566–1638) holland festő A Szent Család Szent Jánossal, Szent Erzsébettel és az angyalokkal című alkotásának a második világháború végén nyoma veszett Gothában. A kép felbukkant 1987-ben Nyugat-Berlinben, 1991-ben Londonban, végül 1999-ben – a „gothai ítélet” nyomán – szerencsésen visszaérkezett tübingiai otthonába.

Szász-Coburg és Gotha hercegei a 17. századtól uralkodtak Tübingiában. Kora barokk stílusban épült rezidenciájukat a harmincéves háború mielőbbi befejezésének reményében keresztelték „Friedenstein” (Béke köve) kastélyra. Ernst herceg 1640-től gyűjtött festményeket, s a Wunderkammer (csodakamra) elnevezésű szalon falára először Lucas Cranach, Peter Paul Rubens és Frans Hals alkotásai kerültek. A jelentősre bővült képgyűjteményt 1842-ben nyitották meg a nagyközönség előtt, s ekkor már Wtewael 1603-ban festett képe is része volt a kollekciónak. A Bajorországban és Tübingiában uralkodó Coburg hercegek számos európai királyi családba beházasodtak, ezért Bismarck gúnyosan „Európa istállójának” nevezte el a familiát.

Carl Eduardnak, Tübingia hercegeének csakúgy, mint többi német uralkodótársának az 1919-ben elfogadott Weimari Alkotmány értelmében el kellett hagynia trónját, műgyűjteménye pedig az államra szállt. A fiatal köztársaság e nemes lemondást busás jóvátételi támogatásokkal honorálta. Carl Eduard azonban nem fogadta el a kárpótlást és hosszú jogi huzakodás után, 1928-ban csak ahhoz járult hozzá, hogy gyűjteménye új gazdája az általa létrehozott „A Művészet és Tudomány Szász-coburgi és Gothai Alapítványa” legyen. A herceg extulaj-



donosi minőségben tagja lett az elnökségnek és lelkesen készítette feljegyzéseit immáron az új felügyeleti szervnek, a tübingiai Népművelésügyi Minisztériumnak. Carl Eduard emellett szorgalmasan gondozta húszezer hektárnyi földjét, a tulajdonában megmaradt kastélyokat, majd a harmincas évek elején áttette székhelyét bajorországi felségterületére, ahol Hitler is többször megfordult. Idővel több nemzetiszocialista szervezet pártoló tagja lett és királyi palástját mind gyakrabban cserélte fel SA-egyenruhájára. A háború alatt Gothából közvetítőkön keresztül kihozatott néhány festményt, valamint rajzot, és ezeket bajor közgyűjteményeknél értékesítette. A tranzakció könnyen ment, a Harmadik Birodalom múzeumpolitikája nem volt nagy híve a provenienckiutatásnak.

1945-ben a herceget internálták, majd a náciatlanítási eljárás során a szimpatizáns, illetőleg mérsékeltlen terhelt kategóriába került, és így szerencséjére mindössze 5000 márka büntetés kifizetésére kötelezték.

Miközben Carl Eduard a múlt feldolgozásával töltötte idejét, neje, Victoria Adelheid fenséges asszony a jövőre összpontosított. 1945 júniusában elutazott az eredetileg az amerikaiak által felszabadított Tübingiába, és Friedenstein kastélyából megpróbálta menteni a menthetőt. Küldetését szerencsés csilagzat alatt végezte: az orosz csapatok megérkezése előtti napokban vagy talán órákban Gothából amerikai teherautókon éremgyűjtemények, pergamenkódexek, könyvek és értékes festmények hagyták el a romos ország-részt Bajorország irányába. Eberhard Schenk zu Schweinsberg múzeumigazgató ha nem is önszántából, de töredelmesen bevallotta a szovjet parancsnokságnak, hogy az uralkodó család és szerény személye is időnként kiemelt tételeket az alapítványból, szovjet verzió szerint a közvagyonból. Utoljára éppen Rembrandt kislakú portréját „dobta át” az amerikai megszállási övezetbe, a festmény melleleg néhány évvel később 75 ezer márkáért talált új gazdára.

Schweinsberg őszinteségét a szovjet felszabadítók három hónapos fogsággal köszön-

ték meg, és távollétében lefoglalták a műzeumi leltárlistákat. Ám a tübingiai alakulatok köztudottan a nyersanyag, jelesül az uránérckészletek lokalizálásának szentelték figyelmüket és a művészetre kisebb hangsúlyt fektettek. Persze ez is relatívan értelmezhető. Friedenstein kastélykönyvtárának több száz éves köteteit kiküldték Moszkvába, azonban a festmények tömeges elszállítására nem érkezett parancs. Wtewael manierista festő *Szent Családjának* tehát ukáz nélkül kelt lába.

Az NDK-beli múzeumok később nem verték nagy dobra háborús veszteségeiket – a méretekről először 1955-ben lehetett fogalma a műértőknek, amikor is a Szovjetunió visszaadta a Drezdai Képtár anyagát. 1956 végén a Friedenstein kastélyba az oroszok visszaszállították a hercegi család könyvgyűjteményének egy részét, 300 ezer kéziratot és régi lenyomatot, majd 1958-ban 37 festményt. Utána 1982-ig nem történt semmi, amikor is peres úton két Dürer-portré került vissza az NDK-ba, egyenesen az USA-ból.

1992-ben a londoni Sotheby's aukciósház kapcsolatba lépett Gotha városával, és elővásárlási jog címén 700 ezer angol fontért (2,2 millió DM) felajánlotta Wtewael *Szent Családját* a kastélmúzeum számára. A városka kitért az ajánlat elől, helyette 1992 márciusában a tübingiai államügyészségnél feljelentést tett képlópás vádjával ismeretlen tettes ellen. A szövetségi belügyminisztérium restitúció-politikai megfontolásból a város mögé állt, amely időközben Londonban ügyvédekkel bízott meg a kép visszaszerzésével. Az állami mentőöv azért is volt olyan fontos, mert aktuális tapasztalatok birtokában magas ügyvédi honoráriummal és komoly perköltséggel számoltak. Akkoriban kerültek vissza ugyanis Texasból a quedinburgi székesegyházba, Szász-Anhalt tartományba azok a relikviák, amelyeket egy művészbarát amerikai katona a háború után magával vitt. Az amerikai örökösök ügyvédei nehezen váltak meg a családi hagyatéktól, és sejteni lehetett, hogy ez a gothai igény esetében sem lesz másként.

A Wtewael-kép útja ekkortól vált követhetővé: 1945-ben vagy 1946-ban egy Kozlenko (vagy Kozlenkov) nevű ezredes zsebre vágta a 21x16 cm, kislakú képet és hosszú éveken keresztül őrizte magánál Moszkvában. A családi fáma szerint ajándékba kapta.



Joachim Wtewael: A Szent Család Szent Jánossal, Szent Erzsébettel és az angyalokkal, olaj, vászon, 21x16 cm



A nyolcvanas években egy szemfüles német idegenvezető felvette a kapcsolatot az elhunyt katona rokonaival. A cicerone már föltöbb otthonosan mozgott moszkvai és leningrádi műgyűjtőkörökben, és nyugatnémet múzeumoknak időnként visszajuttatott rajzokat és metszeteket. Most azonban privát üzletet készült nyélbe ütni, és Kozlenko utóda-it sikeresen meggyőzte afelől, hogy a festmény nyugat-berlini ikonkereskedőknél lenne a legjobb kézben. Az ebédloasztalon hagyott egy vaskos borítékot és elkészönt. Az első találkozást tettek követték, bár a koordinálásba bakik csúsztak. Az idegenvezető, aki időközben az *Elveszett műremekek* című kézikönyvből értesült arról, hogy a *Szent Család* szerepel a gothai veszteséglistán, legszívesebben lefújta volna az akciót. Csakhogy előzőleg már megállapodott egy Moszkvában szolgálatot teljesítő afrikai diplomata feleségével, „Big-Mammával”, aki is zsebében a kis festménnyel a tervezettnél hamarabb, 1987 elején beutazott Németországba. Első útja a megadott nyugat-berlini címre vezetett. A galerista 30 ezer márkát csúsztatott „Big-Mamma” mellényzsebébe. Az átvévő műkereskedő azonban nem volt tisztában a műtárgy értékével, s bevitte a közeli dahlemi múzeumba, ahol a művészeti kurátor értékbecslés helyett a bűnügyi rendőrséget értesítette. A képet lefoglalták és vizsgálati eljárás alá vetették. Ennek során megállapították, hogy rablott holmíró van szó. A Tiergarten kerületi államügyészség nem vette fel a kapcsolatot Gothával, jöllehet a türingiai város csak 300 kilométerre feküdt a nyugatnémet enklávévótól. Akkoriban a berlini fal és a szögcsdrótok még csírájában fojtották el az efféle kollegialitást. Így történt, hogy néhány hónap képzár-lat után a nyugat-berlini kereskedő immáron

hivatalosan is átvethette szíve csücskét, és áruba bocsáthatta. Igaz, komoly vásárlási szándékkal sokáig nem ostromolták.

Anne Lowenthal *Wtewael és a holland manierizmus* című monográfiájában arról számolt be, hogy 1975 és 1986 között világszerte 18 Wtewael-festmény került elő az ismeretlenből. Nem sokkal a könyv megjelenése után felbukant a tizenkilencedik is.

A *Szent Család* 1991 elején került a Panamában bejegyzett és postafiókkal rendelkező Cobert Finance S. A. elnevezésű cég tulajdonába, amely még abban az évben bemutatta a Sotheby's-nél. A képet fölverték a következő, áprilisra tervezett aukcióra, 1–1,3 millió dollár kikiáltási árral, és az árverési katalógusban származástörténeti adatként közölték a nagyérdeművel, hogy a becses műtárgyat Adolf Kozlenkov 1945-ben ajándékba kapta. Az eladási szándéktól azonban időközben elálltak, és mint említettük, elővásárlási opciót kínáltak Gothának. Gotha sokallta az árat és 500 ezer márká értékben ellenajánlatot tett a panamai cégnek, hangsúlyozva komoly vásárlási szándékát. A panamaiak persze keveselltek az ajánlatot, mint állították, jóhiszeműen vásárolták meg a holland festő alkotását, amely a felajánlott összeg többszörösét éri. E hír kézhezvétele után Gotha beindította a második eljárást: polgári perben követelte a londoni legfelsőbb bíróságtól tulajdonjoga elismerését és a kép visszaszármaztatását. A londoni jogászok, hogy tisztán lássák a helyzetet, a Coburg-háztól kértek igazolást, miszerint ők már lemondtak a felbukkant műkincsről. Ezzel a lépéssel párhuzamosan gothai kezdeményezésre beindult a szakértői jelentések gyártása, igaz, a specialisták véleménye megosztott: egyesek elleneztek a pereskedést, mond-

ván, a szovjet katona bűne a német törvények értelmében már 1975 vagy 1976-ban elévült, miáltal a mostani tulajdonos keze és az aukciósház szándéka tiszta, míg a többiek azal érveltek, hogy hivatalos igénybejelentés hiányában a kép odavész a műkincspiác gyanús cégek által irányított útvesszőiben. Gotha végül nem riadt vissza a nehézségektől.

A visszaigénylő Türingia tartomány mögé a hercegi családi alapítvány is óvatosan folsorakozott, a lemondó szándéknyilatkozat szignálása helyett kérvényezte, hogy saját ügyvédei ingyen és bérmentve betekinthesse nek Londonban a periratokba. A német állam nemet mondott, szemlátomást attól tartott, hogy idegenben kell majd belső, nyitott vagyonjogi kérdéseket rendeznie. Így került át az egyezkedés színhelye Münchenbe, ahol a Coburg-alapítvány továbbra is kötötte az ebet a karóhoz: igényt tart a képre. A Szövetségi Köztársaság kínos helyzetbe került, külföldön pert indított, mielőtt tisztázta volna a visszaigénylendő tárgy tulajdonviszonyát. Az alapítvány és az állam között amúgy is éppen konfliktushelyzet állt fenn. A kilencvenes évek közepén Gotha városát egy torontói fegyver- és óragyűjtő kereste meg, aki vételre kínált a múzeumnak egy onnan származó 17. századbeli asztali órát 350 ezer dollárért, amelyhez állítólag évekkal korábban Londonban jutott hozzá egy viszonteladótól. A Coburg-alapítvány erre a műtárgyra is igényt támasztott, jöllehet bírósághoz egyik fél sem fordult, és így az óra nem került vissza Türingia.

A Wtewael-ügyben az államérdeknek kapóra jött egy szerencsés véletlen. 1996 végén egy történész a weimari állami levéltárban előbányászott egy sorsdöntő dokumentumot, az úgynevezett 38. parancsot. Ennek értelmében

a Szovjet Katonai Parancsnokság 1946. január 25-én rendelte el Türingiában a vagyon tárgyak lefoglalását. Ez az okmány azért volt fontos, mert egyfelől eleddig csak korábbi szovjet parancsok voltak dokumentálva, amelyeket minden valószínűség szerint azért nem lehetett Gothában végrehajtani, mert Türingiát az amerikaiak csak 1945 júliusában adták át a Vörös Hadseregnek területcsere keretében. Másfelől az 1945 második felében napvilágot látott intézkedések a volt náci tulajdon beszíppantására irányultak. Az NDK 1949-ben alakult és egy éven belül államosították az összes alapítványt, vagyon tárgyaikkal együtt. Ami pedig keletnémet tulajdonná lett, az 1990-ben az egyesült Szövetségi Köztársaság tulajdonába került át. A német logika imígyen alkotmányjogilag legalizálta a korabeli kelet-berlini lépést, és ezt olyan határozottan tette, hogy a Coburg-alapítvány végül hozzájárult, hogy erősítésként az állam oldalán szálljon ringbe. Saját igényéről önzetlenül lemondott.

1997. március 7-én a német napilapok szalagcímeikkel hívták fel az olvasó figyelmét arra, hogy kezdetét vette a Sotheby's és a Wtewael-kép jelenlegi tulajdonosa ellen indított német per főtárgyalása. A Szövetségi Gyűlés államháztartási bizottsága ismételtén írásba adta, hogy vállalja az összes költséget, az esetleges fellebbezést beleértve. Több tucat tanút citáltak be, egy részüket Londonban, a többit Berlinben hallgatták ki. A vallomásokból kiderült, hogy a kép körül forgolódo és fontoskodó személyek alvilági és prostituált-milióból származnak, s értéktárgyak mellett a múltban nagy valószínűséggel fegyverrel is kereskedtek. 1997 nyarán a panamai cég hirtelen bevallotta, hogy a vásárolt műkincs viszontagságos múltját nagyon is jól ismerte. Annyi új apró rész-

let került napvilágra, hogy a bírának nem sikerült felgyorsítaniuk az ügymenetet, pedig a londoni nemzeti galériában 1998 nyarán az Utrechti Iskola legnagyobb mesterei mutatkoztak be. A *Szent Család*ot is ide várták, s a kurátorok fájlalták legjobban, hogy az ítéletet csak szeptemberben mondták ki.

1999. február 19-én dr. Michael Naumann államminiszter ünnepélyesen átadta a Wtewael-festményt a gothai múzeumnak. Beszédében kihangsúlyozta, hogy a kép vándorlása egy happy enddel végződő bűnügyi regénybe ille-ne. Nem mondta, de talán gondolta, hogy kívánatos lenne, ha a többi 200 elveszett gothai festmény is hazatérne. Közülük tíz a moszkvai Puskin Múzeumban van.

2001 márciusában a Coburg család kettéosztotta vagyonát egy művészeti és egy családi alapítványba, majd kiegyezett az állammal. Ami a weimari köztársaságban Carl Eduard makac-sága miatt vontatottan ment végbe, nyolcvan évvel később rutininformalitásnak bizonyult: a művészeti alapítvány lemondott Gothában található vagyonáról, amelynek értékét 0,5–1,2 milliárd márkára becsülték, míg a család Türingia tartománynak adományozta a gothai erdőgazdaságot és a 130 millió márka értékű Friedenstein kastélyt. A hercegi ház lemondott nyitott vagyonjogi igényeiről, míg a tartomány úgyszintén írásba adta, hogy nem tart igényt az 1945 júniusáig a nyugati megszállási övezetbe ájtuttatott és később ott áruba bocsátott műtárgyakra. Emellett a hercegi család tíz éven keresztül havi 10 ezer márkát (5000 euró) bocsát a múzeum rendelkezésére karbantartási célokra. A Coburg-utódok úgy látják, hogy immáron teljesen megbízhatnak az állam gondoskodásában, amely a kincseket a legjobb képessége és tudása szerint őrzi, gyarapítja, kutatja és prezentálja. A tartomány köszönetképpen 15 millió márkát érő 800 hektárnyi erdőt visszaajándékozott a családnak, 2004-ben pedig a városban bejegyezték a „Friedenstein kastély” polgári jogi alapítványt, amelynek kuratóriumába meghívtak egy Coburg-képviselőt.

E gesztus úgy is értelmezhető, hogy a „szent család” – ha a politikai és gazdasági belviszályok kikerülnek Gothát – most már együtt fog maradni.



A kávé tudománya és művészete

A jó kávé a mindennapok luxusa. Az illy 75 éve tökéletesíti az igazi olasz eszpresszót, folyamatos innovációival a kávé trendcsinálója. Most megalkotta az eszpresszó új generációját, az **IperEspresso**-t, mellyel felülmúlhatatlan, kávéházi minőségű eszpresszót, kapucsínót élvezhet otthonában is. Az IperEspresso különlegesen lágy, bársonyos, intenzív aromájú kávé eredményez hosszantartó krémes habbal. Az egyszerű használatú iper kapszulákhoz tervezett gyönyörű **Francis Francis! X7 és X8** kávégépek az olasz design remekei, Luca Trazzi munkái. A gépek, többféle ízű kapszula, csészék, és más illy ínyencségek házhozszállítással megrendelhetők az **Espresso Webshop**-ban.



www.espressoshop.hu

Sors és jellem

Molnos Péter: Derkovits – Szemben a világgal

GULYÁS GÁBOR

A géniusz erkölcsi némaságban születik. Ezt a paradoxont Derkovits kortársa, Walter Benjamin a címben megidézett nagy hatású esszéjében a tragédia fenségének nevezi. A német teoretikus szerint a sors abban mutatkozik meg, hogy az életet elítéltetesként fogjuk fel. Ha ez igaz, Derkovits életét előbb ítélték el, s csak aztán lett véték. A munkásszármazás, az első világháború, az illegális munkásmozgalommal való kapcsolatból levezetett proletár-predesztináció mellé Molnos Péter egy másik középpontot is kijelöl legújabb könyvében: a művész determináló jellemét.



Mi ketten, 1927, olaj, vászon, 47x38 cm

A Kieselbach Galéria sajtóanyagában azt olvashatjuk, hogy az „elmúlt évtizedekben sokatmondó csend övezte Derkovits festői munkásságát. A 20. század egyik legjelentősebb magyar művésze több okból kifolyólag nem kapta meg az értékének kijáró figyelmet.” Ez frappáns felütés, de némiképp talán túlzás. Nem csak azért, mert a 20. század magyar művészetének nagyjai közül oly sokakat övez csend, hogy az hovatovább inkább általánosnak hat, mint rendkívülinek, hanem mert Derkovits esetében ez nincs is feltétlenül így. Persze egy ajánlószöveg esetében a *túlzás* olyan retorikai eszköz, amelynek használatát botorság lenne kifogásolni, de a térszerűség kedvéért érdemes rögzíteni: Hamvas Bélától Fülep Lajoson át Körner Évág jó néhányan írtak Derkovitsról, s ezek a szövegek többségében új kiadású könyvekben is hozzáférhetők. A művész kanonizációjában pedig az ideológiai motivációjú sztereotípiáknál sokkal erősebb szerepet játszottak – a már említett szerzők mellett — például Bálint György, Kállai Ernő, Németh Lajos, Szabó Júlia vagy Perneczky Géza érvelő szövegei. Kétségtelenül hatottak olyan sztereotípiák, amelyek ellen a felvilágosult íróemberek sokszor nagy kedvet éreznek hadakozni (ebbe a hadakozó sorba illeszkedik például Szij Rezső 2001-es könyve, *Az „éhenhalt” Derkovits és a valóság: egy legenda vége*), de Molnos Péter kötetének nem az a tétje, hogy leszaggassa az életműről a „proletárfestő” címkéjét és eloszlassa a zavaró homályt. Bár ha lenne ilyen, biztosan eloszltná: a könyv egyik nagy érde-

„A Szépművészeti Múzeum megbecsülését mutató vásárlás mellett számos esemény jelzi, hogy Derkovits festészete értő közönségre talált. A *Mi ketten* című könyv és a benne írtakat elemző művek koncepciójára, mely szerint az elnyomott proletárok pártján álló festő a húszas és harmincas évek Magyarországon szükségszerűen nem találhatta meg a neki járó elismerést, éppen ezeknek az éveknek az eseményei kínálják a világos cáfolatot. Az egyöntetű dicsérő kritikák, az érdeklődő gyűjtők, a múzeumi vásárlás mellett a kiemelt sajtójelentés és a megítélt díjak is bizonyítják: a fiatal, Bécsből hazatérő festő kortársai közül egyike volt a legsikeresebbeknek.” (36. o.)



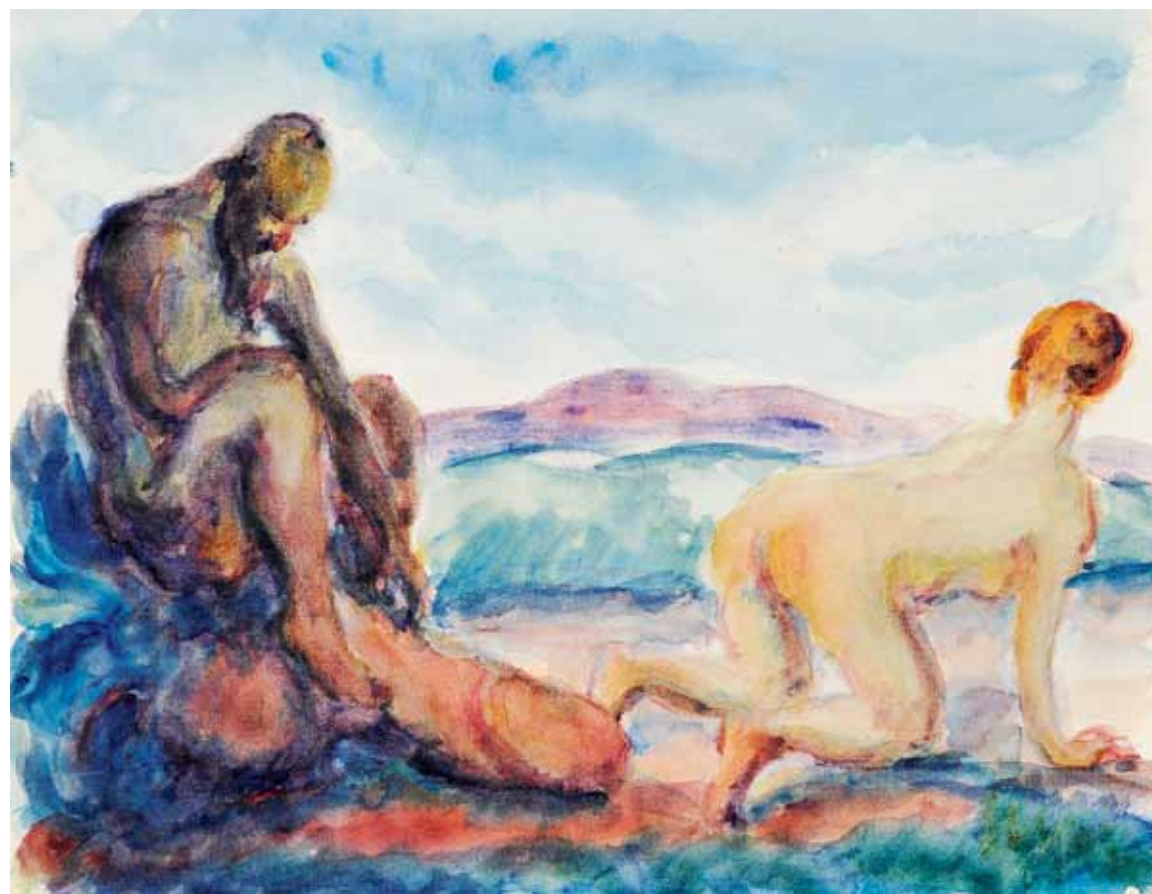
me ugyanis a szerző világos, olvasmányos stílusa. Ez a könyv – ahogy mondani szokás – a művelt nagyközönségnek szól. Az igényes ismeretterjesztés alapvető feltétele a hitelesség: ezt a jegyzetekben hivatkozott irodalom kompetens, kritikai számbavétele, s nem utolsósorban Molnos saját kutatásai biztosítják.

A szerző interpretációja három szempontból különösen termékeny. A *szociológiai-történelmi kontextus* következetes megjelenése Derkovits kronologikus rendben rekonstruált élettörténetében sok mindent árnyaltabbá tesz, amit a kommunista üdvtörténetírás magyar esztétikai szekciójának egykori munkásai ideológiai

okokból kinyilatkoztattak. Molnos néhány orbitális hazugságot elegánsan cáfol (így például a *Mi ketten* szerzőjének, Derkovits feleségének visszaemlékezését az állami intézmények méltánytalan elzárkózásáról), de az „éhenhalt proletárfestő” kommunista legendáriumának revidálásánál sokkal fontosabbnak bizonyul a korabeli bécsi és budapesti mindennapok politikai háttérének visszafogott, leíró jellegű megjelenítése. Ez korántsem olyan egyszerű feladat, mint amilyennek esetleg elsőre tűnhet. Igazat kell adnunk a szerzőnek: „a kollektív emlékezet tudatos torzításai talán sehol a világon nem terhelik annyira a múlt elfogulatlan feltárásának lehetőségét, mint az állandó átalakulási és átértékelési kényszerrel küzdő Magyarországon. A változó határok, az egymást dühödten váltó rendszerek az ülepítő nyugalom helyett pattogós ideológiai táncrendet diktáltak azok számára is, akik a művészet ügyeiben próbálták – kérve, de többnyire kéretlenül – eligazítani a laikus közönséget.” A hatalompolitikai tényezők ideológiai elfogultság nélküli számbavéte-

le egy olyan művész esetében, akitől nem volt idegen a történelmi kiválasztottság gondolata, különösen fontos. Márpedig az nehezen vitatható, hogy Derkovits Gyula nem tudta magát kivonni a kommunista messianizmus hatása alól. (A szerző módszertana a kitűnő 19. századi történész, Johann Gustav Droysen eljárásához hasonlatos, aki a történelmet nem valamiféle ránk hagyományozott szöveggként fogta fel, hanem olyan töredékek halmazaként, amelyben a múlt a jelenig terjeszkedik. Ilyenformán nemcsak az értelmezés tárgyát kell megérteni, hanem azt is, ahogyan az értelmezések sora módosította azt.)

Molnos gondolkodói stratégiájának másik fontos szempontja az *esztétikai-művészeti kontextus* szem előtt tartása. Konkrét hatásokról, meghatározó műelményekről olvashatunk, s nagyon plasztikusan jelenik meg az a közeg, ami- ben Derkovits művészete kibontakozott. Nyilvánvaló, hogy a nyergesújfalui festőkolóniában való részvétele, Kmetty ösztönzése vagy bécsi múzeumélményei komolyan alakították



Erotikus jelenet V, 1920, akvarell, papír, 21,5x27 cm, Magyar Nemzeti Galéria

„(...) a fakitermelő munkát feladó festő 1920 elején megrajzolta a kért 12 lapot, s a Pandámonium című mappa – 300 számozott és Derkovits által aláírt példányban – a boltokba került. (...) A szokás szerint némi prudériával »erotikus sorozat«-nak titulált mű valójában messze jár az elegáns szalonérzékesítőtől, sokkal inkább a pornográfiának egyfajta szatirikus, de inkább szenvedést, mint pajzán örömeiket magába foglaló válfajával rokon. (...) Derkovits özvegyének idézett soraival és az emlékirat szövegét jóindulattal elfogadó kutatók állításával ellentétben a litográf képek minden bizonnyal nem egyfajta kényszerként, a megélhetés követelménye miatt váltalt művészi megalkuvás következtében készültek el. Ennek legfőbb bizonyítéka, hogy Derkovits nem csupán rajzi vázlatokat készített az egyes lapokhoz, hanem fennmaradt hét színes, akvarellle kidolgozott festmény is, melynek darabjai – apró változtatásokkal – a Pandámonium tematikáját és kompozícióit ismétlik meg.” (20–22. o.)



Téli ablak, 1930, tempera, ezüst porfesték, papír, 45x59,5 cm, Magyar Nemzeti Múzeum

művészetét, még akkor is, ha a dolog természetéből adódóan ezek a hatások rendre áttételesen jelentkeztek is. Szintén fontos a kortárs műgyűjtők és magángalériások szerepének, valamint az ösztöndíjakat adó és műveket vásárló intézmények viszonyulásának tisztázása. Ez utóbbiak közül Molnos a Szépművészeti Múzeumot emeli ki, amelynek elhivatott igazgatója, Petrovics Elek különösen sokat segített az állandó pénztelenséggel küzdő festőnek. Sok-sok olyan ember neve bukkan még fel a könyvben, akik felismervén Derkovits tehetségét anyagi segítséget próbáltak adni neki – a támogatás nemegyszer a betegesen gyanakvó művész ellenállása miatt hiúsult meg. Viszonylag kevés szó esik a megjelent méltatásokról és kritikákról, ám ezt bőven ellensúlyozza az a fejezet, amelyben a kortárs és a későbbi értelmezők róla szóló citátumai olvashatók.

A harmadik szempont az *individuum ábrázolása*. Rendkívül élvezetes a karakterrajz, amit erről a különös művészről kapunk. Molnos több esetben arra enged következtetni, hogy egy-egy konkrét ügyben nem a „történelmi szükség-szerűség” alakította Derkovits sorsát, hanem a bonyolult, sokszor nehezen érthető – s öntu-



Aukció, 1930, olaj, aranyporfesték, 54x61 cm, magántulajdon

„Derkovits egész alkotói pályáját kínzó ellentmondás feszítette, melyet a közönség kegyére vágyó, a gazdag gyűjtők vásárlásaira utalt művész kényszerű, maró kompromisszumai és az »elnyomó osztály« felé irányuló gyűlölet belső tüze szított.” (39. o.)

„Ám tagadhatatlan tény, hogy Derkovits és felesége mindezek ellenére szinte folyamatosan nyomorban élt, s ez nem csupán a fiatal művészek már-már romantikus felhanggal interpretált bohém nincstelensége volt, hanem – némely életszakaszban – a szegénység legalsó foka: az éhezés, a fázás és a pusztító betegséget termő fizikai szenvedés. Az ellentmondás minden valószínűség szerint Derkovits emberi habitusából fakadt.” (66. o.)



Kenyerért II. (Terror), 1930, tempera, papír, 47x55,6 cm Magyar Nemzeti Galéria

datosságában valószínűleg néha elviselhetetlen – személyisége. A lehetséges lélektani motivációk felfejtése alkalmat kínál az empátikus olvasónak arra, hogy esetenként a művész rendhagyó viselkedésével is azonosuljon. Mintha egy színpadi dráma erkölcsi piedesztálon lévő, kérlelhetetlen hőst látnánk, akinek kétosztatú világában mindenről és mindenkiről kiderül, hogy rossz vagy jó. Ám Derkovits mindennapjaiban a legtöbbször nem jelentkeztek olyan élesen a különbségek, mint egy görög tragédiában, s néha ő maga is messze volt az antik hősök tévedhetetlenségétől. A szerző érzékletesen mutatja be, hogy a mindössze három elemet végzett autodidakta művész rendkívül elyszerűen járt el a társas kapcsolataiban, magyarul: szörnyen nehéz ember volt.

„Sok gyenge festménye van Derkovitsnak, de amikor értékelünk egy életművet, akkor a csúcsteljesítményeket kell mérlegre tennünk.” Ez a Kieselbach Tamás előszavában található provokatív mondat nem nyer megerősítést a könyvben – de közvetlen cáfolatot sem. Klasszikus esztétikai szempontokat érvényesítő műelemzéseket ugyanis nem találunk Molnos tanulmányában. Számos olyan adalék felbuk-

kan egy-egy konkrét alkotásra vonatkozóan, amely művészettörténeti szempontból jelentős, de az alkotások esztétikai kvalitásának mibenlétét nem firtatja a szerző. Sem a „csúcsteljesítményeket”, sem a „gyenge festményeket” nem teszi mérlegre. Bár egy-egy határozott értékelő jelző helyenként megmutatja Molnos ízlésbeli preferenciáit, ezek mellett közvetlenül szinte sohasem érvel. Így aztán az olvasó elfogulatlanul vághat bele a reprodukciók böngészésébe.

A könyv komoly érdeme – Molnos Péter nagy erudícióval, élvezetes stílusban megírt tanulmánya mellett – a tet-szetős kötetterv és tipográfia (Fákó Árpád munkája), s ettől nem függetlenül a gondosan válogatott, jól szerkesztett képanyag. Százhatvan fantasztikus reprodukciót élvezhetünk. A potenciális vásárlók többsége számára alighanem ez lehet az első számú érv mellette.

(Népszabadság, Kieselbach)



RADIO Q 99.5
A MINŐSÉG HANGJA

HÉTFŐ ESTE

10-től 11-ig

PÁSZTORÓRA

Klasszikus zene Fáy Miklóssal

11-től éjfélig

BLAHA LUJZA TÉR

Színház Bognár Évával

KEDD ESTE

8-tól 9-ig

CÉLCSOPORT

Reklámelmélet Mentés Endrével
és Balogh Esperes Ákossal

10-től 11-ig

A KONDÉR BECSÜLETE

Gasztronómia

Müllner Dórával és Kozival

SZERDA ESTE

8-tól 9-ig

ÖKOPOLY

Földtudatról Dus Polettel

9-től 10-ig

ÖSSZTÁNC

Mozgásművészet Halász Glóriával

AZ ARTMAGAZIN JÁTÉKA
KEDDEN ESTE 7 ÓRAKOR
NÁDASDY VILMÁVAL

www.radioq.hu

GUTENBERG-GALAXIS



Modern lakásbelsők

Somlai Tibor, az ismert lakberendező egyszer arra lett figyelmes, hogy egy belvárosi ház előtt harmincas évekbeli, jó állapotban lévő ajtókat (remek alpakka kilincsekkel) hajítottak ki egy konténerbe, a díofa szekrény beépített elemeivel és a falburkolat darabjaival együtt. Megszólint a csengő a fejében: a húszas, harmincas évek örökbecsű modern enteriördarabjait a kihalás veszélyezteti! A barbár új lakók ugyanis ócska régiségként dobják a szemétre a modern házak két világháború közötti berendezését. Hát írt egy vaskos könyvet a témában, összegyűjtve a magyar építészek által tervezett korabeli lakásfotókat. Csövázás klubfotelek, ki-be nyitható bárszekrények, a fél szobát elfoglaló heverőmonstrumok, eltolható vendégfalak, rafinált mód beépített szekrényesorok, sakktáblamintás linóleumpadlók, opálüveges hengerlámpák és persze a zsúrko-csik. Modern házba modern bútor! Merthogy a modern építészek a bútortervezéshez is értettek, a szorozatgyártás még annyira gyerekcipőben járt, hogy megérte egy fiatal mérnökkel megrajzoltatni a kívánt mobiláikat. Somlait a két világháború közötti modern bútorok érdeklik, nem a neobarokk faragványok vagy a tonettszékek, hanem az avantgárd dizájn. De azon belül nem olyan válogatós, a Bauhaus elvei mellé itt-ott azért beenged egy keveset az art deco pompadús luxusminőségéből. Az ismert építészek mellett (Kozma Lajos, Kaesz Gyula, Molnár Farkas) szinte névtelen tervezőket is bevesz, ha az előkerült fotográfiák miatt érdekesnek találta őket. Az archív fotók és tervrajzok százaait rövid leírásokkal kíséri, nem magyaráz toladó szaktudósként, csak a legfontosabbakra hívja fel a figyelmet. Érződik is, hogy nem a könyvtárakban szedte fel a tudását: magabiztosan vágja rá bármelyik szemcsés, fekete-fehér fényképre, hogy „natúr-szürke jávor”, „kaukázusi dió” vagy „petrolkék linóleum”. Forrásdokumentumként is használható, lenyűgöző képes album egy divatos bútorstílus hazai példáiról.

Somlai Tibor: Tér és idő. Lakásbelsők a két világháború között. 1925–1942
Corvina, Budapest, 2008, 363 oldal, 12 000 Ft

összeállította » RIEDER GÁBOR



Római művészet

Külsőre semmi különös, egy kötet a Taschen minisorozatából, címlapon a márványszemű Caesarral, egy rövid bevezető tanulmánnyal és pár műelemzéssel. Hogy is lehetne a római képzőművészet történetét elmesélni egy ilyen vékonyka füzetben? Pedig el lehet, méghozzá sodró és élvezetes stílusban. Michael Siebler, a régészként végzett újságíró-szerző bebizonyította. Siebler szellemes és kompetens. A mindenki által ismert klasszikus római műemlékekről mindig van valami plusz mondanivalója, legyen az a legújabb tudományos adalék vagy néhány kritikus megjegyzés. Példáu, hogy Pompeius azért fésülte hátra a haját a portrészobrokon, mert Nagy Sándorhoz akart hasonlítani. A szerző imádj a császárportrék elemzését, könnyedén kelti életre a sokszor némán hallgató, unalmas szobrokat. Kleopátrának – szemben a hollywoodi szuperprodukciókkal – horgas orra nő, az elegáns contrappostóban álló Augustusról kiderül, hogy szánta volt, a katonacsászár Caracalla pedig direkt mintáztatta magát ijesztőnek. Megtudhatjuk, hogy Marcus Aurelius lovának felemelt patája alatt egykori legyőzött barbár hevert, a felpumpált izmú Farnese Herculesnek minimum két fő nézete van, az illuzionisztikus falfestészet pedig a keleti luxust elítélő római polgárok ügyes kényszermegoldása volt. Siebler rövid köteté kiváló összefoglaló a római művészetről, hasznos kedvcsináló egy olaszországi utazáshoz.

Michael Siebler: Római művészet
Taschen–Vince, Budapest, 2009, 96 oldal, 2275 Ft



Vértalak

A gyűjtő furcsa csodabogár. Néha olyan eldugott műfajra specializálja magát, ahová a hivatalos muzeológusok már nem is tudják követni, így magának kell feldolgoznia a vadászterületét. Egyeki-Szabó Tamás például a vértalak megszállottja, vagyis a késő középkori, német műhelyekben készült, domborított mintákkal ellátott réztányéroké. Amik úgy ragyognak, mint az aranytálak, ha gondosan kipucolják őket. Vészjósló magyar elnevezésüket egykori funkciójukról kapták, hiszen ezekbe a tálakba eresztették a vért az eret vágó orvosdoktorok, mint azt a korabeli fametszeteken vagy egy Ghirlandaio-freskón is láthatjuk. De persze nem csak erre használták őket, a trébelt réztányérokban mosakodni lehetett, kifiznyesítve a gyertyák fényét sokszorozták meg, megakodva komatálként szolgáltak, de a keresztelés és a felajánlás liturgiája során is hasznukat vették. (Tiziano bécsi Danae-festményén az aranyesőt vértállal fogja fel a szolgáló.) Népszerű és megbecsült házi kellék volt a német polgárság körében, de elterjedt egész Európában. Egyeki-Szabó több mint négy évtizede gyűjti a vértalakokat, egyedülálló kollekciót halmozva fel belőlük. Decens, magánkiadású katalógusában most közkincsé teszi majd 200 darabos gyűjteményét. Gótikus halhólyag-minták, terhes Szűz Mária, szkíta-jellegű futó szarvas, Szent György, lépes mézet nyalogató medve, Cicero-profil és reneszánsz sellők. A középkor végén serénykedő német céhmesterek gondos munkát végeztek, kalapáltak, trébelttek, poncoltak, a késő gótikus motívumkészletbe bele-beleszöve egy-két reneszánsz elemet. Egyeki-Szabó élvezetes tanulmányt illesztett a képkatalógus elé, amiben elemzi a vértalak művészet-történeti környezetét. Alapos vizsgálódás után azt is felkutatta, hogy a réztányérokak nem kézi kalapálással díszítették az ismert német ötvösközpontokban, hanem egy – feltehetőleg nürnbergi – céhnél készültek, esztorgapadon végzett nyomással. Az ismétlődő minták ugyanis mechanikus eljárásról árulkodnak. De annak kiderítését, hogy miként tűnt el a kiforrott és népszerű ötvösműfaj a 16. század közepén, már a német levéltárosokra bízta.

Egyeki-Szabó Tamás: Vértalak – vert tálak
Magánkiadás, Budapest, 2008, 96 oldal, 5800 Ft

A vizuális antropológia felé

„Ez a könyv a fotóról szól” – kezdi az első oldalon Bán András. És lélekben nagyon egyetértünk a témaválasztással, hiszen ismerjük a magyar fényképezés világsztárjait, Kertészről Capáig. De a szerző rögtön így folytatja: „A fotográfiáról nincs mit mondani.” Egy kis meglepetés! Nem is esik szó a tanulmánykötetben se a klasszikus riportátszról, se a hírnévről, se az amerikai képes magazinok csillogó világáról. Bán a teljes fotográfiai termés alsó 90 százalékaival foglalkozik, a jéghegy aljával, a régen volt vidéki fényképész-iparosok megmaradt felvételeivel, a megsárgult szegélyű családi képekkel, a padlásra száműzött hagyatékokkal, a tovatűnő huszadik század lenyomatával. A művészettörténész szerző a hetvenes évek derekán jegyezte el magát a fényképészettel, számtalan neoavantgárd kortársával együtt. Majd a Kádár-korszak alkonyán felfedezte magának a rendszer által kisemmizett és elhallgatott mikrotörténet-írást. Forgács Péterrel együtt – a Művelődéskutató Intézet égisze alatt – mászszám gyűjtötték össze a kidobásra szánt privát fotókat, a hozzá tartozó interjúkkal és kikérdezésekkel együtt. Bánt mind a mai napig a fényképek társadalomtörténeti forrásértéke izgatja, ezt tanítja a miskolci egyetem kulturális antropológia tanszékén is. És erről szólnak a zamatos, sűrű esszémodorban megírt tanulmányai, például egy makói orvos – a helyi intelligencia – élettörténetéről, a modernista Hevesy Iván személyiségéről, egy elfeledett bencés szerzetes képeiről vagy éppen pár tengerész ’56-os felvételéről. Bánt a nagy társadalomtörténet mélyén zajló személyes sorsok érdeklik, amiket tapasztalt nyomkereső módjára választ ki a végtelen fotótengerből. Az antropológia indiánjaként olvas egy foltos kabátkából, a modellek mögé ál-



lított díszletekből vagy akár egy megelégedett félmosolyból is. Ezekre a pilérekre építi rá – a leszármazottak kikérdezése és az írásos források feldolgozása után – elemzéseit. De az antropológusi mélyfúrások közepette el-elidőz a fotográfia teóriájánál is, cáfolja Benjamin tételét a sokszorosítás által elveszített auráról (lásd vintage fotó), csodálja Lucien Hervé modernista épületekről készített fotóit és fájdalmas idegenkedéssel tekint a digitális képrobbanás gyermekeire. Merthogy a kémiai eljárásokon alapuló fényképezés ideje véget ért, az új kor gyökeresen új módszereket igényel. Sokszínű tanulmánygyűjtemény (stílszerűen provinciális címlappal) a modern kor fotóarcheológiájáról.

Bán András: A vizuális antropológia felé
Typotex, Budapest, 2008, 273 oldal, 3200 Ft



Az impresszionizmustól a szecesszióig

A 19. század második fele, a modernizmus születése, Párizs diadala – egy agyonírt fejezet a művészettörténetben. Mit tud ehhez hozzátenni egy olasz népszerűsítő sorozat? A legegyszerűbb, ha felmondják a leckét, a pártitűt párizsi szalonok történetétől kezdve a napsütötte pipacsmezőkön, a levágott művészfüleken és a japánmetszet-lázon keresztül a szecesszió különböző nemzeti elnevezéseinek felsorolásáig. Majd mindezt fűszerezi az akadémizmus finnyás ismertetésével. A Corvina díszalbum-sorozatának új tagja ezt készségesen meg is teszi, de ennél többet is. Nem áll meg a modern törekvések időrendű felsorolásánál, az összképet kiegészíti a szélesebb látókörbe eső eseményekkel. A roueni katedrális és a Moulin de la Galette mellé például belefért a svéd és az orosz impresszionizmus is, Zorn kandallólángnál szaunázó meztelen nőalakjai vagy Szerov utolérhetetlenül elegáns arisztokratái. Van chicagói felhőkarcoló-építészet, Ferdinand Hodler, bécsi és belga szecesszió. Több külön fejezet foglalkozik a 19. századi olasz képzőművészettel, a foltfestők (macchiaioli) munkásságától kezdve az olyan delikát különlegességekig, mint a vászontól messze álló, hosszú, könnyed ecsettel pingáló scapigliatók társasága. Izgalmas és friss összefoglaló egy bonyolult és fontos korszakról, némi (kellemes) olaszos elfogultsággal a nálunk szokásos Münchenből induló megközelítés helyett.

David Bianco – Lucia Mannini – Anna Mazzanti: Az impresszionizmustól a szecesszióig.
Corvina, Budapest, 2008, 383 oldal, 6000 Ft



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

Az alábbiakban biztosan:

acb Galéria • 1068 Bp., Király utca 76.
 Írók Boltja • 1061 Bp., Andrásy út 45.
 K.A.S. Galéria • 1052 Bp., Váci utca 36.
 Lux Galéria • 1092 Bp., Ráday u. 47.
 Mai Manó Ház • 1061 Bp., Nagymező u. 20.
 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 Aukciós ház • 1055 Bp., Balaton utca 8.
 Nemes Galéria • 1055 Bp., Falk Miksa utca 28.
 NextArt Galéria • 1054 Bp., Aulich utca 4–6.
 Octogonart Galéria • 1012 Bp., Várfoke utca. 7–9.
 Szépművészeti Múzeum Shop • 1146 Bp., Dózsa György út 41.
 Vintage Galéria • 1053 Bp., Magyar utca 26.

Az Alexandra Könyvesházakban

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

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

Új Pillér
Egészségpénztár

2
év alatt

100
egység befektetésre

43
egység haszon*

*2,9%-os technikai kamatlábat feltételezve

**A jövő velünk
kiszámítható!**

www.ujpiller.hu



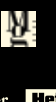
Alfons Mucha: Északok – Nyár (C) Mucha Trust 2009, Képző Galéria Bmo

Alfons Mucha, a szecesszió cseh mestere

SZÉPMŰVÉSZETI MÚZEUM
2009. MÁRCIUS 21. – JÚNIUS 7.

www.szepmuveszeti.hu

Fő támogató:



Kiemelt támogató:

