



7. évfolyam 2009 / 4

artmagazin³⁴

890 Ft



nka
Nemzeti Kulturális Alap



Részletek a Magyar Képzőművészeti Egyetemen 2009. október 22-ig látható japán fametszetekből
Ohara Koszon (1877-1945): *Verebek bambuszágon*, Meidzsi-kor második fele, Többszínnyomású fametszet, nagyméretű tanzaku formátum (ó-tanzaku)
Daikoku-ja kiadó: *Őszi fűvek és telihold*, Meidzsi-kor második fele, Többszínnyomású fametszet, nagyméretű tanzaku formátum (ó-tanzaku)
Daikoku-ja kiadó: *Vadludak telihold előtt*, Meidzsi-kor második fele, Többszínnyomású fametszet, síkísi formátum
Daikoku-ja kiadó, *Kóno Bairei* (1844-1894): *Bairei madár-virág kompozíciói I-IV* (tavasz, nyár, ősz, tél), 1884, To



Törőcsik Mari

Szemző Tibor – Sári László: Csoma

Opera cinématique
Mesélő: **Törőcsik Mari**

2009. október 7.

Bartók Béla Nemzeti Hangversenyterem



Hilliard Ensemble
Fotó: © Friedrun Reinhold

Hilliard Ensemble & Arditti Quartet

2009. október 25.

Bartók Béla Nemzeti Hangversenyterem



Alföldi Róbert
Fotó: © Sándor Katalin

Friedrich Schiller: Ármány és szerelem

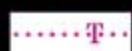
A Művészetek Palotája és a
Nemzeti Színház közös produkciója



2009. okt. 30., 31., nov. 1., 2., dec. 6., 7.

Fesztivál Színház

STRATÉGIAI
PARTNEREINK



STRATÉGIAI MÉDIA-
PARTNEREINK



TURNER

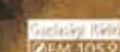
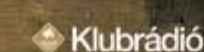
ÉS ITÁLIA



SZÉPMŰVÉSZETI MÚZEUM

2009. július 16. – október 25.

www.szepmuveszeti.hu



artmagazin 34

INTRO

Kedves Olvasónk!

Új az artmagazin “outfitje”, reméljük tetszik!

És reméljük tetszik majd a tartalma is, mert igyekeztünk sokféle problémára rávilágítani: mi tud egy kortárs kiállítást a sajtóorgánumok és hírportálok elejére röpíteni, mik a kérdések és azokra mik a legújabb válaszok a Szépművészetiben őrzött, Leonardónak tulajdonított kis lovasszoborral kapcsolatban, Turner mennyiben tekinthető romantikus mesternek, kinek a révén lettek tele Amerika múzeumai az európai művészet csúcsdarabjaival, Paizs Goebel Jenő milyen világot teremtett magának a meglévő helyett, szét lehet-e robbantani egy kiállítással közhelyes képzeteket akár, mondjuk Haydnról is, KissPál Szabolcs kiállítása felfogható-e politikus képzőművészeti publicisztikaként, miről van értelme szinte mozdulatlan mozgóképet készíteni (Morandi műterméről, többek között), vagy mi adhat nagyon erős morális töltést furcsa éjszakai aktfotóknak. Folytatódik a festőlét anyagi vonzatait feszegető sorozatunk, kiderül mennyire volt pénzkérdés a hetvenes évek Magyarországn a gesztus-festésről konceptre, mail-arra váltani. Végül, de majdhogynem elsősorban, szeretnénk felhívni a figyelmet arra, hogy vezető geometrikus művészeinket pofátlanul hamisítják (mint azóta több beszélgetésről kiderült, a nem geometrikusokat is), erről szól majd november 20-án a Budapest Art Fair-en az artmagazin-fórum is, amelyre szeretettel várunk minden érdeklődőt.

impresszum



Főszerkesztő: Topor Tünde
topor@artmagazin.hu

Felelős kiadó: Einspach Gábor
einspach@artmagazin.hu

Főmunkatárs: Rieder Gábor
info@artmagazin.hu

Lapigazgató: Lehoczki Edit
lehoczki@artmagazin.hu

Szerkesztőségi koordinátor: Tormási Anita
tormasi@artmagazin.hu

Laptev: Szmolka Zoltán

Olvasószerkesztő: Lukács Annabella

Stratégia: Winkler Nóra

Lapunk szerzői: Fáy Miklós, Földes András, Gulyás Gábor, Hernádi Miklós, Keserű Luca, Martos Gábor, Mélyi József, Radványi Orsolya, Rieder Gábor, Szócs Miriam, Szűcs György, Takács Gábor, Topor Tünde

Fotók: Rieder Gábor

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

Nyomdai munkák: Keskeny és Társai Nyomdaipari Kft.

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

Az Artmagazint a Szerencsejáték Zrt. támogatja.

Köszönjük a HUNGART támogatását.
HUNGART ©

ISSN 1785-30-60

A borítón:
Yang Yongliang: *Phantom landscape I* No2, 2006 (részlet)
Shanghai Revolutions kiállítás, 320°, Siófok
2009. szeptember 9. – 2009. október 31.

Lapunk megvásárolható a **RELAY** és **inmedio** valamint a **Kaiser's** és **Interspar** üzleteiben.

6

REFLEX

– Gulyás Gábor: KIS MAGYAR PORNOGRÁFIA

8

Martos Gábor: VIGYÁZAT! FRISSEN MÁZOLVA! I.

– Esetleges esettanulmány

12

Topor Tünde: VIGYÁZAT! FRISSEN MÁZOLVA! II.

14

Rieder Gábor: BUDAPEST ART FAIR: NEM LESZ SÁTOR!

– avagy az egyiknek sikerül, a másiknak nem...

18

ARTANZIX

22

KIÁLLÍTASAJÁNLÓ

24

Takács Gábor: A ROMANTIKUS „SEMMI”

– Turner és Itália

28

Fáy Miklós: HAYDN PIPI SZIMFÓNIAJA

32

KIÁLLÍTASAJÁNLÓ

34

Radványi Orsolya: JOSEPH DUVEEN

– a régiségkereskedők fejedelme

40

KIÁLLÍTASAJÁNLÓ

48

Rieder Gábor: CSALÁDI ÖRÖKSÉG

– A Molnár C. Pál műterem-múzeum

52

Szűcs György: ELLESETT PÁRBESZÉD PAIZS GOEBEL JENŐ KIÁLLÍTÁSÁN

55

KIÁLLÍTASAJÁNLÓ

56

FESTŐÉLET MAGYARORSZÁGON 7.

– Tót Endrével beszélget Hernádi Miklós

60

KIÁLLÍTASAJÁNLÓ

62

Földes András: DÉMONI HATALMAK MEGFIGYELÉSE

UTCAKŐ FÉNYKÉPEZŐGÉPPEL – KissPál Szabolcs kiállítása

66

Mélyi József: MEZTELEN DIPLOMA

ARTMAGAZIN KÜLÖNDÍJ – Kovács Katalin fotósorozata

70

Keserű Luca: CSEND A LELKE MINDENNEK

– Tacita Dean kiállítása Milánóban

74

Szócs Miriam: MEGMÉRETVE, AVAGY: LEHET-E A LOVAS

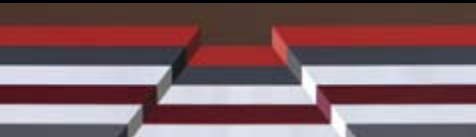
LEONARDO ALKOTÁSA? – a Szépművészeti kisbrónza Washingtonban

80

GUTENBERG-GALAXIS



62



8



66



74



56



52



32



28

GULYÁS Gábor

Kis magyar pornográfia

Kit érdekel a művészet?

Lehet sopánkodni. Egy politikus korlátozni szerette volna a művészi szabadságot! A progresszív képzőművészet képviselői és hívei váratlanul új impulzust kaptak. Noha Magyarországon a kortárs kiállítások az értelmiség jó részét hidegen hagyják, a *Kis magyar pornográfia* című tárlatot megelőző rendkívüli fejlemények váratlanul hatalmas publicitást biztosítottak egy kortárs alkotás számára. Izgalom lett úrrá a kékharisnyákon. Mintha mégis csak fontos dolog lenne a művészet. Másrészt a honi politikai provincializmust – Esterházy Péter nagyszerű könyve nyomán – témájául választó tárlat hirtelenjében maga is a politikai diskurzus részévé vált. Persze nem esztétikai okokból. És nem is azzal az árnyaltsággal, ahogy Székely János *Caligula helytartója* című drámájában megjelenik a kérdés: szabad-e bevinni a szobrot a templomba? Nincs abban semmi meglepő, hogy a politikusok, akik sajáttájékoztatón jelentik be amiatti megdöbbenésüket, hogy a polgármesterről szobor látható egy kiállításon, egyáltalán nem mutatnak érdeklődést az alkotás mint művészeti produktum iránt. Kit érdekel a művészet? Őszintén szólva nem sokakat. Nem csodálkozhatunk hát, ha

a publicisták ez ügyben nem kívánnak megjeleníteni esztétikai szempontokat, ha a – jó részt találgatásokra és pletykákra alapozott – blogbejegyzésekben is csak politikáról van szó. De mégis. Az, ahogy a történet a hazai kommunikációs térben megjelent, kisszerű és elfajzott volt, mintegy bizonyítékát adva annak, hogy a Rendszer, amiben élünk, továbbra is: kis magyar pornográfia. ■ De végtére is mi történt a Modemben? Kora tavasz óta szerveződött egy tematikus kiállítás, amelyre húsz magyar művész, illetőleg csoport készített munkát. Köztük Gerhes Gábor. A tárlat kurátoraként csak a koncepcionális keretet adtam meg; mivel meggyőződésem szerint a felkért művészek mindegyike jelentős alkotó, az egyes művekkel kapcsolatban nem kívántam semmiféle kontrollt alkalmazni (egy esetben ez mégis megtörtént – esztétikai okokból). Gerhesnek eredetileg két ötlete volt, a megvalósult mű az én javaslatomra készült. A kiállítás megnyitása előtti napon a város polgármestere tőlem értesült arról, hogy az egyik alkotás az ő, MTI-fotók alapján megformált, műanyag szobra. Mivel a Modem tulajdonosa az önkormányzat, ráadásul a kiállítás teljes egészében saját szervezésben valósult meg, felmerült egy kérdés, amellyel korábban nem vettem számot: etikai szempontból elfogadható-e, ha az önkormányzat pénzéből a város által tulajdonolt intézményben a polgármestert ábrázoló szobrot állítanak ki? Miután Kósa Lajos többekkel konzultált, azt a kategorikus, elvi álláspontot alakította ki, hogy: nem. Ez nem lenne etikus. Szintén elvi szinten megfogalmazott ellenvéleménnyel, mely azon alapult, hogy egy konceptuális műalkotást nem szerencsés úgy tekinteni, mint egy emlékműszobrot, nem sikerült meggyőzőnöm. Ráadásul azt is gondoltam – és most sem gondolom másként –, hogy politikai kontextusban a polgármester álláspontja helyes. De egy művészeti kiállítás elsődleges kontextusa soha nem lehet politikai – mindaddig, amíg politikusok valamilyen intézkedésükkel (többnyire betiltással) azzá nem teszik. Amikor a beszélgetésünk után – néhány órával a megnyitó előtt – visszaérkeztem a Modembe, természetesen tudtam, hogy ez esetben az elvi vitának nagyon is konkrét következményei lehetnek. Ha „csupán” kuráto-



ra lettem volna a tárlatnak, alighanem kihasználtam volna azt a nem mindennapi protestálási lehetőséget, amit a művészi szabadság ilyen fokú megsértése jelent, s első felindulágomban azonnal otthagytam volna a kiállítóhelyet és a várost is. Ám intézményvezetőként nem tudtam eltekinteni attól, hogy a kialakult kínos patthelyzet a Modem végét jelentheti. Vannak precedensek az elmúlt két évtizedből arra, amikor politikai alapon dőlt el, hogy mit lehet kiállítani (az egyik munka, amely a szakmai döntést követő politikai beavatkozás miatt nem juthatott el a Velencei Biennáléra, éppen most Debrecenben látható), de ettől függetlenül azt gondolom, hogy a hitelesség ilyen sérülése után jogosan lehetetlenül el egy kiállítóhely. Nincs kétségem afelől, hogy a Modemre ez a sors várt volna, ha az inkriminált mű nem kerül ki a kiállításra. Miután Gerhest telefonon tájékoztattam, ezért kértem a már helyszínen lévő művészeket arra, segítsenek kitalálni, hogyan menthetnénk meg azt, ami menthetetlennek látszik. A javaslatokra létrejött újabb megbeszélés a polgármesterral végül eredményt hozott: a mű posztamentára kikerült egy tájékoztató szöveg a várható politikai inszinuálás ellen. Erre persze so- káig nem kellett várni: még javában tartott Vallai Péter – a verniszsázs részeként megrendezett – Esterházy-előadása, amikor valaki kezembe nyomott egy printet az egyik országos napilap online oldaláról, ahol azt írták, hogy mivel nem kerülhetett ki a kiállításra a Kósa-szobor, elmaradt a színházi produkció... ■ A megnyitót követő, hajnalba nyúló beszélgetésen a legtöbben úgy vélték: végül minden érintett jól járt. Én azt gondolom, épp ellenkezőleg: ezzel a történettel mindenki veszített valamit. Talán az egyetlen nyereség, hogy viszonylag pontosan kirajzolódott: ma Magyarországon meddig érnek a kortárs képzőművészet határai. Ebből a szempontból is sokatmondó tény, hogy e sorok írásáig – a több mint száz politikai cikk mellett – egyetlen érdemi műbírálat sem jelent meg a kiállításról. Pedig a tárlat munkáinak többsége éppen a politika mindent agyonnyomó, abnormális státuszáról, az aggasztó magyar közalapotról szól – sokkal árnyaltabban, mint ahogyan az a közbeszédben képes megjelen- ni.

Gerhes Gábor: *Kósa Lajos*, 2009, műgyanta



MŰCSARNOK
kunsthalle | budapest

m a r k u s

SCHINWALD

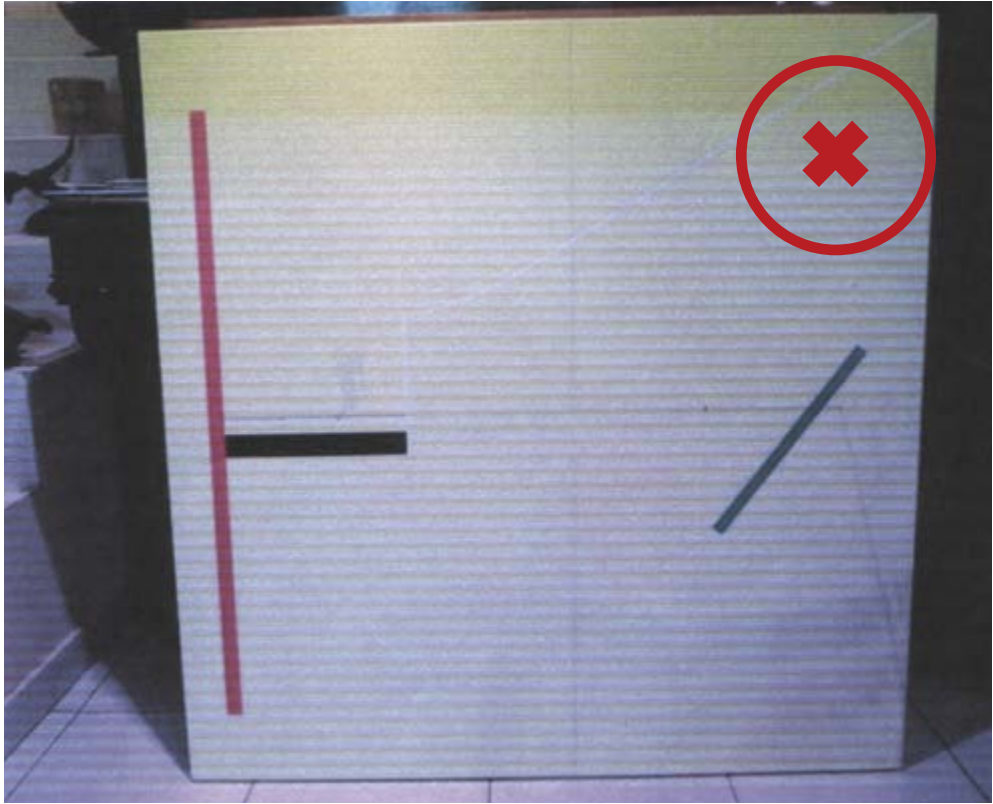
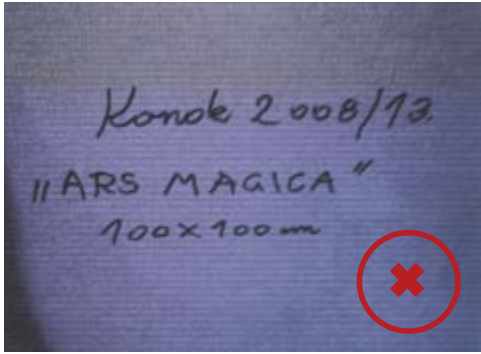
2009. szeptember 30 – november 8.

A Műcsarnok főtámogatója: a felbecsülhetetlen pillanatok támogatója

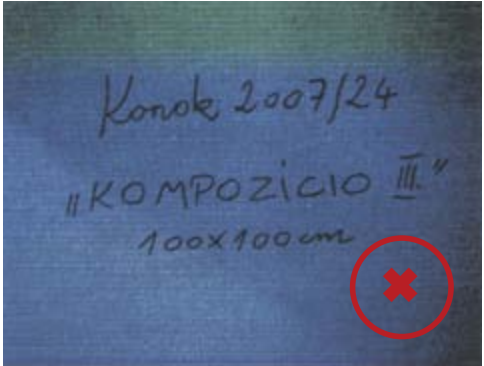
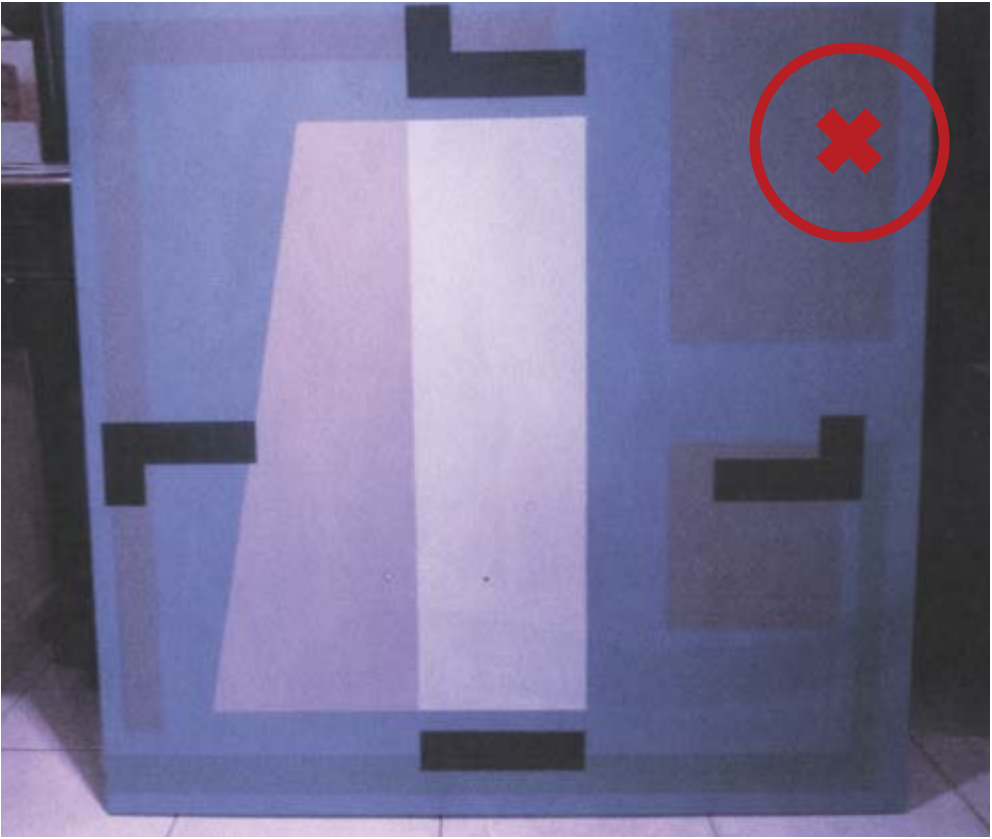
H-1146 Budapest, Dózsa György út 37.
info@mucsarnok.hu
www.mucsarnok.hu • www.kunsthalle.hu
Nyitva: kedd – vasárnap 10.00–18.00, csütörtök 12.00–20.00

Támogatók:

Médiatámogatók:



Hamis Konokok elő- és hátoldala



Martos Gábor

VIGYÁZAT! FRISSEN MÁZOLVA! I. (ESETLEGES ESETTANULMÁNY)

Konok Tamás festőművészt valamikor ez év késő tavaszán felkereste egy gyűjtő ismerőse azzal, hogy felkínáltak számára egy Konok-munkát, ám részben a kompozíció kvalitásai, másrészt a képért kért gyanúsán kedvezőnek tűnő ár miatt neki fenntartásai vannak. A festő megnézte az állítólagos munkájáról készített fotót, és egyértelműen kijelentette: a képet nem ő festette. ■ A történet ezzel akár itt véget is érhetett volna, hiszen mint Konok Tamás elmondta, nem először fordul elő vele ilyesmi, úgy öt évvel ezelőtt egy gyűjtője felhívta: mivel neki sürgősen el kell utaznia, arra kéri a festőt, hogy menjen be az egyik fővárosi kép- és régiséggalériába (az egyik legrégebbibe és legismertebbe), és vegye meg egy ott lógó képét, mert nem szeretne lemaradni róla, s ahogy hazaér, természetesen azonnal kifizeti az árát a művésznek és elhossa tőle a festményt. Konok be is ment az üzletbe, ahol döbbenten szembesült a – mint most mondja – „dilettáns hamisítvánnyal”. Azonnal kérte a galéria vezetőjét, akinek elmondta, hogy a nevével árult kép nem az ő munkája. A galéria vezetője természetesen azonnal levette a falról a festményt – s a dolog itt nagyjából be is fejeződött (legalábbis a művész nem tud a további fejleményekről; a cég vélhetően visszaadta a képet a beadónak, és hogy azután mi lett vele – akár a képpel, akár a beadóval – ki tudja). ■ Konok Tamás tehát alighanem ezúttal sem tett volna különösebb lépéseket most felbukkant, újabb hamis képe ügyében, ha teljesen véletlenül másnap egy újabb gyűjtő ismerőse nem jelentkezik nála egy másik fényképpel, de az előző napihoz kísértetiesen hasonló történettel, miszerint eladásra kínálta neki a Konok-képet, ám részben a kompozíció... stb. Természetesen ez a kép is hamis volt. Ez a gyűjtő ráadásul azt is elmondta a művésznek, hogy az egyik fővárosi (budai) galéria küszöbönálló árverésének anyagában is szerepel három festménye, a neten látta őket, de ezekkel kapcsolatban is kételyek merültek fel benne. Konok Tamás tehát elment a budai galériába, ahol az a szerencse érte, hogy a két fotó után „eredetiben” is alkalma nyílt megismerkedni újabb három hamis Konok-képpel – ráadásul ezekkel eredeti Konok-keretekben. ■ Tudnunk kell, hogy Konok Tamás minden (nem sokszorosított) munkáját egyedi, általa tervezett és külön erre a célra készítettet képkeretbe helyezi. Néhány héttel korábban viszont telefonon felkereste valaki, aki elmondta, hogy régebb óta van három Konok-festménye, ám sajnos nem a művész saját keretében, ezért szeretne venni tőle három keretet. Pár nappal később valaki (és nyilvánvalóan nem az, aki telefonált, merthogy az illető más nemű volt) meg is jelent nála a keretekért, amelyeket annak rendje és módja szerint kifizetett és elvitt. Konok Tamás pedig abban a bizonyos (budai) galériában a három hamis kép körül láthatta viszont jóhiszeműen eladott eredeti kereteit. ■ A gyakorlatilag egyszerre felbukkant öt hamis festmény így együtt már kicsit sok volt a művésznek, aki elment a kerületi kapitányságra és feljelentést tett, mire a rendőrség kiszállt, és lefoglalta a budai galériában a három képet. (Ezek abban a pillanatban eltűntek a netről is.) ■ Konok Tamás azonban ekkor már tovább gyanakodott. Nem volt rest, és végignézte a neten az axioart.com oldal árverési

archívumát, amelyben akkor (május végén) 2004-től kezdődően jó pár munkája megtalálható volt, mint amelyek különböző hazai árveréseken szerepeltek. A művész ezek között is talált – ahogyan ő fogalmazott – „nehány” hamisat; a rendőrség pedig ugyancsak a neten egy másik (szintén budai) régiségbolt kínálatában is rábukkant további két Konok-festményre, amelyeket a művész szintén hamisnak ítélt. ■ Konok Tamás ezekben az „izgalmas” napokban ráadásul éppen hatalmas munkában volt: a Kiscelli Múzeumban július 2-án nyílt kiállítása kapcsán segítőivel együtt gőzerővel dolgozott egy könyv és egy ahhoz tartozó CD összeállításán. Az album azóta meg is jelent, s most ősszel (2009 októberében) a kötet angol, illetve francia nyelvű változatának megjelenésével egy időben jön ki az a CD is, amely tartalmazza a művész összes, 1946-tól kezdődően máig készített, nagyjából 5400 darab munkáját, fotóval, opus-számmal, fellelési hellyel. („Elsőéves főiskolás voltam, amikor egyszer Bernáth Aurél felesége egy náluk tett látogatásom során azt mondta nekem: fogadjon meg tőlem egy tanácsot, minden egyes elkészült munkáját írja fel – meséli a művész. – Apám ráadásul fényképész volt, úgyhogy 1946-tól 1958-ig minden képemről csinált fekete-fehér fotót. 1961-től kezdődően pedig majdnem minden munkámról színes felvételelem van. Ezenkívül minden képem saját opus-számot is kap.” Érdemes megjegyezni, hogy a most felbukkant hamis Konok-képek hátoldalán is „természetesen” szerepelt egy-egy opus-szám, csakhogy ezek mind valótlanak voltak.) Ha a teljes oeuvre-katalógus megjelenik, akkortól kezdve bárki azonnal beazono-

VIGYÁZAT! FRISSEN MÁZOLVA! II.

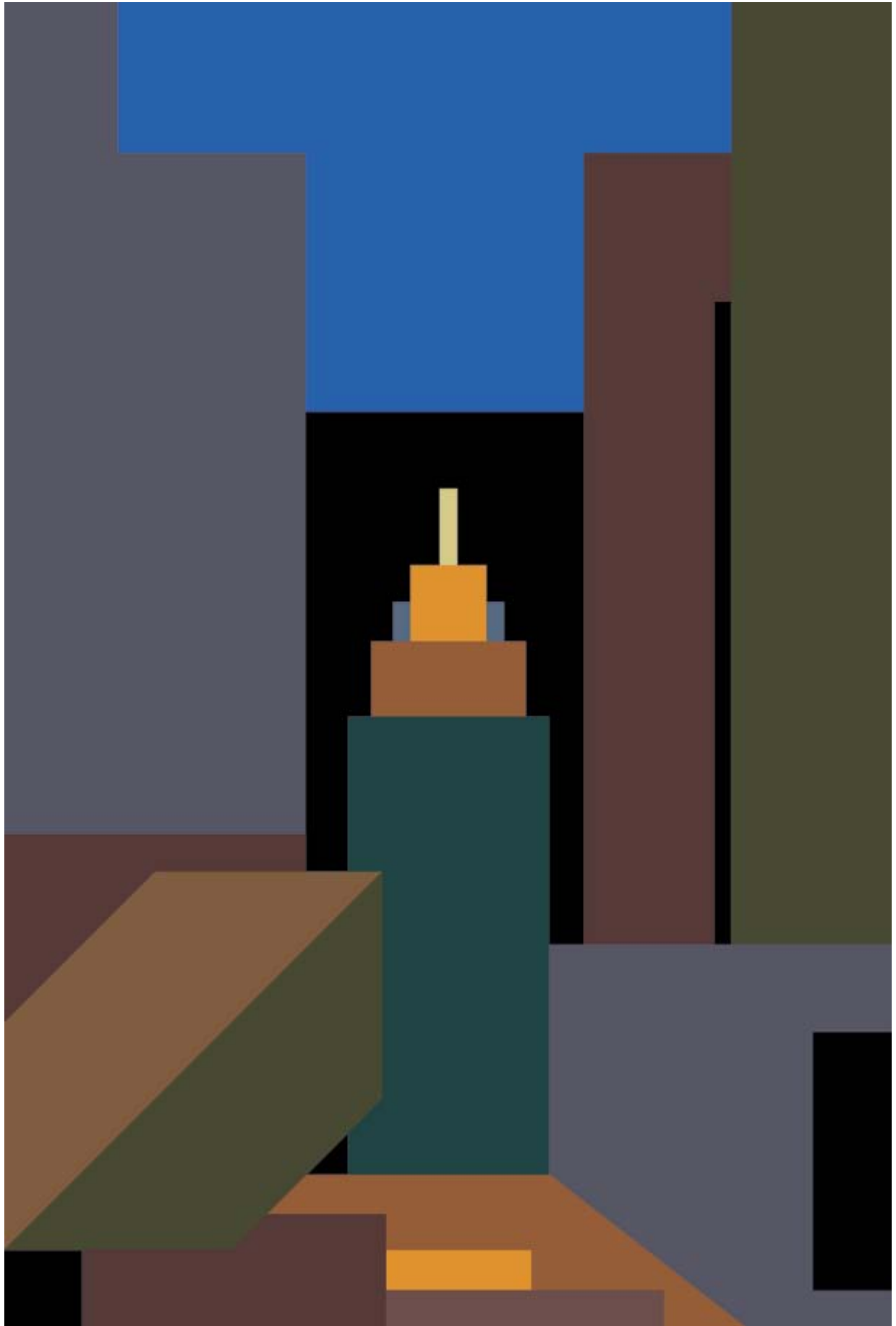
Topor Tünde

Bak Imre köztudomásúlag az egyik legjobban dokumentált művész, akinek munkásságát az időről időre, saját kiadásban megjelentetett katalógusok alapján is nyomon lehet követni. Ezen kívül sajátos módszerrel, speciális technikával és anyagokkal dolgozik, mértani pontossággal, úgyhogy néhány éve saját maga mondta: aki őt hamisítani tudja, az meg is érdemli, hogy jelentősebb összeghez jusson. Arra azért nem számított, hogy ezzel bárki meg is próbálkozik majd, így eléggé meglepődött amikor nemrégiben szemtől szemben állhatott egy hamis Bak Imre-képpel. ■ Egy fotós ismerőse hívta fel: egyik képe szerepel a Belvedere aukciósház idén május 25-ére meghirdetett árverésén. Ez már önmagában sem volt jó hír, hiszen az árakat következetesen felépítő és stabilan tartó kortárs művészek egyáltalán nem örülnek annak, ha régebben eladott, vagy elajándékozott műveik mindenféle okokból kalapács alá kerülnek. A kortárs kép nem árverésre való, a még mindig eléggé kaotikus magyar kortárs piacot csak összezavarják a nem kifejezetten kortárs művészetre koncentráló, sok esetben elég vegyes színvonalú képeket felvonultató árverések, és itt, a nyugati példáktól eltérően, a kortárs aukció nem egy-egy művész árának feltornázására szolgál, hanem inkább megingatja az árszintet, elbizonytalanítva a galériákhoz, vagy magához a művészhez forduló, tőlük vásároló gyűjtőket. ■ Mindenesetre ilyen már fordult elő vele, ami azonban megütötte a fülét, az az volt, hogy egy tavalyi, New York-os képe van kiakasztva a falra. Csakhogy Bak Imre a 90-es években járt többször is New Yorkban, ottani látvány-élményeket feldolgozó képei a látogatása utáni években születtek, később már nem dolgozott ezek alapján. Oda ment tehát a kiállítóterembe, és egy első ránézésre, a laikus számára tényleg „bakimrés”, viszonylag jó minőségű képpel szembesült, aláírva a hátoldalon, és hát datálva is. Fontos a szófordulat, hogy egy laikus számára, mert a hamisítvány hiába készült egy régebbi

Bak Imre-kép mintájára, megismételve annak szerkezetét, a színeket nem sikerült eltalálni, a hamis ég kékje soha nem tűnhetne fel egy valódi művén. (A különbségeket, főleg a technikában rejlő buktatókat csak azért nem soroljuk itt fel, mert nem szeretnénk megkönnyíteni a hamisítók dolgát.) ■ Az eset leginkább a galériások, a szakma felelősségére hívja fel a figyelmet, arra, hogy ha valaki műtárgyakkal foglalkozik, akkor ismernie kellene az adott művész munkáit, stílusjegyeit, korszakait, az adott korszak festői problémáit, főleg ha a magyar műpiac történetéből következően a művész már felépítette magát: nemzetközi ismertséget szerzett, munkásságát jól hozzáférhetően dokumentálta, kialakított egy árszintet, gyakorlatilag elvégezve azt a munkát ami egy klasszikusan működő piacon a galériás feladata lett volna. Az pedig már csak hab a tortán, hogy a festmény 850 ezer Ft-os áron indult volna az aukción. Bak Imre 1968-as stuttgarti bemutatkozása óta (amikor még 500 márká körül volt egy képe), az infláció és a bővülő referenciák figyelembevételével lépésről-lépésre emeli árait. Itthon csak kevés művészhez hasonlóan, ő is ahhoz tartja magát, hogy a képnek van ára, a vevő minden esetben, ha galériában vásárol, ha műteremből, ha közvetítőn keresztül, ha anélkül, mindenképpen adott árat fizet egy adott méretű, adott korszakból származó képért, hogy aztán ez hányfelé oszlik, ez az eladói oldal dolga. A kérdéses képért – ha eredeti lenne – 1,9 millió Ft-ot kellene kérni. (Tegyük persze hozzá, hogy jelen viszonyok között, mondjuk galériás eladás esetében a 25% ÁFA-t tartalmazó 1,9 millió forintos ár 50%-ának leadózt maradéka jutna el a kép megalkotójához!) A „műtárgypiaci anarchia” miatt viszont teljes a zűrzavar, egy festményt a szokásos ár kevesebb mint feléért is indíthatnak aukción. ■ Térjünk azonban vissza a hamis kép sorsára. Amikor a művész bement az aukciós kiállításra, azonnal kérte a galéria tulajdonosát, aki természetesen rögtön leakasztotta

a hamisítványt a falról. Csakhogy: a kép reprodukciója szerepelt az adott árverés katalógusában, a katalógusok pedig már forgalomba kerültek, pár év múlva újra elő lehet venni egy példányt – hiszen a képet sem zúzták be, nyilván visszakerült az inkognitóját végig sikeresen megőrző beadóhoz – és hivatkozni lehet rá: a mű szerepelt a Belvedere Galéria 2009-es egyik árverésén. Még jó, hogy a szaklapokban megjelenő Belvedere hirdetések valamelyikére nem ezt a különös színvilágú, meglepően derűs képet választották, mert akkor évek múltán azokat is referenciaként lobogtathatná a majdani jó-, vagy rosszsziszemű tulajdonos.

Hamis Bak Imre-kép a Belvedere Galéria 23. aukciójának (2009. március 28.) katalógusában 178. tételként, a 175. oldalon a következő adatokkal: *New York*, 2008, akril, vászon, 120x80 cm
J. hátoldala: Bak/2008 New York
Kikiáltási ár 850 000 Ft



Bak Imre: *New York V.*, 1998, 210x140 cm, akril/vászon
Kathryn és Craig Hall tulajdona, Texas
Fotó: Rosta József

BUDAPEST ART FAIR: NEM LESZ SÁTOR!

AVAGY AZ EGYIKNEK SIKERÜL, A MÁSIKNAK NEM...

A gazdasági pangás világszerte megrengette a képzőművészeti vásárok egyre burjánzó iparágát. A helyzet nem tesz jót a hazai műkereskedelem infrastruktúrájának sem. Németh Orsolya hívására júniusban összegyűltek a tapasztalt galeristák a fiatal NextArt Galériában, hogy megvitassák a Budapest Art Fair helyzetét.

Rieder Gábor

A Galerie Minotaure a Budapest Art Fair évek óta visszatérő kiállítója – tavaly egy Pascin-kamaratárlattal lepte meg a magyar közönséget



Az egyetlen magyar művészeti vásárt az egész műkereskedelmi szintér kiemelt ügyként kezeli, hiszen fontos a közös fellépés és a médiavisszhang. De a borsos helyárák mellé – mondta Németh Orsolya az Artmagazinnak – több szolgáltatást is kínálhatnának, profibb ellátást, nagyobb hírverést és komolyabb nemzetközi érdeklődést. A tavalyi vásáron a két-éves NextArt Galériának például nem sikerült új vevőt szereznie, csak a korábbi ügyfelei

keresték fel. Vagyis a részvételi ár túl magas a szolgáltatásokhoz és a várható profithoz képest. A nagy múltú Art Cologne áprilisi vásárán – amire a Visitors program keretében hívták meg a NextArt Galériát – Németh számos gyümölcsöző kapcsolatot kötött. A litvániai ArtVilniuson pedig sokkal magasabb szintű volt a szolgáltatás, ott volt az egész város, még ha az először megrendezett rendezvény magán viselte is a gyermekbetegségek nyomait. Az

idei Budapest Art Fairen – az újonc NextArt mellett – több vezető galéria sem bérelt magának helyet, többek között a Deák Erika Galéria sem. A stabil vásárlóközönséggel és nemzetközi kapcsolatokkal rendelkező belvárosi galéria vezetője lapunknak elmondta, hogy ők már az év elején úgy döntöttek: a szűkös idei költségvetésbe nem fér bele a Budapest Art Fair. Annak ellenére, hogy Deák Erika is „borzasztóan fontosnak” tartja a budapesti

Tavaly még ott világított a kis timpanon a nagy mellett



Érdeklődők tavalay, a Belvedere Galéria standján



vásárt és eddig minden esztendőben kint volt. A 2009-es évben a gazdasági válság miatt igyekszik minimálisra szorítani kiadásait, a Budapest Art Fahren pedig eddig még sosem sikerült új vásárlót szereznie, mindig a galéria jól bejáratott ügyfelei vásároltak a standon. A nemzetközi műkereskedelem legfőbb fórumán, az Art Baselen viszont kénytelenek megjelenni, hogy a külföldi vevőkörrel tartsák a kapcsolatot. A hátradőlős év után Deák Erika reméli, hogy jövőre ismét ott lehetnek a budapesti vásáron. Az egy-két visszalépő galéria ellenére a Budapest Art Fair persze így is megrendezésre kerül: november 19. és 22. között a Múcsarnokban ismét összegyűlik a hazai műkereskedelmi szakma apraja-nagyja, színe-java. Idén viszont nem lesz külön sátor a kortárs galériáknak, mindenki bevonul a patinás századfordulós falak közé, hiszen a kortárs galériák felvonulásának lehetőségét – vagyis a sátor évenkénti felállítását – eddig sem

sikerült a kortársak bérleti díjából fizetni, abba mindig „besegítettek” a Múcsarnok épületében kiállító nagyok. A főrendező Galambos Sándor szerint a Budapest Art Fair sosem fog túlnőni a 10 milliós ország adta lehetőségeken. Csak pár külföldi résztvevőre lehet számítani, idén (díszvendég: Ausztria) a bécsi Galerie Hilgert, a Galerie Steineket és a Galerie Stricknert is meghívták. De a rendezvény első-sorban a magyar galériák „bemutatóközsi lehetősége”, egy „találkozási, kapcsolódási pont”, ahol lezárják vagy éppen elkezdik az évet. A rendezők nem tudnak alkalomról alkalomra ötszáz újabb gyűjtőt felvonultatni, de lehetőséget teremtenek a vásárlóközönség fokozatos bővítésére. A főszervező szerint a galériáknak nem pusztán marketingköltségként kell tekinteniük a félmillió-hatszáz ezer forintos bérleti díjat, ez inkább olyan reklámkiadás, aminek egy része a négy nap alatt biztosan megtérül. (Számos esetben pedig az Art

Fairen kinézett művet később, már a galériában veszik meg a vásárlók.) Az eladások miatt panaszkodó galériások véleményéhez hozzáfűzte: „Jóval több olyan galériát tudok mondani, akinek állítása szerint minden évben megtérült a részvétel.” Galambos szerint nem lehet még csak a bécsi ViennaFairhez sem hasonlítani a hazai lehetőségeket, nem-hogy Kölnhöz. Az ő szeme előtt inkább az olyan kisebb léptékű, de jól működő vásárok lebegnek, mint például az ArtParis, ami szintén vegyes vásár, de évek óta erősíti a kortársak jelenlétét, akárcsak az Antik Enteriőrből kinőtt Budapest Art Fair.



Ők remélhetőleg idén is kint lesznek a Budapest Art Fahren



Ők viszont nem



antik+ kortárs kiállítás és vásár a Múcsarnokban 2009. november 19.– 22.

- + tárlatvezetés + art magazin fórum
- + gyerekprogramok + 5. képregény és karikatúra aukció.

A vásár látogatói között egy bécsi adventi luxushétvégét sorsolunk ki.

www.budapestartfair.hu

Kiemelt támogató



Turisztikai partner



Média partner



Múcsarnok, 1146 Budapest, Dózsa György út 37.
Nyitva tartás: 2009. november 19-22. (10 – 19-ig)
E-mail: info@budapestartfair.hu

Az ifjú Rembrandt

Nem nagyon van a fotográfia feltalálása előtt működő művész, akinek arcvonásait jobban ismernénk, mint Rembrandtét. Szinte belénk vésődött krumpliszterű orra, fürkésző, kissé eszelős tekintete, seszínű, kócos szőrzete. Láttuk már elegáns ficsúrként, büszke festőfejedeleme-ként, görög filozófusként, lecsúszott földönfutóként és reményvesztett öregemberként is. A holland festő ugyanis – önelemzésből vagy egoiz-musból – időről időre megfestette saját portréját. Jelenleg is több tucat önarcképét tartja számon a szaktudomány. Most viszont – az Art Newspaper beszámolója szerint – előkerült a festőzseni legkorábbi arc-képe, amely 16 éves ifjúként ábrázolja. Egy amerikai művészet-történész, dr. Arthur Wheelock talált rá Jan Lievens 1623–24-ben készült *Kártyajátékosok* című festményére, amin az egyik modellt Rembrandttal azonosította. Nem ok nélkül, Rembrandt és Lievens együtt tanonckodtak az amszterdami Pieter Lastman műhelyében. Fiatal kollégája a szűk kivágású, erős fény-árnyék hatással operáló zsáner-kép asztalához ültette le Rembrandtot, amint zöld köntösben és élénk kék köpenyben, egyik kezében vékony pipával, másikban egy kór ász-szal magyaráz a mellette ülő páncélos katonának. Hízott, széles ábrá-zata sokkal idősebbnek láttatja, mint ahogy a körülbelül fél évtizeddel később készült első önarcképeiről ismerjük. Az azonosítás mégsem váltott ki túl zajos tiltakozást a szakértőkből, hiszen Jan Lievens nem-csak Rembrandt tanuló társa volt, de többször is megfestette, sőt közö-sen nyitottak műhelyt Leidenben 1625 körül. Sajat kora Jan Lievenst Rembrandt méltó riválisaként tartotta számon, csodagyerekként indult

Jan Lievens: *Kártyázók*, 1623–1624 k., olaj, vászon, 97,6x105,6 cm, magángyűjtemény

és szép karriert futott be – csak az utókor nem értékeli olyan nagyra a munkásságát. Az ominózus kártyázókat ábrázoló festmény szerepel Jan Lievens utazó életmű-kiállításán, amely jelenleg a milwaukee-i Művészeti Múzeumban látható.



A 12. századból már írásos forrásokkal rendelkező muranói üvegmű-vészet erősen ellaposodott az utóbbi időben. A Velence melletti kis szig-et hajdan a világ legfelső elitjét szolgálta ki luxusminőségű tükrökkel és üvegcsillárokkal, ma elsősorban a tömegturistának gyártja a tucat-csecsebecsét. Azért is volt nagy meglepetés az idei Velencei Biennále kapcsolódó rendezvénye, a Glasstress, amely a legjobb kortárs művészek – videoanimációtól az installációkig terjedő – munkáit vonultatta fel. (Ebbe beletartoztak Jan Fabre maguk alá piszkító, párkányon üldögélő galambszobrai és Mona Hatoum tarka üveg kézigránátjai is.) Az ötlet-adó Adriano Berengo műkereskedő, aki már húsz éve üzemeltet egy különleges üvegműhelyt Murano szigetén, miközben három galériája van Velencében és egy Hollandiában. Nem iparművészekkel vagy dizájnerekkel dolgozik, hanem világhírű kortárs alkotókat hív meg a gyárába, hogy készítsenek ott különleges műtárgyakat (természe-ten profi mesteremberek segítségével). Olyan világsztárokat sikerült már becserkésznie, mint Joseph Kosuth, Kiki Smith vagy Tony Cragg.

Mona Hatoum: *Nature morte aux grenades* (Csendélet gránátokkal, részlet), 2006–2007, kristály, acél, gumi, 95x208x70 cm, magángyűjtemény, Bassano
Courtesy: Galleria Continua, San Gimignano / Beijing / Le Moulin | Photo: Ela Bialkowska



Üvegművészet leporolva

Berengo műhelyét egy csapásra híressé tette a nagy sikerű Glasstress-kiállítás, amit a biennále egyik legizgalmasabb eseményeként ünnepelt a sajtó és a műkedvelő látogatók tömege. Berengo nem maradt adós a válasszal sem: novemberben megnyitja saját múzeumát Muranóban. A város évszázadok óta küzd az üvegművesség színvonalának és be-csületének helyreállításáért – ami talán éppen Adriano Berengónak fog sikerülni. Mindenesetre egy művészeti szaklap (Artkrush) szerint már megvan az új kortárs nyersanyag: az üveg.

Jan Fabre: *Szaró békegalambok és repülő patkányok*, 2008, muranói üveg, 260x25x25 cm
Photo: Attilio Maranzano © Angelos



Kortársak a stadionban

A lerobbant hazai sportlétesítményeket nézve kissé hihetetlen: két különböző amerikai focicsapat – egymástól teljesen függetlenül – befektet a kortárs művészetbe. A Miami Dolphins egy helyi neopop festővel, Romero Brittóval díszíteti a stadion bejáratát az őszi idényre. A Dallas Cowboys tervei még ambi-ciózusabbak. Meghirdették saját „művészeti programjukat”, hogy kidekorálhassák a több mint egymilliárd dollárért felépített multi-funkcionális küzdőteret. A projekthez meg-nyerték a legbefolyásosabb helyi kurátoro-kat és gyűjtőket, akik valódi kortárs művészeti

tűzijátékot állítottak össze a tulajdonosok szá-mára. Meghívták – többek között – a deko-ratív, popos német festőt, Franz Ackermann-t, a minimalista csíkozás mesterét, Daniel Burent és a természeti installációk izlandi-dán szupersztárját, Olafur Eliassont. A mezőny tehát az amerikai konceptuális szintér nagy vo-lumenben gondolkodó, jól ismert sztárművé-szeiből áll, az ő alkotásaik díszítik a feljárókat, a lépcsőházakat és a központi tereket. A lelkes szurkolókat tizennégy helyspecifikus installá-ció köszöntötte a Dallas Cowboys szeptember 20-i nyitómeccsén, egy csillag-szimbólum, egy pattogatottkukorica-zabálást kifigurázó munka, egy szitokszavakat tartalmazó tábla stb. „A Cowboys Stadion nemcsak egy szimp-la hely a meccsek és a koncertek számára, hanem társasági vagy családi élmény. Ebbe olyan dolgok is beletartoznak majd – például

Doug Aitken: *Star*, installáció neonvilágítással, 2009



a kortárs művészet –, amire a nézők nem szá-mítanak egy stadionban. (...) Új életet lehe-lünk a rómaiakig és a görögökig visszavezet-hető hagyományba, amikor a stadionokban a versenyre összegyűlt legjobb atléták a jelen mű-vészetével is találkoztak” – mondta a sajtónak a klubtulajdonos milliárdos, Jerry Jones felesége.

Impresszionisták a főgalériástól



Az őszi nemzetközi aukciós szezon egyik fő szenzációja a New York-i Sotheby's novem-ber 4-ei impresszionista árverése lesz. Nem-csak azért, mert a spekulánsok által felhaj-tott kortárs sztárok leütési árai sokat zuhantak az elmúlt évben, így most a klasszikusokon a sor – de a felkínált anyag miatt is. A Sotheby's ugyanis a legnagyobb impresszionista mű-kereskedő, Paul Durand-Ruel gyűjteményé-nek néhány festményét bocsátja kalapács alá. Durand-Ruel nem akárci volt: 1922-es haláláig több mint tízezer festmény ment át a kezén, közte 1000 Monet, 1500 Renoir, 400 Degas, 400 Sisley és 800 Pissarro. Magát a nyomor-gó impresszionisták megmentőjeként szerette beállítani, pedig csak egy dörzsölt műkereskedő volt. A Sotheby's hét olyan festményt szerzett meg Paul Durand-Ruel egykori gyűjteményé-ből, amelyek jó fél évszázada nem voltak ki-állítva, például Renoir fehér csipkés kalapban megfestett leányportréját. A kereskedő annak idején sokat szidta a festőt az ódivatú fejfedők miatt, amik miatt nehéz volt eladni a képeit. A *Fehér kalapos lányt* most 3 millió dollárért kí-nálják...

Pierre-Auguste Renoir: *Fehér kalapos lány*, 1890-es évek, olaj, vászon

Hamis avantgárd

Az orosz avantgárddal illik óvatosan bánni. Márciusban a tours-i kastélymúzeumban kellett idő előtt bezárni egy Alekszandra Ekszter-kiállítást, a rendőrség – hamisítványként – lefoglalta majdnem az összes festményt. Tavaly egy tokiói múzeum szedte le a falról a Moszkvából kölcsönzött Chagall-, Kandinszkij- és Iván Punyi-műveket, engedve a hamisítványt kiáltó szakértők unszolásának. Az orosz avantgárd munkákat már a hatvanas évek óta hamisítják, attól kezdve, hogy a nyugati gyűjtők felfedezték őket. A szuprematista vagy konstruktivista absztrakt képeket különösen könnyű volt másolni, a zavaros szovjet viszonyok miatt pedig alig akadt megbízható proveniencia. A rendszerváltás után – a műgyűjtő orosz oligarcháknak köszönhetően – ismét felpörgött a fekete piac. Az Artnews nyári számában megjelent tanulmány szerint (szerzői: Konstantin Akinsha and Sylvia Hochfield) az orosz avantgárd festménypiacon ma már több a hamisítvány, mint az eredeti. Az elmúlt pár évben is több száz mű bukkant fel az aukciókon Európa-szerte. A hamis művek mögött krimibe illő háttértörténetek állnak izraeli emigráns csempészekről, üzérkedő vidéki szovjet múzeumokról és korrupt KGB-sekről. Csupa-csupa bizonyíthatatlan, de jól csengő teória. Egy 2007-es stuttgarti aukción szerepelt például egy műegyüttes, amit elvileg az olasz kommunista párt küldöttei vásároltak a Szovjet-



Avantgárd festmény a hamisítványokkal teli Alekszandra Ekszter-kiállításon

unióban valamikor a harmincas években. Másik hét munka esetében a német aukciósház a senki által nem ismert budapesti „József Kecsmár és Janos Kecsmár” gyűjteményét jelölte meg provenienciaként. Mivel a moszkvai művészettörténészek nyakra-főre állítják ki az eredetigazoló tanúsítványokat, az orosz avantgárd helyzete a hamisítványok miatt hitelét veszített Fabergé-piachoz kezd hasonlítani.

A Nílus-völgyi Jacko



Női portré, Kr. e. 1550–1070, Field Museum, Chicago

A Michael Jackson-láz a múzeumokat is elérte. Nem, nem a Guggenheim ütött össze pár hónappal a tragikus haláleset után egy utazó sikerkiállítást a pop királyáról. A Jacko-hívők a chicagói Field Museumba zárandokolnak, hogy leróják tiszteletüket a szupersztár előtt. Kétoldalt vastag csigákban leomló haj, széles száj, csúcsát veszített, kissé romos orr, ceruzával kihúzott magas szemöldök és vaskos feketével körülrajzolt, tágra nyitott macskaszem. A mésző portré mintha tényleg Michael Jackson után készült volna. Csakhogy: a szobor az ókori Egyiptomból származik! Egészen pontosan az Újbirodalom idején készült, Kr. e. 1550–1070 között, amikor többek között Tutankhamon és II. Ramszesz is uralkodott. Egyértelműen erről árulkodik a női (!) arcot keretező vastag paróka. A hiányzó nyakú szobortorzó 1988 óta szerepel a chicagói természettudományi múzeum állandó kiállításán, de a hasonlóságra csak két évvel ezelőtt figyelt fel egy éles szemű látogató. A popsztár halála óta naponta több százan is felkeresik a különös egyiptomi leletet. „Megérkeznek az emberek a múzeumba és kérdezik tőlünk, hogy hol van Michael Jackson – mesélte a sajtónak a múzeum-igazgató –, mi pedig elmagyarázzuk nekik, hogy ő ugyan nincs itt, de van egy portré, ami nagyon hasonlít rá.” A helyzet pikantériája, hogy az egyiptomi szobor letört orra szintén a múzeum birtokában van, de kiállításakor nem ragasztották a torzóhoz.

KÁRPÁTIA
ÉTTEREM ÉS SÖRÖZŐ

1877

A gasztronómia
és a történelmi
hangulat
egyedülálló
harmóniája



Budapest, Ferenciek tere 7-8.

317 3596  www.karpatia.hu

pesti műsor

SZÍNHÁZ

FILM

ZENE

ART

GYEREK

KÖNYV

TV

BUDAPEST | KULTÚRA | PROGRAM

Előfizetési díjak:

éves : 7800 Ft | féléves: 3900 Ft | negyedéves: 2100 Ft

Megrendelését az (1) 318-5152 telefonon,
az (1) 318-5001 faxon, az elofizetes@pestimutor.hu
e-mail címen, vagy a www.pestimutor.hu
weboldalon várjuk!

RESTAURÁLT POMPEJI FRESKÓK

A latin auktorokon nevelkedett művelt itália-
iak mindig is tudták, hogy a Vezúv környéki
városokat hamueső és vulkáni törmelék bo-
rította el Kr. u. 79-ben. Az esetről ifjabb
Plinius számolt be részletesen, akinek nagy-
bátyja, idősebb Plinius, a helyi flotta parancs-
nokaként (és enciklopédikus érdeklődésű tu-
dósként) odaveszett a mérges gázok miatt
az egyik környékbeli településen. Bármilyen
furcsa, Pompeji és Herculaneum nyugodtan
vészelte át a reneszánsz humanizmus forron-
gó éveit a jó pár méteres hamu- és kavicsta-
karó alatt. Az első leletek egy csatornaépítés
során kerültek elő a földből 1592-ben, de csak
a 18. század derekán, d’Elboeuf herceg ér-
deklődése nyomán indult meg a környék
régészeti feltárása. Így vált Pompeji a neo-
klasszicizmus korának divatos szenzációjává
és zarándokhelyévé. A kiásott városokból elő-
került archeológiai ritkaságok többsége a közeli
nápolyi Nemzeti Régészeti Múzeumba került.
A patinás intézmény több mint tízévnnyi res-
taurálás után májusban nyitotta meg újra
a pompeji freskók állandó kiállítását. Miután
a rómaiak falfestészetéből csak pár hírvívő
maradt szerte Itáliában, gyakorlatilag csak
a Vezúv által megóvott pompeji képek segít-
ségével alkothatunk átfogó képet az antik pik-
túráról. Persze hozzá kell tenni, hogy a gazdag
kisváros nem volt a birodalom trendteremtő
központja, inkább egy jellegtelen provinciális
porfészek – ahol a kétszáz év díszítődivatja
véletlenül megőrződött. Az újrendezett



Mars és Vénusz, IV. stílus, Mars és Vénusz háza
(másképp: Herkules menyegzője-ház), Pompeji,
freskó, 99×90 cm, Museo Archeologico Nazionale,
Nápoly
© Soprintendenza speciale per i Beni Archeologici
di Napoli e Pompei | Foto di Luigi Spina

nápolyi kiállítás végigkíséri a falfestészet fej-
lődését. Kivéve a Kr. e. 2. évszázadban dívó
úgynevezett első pompeji stílus emlékeit,
amiből ugyancsak bőségesen találni a vulkáni
hamu alól kikapart ókori házak falain, de
a múzeumba nonfiguratív díszítésük miatt
már nem kerültek be. (A köztársaság erényeit
ápoló, mértékletes római arisztokraták nem
vették át a görögöktől a falak egzotikus már-
ványlapokkal való burkolását. Inkább megfes-
tették stukkókra azoknak a másait, olcsón
megteremtve a luxus látszatát. A trükköt az
elmúlt évszázadok ásatói nem értékelték elég-
gé, így a képeket fennhagyták a falakon.)
A második pompeji stílus viszont már nagy
szerepet kap a kiállításon, hiszen ez a viasz-
szal borított, csillogó, építészeti látszatar-
chitektúrák nagy korszaka. Ekkor készült a
Boscureale-villa illuzionisztikus díszítése is.
Az aranycirádásra festett oszlopok között pers-
pektívikusan rövidülő városrész lenyűgözte
a gazdag tulajdonos egykori és mai vendégeit:
béletes kapuzat, kódézsában álló örökzöldek,
oszlopcsarnokok és egymásra halmozott er-
kélyek a pazar nápolyi öböl felé fordítva. Míg
a másik oldalon bensőséges hangulatú festett
kert, faragott szökőkúttal, éneklő madarakkal
és árnyat adó lugassal. A harmadik pompeji
stílusnak szentelt múzeumi csarnokban az
Augustus uralkodása alatt elterjedt, visszafo-
gottabb freskófestészet legkiválóbb emlékei
kerültek. Egyszínűre festett dekoratív színme-
zők, meghintve apró egyiptomi motívumok-
kal, mitológiai szereplőkkel, klasszikus tájké-
pekkel és a falak mentén „kiállított” trompe
l’oeil „műalkotás-reprodukciókkal”. Claudius
korával ismét visszatér a túláradó, hellenista
lendület a falképekbe. Az utolsó, negyedik
pompeji stílus barokkosan sodró, valószerűt-
len látszatarchitektúrákkal hódított és a hatal-
mas figurális falképekkel, főként az erotika és
mitológia témaköréből. Ebből az időszakból
származik a Dioscurosok-ház pazar kifestése
is, például a karperecszerű bilincsel leláncolt
Andromédát kiszabadító meztelen Perzeusz,
akinek kilétét a szárnyas lábbeli és a baljában
tartott Medúza-fő (valamint a felforduló kro-
kodilféle sárkány a háttérben) akkor is elárul-
ja, ha könnyed mozdulattal tessékeli le a kőről
az elfogódott királyleány. Idetartozik a rene-
szánsz festők által is kedvelt Mars és Vénusz
jelenet, ahol a karcsú szerelemistennő – mi-
közben a Cupidók a fegyverekkel játszanak –
kecses mozdulatokkal bírja maradásra a háború



Flóra, III. stílus, Arianna villája, Castellammare di Stabia,
freskó, 38×32 cm, Museo Archeologico Nazionale, Nápoly
© Soprintendenza speciale per i Beni Archeologici di
Napoli e Pompei | Foto di Luigi Spina

sármos férfiistenét. A stílusfejlődés íve ugyan
itt nem szakadt meg, de a Vezúv ideáig kon-
zerválta a római falfestészet változó divatjait.
Amiket május 1-jétől a nápolyi múzeumturis-
ták részletgazdagabb és színebb formában
csodálhatnak meg, mint valaha!
Nemzeti Régészeti Múzeum, Nápoly
2009. május 1-jétől



Perzeusz és Androméda, IV. stílus, Dioscurosok háza,
Pompeji, freskó, 128×106, cm, Museo Archeologico
Nazionale, Nápoly
© Soprintendenza speciale per i Beni Archeologici
di Napoli e Pompei | Foto di Luigi Spina



Velence: hajók az öbölben, a Canal Grande bejáratánál, 1840. Akvarell, papír, 22,1x32,1 cm Tate, London



TAKÁCS Gábor

A ROMANTIKUS „SEMMI”

TURNER ÉS ITÁLIA – SZÉPMŰVÉSZETI MÚZEUM, 2009. JÚLIUS 16. – OKTÓBER 25.

Pictures of nothing, and very like – azaz: élethű képek a semmiről.¹ Az impresszionista és huszadik századi művészen edzett kiállításlátogatónak nehezen érthető, hogy annak idején efféle kritikákat is kaptak a ma a legfontosabb angol festőnek és az európai romantika egyik legnagyobb alkotójának tekintett Joseph Mallord William Turner művei.

Ráadásul az Oscar Wilde-hoz méltó aranykőpés ismeretlen szerzőjét nem is a késői, szín- és fénykavalkáddá oldott tengeri tájképek háborították fel ennyire, hanem az 1810-es években készült, számunkra meglehetősen régmester-ízű vásznak.

A közel kétszáz éve született értékeléssel elmentésben a Szépművészeti Múzeum két alagsori termében látható olajképek, akvarellek és rajzok nem a semmi, hanem a valami, sőt néha a minden érzését közvetítik. A képek értelmezéséhez a legfelületebb látogatónak is mankót ad a kiállítás címe, és az itáliai tematika arra is alkalmas, hogy valamelyest rendszerezze és „fogyaszthatóvá” tegye Turner egyébként áttekinthetetlen méretű – húszezernél több olajképet, akvarellt, rajzot és vázlatfüzetet számláló – oeuvre-jét. (Egyébként szerencsére tényleg Turnerről szól a kiállítás. Más művészek képei, metszetei vagy éppen dokumentumértékű könyvek, térképek csak elenyésző számban és teljesen indokolt pontokon szerepelnek, jórészt az első teremben.)

Tehát Itália. A mai kultúrember számá-

ra talán New York és az európai nagyvárosok együttvéve sem jelentenek olyan erős vonzerőt és igazodási pontot, mint amelyet az 1800 körüli idők angol felső és középosztályának Itália jelentett. A mitológia, az ókori történelem, az antik, reneszánsz és barokk műemlékek, Vergilius, Dante, a Rómeó és Júlia, no meg az örök napfény földje. A fiatal Turnerben az apja londoni borbélyműhelyében megfordult arisztokraták és művészek elmondásai, a régi és kevésbé régi mesterek festményei és metszetei, valamint az akadémikus művészetoktatás hatására korán kialakult a Róma, Firenze és Velence iránti lelkesedés. A kiállításon már az 1790-es években, tehát a művész tizenéves korában készült rajzokat és akvarelleket is találunk azokról a városokról és tájakról, amelyeket csak jóval a napóleoni háborúk zűrzavara után, 1819-ben látott a saját szemével. Az angol utazók és művészek helyszíni rajzain alapuló Turner-akvarellek még csak jó színvonalú topografikus ábrázolásnak tekinthetők, különösen akkor, ha a saját élményt tükröző korai képeivel (például az 1802-es, Svájcban át-

Itália északnyugati csücskéig tartó utazást feldolgozó fenséges alpesi látképekkel) vetjük őket össze. A fordulatot Turner 1819-es, fél év alatt tucatnyi várost érintő olasz útja hozta meg. Ezen és későbbi vizitjein több tucat vázlatfüzetet töltött meg rajzokkal és vízfestményekkel, amiket odahaza évekig, évtizedekig hasznosított történelmi és irodalmi utalásokban gazdag olajképein. A budapesti kiállítás nyitódarabján, a vergiliusi témájú *Az aranyágon* például az Avernus-tó látszik, a *Krisztus kiűzi a kufárokat a templomból* című táblán a római Szent Péter-székesegyház csavart oszlopait ismerhetjük fel, de legtöbbször már a képek címéből is kiderül, Velence vagy Róma mely részletét kell keresnünk a csillogó színfoltok között, mögött.

Nemcsak a romantikus lelkesedés hajtotta Itália (Svájc, Wales, a Rajna-vidék...) felé ezt a minden kollégájánál többet utazó festőt, hanem a szakmai és anyagi karrier vágya is. A kurrens itáliai – és angliai – tárgyú képek „gyártásából” már egészen fiatalon jelentős vagyont tett szert, a politikai és szellemi elit, a pénz- és földarizisztokrácia tagjai verseng-

Tanulmány a Róma a Vatikánból című festményhez, 1819. Fedőfesték, toll, barna tinta, ceruza, akvarell, papír, 23,3x37,1 cm, Tate, London



FERRARA, EDINBURGH, BUDAPEST

Magyarországra mostanáig egy sem jutott el az utóbbi fél évszázadban világszerte egymást érő – részben átfogó, részben helyi tematikájú – Turner-kiállításokból. Ha volt is szándék a hazai múzeumi vezetők részéről, a British Council vagy a Tate együttműködési készségét – Budapest viszonylag „félreeső” elhelyezkedése mellett – csökkentette az, hogy a magyar múzeumokban és magángyűjteményekben nem akad olyan anyag, amely köré Turner-kiállítást lehetne szervezni. Ráadásul egyetlen Turner-kép sem ábrázol magyarországi tájakat, mivel a nagy utazó soha nem tartotta érdemesnek Bécsnél keletebbre szétnézni.

Világos volt tehát, hogy a Szépművészeti Múzeum csak egy nem túlságosan nagy méretű nemzetközi vándorkiállítás átvételével tudja pótolni ezt az angol romantikus mester jelentőségét és kultuszát tekintve egyre szembetűnőbb hiányosságot. A nemzetközi Turner-dömping közepette is új és releváns tematikai feldolgozást jelentő „Turner és Itália” projekthez¹ a ferrarai Palazzo dei Diamanti és az edinburghi National Gallery of Scotland után harmadikként csatlakozott Budapest. A Szépművészeti kurátorának, Gonda Zsuzsának sikerült elérnie, hogy – bár a másik két helyszínen kiállított művek egy részét különböző okok miatt nem lehetett elhozni² – itt is hasonló számú és minőségű alkotás várja a látogatókat, mint várta Ferrarában vagy Edinburghban. Húsz festményt, ötven akvarellt és rajzot, továbbá közel har-

minc sokszorosított grafikát, vázlatfüzetet, könyvet és térképet tartalmaz az anyag. A hiányokat jó néhány csak nekünk kölcsönadott kép pótolta, itthonról pedig be lehetett vetni egyebek mellett a Szépművészeti Piranesi-metszeteit és a nagy példakép, Claude Lorraine római tájképét. A katalógus jelentősége sem kisebb, mint a tárlaté, hiszen eddig egy mini-monográfiára³ korlátozódott a magyar nyelvű Turner-szakirodalom.



¹ Turner és Itália kapcsolatáról az eddigi legátfogóbb mű Cecilia Powell *Turner in the South: Rome, Naples, Florence* című kötete (New Haven-London, 1987), Velencére vonatkozóan pedig Lindsay Stainton *Turner's Venice* (London, 1985) című katalógusa.

² Egyes műveknél a kölcsönző múzeum nem járult hozzá ahhoz, hogy a harmadik helyszínre is elhozzák azt, és volt olyan is, amelyiknek túl magas lett volna a biztosítási költsége. A Róma a Vatikánból című fontos festményről például azért maradtunk le, mert a Raffaelót is ábrázoló kép nélkülözhetetlen a Tate-ben szeptember 23-án nyílt *Turner and the Masters* (Turner és a régi mesterek) című kiállításához. Vigaszdjákként megcsodálhatjuk a festményhez készült tanulmányt, amely sem Edinburghban, sem Ferrarában nem szerepelt.

³ Kelényi György: *Turner*. Budapest, 1969



Az aranyág, 1834. Olaj, vászon, 104 x 163,5 cm, Tate, London

idézve) az volt, hogy „színes metaforákat találjon a természeti erők körforgásának, a terem-tő, alakító és megsemmisítő folyamatoknak az érzékeltetésére”.⁷ Tájakkal, épületekkel, fényekkel és színekkel megjeleníteni a civilizációk hanyatlásának és megújulásának körforgását, szerves egységbe olvasztani a természeti látványt, a mitológiát, a történelmet, az irodalmat és saját korának jeleneit. A 19. századi tárgyú képeken Rómát és Velencét a régi nagyság visszfénye ragyogja be, de a hanyatlásra utaló romok között már más elvek, más eszmények jegyében lüktet az élet.

A Turner által ábrázolt „semmi” tehát nem az impresszionisták vizsgálta légköri jelenség, még kevésbé az absztrakt művészet minden hagyománnyal szakító kísérletezése – hanem az a romantikus „semmi”, aminek megfestését még a régi művészet mindenség-felfogása táplálja. Korabeli sikerének titka páratlan képzelőerejében, munkabírásában és üzleti érzékében rejlett, ránk pedig most leginkább azzal hat, hogy kortársainál kevésbé múzeumizű képekbe tudta önteni a romantikus világfelfogást.

×

- 1 A Royal Academy 1816-os kiállításának egyik látogatójától származó megjegyzést William Hazlitt kritikus idézte az az évi Examinerben. Lásd Luke Herrmann szócikkét Hazlitról a *The Oxford Companion to J. M. W. Turner* (szerk. Evelyn Joll, Martin Butlin, Luke Herrmann; Oxford, 2001) 136. oldalán.
- 2 Turner és Itália. Kiállítási katalógus, Szépművészeti Múzeum, Budapest, 2009, 57. o.
- 3 John Ruskin (1819–1900) a Viktória-kor legbefolyásosabb brit művészeti írója volt. 1836-ban egy becsmérlő kritika indította első Turnert védő cikke megírására, majd 1843–1860 között kiadott ötkötetes művének, a *Modern Painters*nek úgyszólván „főszereplőjévé” vált a mester, akivel azonban soha nem tudott igazán mély személyes barátságot kialakítani. Lásd Christopher Barker bevezetőjét a budapesti kiállítás katalógusának 11. oldalán. A *Modern Painters* magyar nyelven eddig nem jelent meg.
- 4 A recepciótörténet legjobb összefoglalását a már idézett *Oxford Companion* alábbi szócikkei adják: *Posthumous reception abroad* (Allen Staley, 236–238. o.), *Publications on Turner, 1900–1974* (Luke Herrmann, 244–246. o.) és *Publications on Turner, later 20th century* (Michael Kitson, 246–250. o.)
- 5 A festmény archív fotóját és adatait lásd: *The „Sacco di Budapest” and Depredation of Hungary* (szerk. Mravik László, Budapest, 1998), 141–142. o.
- 6 John Gage: *J. M. W. Turner. ‘A Wonderful Range of Mind.’* New Haven-London, 1987, 17. o.
- 7 Werner Hofmann: *William Turner und die Landschaft seiner Zeit*. Kiállítási katalógus, Hamburger Kunsthalle, 1976, 39. o.



tek műveiért. Ahogy a kiállítási katalógusban James Hamilton megfogalmazza, „Turner legfőbb mozgatóereje a piac volt. Kései éveiben ugyan önmagának is festett, (...) de korai és érett korszakában egyszemélyes üzleti vállalkozás volt: azt festette, amiről tudta vagy szinte biztos volt benne, hogy el tudja adni”.² Vonatkozott ez a festményekre éppúgy, mint az akvarellek alapján készült metszetsorozatokra és könyvillusztrációkra. Utóbbiak a kevésbé tehetőseknek is elérhetővé tették a híres alkotásokat, és a külföldi közönség számára sokáig szinte az egyetlen forrást jelentettek Turner művészetének megismeréséhez. (Persze ha a kiállításon összevetjük a Samuel Rogers *Italy* című versciklusához készült apró, drágakő-finomságú akvarelleket a könyvben megjelent száraz metszetillusztrációkkal, ak-

kor látjuk, mennyire lehetett reális az így közvetített Turner-kép.)

Az itáliai utazások igazi hozadéka nem a folyamatosan gyarapodó motívumkészlet volt, hanem az a minden testet, minden kontúrt látomásszerűvé oldó déli napfény, amely egyre inkább Turner „védjegyévé” vált (nem csak az itáliai tárgyú képeken). A dicséretnek mellett egyre többször fogalmazódott meg az a nézet, miszerint ez az öntörvényű mester a „semmit” festi. Néhány kitartó gyűjtőnek és a sokszorosított képekért kapott tetemes jogdíjnak köszönhetően azonban Turner megengedhette magának, hogy ne törődjön a kritikákkal és azzal, hogy egyre gyakrabban nem kelnek el kiállított képei. Szín- és fényfestészetért egyetlen korabeli kritikus lelkesedett fel-tétel nélkül: John Ruskin, aki a turneri forma-

bontást a világot alakító erők, a teremtés megismerésére és megragadására irányuló törekvés végső konzekvenciájaként értelmezte.³

Az utókor aztán az impresszionista, sőt absztrakt festői tendenciák előhírnökeként fedezte fel az 1851-ben követők, tanítványok nélkül elhunyt angol festőt, akinek művei köztudottan nagy hatást tettek az 1870-ben Londonban járt Claude Monet-ra és Camille Pissarróra. A szakirodalomban azóta is visszatérő toposz az, hogy Turner a régi mesterek tanulmányozásából kiindulva forradalmasította a festészetet, lerombolta a reneszánsz perspektivikus térfelépítést és formaalakítást, és egészen a huszadik századig művészek generációi számára lett iránymutató.⁴ Valóban, a késői tengeri tájképek jó része látszólag a látvány teljes feloldása, sőt a tiszta abszt-

rakció jegyében született. (Ilyen volt többek között az a velencei látkép is, amelyet gróf Andrássy Gyula vásárolt meg Londonban valamikor az 1850-es években kiváló műgyűjtői érzékkel, és amely a második világháború végén hadizsákmányként a Szovjetunióba került.)⁵ Ám nem állítható Turnerről, hogy valaha is teljesen hátat fordított volna a természeti látványnak, még azokon a képein sem, amelyek – mint például a budapesti kiállításon látható *Táj folyóval és a távolban öböllel* – befejezetlenül maradtak ránk. Ahogy a brit művészettörténet-írás egyik nagy öregje, John Gage fogalmazott: „Turner művészetének modernista megközelítése elterjedt, de teljesen alkalmatlan arra, hogy felfogja művészte spektrumát és eredetiségét.”⁶ Turner célja (egy másik, ezúttal osztrák klasszikust, Werner Hofmannnt

HAYDN PIPI SZIM- FÓNIÁJA

Pipilotti Rist, Pipilotti Rist, ezt a nevet ismételve magamban, pedig nem ezt kellenek, hanem azt, hogy: Joseph Haydn, Joseph Haydn. De mit csináljak, tetszik a nő, aki a föld alól kiabál, a pokolból ordít valamit, nem értem pontosan, hogy mit, annyira nem is fontos. Az is biztos, hogy az egész aprócska lávafürdőzésnek nincs sok köze Haydnhoz, és a meglepetés a legfőbb ereje, itt járkalunk ezekben az elegáns termekben, és akkor közbeszól egy Pipi.

Fáy Miklós

(Fényes) Miklós herceg portréja a kismartoni Esterházy-kastély sala terrenájában, Roy Lichtenstein padlósőnyegével, Franz West tapétájával



lehetett a halhatatlan kedves, de közben az átlag koncertjáró még azt sem tudja, hogy Haydnnak volt-e egyáltalán felesége, gyereke, élete. ■ Nyilván ezért is kell idén robbantani. Haydn maradt a legnagyobb rejtély a zenetörténetben. Hogy volt, azt persze mindenki tudja. De az életműnek még mindig titokban van a nagyobbik hányada, a szimfóniákból talán tucatnyit játszanak, a vonós-énekesekből mindig ugyanazokat, az operákból meg egyáltalán semennyit. És ha egy kiállítás arra nem is lehet alkalmas, hogy pótolja a szerény, kétszáz éves lemaradást, legalább azt a kellemetlen érzetet tudja biztosítani, hogy valamiről lemaradtunk. ■ Nem ál-

lítom, hogy pont ez a cél. A Haydn *explosiv* enyhén szólva is alantasabban kezd, a másik Haydnt mutatja. A rizsporosát, a döbbenetset, a körülötte lévő, sokáig érthetetlen, ma egyre közelebbnek tűnő világot, selyemkabátokat, térdnadrágokat, topánokat, kifinomulást, túlfinomulást, feltűnést. A belépő először a szőnyegpadlón lepődik meg, csíkos-pöttyös, sávós, rózsaszín, kék, barátságos és tágas lesz tőle a terem, aztán a tapéta-döbbenet következik, halványkék vagy rózsaszín alapon négy fej. Mind nyomott egy kicsit, de másképp. Haydn még a legnormálisabb, Ferenc császár a gyomorhajával, a két Esterházy Miklós, hajaj, a víz nem válik vérré. Tökéletes kezdés,



A Haydn idejében uralkodó Habsburg–Lotaringiai ház tagjainak portréi szintén az oszlopgalériában

Pipilotti Rist *Selbstlos im Lavabad* című 1995-ös videója (a monitort a rendezők a padlóba ágyazták)



főleg azért, mert varázslatos módon a harsány enteriőr teljes harmóniában van a teremmel, hiába képzeli az ember a hercegi udvart a viszszafojtott indulatok, csöndes hisztériák és idegen nyelvű társalgások otthonának, háttérben két lustán heverő dán doggal, ilyenkor derül ki, hogy pont nem erről volt szó. Káprázat, elegancia, mindent csak mutatni, minden kifelé irányul. Mindenki olyan, mintha fellépne egy divatbemutatón: értelmetlen és értelmetlenül sok ruhát visel, semmilyen természetes gesztus nem látható. Egy-null a kiállítás javára, amennyiben azt akarta mondani, hogy ha egy olyan kornak a zeneszerzője Haydn volt, akkor talán a mi korunknak is Haydn az

embere. ■ Akármilyen szép is a Haydn *explosiv*, még egy ehhez fogható megfelelést nem tud mutatni. Hiába hívja meg Pipilotti Rist mellé a többi képzőművészt, nincs meg a közös többszörös, nem lesz több a régi és az új. Hiába tesznek a forgó baryton mellé egy ellentétes irányba forgó felhőcskét, a néző nem a *Teleboy, az égi baryton* című művet látja, hanem csak magát a hangszert, annak kidolgozását, és hogy aha, ott kellett lengetni hüvelykujjal, ott kellett húzni a vonót. A kiállított festmények észrevétlenek maradnak a hangulat háza makettja mellett, a menyegyzetre vetített ősrobbanás gyengécske válassz a Haydn által megkomponált őskáosz-

ra. Ez persze nem a kiállítás hibája, legfeljebb a kiállítóké. ■ Mert a kiállítás Haydnról szól, és nem lehet okosabban szólni Haydnról, mint a vetített vonósnégyes. A Hagen kvartett játssza Haydn egyik viszonylag ismert darabját, a *Quintenquartettet*, méghozzá úgy, hogy időnként kihagynak egy vagy két szólamot. Nemcsak az történik, hogy a hallgató ismeretlen szépségeket fedez föl, észreveszi, hogy bár eddig mindig az első hegedű figyelte, de mondjuk a brácsa is mennyire csodálatos szólamot játszik, de az is kiderül, milyen tökéletes a darab. Akármilyen szépek az egyes szólamok, az egész nem áll össze: nem lehet Haydnból elvenni valamit úgy,



Mária Terézia és rokonai

Ferenc császár ha ki akart szabadulni a túlszabályozott udvari életből, a kicsit morbid, úgynevezett Hangulat házába vonult vissza, ennek 2x2 méteres makettje is szerepel a kiállításon

hogy ne omoljon össze az egész. Nem lehet Haydnról okosabban szólni Haydn-nál – ez a legfőbb tanulság. ■ Van egy altanulság is, ami csak az utolsó terem után, már a hunyorogtató napsütésben válik világossá. Haydn világa furcsán rokona a miénknek. Ott is csönd volt, valami érezhetően a végéhez közeledett, de ott sem lehetett látni, merre fordul a világ. Ott is volt lehetőség alkotni, volt hozzá pénz, hely, ok, a világ művésztelfelvevő képessége tetőzött. Haydn pedig dolgozott. Elszakadva és el nem szakadva. Rendelésre dolgozott a hercegéknek, tette, amit vártak tőle. Állandóan tisztában volt a közönségigényekkel, mindig meg is felelt nekik, de egyáltalán nem volt hajlandó engedni a minőségből. Egyszerre tudott tökéletes harmóniában lenni a világgal és önmagával. Ha kellett, tudott alkalmazott lenni, és amikor nem kellett, tudott önálló, független zeneszerzőként élni. Nem lehet megmondani, hogy ki járt jobban a kismartoni évekkel. Az Esterházyak, akiknek mindig volt egy-egy új Haydn-szimfóniájuk vagy -vonósnyegyesük rezervában, vagy Haydn, aki kedvére kísérletezhetett, egyáltalán: föltárlhatta magát a vonósnyegyest, dolgozhatott anélkül, hogy azon kellett volna törnie a fejét, lesz-e mit vacsoráznia. ■ Ha most körülnézünk, sokan vannak, akik tökéletesen beleillenek a világba, pompásan tudják használni a környezet ajánlotta előnyöket, a boldog békeidőket. Elpepecselnek évekig a kottapapír fölött, aztán létrehoznak valami teljesen fölöslegeset, de nem baj, már újabb és újabb feladatok várnak rájuk, megrendelések további fölösleges művekre. Ha körülnézünk, mindent látunk, csak pont Haydnt nem – de se baj. Haydnból is csak egy volt a maga korában. ■



A Haydn explosív-kiállítás enteriőr részletei



RADIO Q 99.5
NYITOTTAN A VILÁGRA

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
Reklámmélet Mentés Endrével
és Balogh Esperes Ákossal

9-től 10-ig
KULTÉKA
Kultúra Halász Glóriával

SZERDA ESTE

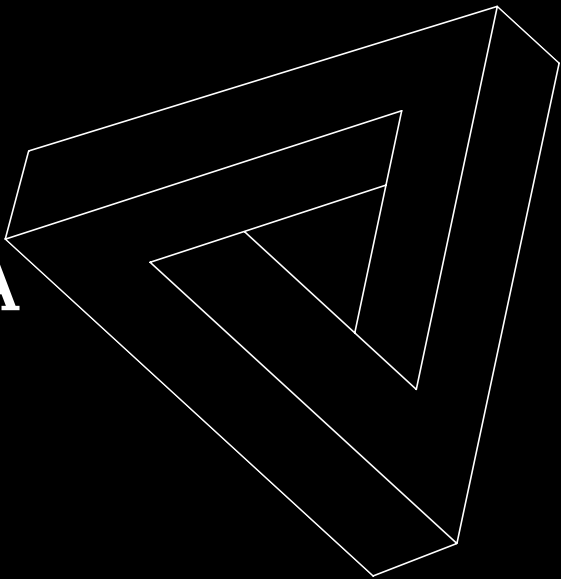
8-tól 9-ig
ÖKOPOLY
Földtudatról Dus Polettel

9-től 10-ig
ÖSSZTÁNC
Mozgásművészet Halász Glóriával

AZ ARTMAGAZIN JÁTÉKA
KEDDEN ESTE 7 ÓRAKOR
NÁDASDY VILMÁVAL

www.radioq.hu

TROMPE-L'ŒIL: A SZEM MÁGIÁJA



Tiziano Vecellio: *Filippo Archinto érsek képmása*, 1556–1558 körül, olaj, vászon, 114,8x88,7 cm, Philadelphia Museum of Art



A Medicik nagy firenzei riválisának valahai székhelye, vagyis a Strozzi-palota újabban közönségbarát klasszikus kiállításoknak ad helyet. Most egy valódi sikertémát dolgoztak fel, a szemet becsapó illuzionizmus, azaz a *trompe-l'œil* világát. Boccaccio szerint már Giotto bármit olyan élethűen le tudott festeni, hogy „rászedte” a látásunkat. Miután egy évszázaddal később Alberti kitalálta a reneszánsz ablakmetaforát, miszerint a festmény egy falba vágott nyílás a külvilágra, a művészek végleg beleszerettek a valódinak tűnő látszatba. Alighanem éppen Alberti ablakára utal a 19. századi katalán mester, Pere Borrell del Caso blikkfangos festménye, amin egy aranykeretből kimászó, ijedt tekintetű fiúcska látható. Mivel az emberi látóközpont eléggé ravasz és kifinomult, nem könnyű becsapni. A mélyülő doboztereknél – még ha pontosan a szem magasságában van is a perspektivikus enyészpont – pár centit oldalra mozdulva már érezhetjük, hogy csak sík-ábrázolásról van szó és nincs valódi „ablak” a falon. Szemünk az evolúció során hozzászokott, hogy apró fejmozdulatokkal (plusz a két szem különböző látószögével) villámgyorsan le-
tapogassa a teret. Vagyis Pere Borrell del Caso fiúcskája egy másodperc alatt leleplezhető – nyilván ezért adta a művész plusz poénként *A szökevény kritika* címet a képnek. Ha valaki mégis be szeretné csapni a nézőjét, legjobb, ha lapos tárgyakat (felgömbülő szélű papírlapot, függő leplet stb.) fest meg realiztikus pontossággal, aminél csak nagyon közelről nézve derül ki a turpisság. (A sokat idézett antik anekdota szerint a világhírű Zeuxiszt úgy győzte le művésztelétársra, Parrhasiosz, hogy egy tökéletesen élethű függőnyt festett, amit Zeuxis izgatottan el próbált húzni, hogy lássa a képét. Ez a trükk is csak egy majdnem kétdimenziós felületnél működhetett.) A *trompe-l'œil* nem a festészettörténet legkomolyabb műfaja, de újra és újra kísértésbe hozta a virtuóz naturalistákat. A műfajban elsőként a görögök alkottak



Philippe de Champaigne: *Veronika kendője*, 1654 előtt, olaj, vászon, 70,2x56 cm, Otto Naumann Ltd., New York



Domenico Remps: *Szekrény*, olaj, vászon, 99x137 cm, Museo dell'Opificio delle Pietre Dure, Firenze

nagyot – de arról csak pár, őket másoló római falfreskó alapján lehetnek fogalmaink. Szerepel is a kiállításon egy pompeji ház faláról le-
választott, szögön lógó döglött madár, egy virtuális ókori vadászszák-
mány. A becsapós képtípus a 15. században született újjá, de igazi népszerűsége a 17–19. század között tett csak szert. Ekkor készült a janzenista kapcsolatokat ápoló Philippe de Champaigne Veronika kendőjét ábrázoló kegyképe, amin Krisztus naturalisztikus képmásából valódi könny- és vércseppek buknak elő. Ekkor festette a nem túl ismert Domenico Remps realiztikus szekrény-képét is, amin a toszkán nagyherceg ritkasággyűjteménye elevenedik meg. Remps lélegzetelállító naturalizmussal ábrázolta a Medici főúr összes kedvencét, a korallokat, a drágaköveket, a holland tenger-látképeket, a dom-
ború tükröt, a zsebórát, a koponyát, az elefántcsont-berakásos pisztolyt és persze az ajtó törött üvegét. Még a legnagyobbak is engedtek



Pere Borrell del Caso: *A szökevény kritika*, 1874, olaj, vászon, 76x63 cm, Colléccion del Banco de España, Madrid

a *trompe-l'œil* csábításának: Mantegna gyűrődő papírfecnit illesztett egy evangélista portré alá, Veronese báránya pedig – Keresztelő Szent János alatt – kilógatja a lábát a képkeretből. Tiziano a milánói érseket, Filippo Archintót festette meg – egyszer a szokásos papi portréknak megfelelően, másodszer pedig egy áttetsző, félig elhúzott selyemfüggöny mögött. Nyilvánvaló az utalás Parrhasiosz legendabeli virtuozitására, de az arckép még így is több, mint rejtélyes. A 140 tárgyat felvonultató firenzei kiállításon olyan különlegességek is helyet kaptak, mint a régi viasszobrok vagy kortárs hiperrealista alkotások.
Palazzo Strozzi, Firenze
2009. október 16. – 2010. január 24.



Otis Kaye: *D'-JIA-VU?* (Tőzsde), 1937, olaj, vászon, 68,58x99,06 cm, magángyűjtemény

A 19. század végén hatalmas műtárgyfolyam indult meg Európából az Egyesült Államok felé. Az olcsó amerikai gabona leverte az élelmiszerárakat és tönkretette a mezőgazdaságból élő földbirtokosokat. Az elszegényedett arisztokraták elkezdték eladogatni műgyűjteményeiket. Tizianók, Rembrandtok, Fragonard-ok, brüsszeli kárpitok és reneszánsz komódok keltek át az Atlanti-óceánon, hogy a vasútépítések és az olajkoncessziók körüli ügyes spekulációkból meggazdagodott milliomosok vado-natúj palotáit díszítsék. Az amerikai pénzligarchia kezdetben befektetési szándékkal vásárolt, de a műgyűjtés rövid idő alatt apáról fiúra szálló hagyománnyá nemesedett. Az új műértő réteg megszületésében kulcsszerepet játszott egy leleményes műke-reskedő, Joseph Duveen, akinek kezén – becslések szerint – az Egyesült Államok múzeumaiban őrzött összes régi festmény háromnegyede ment át.



Thomas Gainsborough: *Kékruhás fiú* (The Huntingdon, San Marino, CA, olaj, vászon 177,8x121,9 cm © The Huntingdon). Duveen rekordáron szerezte meg a Huntingdon-házaspár számára a képet, amelyet reprodukció alapján szeretett meg a milliárdos pár



Thomas Lawrence *Pinkie*-je (The Huntingdon, San Marino, CA, olaj, vászon 147,3x101,6 cm © The Huntingdon) remek párdarabnak bizonyult az alaposan letisztított *Kékruhás fiú* mellett a kaliforniai villában

RADVÁNYI Orsolya

JOSEPH DUVEEN

A RÉGISÉGKERESKEDŐK FEJEDELME



Sir Joseph Duveen az 1920-as években

A Duveen-dinasztia gyökerei¹

A század kétségkívül legnagyobb hírnévre szert tett amerikai műkereskedő háza a Duveen testvérek családi vállalkozásából született Hollandiában – Joel Joseph (1843–1908) és Henry (1855–1918) Duveen alapította az 1870-es években. A gyökerek messzire nyúlnak vissza. A fivérek népes kereskedőfamíliából származtak, ősük a 17. század folyamán, a zsidóüldözések miatt települtek át Spanyolországból Franciaországba. Egyikük, a Du Vesnes családdal rokonságban álló Eberhard Jabach már kora nevezetes műgyűjtője volt, portréját Anthonis van Dyck és Charles Le Brun is megfestette. A családi krónika szerint a lefejezett angol király, I. Károly gyűjteményéből páratlan itáliai reneszánsz remekműveket hozott magával, győztes római hadvezérként térve haza Párizsba. A kollekcio tetemes részétől – mintegy 110 festménytől – néhány év múlva ugyan meg kellett válnia, de az új vevő nem kisebb személy volt, mint XIV. Lajos, a Napkirály maga. Olyan remekművek kerültek ekkor Franciaországba, mint Giorgione *Falusi koncertje* és a *Szent Család Szent Katalinnal*, Tiziano *Krisztus Emmausban*, Jupiter és Antiope, Correggio *Antiope*-ja és Caravaggio *Mária halála*, így Jabach egykori képei ma a Louvre gyűjteményét gazdagítják.



A londoni Tate Gallery Duveenről elnevezett szárnya, az Elgin márványok ma is a múzeum fő látványosságai

Eberhard egyik leszármazottja a francia forradalom idején átköltözött Hollandiába. A család előbb fegyverkovácsként dolgozott a szász hercegi udvarnak, ám tevékenységi körük hamarosan kibővült lőszerszámok és fegyverek kereskedelmével, majd ezek mellett megjelentek a hagyományos árucikknek számító delfti fajansztárgyak, a kínai importporcelánok, faliszőnyegek, bútorok és a régi festmények. Az üzlet annyira jól ment, hogy Joel Joseph Duveen 1879-ben átköltözött Londonba. Székhelye a város legfontosabb kereskedelmi központjában, az Oxford Streeten volt, vevői a legfelső körökből kerültek ki: a királyi udvar és az arisztokrácia tagjai, bankárok és nagyvállalkozók. A vezetése alatt működő cég elismertsége tetőfokát akkor érte el, amikor a koronázási ceremóniára (1901) tőle rendelték a Westminster székesegyház díszítésének nagy részét. Nagy családot kellett ellátnia, de szigorú apaként munkára fogta gyermekeit, akik a gyakorlatban tanulhatták el tőle a kereskedelem mesterfogásait és a bátor vállalkozószellemet. Fáradhatatlanul járta az elszegényedő nemesi otthonokat, megszerzett faliszőnyegtől kínai vázáig minden műkincset, amelyeket Henry öccse, aki időközben áttelepült Amerikába, busás haszonnal értékesített a tengerentúlon.

A dinasztia újvilági sikereit tehát Henry Duveen alapozta meg. Henry egyik unokahúgát szerette volna feleségül venni, de a családi felzúdulás miatt Amerikában kötött ki. 1876-ban költözött Bostonba, ahol hamarosan id. John Pierpont Morgan, a villamos- és vasipari befektetéseiről híres bankár és Benjamin Altman New York-i áruházlánc-tulajdonos művészeti tanácsadója lett. Kedvessége, előzékeny modora és joviális karaktere miatt hamar kiérdemelte az 'Uncle Henry' becenevet. 1886-ban New Yorkba tette át székhelyét, ahol folytat-

ta a delfti és kínai porcelánok, gobelinek, faliszőnyegek és a francia, leginkább XIV. és XV. Lajos korabeli bútorok forgalmazását. A Duveen fivérek az öreg kontinens hagyományosan legjelentősebb műkereskedelmi központját, Párizst sem vesztették szem elől, itteni fiókjuk a Vendôme téren működött. Hamar kialakult a munkamegosztás a leányvállalatok között. Henry a kliensek igényeinek felmérése és érdeklődésük felkeltése után táviratozott fivérének Londonba, aki beszerezte a megrendelt tárgyakat és a következő hajóval útjára indította a szállítmányt Amerika felé. A műtárgyak beszerzésében a párizsi üzlet kulcsfontosságú szerepet játszott, hiszen itt minden Közép- és Nyugat-Európából származó árut a londoniaknál alacsonyabb áron kínáltak.

Az amerikai cég 1895-től kezdve évente 500 000 font nyereséget hozott, ez Joel Josephet arra bátorította, hogy a londoni üzletet elegánsabb környékre, a műkereskedők által benépesített Bond Streetre helyezze át. (Bár a Duveen Brothersnek több lerakata és kisebb fiókja, raktára is volt városszerte, a Bond Streeten jelen lenni minden kereskedő számára presztízskérdést jelentett.) A hétköznapiok meghatározott forgatókönyv szerint zajlottak a londoni műkereskedésben: az emeletes épület földszintjén folyamatosan változó kínálat fogadta a betérő klienseket, akiket egy fiatal üzletszolga tessékelt be. A jól betanított alkalmazottak már ruházatuk alapján ítéletet alkottak a leendő vásárló társadalmi pozíciójáról, és ha fontosnak tűnő vendég érkezett, valamilyen Duveen fiú vagy maga a tulajdonos vezetete körbe és mutatta meg a legszebb darabokat. Az emeleti teremben őrizték a sérülékeny üveg- és porcelántárgyakat, míg a legfelső, üvegtetővel borított szobák adtak helyet a faliszőnyegeknek. Joel Joseph itt alakította ki az üzletek megkötésére szolgáló, festmények-

kel borított tárgyalószobát is. Bár az üzlet belső berendezése megtévesztésig hasonlított a konkurenciáéhoz, a Duveenéknél kínált műtárgyak minősége a világ élvonalába repítette a műkereskedő céget.

A kereskedőzseni – Joseph Duveen

A Duveen-ház felemelkedését Joel Joseph legidősebb fia, Joseph Duveen (1869–1939) tevékenysége koronázta meg, aki a korszak legjelentősebb és legbefolyásosabb amerikai műkereskedőjeként ismert. A Duveen Brothers Inc. New York-i háza az ő irányítása alatt monopolizálta az Európából Amerikába áramló műkincsek kereskedelmét. Nemcsak az előkelő társaságban töltött be fontos szerepet, de a patinás műkereskedő cég hírnevét a leggazdagabb amerikai magángyűjtők tanácsadójaként, kollekciójuk összeállításaként, otthonaik dekorátőreként és lakberendezőjeként is tovább növelte.

Az ügyfélkört a már említett ’Uncle Henry’ kezdte kiépíteni az iparmágnás amerikaiai körében a 19. század végén, megnyerve többek között a milliomos Collis P. Huntington, Peter A. B. Widener és Jason J. Gould jóindulatát is. A bankárok és a vasúttársaságok tulajdonosainak feneketlen pénztárcáján keresztül nyitva állt az út a Duveen-ház felvirágoztatása előtt. A nagy feladat Josephre várt, a zseniális emberismerőre, aki 1886-ban apja kívánságára érkezett New Yorkba, hogy ott nagybátyja mellett tanuljon bele a szakmába. Önálló műkereskedőként 1901-ben debütált egy John Hoppner-portré, *Lady Louisa Manners* képmásának megvásárlásával. A huszadik század hajnalán újszerű stratégiát eszelt ki: egyes darabok helyett teljes kollekciókat vásárolt meg. Így extraprofitra tett szert, hiszen az együttstet olcsón szerezte meg, az aukciók során az egyes tárgyak árait viszont magasra verhette fel. A jövővelmező stratégia sikeréhez elengedhetetlen volt a bankárokkal való közeli kapcsolat kialakítása, akik többmilliós, fedezet nélküli hitelt biztosítottak számára. Duveen hatalma minden bizonnyal abban állt, hogy rajta kívül ezt egyetlen másik kereskedő sem tudta megtenni, a Morgan bankáz és konzorciumai ugyanis mindig korlátlanul álltak rendelkezésére. (Egyes kutatók a bankvilággal való összefonódása miatt gatlástalan, dörzsölt, időnként tisztességtelen eszközöket is alkalmazó kereskedőként ábrázolják, talán nem minden ok nélkül...)

Az új módszert először 1906-ban a párizsi Rodolphe és Maurice Kann-gyűjtemény megvételekor alkalmazta. Ez egy méltán híres, de a látogatók kíváncsi szeme elől addig elzárt együttes volt. A bútorok, a Boucher tervei

alapján készült rokokó falikárpitok és a reneszánsz bronzszobrok mellett csodálatosan gazdag festménykollekció került egy csapásra a Duveen Brothers kezébe: a tíz Rembrandton felül Vermeer, Frans Hals, Van Dyck, Watteau és Fragonard művei. Ezt követte a berlini bankár, Oscar Hainauer gyűjteményének megszerzése. Itáliai reneszánsz, holland barokk festmények és szobrok, valamint középkori keleti szőnyegek alkották ezt a szintén elsőrangú gyűjteményt, amit a párizsi Rothschild bankház vezetője, Wilhelm von Bode múzeumigazgató tanácsai alapján vásárolt össze. Ezek után Duveennek évtizedeket kellett várnia az újabb nagy fogásra: 1927-ben Robert H. Benson egykori kollekciójából vásárolt 114 itáliai festményt, majd a párizsi Dreyfus-gyűjtemény teljes festmény- és szoboranyagára csapott le 1929-ben. Időzítése remek volt, hiszen a „Fekete péntek”-et követő gazdasági összeomlás miatt féláron, ötmillió dollárért szerezte meg a világ legjelentősebb, magánkézben lévő reneszánsz szoborgyűjteményét. A felhalmozott remekművek nagyobb része – busás haszonnal – Amerikába vándorolt, a kisebbik része saját londoni és New York-i otthonaiba került.

Elitklub – az ügyfélkör

Joseph Duveen munkájának eredményeként alakultak ki a leggazdagabb tengerentúli gyűjtemények. Hatása felbecsülhetetlen. Vásárlói között volt Isabella Stuart Gardner, aki annyira rajongott a velencei művészetért, hogy díszesen faragott ablakkeretekkel és erkélykorlátokkal díszített bostoni háza egy quattrocento palazzót mintázott. Az olajmágnás és bankár Andrew W. Mellon Tiziano és Giorgione festészetének volt nagy csodálója. Egyik legjelentősebb állandó vásárlója az áruházlánc-tulajdonos Samuel H. Kress volt, műgyűjteményének katalógusa három vaskos kötetet tett ki. Igényes vevőként viszonyult Duveenhez, kezdetben sokallta árait, de mivel nála mindig ellenállhatatlan különlegességeket talált, visszatérő ügyféllé vált. Joseph Duveen remek diplomáciai érzékkel oldotta meg a kinos problémákat is. Id. J. P. Morgan halálakor (1913) a 60 millió dollárra becsült kollekció egyik részét, a világgraszológ kínai porcelángyűjteményt sorsolással osztotta szét három befolyásos vevője, a nagyiparos Henry C. Frick, a philadelphiai tömegközlekedés megteremtője, P. A. B. Widener és az olajbáró John D. Rockefeller között, mindhármukat lekötelezve. Collis Potter Huntington volt a nyugati part egyik leghatalmasabb vasúttulajdonosa, műgyűjteményének értékét 1900-ban hárommillió dollárra tették. Halála után összesen száz fest-

mény, köztük két Rembrandt és egy Vermeer került a Metropolitan Museum tulajdonába. Arabella és Henry E. Huntington számára a csodálatos galériát állított össze 18. századi angol festményekből. Heteken át vezető újsághír volt, amikor a műkereskedő rekordáron, 600 000 dollárért adta el a házaspárnak Gainsborough *Kéruhás fiú képmása* című képét. Ma szintén a Huntingtonok gyűjteményében található a korszak híres színésznőjének, Sarah Goodin Barrett Moultonnak (Pinkie) Thomas Lawrence által festett képmása.

Joseph ügyfelei közt az ifjabb J. P. Morgan mellett ott találjuk Edward T. Stotesburyt, Henry O. Havemeyleft és Clarence H. Mackayt. Hűséges vásárlója volt az egyik legbefolyásosabb Wall Street-i bankár, Jules S. Bache, tőle került a Metropolitan Museumba többek között Carlo Crivelli egyik legszebb *Madonnája* és Velázquez *Mária Terézia infánsnőt* ábrázoló képmása. Európai üzletfelei is akadtak: a Párizsban élő bankár, Moise de Camondo, a likörgyáros Louis Noilly, az olajmágnás Calouste S. Gulbenkian és az érmegyűjteményéről híres londoni Henry Oppenheimer személyében.

Duveen ügyfelei később áldozatos adományozóknak bizonyultak: Andrew W. Mellon volt a washingtoni National Gallery egyik alapítója, tőle kerültek oda Rembrandt és más holland mesterek mellett a korai olasz iskola reprezentatív alkotásai. A nemzeti képtár másik nagy adományozója Samuel H. Kress volt, gyűjteménye a quattrocento sienai és firenzei művészet alkotásaival gazdagította a múzeumot, ahogyan a Widener családé is. A New York-i Metropolitan Museum vezetőinek és donátorainak sorában is előkelő helyet foglalnak el Duveen egykori vevői, köztük J. P. Morgan, aki az intézmény elnöke is volt, valamint Collis P. Huntington, J. S. Bache, B. Altmann, Ph. Lehman. Mások

A kereskedő egyik leghűségesebb vásárlója a bostoni milliárdos özvegy, Isabella Stuart Gardner Berenson tanácsára velencei épületmaradványokkal díszítette palotáját



magángyűjteményüket egyben tartották és úgy nyitották meg a közönség előtt, jó példa erre H. C. Frick Vermeer-, Gainsborough-, Fragonard-, Rembrandt-képekkel telt palotája a Fifth Avenue-n, a San Marinó-i (Kalifornia) Huntington-villa vagy a párizsi Musée Nissim de Camondo gyűjteménye.

Piac vs. tudomány

Joseph Duveen állandó harcban állt a konkurens műkereskedőkkel. Kíméletlen kapitalista vásárlóihoz hasonlóan nem válogatott az eszközökben: még üzleti ellenfelei lejáratasától vagy hiteltelenné tételétől sem riadt vissza. Ráadásul a lejárató kampányok nem is mindig végződtek jól a számára, elég a Mrs. Hahn-féle *La Belle Ferronière* körüli Leonardo-botrányra utalni. Történt ugyanis, hogy 1920-ban Mrs. Andrée Hahn családi örökségéből el akart adni a Kansas City Museumnak egy Leonardónak tulajdonított női portrét, amelynek másik változata a Louvre tulajdonában volt. (Ebben az időben még egyetlen amerikai gyűjteményben sem volt hiteles Leonardo-kép!) Duveen anélkül, hogy előben vagy akár fotográfián látta volna a kérdéses képet, kétségbe vonta Leonardo szerzőségét. Erre a múzeum elállt a vételtől, a felháborodott Mrs. Hahn viszont hitelrontás miatt félmillió dollárra (!) perelte be Duveent. A nyolc évig tartó bírósági ügy során mindkét képet minden lehetséges módon megvizsgálták. Mrs. Hahn festményét Párizsba szállították, ott összevetették a Louvre-beli párjával, különféle mikroszkópos vizsgálatokat végeztek rajtuk, összegyűjtötték az idevonatkozó történelmi dokumentumokat, végül a korszak minden ismert és elismert szakértője állást foglalt a kérdésben. Mégpedig többségük negatívan, másolatnak tartva az amerikai festményt.² A per 1929-ben a New York-i Legfelső Bíróságon zárult le, ahol az esküdtek – mindezek ellenére – hiteles Leonardo-műnek fogadták el Mrs. Hahn képét. Ez volt az évszázad legnagyobb műkincspere, mindvégig a közönség élénk érklődésétől kísérve. Véggimennetelére nem kis részben hatással volt a felperes által évekig folytatott sajtókampány, hiszen az esküdtek között nem voltak sem műértők, sem szakemberek. (Ma a művészettörténészek többsége egyik kép esetében sem fogadja el Leonardo szerzőségét.)³

Bár Joseph Duveen általában jó érzékkel válogatott az európai és amerikai piacokon felbukkanó festmények között, eredetiségük megállapításában tanácsadójára, az itáliai reneszánsz művészet elismert kutatójára, Bernard Berensonra támaszkodott.⁴ Harminc évén át sikeresen működtek együtt: Berenson a szakmaiságot képviselte, Duveen pedig az

AMERIKAI–MAGYAR KAPCSOLATOK A MŰKERESKEDELEM FÉNYKORÁBAN

„Kedves Sir Josephem, amióta elhagytam New Yorkot, a gondolataim szüntelenül Ön körül járnak. Rendkívüli hálát érzek Ön iránt mindenért, amit az elmúlt hónapok során értem tett: hogy áthozott engem Amerikába, s hogy minden módon segített, hogy ottlétemet a lehető legkellemesebbé tegye. Igazán hatalmas örömet jelentett számomra, hogy Önnel lehettem, és felesleges mondanom, mennyire csodálom Önt nagyszerű szelleméért és az irántam tanúsított kedves, emberi érzéseikért, melyeket legutolsó beszélgetésünk alkalmával kifejezésre juttatott. Soha nem fogom elfelejteni irántam mutatott kedvességét és jóságát, amit teljes szívemből köszönök Önnek!”¹ – írta Sir Joseph Duveennek a Szépművészeti Múzeum hálás igazgatója, Térey Gábor 1925-ben. 1924 késő őszén ugyanis Joseph Duveen vendégül látta a magyar igazgatót New Yorkban. A műkereskedő nemcsak a két hónapig tartó út költségeit fedezte, hanem a keleti part leghíresebb magángyűjteményeinek megtekintését is lehetővé tette vendége számára, aki így bejutott Archer Huntington, Henry O. Havemeyer, John Pierpont Morgan, George Blumenthal, Clarence H. Mackay, John D. Rockefeller, Robert Lehmann, Joseph E. Widener és Mrs. Marshall Field lenyűgöző műgyűjteményébe. Cserébe Térey beszámolt a hazai művészeti viszonyokról és saját kutatásairól. Bár a budapesti múzeum nem vásárolhatott a nemzetközi műtárgy-kereskedelem fejedelmétől, Duveen – jóindulata jeléül – mégis ajándékozott a Képtárnak egy quattrocento oltárkát. Térey a Sir Josephfel kötött barátságnak köszönhetően ismerkedett össze a korszak leghíresebb szakértőjével, Bernard Berensonnal. A litvániai zsidó családból származó amerikai művészettörténész harminc évén át dolgozott Duveennek. 1925-ben, európai körútja során ellátogatott Budapestre is, ahol


 Rembrandt *Minerva* (New York, magángyűjtemény, olaj, vászon, 134x116 cm). A festmény 1926-ban került egy magyar gyűjteménybe, Nemes Marcell azonban éveken át „elfelejtette” kiegyenlíteni a számlát

Térey vendégül látta a Szépművészeti Múzeumban. Berenson meghatározott több itáliai eredetű képet az egykori Pálffy-gyűjtemény anyagából, ennek nyomait a képtári katalógusok bejegyzései őrzik. Felesége, Mary Berenson Sir Josephnek írt leveleiben beszámolt magyarországi élményeiről, tapasztalataikról és a jelentősebb pesti magángyűjteményekben tett látogatásokról. (Leveleiben utalt olaj- és dohánymágnásokra, továbbá egy El Greco-gyűjtőre, aki minden bizonnyal Herzog Mór Lipóttal azonosítható.) Nem meglepő, hogy a korszak nevezetes *marchand-amateurje*, Nemes Marcell is kapcsolatba került Duveennel. Bár úgy tűnik, Nemesnek sikerült rászédnie amerikai kollégáját. A magyar gyűjtő Rembrandt 1635-ben festett *Minerváját* vásárolta meg Duveentől az 1920-as évek második felében, de a kereskedő ügyvédei még évekkal később, Nemes halála után sem tudták behajtani a festmény árát az örökösöktől. Nemes kollekciója még életében szétszóródott, a Rembrandt-kép pedig megjárta Stockholm, Párizs és Tokió privát gyűjteményeit, mire visszakerült New Yorkba, ahol ma is egy magántulajdonost gazdagít.



1 Térey levele Duveenhez (1925, február 24.) Radványi Orsolya: Térey Gábor (1864–1927). Egy konzervatív újtó a Szépművészeti Múzeumban. Budapest, 2006, Függelék 221.

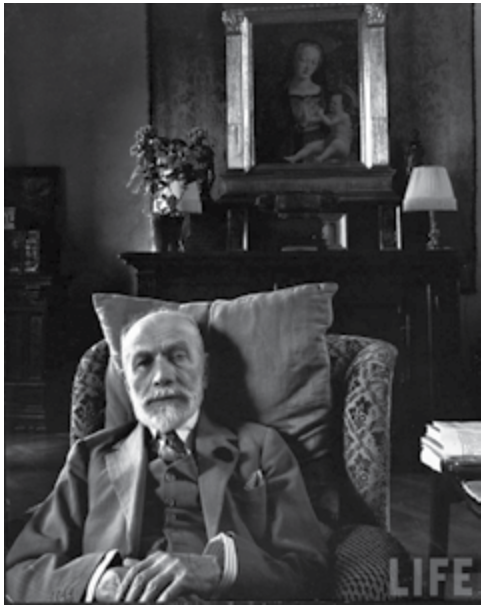

 Jacopo del Casentino-nak tulajdonított *Madonna szentekkel* (Szépművészeti Múzeum,tempera, fa, 62x30 cm). Sir Joseph Duveen ajándéka a Szépművészeti Múzeumnak 1925-ben



Giorgione *Pásztorok imádása*
(Washington, National Gallery olaj, fa, 88,9x109,2 cm).
Ez a kép volt a Duveen – Berenson páros harmincéves együttműködésének véget vető botrány tárgya

üzleti szempontot. A dörszölt műkereskedő a Berenson által eredetinek minősített művek közül kiválasztotta az amerikai vásárlói igényeknek megfelelőket. A 20. század elején ez az itáliai reneszánsz nagymesterek, Rembrandt és néhány holland művész, valamint a könynyed velencei és francia rokokó festészet divatos munkáit jelentette. Rubens vérbő, testes női aktjait például bajosan adhatta volna el a soványság kultuszát hirdető amerikaiaknak. A kismesterek művei szintén nem voltak túlságosan keresett árucikkek, a sznob újgazdag közönség általában a híres művészek képeiért áldozott nagyobb összegeket. Berensonnak közmondásos alapelve volt, hogy „nem keresztelek a saját parókiámon kívül” – azaz a szakterületén kívül eső művekről nem szívesen mondott ítéletet. Duveen ezzel ellentét-

Az idős Bernard Berenson otthonában, a Firenze mellett fekvő Villa I Tattiban



ben minden olyan alkotásról jó véleménnyel volt, ami a korabeli gyűjtői ízléshez illeszkedett (vagyis tetszetős és friss volt, világos és vidám hangulatot árasztott), hiszen meglátta benne az üzleti lehetőséget. Bevett szokása szerint a megvásárolt képeket restaurátorok kezébe adta, akik letisztították és a könnyebb eladhatóság kedvéért kissé kicsinosították – ezzel sokszor kivívta kollégái rosszallását.

Visszatérő vevői számára Duveen akár éveken át kutatott megfelelő műtárgyak után. Kitartó keresése azonban olykor kellemetlen helyzetekbe sodorta. Így történt ez egy Giorgione-kép eladása kapcsán az 1930-as években, amikor egy életre szakított hűséges szakértőjével, Bernard Berensonnal. Andrew W. Mellon, Duveen egyik legfontosabb vevője évek óta szeretett volna egy valódi Giorgione-festményt gyűjteményében tudni, de ez nagy ritkaságnak számított a műtárgypiacon. Duveen mindent megtett az ügy érdekében, szerzett is egy eladó Pásztorok imáddását az Allendale gyűjteményből, ami a szakértők körében vitatott műnek számított. Egyesek – mindenekelőtt Duveen – elfogadták Giorgione szerzőségét, mások – köztük Berenson – Tiziano korai műveként határozták meg. Mellonnak már jelentős Tiziano-kollekciója volt, neki csak is egy eredeti Giorgionéra fájt a foga. Végül Duveen rábeszélésére Mellon megvásárolta, de Berenson elutasító szakvéleményét megismerve felháborodottan visszavitte a kereskedőhöz „a Giorgionét”. Duveen sohasem bocsátotta meg a tudósnak hajlíthatatlanságát. (A sors furcsa fintora, hogy az utókor Duveent igazolta, a festmény ugyanis ma a washingtoni National Gallery gyűjteményében Giorgione műveként van kiállítva...)

Joseph Duveen, apja példáját követve hatalmas összegeket áldozott a londoni National Gallery (a mai Tate Britain) épületének bővítésére, ennek eredményeként nyílt meg 1926-ban egy új, a nemzetközi modern festészetnek szentelt szárny. A múzeum érdekében folytatott áldozatos munkájáért 1933-ban elnyerte a lord címet. A bővítési munkák folytatódtak a gazdasági visszaesés éveiben is. A nagy központi szoborcarnak végül 1937-ben készült el, tervezésében Sir Joseph Duveen betegsége ellenére is tevékenyen közreműködött. Ma ez a galéria ad otthont az athéni Parthenonról a 19. században „átmentett” szobrászati faragványoknak, az úgynevezett Elgin márványoknak. Felállításukat és az ünnepélyes avatást a régiségkereskedők fejedelme már nem érhetette meg, 1939 májusában agyvérzés vetett véget életének.



Leonardo *La Belle Ferronnière* (Párizs, Louvre, olaj, fa, 62x44 cm). Duveen nyolc évig pereskedett a kép eredetisége miatt, vesztett, de mégis neki volt igaza...

- 1 A Duveen családról és Joseph Duveen működéséről a legfontosabb összefoglalások: S. N. Behrmann: Duveen. The New Yorker 1951. szept. 29., okt. 6., 13., 20., 27., nov. 3.; M. Secrest: Duveen. A Life in Art. New York, 2005
- 2 A The New York Times 1922. január 22-i tudósítása.
- 3 A témáról részletesen: John Brewer: Art and Science: A Da Vinci Detective Story. Engineering & Science no. 1/2, 2005, 32–41.o.
- 4 Berenson pályájáról és kettejük kapcsolatáról szóló összegzések: M. Secrest: Being Bernard Berenson. Weidenfeld & Nicolson, London, 1980; C. Simson: The Partnership – The Secret Assosiation between Bernard Berenson and Joseph Duveen. London, 1987.

Az ilyly ajánlja az Ön figyelmébe:

MESSIÁSOK

A nyugati ember és a megváltás gondolata

2009. aug 13. – dec. 31.

MODEM Modern és Kortárs Művészeti Központ, Debrecen

www.messiasok.hu

A MODEM legújabb kiállításának témája a messianizmus és a megváltás vallásos, illetőleg profán szférája a nyugati kultúrában. A tárlat a témát nem kronologikus rendben mutatja be, s nem akar semmilyen történeti, teológiai vagy pszichológiai nézőpont illusztrációjá lenni. A modern és kortárs vizuális művészeti alkotásokban megjelenő árnyalt közelítéseket, kataritikus elbeszéléseket olyan új összefüggésrendben mutatja be, amely képes arra, hogy aktualizálja és a látogatók számára egzisztenciálisan fontossá tegye a megváltás gondolatát.

A Messiások nem egy külföldi sztárkiállítás adaptációja, hanem hazai szervezésben – de nemzetközi összefogással – létrejövő modern összeállítás. A világ minden részéről kölcsönöznek munkákat a tárlatra – köztük olyan neves múzeumokból is, mint a Musée D'Orsay, az amerikai Andy Warhol Múzeum, a bécsi Belvedere vagy a moszkvai Tretyakov Képtár. Többek között **Picasso, Kokoschka, Munch, Andy Warhol, Serrano, Bacon, Redon és Abramovic** jelentős munkái érkeznek Debrecenbe, több mint nyolcvan múzeumból, illetve gyűjtőtől. (Marina Abramovic az ilyly Art Collection limitált kiadású kávéscsésze sorozatába is tervezett 2002-ben.) A nemzetközi kiválóságok mellett a magyar képzőművészet meghatározó képviselőitől is izgalmas válogatás szerepel az anyagban Csonthárytól egészen Reigl Juditig. A messianizmus és a megváltás gondolatával foglalkozó modern és kortárs alkotásokat így együtt, ilyen átfogó, mindazonáltal számos értelmezési lehetőséget felkínáló kontextusban még sehol nem láthatta a közönség.

A MODEM százezernél is több látogatóra számít a tárlaton. Az ilyly és a MODEM a kiállítás látogatóinak különleges kedvezményt nyújt: jegyükkel helyben a Modem Shopban, vagy az ilyly Espresso Webshopban 10% kedvezménnyel vásárolhatnak ilyly termékeket. Az akció részletei: www.espressoshop.hu

METODO IPERESPRESSO

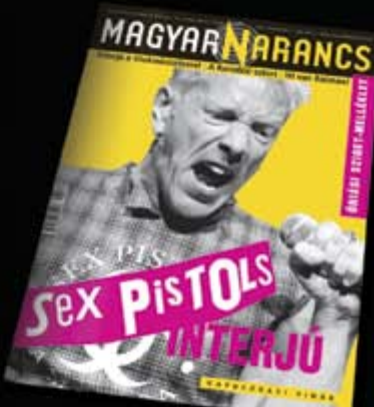
www.espressoshop.hu

Alapból



11

20 ÉVES A
MAGYAR NARANCs





Félicien Rops: *Konkolyt vető Sátán* (Sátániak sorozatból), színes litográfia, 30,4×21 cm, Musée provincial Félicien Rops, Namur



Edvard Munch: *Szorongás*, olaj, vászon, 94×74 cm, Munch Múzeum, Oslo © VBK Wien 2009 / The Munch Museum / The Munch Ellingsen Group / Munch-museet, Oslo

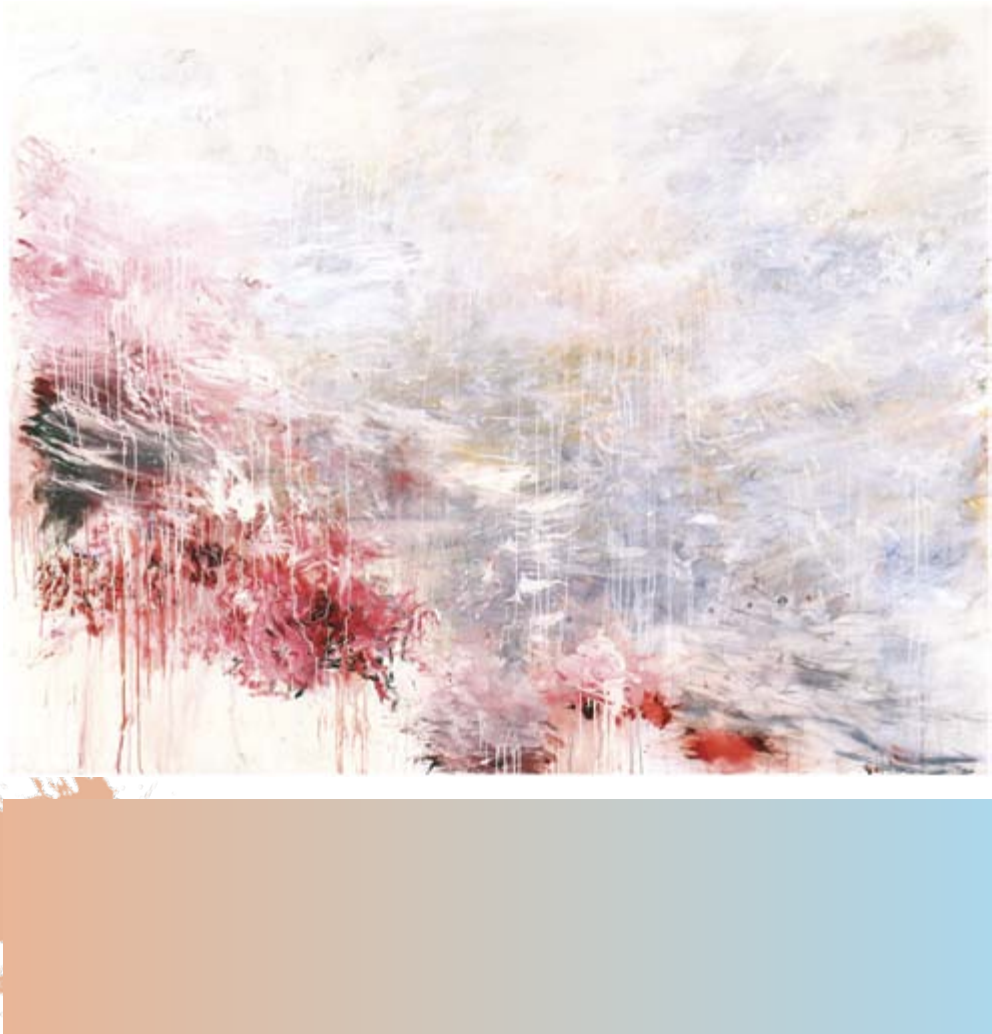


Francisco de Goya: *Az ész álma szörnyeket kelt életre* (A Caprichos-sorozat, 43/80 tábla), 1799, rézkarc, 32,5×24,7 cm, Oberösterreichisches Landesmuseum, Sammlung Kastner

Sigmund Freud 1919-ben – az első világháborús pusztítások nyomán – írta meg *A kísérteties* (Das Unheimliche) címet viselő híres tanulmányát. A bécsi pszichiáter a kísérteties fogalma alatt valami olyasmit értett, aminek rejtve kellett volna maradnia, mégis előbuk-kant. A pszichoanalízis atyamestere a német unheimlich szót használja, ami az otthonos melléknév fosztóképzővel nyomatékosított ellentéte: ismeretlen, riasztó, idegen, kísérteties. Azaz a kívül-belül jól ismert világ riasztó másik arca. A bécsi Leopold Múzeum őszi sikerkiállításához Freudtól kölcsönözte a címet. A tudatalatti szellemeit megidéző tárlat középpontjában a gyilkos skandináv rosszkezdv első számú esztétikai propagátora, Edvard Munch áll – természetesen. Munch a boldog békeidők fonákján zajló fekete századforduló egyik legnagyobb hatású dokumentaristája. Ötéves volt, amikor édesanyját elvitte a tuberkuló-zis, apját szorongásrohamok kínozták, nem csoda, ha Munch később így emlékezett vissza korai éveire: „A betegség, az örület és a halál angyalai vették körbe bölcsőmet, és azóta is, egész életemben követnek.” Ráadásul a buzgó pietista apa kísértettörténetekkel szórakoztatta a kis Edvardot – ez így együtt meg is tette hatását. Munch expresszionista lázálmai a lélek számára már ismerősen otthonos borzalmait vetítették a vászonra. A Leopold Múzeum kiállításán szerepel – olajfestmény vagy grafika formában – a legtöbb Munch-klasszikus. Van egy fekete-fehér Sikoly Litográfia és egy krétával színezett Madonna. A főszenzá-ció az Oslótól kikönyörgött *Szorongás*, ami a Sikoly helyszínén játszódik, ugyanazon a véres felhőkkel övezett norvég fahídon, ahol a festőt le-taglózta a természet üvöltése. Csak a szereplők mások: a koponyapofa helyett csupa zöld arcú, elegáns nyárspolgár. (A kuriozitáshoz hozzá-tartozik, hogy Munch megszámlálhatatlanul ontotta magából az azo-nos témák variációit. Azt se könnyű eldönteni, hogy a sok közül melyik a Sikoly.) A bécsi kurátorok szintén megszerezték a norvég Munch Múzeumtól a korai szimbolista Vámpírt és a szégyenlősen didergő kamaszlányt ábrázoló Pubertás ecsetvonásokká széthulló színvázlatát. A harminctételes Munch-anyagot a freudi unheimlich más-más korszak-okból származó illusztrációi egészítik ki, a 18. század végétől a 20. század elejéig. Ki más kerülhetett volna egyből Munch mellé, mint a nagy belga embergyűlölő, a szürreális látomások festője, James Ensor. Koponyái ott sorakoznak a tárlaton, akárcsak bizarr raj-zairól ismert honfitársa, a dekadens és kifogástalanul romlott Félicien Rops grafikái, akitől a pornográfia és az ördögi szimbolika sem volt idegen. Rops egy gazdag belga gyáros gyermeke volt, de megbabo-názta Baudelaire és a burzsoá konvenciókat gyűlölő dekadens szabad-ságeszmény. Párizs legjobb nevű grafikusaként rajzolta meg sátáni sorozatát az 1880-as évek elején, közte a fapapucsos – éppen a Notre-Dame-ra taposó – ördögfigurát, aki rubensi aktokkal hinti tele a várost. Persze bekerült a válogatásba még Egon Schiele *Halál által kísért férfija*, Piranesi börtönrajzai és Goya hátborzongató grafikái is. Ez utóbbi már vissza is vezet minket Freudhoz, aki *A kísérteties* mellett sokkal nagyobb hírnévre tett szert *Álomfejtés* című munkájával. Hiszen ha az értelem al-szik, a tudat vagy a fantázia mélyéből elősereglenek a különös terem-tmények, vagyis mindent elural az *Unheimliche*. Félelem és reszketés a bécsi Múzeumnegyedben...

Leopold Múzeum, Bécs
2009. október 16. – 2010. január 18.

Cy Twombly: *Héró és Leandrosz* (Christopher Marlowe-nak), 1985, olaj alapú falfesték, olaj, vászon, 202×254 cm, magángyűtemény
Fotó: Archiv Nicola del Roscio, Rom / Jochen Littkemann © Cy Twombly



CY TWOMBLY

Az absztrakt expresszionizmus Olaszországba áttelepített amerikai sztárja, Cy Twombly Bécsben állít ki. A múzeumnegyed fekete kocká-jának, a Mumoknak sikerült leszerveznie a nyolcvanadik életévén túl is lelkesen dolgozó nonfiguratív festőt, a könnyed fehérben úszó me-diterrán gesztusok mesterét. Twombly a nemzetközi absztrakció egyik tartóoszlopaként tett szert világhírnévre az ötvenes-hatva-nas években. Előtte – Rauschenberg barátja tanácsára – megfordult a legendás észak-karolinai avantgárdista tűzfészekben, a Black Mountain College-ban, ami befogadta a Németországból kitiltott Bauhaus-tanárokat is. Cy Twombly mélyen magába szívta a modernizmus levegőjét, és csatlakozott a szárnyait bontogató amerikai absztrakt expresszionista mozgalomhoz. Mesterének, a fekete-fehér gesztusképeket festő Franz Kline-nek a hatására ő is nonfiguratív munkákkal debütált 1951-ben. Majd beutazta a Földközi-tenger környékét és bevonult a hadseregbe, ahol titkosírás-szakértőként dolgozott. A kézírás fontos szerephez ju-tott festészetében is, hatalmas méretű szellős vásznait lendületes, gye-rekírkaszerű kalligráfiákkal egészítette ki. A vaskos és férfias modorban alkotó absztrakt expresszionista pályatársaihoz (Pollock, De Kooning stb.) képest Cy Twombly törekény és lírai alkat volt, át is költözött a tradicionálisabb Európába, ahol a költői párizsi absztrakció, az informel uralkodott. Rómában vett műtermet, könnyed nonfiguratív



Cy Twombly: *Cím nélkül*, 2008, akril, vászon, 275,8×144,3 cm, magángyűtemény, Svájc
Fotó: Privatsammlung, Schweiz © Cy Twombly

Cy Twombly: *Ferragosto*, 1961, olaj, zsírkréta, grafit és vászon, 165×200,5 cm, Daros Gyűtemény, Svájc
Fotó: Daros Collection, Schweiz © Cy Twombly



festményei megteltek klasszikus mitológiai utalásokkal, szerelmes me-diterrán szenvedéllyel és költészettel. (Az amerikaiak le is írták: „túl európai”). Az öreg kontinens hagyománya és az informel festészet vörös fonala mentén Twombly visszatapogatózott a festői absztrakció nagy előképeihez, a vízilíliomok között időző kései Monet-hoz, a ködfestő Turnerhez és a leheletkönnyed francia rokokóhoz. Persze ettől még a nyers Art Brut és a gyermekfírkák maradtak fő ihletői, s nem hagyott fel a furcsa anyagokkal való kísérletezéssel sem. A bécsi kiállítás bemutatja Twombly teljes életművét, a líraian szétterülő vö-rös foltokat, a graffitivel cimboráló, hurokszerű kézírásjegyeket, az absztrakt szobrokat és a művész saját kezű fotóit. Az október elejéig nyitva tartó tárlaton látható többek között egy ünnepi olasz forgatagot idéző, brutálisan nyers korai vászon (*Ferragosto: Nagyboldogasszony napja*) és a bohém reneszánsz drámaírónak dedikált hatalmas mitológiai kép, ami a szerelembe belepusztult Hérónak és Leandrosznak állít emléket.

Museum Moderner Kunst
Modern Művészeti Múzeum – Ludwig Alapítvány (Mumok), Bécs
2009. június 4. – 2009. október 11.

SEAN SCULLY MAGYARORSZÁGON

A veszprémi Modern Képtár – a főként geometrikus absztrakt munkáknak helyet adó Vass Gyűjtemény mellett – egymás után rendez magyarországi premiert a nonfiguratív, új konkrét művészet nemzetközi kiválóságainak. Az E.ON Energie és az E.ON Hungaria támogatásával nyártól az ír származású festőművész, Sean Scully csíkozott-foltos festményei vendégeskednek a veszprémi kiállítóhelyen. Ezzel a műgyűjtő Vass László régóta dédelgetett vágya teljesült, hiszen már több éve őriz egy Scully-akvarellt kollekciójában. A több országban is otthonosan mozgó festő a második világháború előtt megszületett konkrét művészet egyik örököse. A szigorúan geometrikus, új világot teremtő absztrakt vásznakkal szemben a hetvenes években indult Scullynál megjelenik az emberi tényező is. Sakktáblaszerűen elhelyezett négyyszögletű festékfoltjai és csíkjai pasztózan kent élek mentén találkoznak egymással – a nézőnek egy percig sincs kétsége afelől, hogy az ecset végén érző emberi lény áll, nem egy szenvte-

len ipari robot. Nem véletlenül kapta a kiállítás az *Érzelem és struktúra (Emotion and Structure)* címet. Jellegzetes történet Scullyről, amit maga a művész írt meg: mikor New York egyik postahivatala előtt látott egy szokványos, fekete-sárga átlókkal tagolt útzáró közlekedési táblát, amit valaki szabad kézzel, elnagyoltan festett meg, az sokkal inkább lenyűgözte, mint a gyárban készült tökéletes példányok. Az a tábla egyszerre utalt a szabványosított jelzőelemek jól működő rendszerére és az emberi rögtönzés spontán önkifejezésére. A rideg rendszer valami emberivel találkozott. Az elrendezésnek ezeket a formáit Sean Scully elsősorban a régi házakon keresi és örökíti meg fényképezőgépe segítségével. A lerobbant, szétmálló városi tájban az ember és a rend örök párbeszédét ragadja meg – ahogy a mérnöki pontossággal megkonstruált idomokat szétfeszíti az idő és birtokba veszi az enyészet. „A mód, ahogyan egy építőmunkás odaszögel valahová egy darab furnérlemezt – írja a művész valahol –, arról árulkodik, hogy

a gondosság mint olyan kihalt. Csinálják, ami az adott pillanatban működik, és kész. A járdákra szerelt fémlapok olykor még durvábban hatnak. Én egyfajta urbánus romantikát látok az efféle szükségmegoldásokban, amelyekkel az emberek egyben tartanak egy olyan helyet, mint Manhattan, miközben pedig épp ez a bökkenő, hogy igazában az egész nem tart, már semmi nem áll össze. Ott van az úthálózat meg a rácsmintás házak, aztán ott vannak mindezek a meghökkentő dolgok, amiket az emberek ebben a rácsban meg az élein tesznek.” Vagyis Sean Scully érzékenyen, de lendületesen felhordott vaskos foltja mögött a házak rácsmintái bújnak meg, valamint a rend és a káosz urbánus dialektikája. Ebbe pillanthatunk most be a veszprémi Modern Képtár jóvoltából.

Művészetek Háza / Modern Képtár – Vass László Gyűjtemény, Veszprém
2009. július 25. – 2009. október 26.



KOMPLEX FESTMÉNYVIZSGÁLAT

Már Ön is biztosan hallott olyan esetről, amikor egy műtárgyról kiderült, hogy nem az, aminek látszik... A festmények eredetiségének vizsgálata a rengeteg szakmai támpont és módszer ellenére ma is meglehetősen szubjektív műfaj: a tévedés nem számít ritkaságnak, olykor sokmilliósi érték-többletet vagy éppen értékvesztést eredményezve. Komplex csúcstechnológiai eljárással mindez lényegesen megbízhatóbbá tehető.

A Tondo SP1 Kft. természettudományos módszerekkel a festmények objektív analizését tudja elvégezni. Vizsgálati módszerek:

• **Fotótechnikai vizsgálatok:** Normál, UV és infravörös fotó készítés, makro fotózás műtárgyakról digitális utómunkával.

• **Pigmentszemcse elemzés:** Keresztmetszet, pigment-szemcse kiemelés és csiszolat készítés festményekből, minták műgyantába ágyazása majd kiértékelése; ráeső, áteső, polarizált és UV mikroszkópos felvételek a mintákról.

• **3D szkennerek:** A műtárgy felületéről 3 dimenziós adatot nyerünk, mely kiválóan alkalmas digitális 3D archiválásra, és a felület nagy pontosságú (10 mikron felbontású) analizésére. A 3D szkennerek tökéletes térbeli információt és pontos RGB színadatot biztosít a digitalizált felületről.

• **Digitális röntgen:** Segítségével az átfestések könnyen feltárhatóak. A digitálisan kapott képrészletek összeilleszthetőek, így akár teljes méretben is megnézhetjük a kapott műtárgyat.

• **XRF:** Olyan elemanalitikai mobil eszköz, mellyel gyors szűrővizsgálatot tudunk biztosítani pigmentelemzésre, kormeghatározásra.



Ne bízson csupán a szubjektív értékítéletben! Mielőtt festményt vásárolna, vizsgálta meg műtárgyát tudományos módszerekkel is!

KOMPLEX FESTMÉNYVIZSGÁLAT ÉS HAMISÍTVÁNSZŰRÉS
TONDO SP1 KFT
Tel/Fax: (+36 1) 202 67 74
www.festmenyvizsgalat.hu
info@festmenyvizsgalat.hu

KIS MAGYAR PORNOGRÁFIA

„A Trabant útfekvése kitűnő, és gyorsulása kifogástalan. Ez azonban nem szabad, hogy könnyelműségre csábítson. (Használati utasítás – Trabant)”

Huszonöt évvel ezelőtt megjelent egy irodalmi alkotás, amely rendkívül árnyalt és élvezetes leírást adott a kádárizmus évtizedeiről. Esterházy Péter *Kis Magyar Pornográfia* című műve posztmodern szövegjátékokba csomagolva pellengérezte ki a „létező szocializmus” abszurdnak ható mechanizmusait, keserveit és örömeit. A debreceni Modem úgy érezte, itt az idő, hogy számot vessen a demokrácia két évtizedével – Esterházyhoz hasonlóan szarkasztikus és politikus módon. A kiállításon a magyar képzőművészeti színtér legnevesebb konceptuális alkotói és jól ismert festői szerepelnek. A Kis Varsó újrájátszatta (és színesben újrafotózta) Szentjóbival híres 1972-es performance-át, amikor vödröt húzott a fejére és kiírta maga elé egy táblára: „Kizárásgyakorlat. Büntetésmegelőző-autoterápia”. Szabó Dezső – az emeleti Messiások kiállításán látható *Piss Christ* című Serrano-munka botrányos oldalát kiemelve – egy vizeletbe mártott Parlament-makett fotóját állította ki. Baglyas Erika egy plafonig vezető keskeny lépcsőt installált, Kicsiny Balázs pedig megépítette a fekete-fehér ellentétbe belehalt festő-bábu pepita mintás szobáját. A közönség láthatta Wahorn András tetőgerendának szánt öt köbméternyi farakását és Nemes Csaba 2006-ról forgatott *Remake* című animációját – de a legtöbben mégis Gerhes Gábor szobrára voltak kíváncsiak, hiszen a műanyag bűszk Debrecen polgármesterét, Kósa Lajost ábrázolja invenciózus invenciómentességgel.

Modem, Debrecen
2009. július 30. – 2009. október 25.



Kicsiny Balázs: *A mester haldia*

MÜNCHEN MAGYARUL



Újabb sikerkiállításnak ígérkezik a Nemzeti Galéria nagyszabású tárlata, amely a müncheni akadémián tanuló vagy a városban működő magyar festőket veszi számba. A 19. század második felének festészeti fejlődését a kiállítás egy ez idáig kevésbé vizsgált szempontból helyezi górcső alá, kapcsolódva a müncheni akadémia 200 éves évfordulója kapcsán megélénkülő kutatásokhoz. A művészettörténészek körében (és Kovács Ágnes *Magyarok Münchenben* című cikksorozatának köszönhetően az *Artmagazin* olvasói körében is) közismert, hogy ebben az időszakban szinte minden magyar művésznövendék megfordult Münchenben, az Isar-parti metropolisban, hogy a hazai képzés hiányát az ottani akadémián pótolja. A magyar művészek a 19. század második felében több hullámban érkeztek a bajor fővárosba, stílusukat az 1850-es évek végétől leginkább a történeti festészet alakította, s közülük három mester – Wágner Sándor, Liezenmayer Sándor és Benczúr Gyula – az akadémia professzoraként is tevékenykedett. A hatvanas évek végétől a nyolcvanas évekig már a Párizsból érkező, mégis sajátosan münchenivé váló realizmus nyomta rá bélyegét a festőhallgatók munkásságára. (Munkácsy Mihály és Mednyánszky László mellett például Rippl-Rónai József is Münchenben kezdte pályafutását.) A nyolcvanas években különösen sokan fordultak meg a bajor fővárosban, Hollósy Simon és a körülötte csoportosuló fiatal magyarok a szintén Párizsból érkező, gyöngyházfényű, finom naturalizmus szellemében alkottak. Hollósy köréből nőtt ki végül az a társaság, amelyik 1896-ban Nagybányára települt és útjára indította a modern magyar művészetet. A művészteleptől függetlenül honfitársaink továbbra is utaztak Münchenbe: az első világháborúig folyamatos magyar jelenlét figyelhető meg mind az akadémián, mind az ebben az időben egyre inkább virágzó magángalériák kiállításain. A grandiózus kiállításon egymás mellett láthatjuk a legjobb 19. századi művészeink alkotásait a korabeli nemzetközi mesterek hasonló szellemben készült munkáival. Sztárparádé a belle époque-ból, vagy hogy stílszerűbbek legyünk: a schöne Epochéból!

Magyar Nemzeti Galéria

2009. október 1. – 2010. január 10.



A hazai bútorművesség hosszú-hosszú ideig engedelmesen követte a nemzetközi divatokat, az empire-től a tonettszélig. A századfordulón ütötte fel a fejét az egyénieskedés, ekkor született meg (építészeti intencióra) az első valóban nemzeti stílus, a magyaros szecesszió. Az ízig-vérig modern nyugati irányzat a népi motívumok beolvasztásával találta meg az utat a meglehetősen konzervatív ízlésű hazai polgárság szívéhez. Az Iparművészeti Múzeum több mint száz bútor felvonultatásával emlékezik erre a bútortervezői korszakra. A furcsa főcím „Köszölon termett sajgó lilium” Molnár Ferenc húszas években született vígjátékából, *Az üveg cipőből* való, amely egy rajongó cseléd lány és egy éltes korú bútorrajzoló egymásra találásáról szól. A darab a ma már nem túl előkelő, akkoriban azonban ígéretes VIII. kerületben játszódik, és nem véletlen, hogy egy ottani bútorkészítő a színpadon is megjelenhetett. A szakma felemelkedése évtizedeken keresztül zajlott. Az 1880-as években induló művészeti mozgalmak a történeti stílusokat majmoló historizmus és az eklektika ellen léptek fel. A Huszka József által gyűjtött népi motívumkincsből kibontakozott egy új stílus: a magyaros szecesszió. Megteremtője, Lechner Ödön és követői (Komor Marcell, Jakab Dezső stb.) alkotásai indították el és tették elismertté az új formarendet. Az építészet után a bútortervezésbe is beszüremkedtek ezek a motívumok, hogy összhangba kerüljön a ház és berendezés. Az új stílus nem csak a polgárság körében hódított. Faragó Ödön szecessziós stílusban tervezte meg Erzsébet királyné budavári kerti szobájának bútorait. Bár ezek elpusztultak, a kurátorok megszerezték a londoni Victoria & Albert Museumban őrzött másodpéldányokat. A kiállításon szerepel a szecessziós bútortervezés összes létező irányzata. Hiszen a stílus nemzetközi kötődései (Párizstól Finnorszáig) is hatottak a hazai modern művészekre, például Spiegel Frigyesre vagy éppen a festészet területéről gyakran kiránduló Rippl-Rónai József. A Gödöllői Művésztelep tagjai vagy az olyan művészek, mint Toroczkai Wigand Ede és Kós Károly viszont éppen a „tisztá forráshoz”, a népművészethez nyúltak vissza. Ráadásul a nemzetivé változtatott modern stílus megelőlegezte az art déco-t – Lajta Béla, Kozma Lajos vagy Maróti Géza késő szecessziós darabjai után ez nem kérdés. Nem árt ismét elővenni a szecessziót!

Iparművészeti Múzeum

2009. október 25. – 2010. március 28.



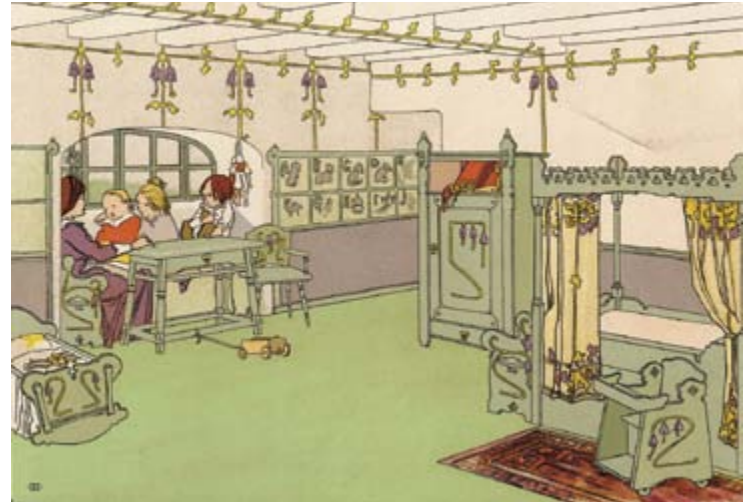
A MAGYAR SZECESSZIÓ BÚTORTERVEZŐI



Spiegel Frigyes: *Gong*, 1899, kovácsoltvas, vörösréz (gong: bronz), Iparművészeti Múzeum | fotó: Kolozs Ágnes

Faragó Ödön: *Bútoregyüttes*, 1898, Victoria & Albert Museum, London
A bútoregyüttest Ferenc József rendelte meg Sissy számára (szerepelt az 1900-as párizsi világkiállításon is). Az eredeti a második világháborúban megsemmisült, a másodpéldányt Londonban őrzik

Toroczkai Wigand Ede – Nagy Sándor: *Mintalap gyerekszobához*, 1904 körül, papír, nyomdai nyomat, Iparművészeti Múzeum



BORSOS JÓZSEF



Borsos József: *Álarcos táncvigalom után reggel* (Lányok bál után), 1850, olaj, vászon, 123×126 cm, Magyar Nemzeti Galéria

Hogy a 19. század közepi Magyarországon sem komoly művészeti iskola, sem kifinomult műélvező közönség nem volt – az tény. (Sajnálatos módon a kettő egymást erősítette.) Így nem véletlen, hogy egy olyan tehetséges piktor, mint Borsos József inkább a császárvárosban praktizált, hiszen a pesti műbarátok csak húzódozva fizették volna meg az arcképeiért kért borsos árat. Sőt, az sem meglepő, hogy a hazai piacra szánt portréin kénytelen volt követni a provinciális képírók vastörvényét: mindegy mennyire életszerű a figura, ha jól láthatóan, pénzszagúan csillog az aranycsat és a brokátmente. A Magyar Nemzeti Galéria nagyszabású kiállítást rendezett a 19. század közkedvelt, de alig-alig ismert festőművészenek, Borsos Józsefnek. *Nemzetőr* című portréjával szinten minden kisiskolás találkozott a szabadságharc illusztrációjaként. A kép korszakokon átívelő népszerűsége érthető: ügyesen egyensúlyoz a forradalmi hevület és a polgári egyszerűség, a biedermeier porcelánszépség és a romantikus festőiség között. Azt mutatja, hogy meddig jutott el Borsos, az érett portretista. A kiállításon persze láthatjuk korábbi munkáit is, amiket a biedermeier cukormáz ural, lekerekített formák, rózsapírba forgatott bábuemberek és selymesen csillogó fűrtök. Csak semmi szertelenség – Borsos a bécsi késő biedermeier levegőjét szívta magába az 1830-as években, egyenesen Waldmüller és Amerling ecsetje hegyéről. Kedély és gömbölyűség mindenhol, vastagon csillogó lakkréteg alatt. Rádásul Borsos bolondult az apró részletekért, az aranygombokért és a cirádákért. A változó divat egy idő után száműzte a porcelános merevséget portréiból, a pazar anyagábrázolásban is magas szintre jutott, már-már a virtuozitás szintjéig – bár igazán könnyednek sosem volt mondható. A libanoni emír jelmezébe öltöztetett Zichy Ödön már kiváló darab, akárcsak számos érett munkája, Kiss bankárék arcképeitől Esterházy Pál Antal hercegig. A decens arcképek mellett festett hasonlóan precíz csendéleteket is. A szőlőszem szinte illatos, ahogy a hollandok tanították, a rózsabimbón pedig harmatcsepp remeg, akárcsak Waldmüllernél. (Borsosnak a nedves csillanás nagyon ment, egy kis ólomféhérrel minden szemet párásan elevenné tudott varázsolni. Ugyancsak mestere volt az éterien selymes fényű, tömött szakállaknak

és a gondosan kifésült hajtincseknek.) Követve a 18. századért bomló nemzetközi ízlést, számos szalonzsánert festett az ötvenes években, az illedelmes bécsi piktoroknál leheletnyit pikánsabb modorban. A híres *Lányok bál után* című életképe telibe találta a neorokokó divatot. Szó sincs ártatlanul mosolygó leányokról, a lengén öltözött hölgyek – jól nevelt hímezgetés helyett – sikamlós grafikákon nevetgélnek a gazdagon berendezett rokokó enteriőrben. A kutatók kikeresték a kézben tartott litográfia eredetijét: egy fiatal szolgálólánnyal incselkedő öregúr látható rajta. Pesten nem fogadták kitörő örömmel az ilyen léha munkákat. Mikor Borsos megfestette Barabás Miklós népszerű *Galambposztjának* kissé élettelibb, évődőbb és franciasabb variánsát, a kritika máris megvádolta, hogy hízeleg a kor „műizlési romlottságának”. (Pedig a helyi sajtó által isteníttet bezzeg-Barabás még a mellbimbó udvarát is láttatni engedte!) Borsos mögött ekkor már sikeres bécsi karrier állt, az arisztokraták elhalmozták megbízásaikkal, egy csendéletét pedig maga a császár vásárolta meg. Mindezek ellenére 1861-ben Pestre költözött. Próbálkozott festőiskolával és belevágott a fényképészetbe is. (Nem egyedül a korban, a kedvezőtlen politikai klíma, a rossz gazdasági helyzet és a meglehetősen léha osztrák iparrendtartás miatt több tucat korábbi piktor csapott fel ekkoriban fotográfusnak.) Az iskoláról nincs sok adatunk, viszont fényképészként fényes karriert futott be, a kiegyezés környékén szinte minden arisztokrata vele dolgoztatott. Hamar megtollasodott, társával, Doctor Alberttel együtt felvásárolta a zugligeti Szép Juhászné fogadót és – a művészettörténészek nagy bánatára – gyakorlatilag felhagyott a festészettel. Pedig ha a pályán marad, talán kiforrt volna magát egy valóban első osztályú művésszé, még a nagy müncheni generáció előtt. Ehelyett készített 44 ezer fotográfiát (amiből 200 a kiállításon is látható), majd visszavonult vendéglősnek a Szép Juhásznéba. Mivel alig maradt fenn pályájáról hiteles életrajzi adat, nem tudjuk, mikor mi motiválta, de az bizonyos, hogy sokat veszített vele a magyar festészet története.

Magyar Nemzeti Galéria

2009. június 19. – 2009. október 25.

Borsos József: *Libanoni emír viselete*, 1843, olaj, vászon, 154×119 cm, Magyar Nemzeti Galéria



Borsos József: *Nemzetőr*, 1848, olaj, vászon, 100×86 cm, Magyar Nemzeti Múzeum



Borsos József: *Csendélet*, 1847, olaj, vászon, 48×39,5cm, Muzej Slavonie, Eszék



LEGENDÁK ÉS TÉVHITEK BORSOS JÓZSEFRŐL

- *Apja ellenezte fia festői karrierjét.*
- × Ez valószínűleg csak egy művészlegenda-toposz, veszprémi újságíró apja be-folyásos laptulajdonosként nyilvánosságot biztosított a kezdő piktornak.

- *Három felesége volt.*
- × Dokumentumok nélkül nehéz tisztázni családi állapotát; Bécsben egy férj-zett asszonnyal élt együtt (talán modellje volt), aki korán elhunyt, majd el-vett egy másik nőt, akitől elvált, Pesten pedig szakácsnője volt az élettársa, akit halálós ágyán végül feleségül vett.

- *Művészeti iskolái.*
- × Ami biztos: két évet eltöltött a bécsi Akadémián. A többi spekuláció, a valami-vel idősebb Barabás Miklóstól csak informális képzést kaphatott, Waldmüller magániskolájáról semmi bizonyíték, Danhauser csak hatott rá, Amerling meg inkább barátja volt, mint mestere.

- *Tanulmányúton járt Németalföldön, Itáliában és Angliában.*
- × Stílusára alapozott légből kapott feltételezések; talán járt az 1855-ös párizsi Világkiállításon.

- *Támogatta a '48–49-es szabadságharcot.*
- × Politikai nézeteiről semmi biztosat nem tudunk, a *Nemzetőr* nem a forradalom allegóriája, csak egy portré. Ugyanígy megfestette Habsburg-hű mecéná-sát, Esterházy herceget is. Ötvenes évekbeli, gyász témájú zsánereit inkább az osztrák divat ihlette, mint az elbukott szabadságharc.

- *Miért költözött Pestre 1861-ben?*
- × Ismét csak találgatások: a biedermeier végét érezve felhagyott a festészettel (valójában nem hagyott fel teljesen), esetleg meglátta a nagy pénzt a fotográfi-ában (jól keresett arcképfestőként is), a válása miatt menekült el Bécsből (sem-mi adatunk nincs a volt feleségről).

(Forrás: Békefi Eszter tanulmánya a kiállítás katalógusában)



Borsos József: *Krisis a művész életében*, 1852, olaj, fa, 97×81 cm, Magyar Nemzeti Galéria



Molnár-C. Pál: *Szent Ferenc a madaraknak prédikál*, 1927–34, olaj, farost, 60x38 cm, magángyűjtemény

Rieder Gábor

CSALÁDI ÖRÖKSÉG

A MOLNÁR-C. PÁL MŰTEREM-MÚZEUM

Az alapélmény a barátságos fogadtatás. Üvegvázába kitett virágok a szűk lépcsőház minden második kőlépcsőjén – már előre érződik, hogy a Ménesi úti műterem-múzeumon otthonos varázslat ül. Öreg polgári enteriőrök, nem kifényesített kastélymúzeumi ridegséggel, hanem meghitt enyészettel.

A zsebkendőnyi szobákban nyöszörög a par-ketta, a komód tetején ott a teáscsésze kari-kája (bár egy láthatatlan kéz gyorsan letörli), az öreg falak között visszhangzik egy régen játszott zongoralecke. Ebbe a hangulatos gellérthegyi villába nősült 1931-ben, amikor elvette az itt lakó szép és fiatal osztrák özvegyasszonyt, és itt alkotott egészen haláláig Molnár-C. Pál, a római iskola egyik legfontosabb festője. Ázsióját hol fel-, hol lenyomták a más-más előjelű politikai kurzusok, de attól ő még rendületlenül dolgozott, maga körül tudva családját. A leszármazottak népes hada ma is odaadóan gondolzza a mester szellemi örökségét – és persze az életművet. A Ménesi úti műteremben 1984-ben nyitották meg az ország talán első magánmúzeumát, amit tavaly bővítettek ki a szomszédos lakással, a kétszobányi Tavasz-teremmel. Az új részben a pályatársak ritkán vagy még sosem látott hagyatékaiból rendeznek kamarakiállításokat, míg az aprócska műteremben Molnár-C. Pál művei sorakoznak. A Tavasz-terem kezdőtárlata

Paizs-Goebel Jenőre emlékezett, de volt itt már Aba-Novák-kiállítás, és a tervek között szerepel Szőnyi- és Stróbl-anyag bemutatása is. Puhatólódzó, ingyencsésze kihegyezett, kísérletező kamarakiállítások csordultig megakott tárlókkal és gazdagon kitapétázott falakkal. Akárcsak az eredeti Molnár-C. Pál-műveknek fenntartott műteremszobában, ahol a padlótól a mennyezetig mindent ellepnek a mester különböző korszakokból származó festményei és grafikái. ■ Molnár-C. Pálra két – csak fenntartásokkal elfogadható – címke ragadt rá, az egyik szerint ő az angyalian boldog, mosolygó festő, a másik szerint pedig a szentképeket gyártáson ontó, könnyűkezü egyházi piktör. Az ilyen címkékben mindig van igazság, de egyáltalán nem rajzolnak plasztikus portrét az örökké tevő-vevő mesterről. Molnár-C. Pál naivan mosolygó Szent Ferencei láttán érthetően csodálkozott a fin de siècle bújában-bajában pácolt Szomorj Dezső 1934-ben. Fel is jegyezte, hogy a művész bizonyára kivétel „mai bús életünkben és fáradt művészetünkben”. Közben a festő min-

dig diadalmasan, sokszor füttyörésző vagányként tekint vissza ránk önarcképeiről, még a 65 éves korában készített, hálaadó önportrén is kíváncsi szemmel fürkészi a nézőt. A zsúfolt műterem-múzeumban sok minden megidéződik a művész múltjából, egy kis fekete képén ott van édesanyja, a francia nevelőnő Jeanne Contat, akitől az egész család polgári eleganciája ered (és a C betű a művész nevében), valamint a nexus a társadalom felső köreihez. A rossz nyelvek szerint a festő valójában a battonyai földesúr balkézről való sarja volt – hogy ebben mi az igazság, az talán már sosem derül ki, de az biztos, hogy míg sok baloldali művész a Tanácsköztársaságot követően emigrált, Molnár-C. előkelő barátaival a kommün alatt menekült el az országból. Hová máshová, mint Svájcba, ahol anyja révén rokonai is éltek. (Erről a korszakról egy Hodler modorában festett alpesi tájkép is tanúskodik az egyik sarokban.) Ilyen háterszággal nem vezethetett út az avantgárd felé, Párizsba is úgy jutott el, hogy bőkezű mecénása finanszírozta ottani tartózkodását egy Tiziano-



Molnár-C. Pál: *Magasugró*, 1920-as évek második fele, tus, akvarell, papír, 37x35 cm

másolatért cserébe. Közben Molnár-C. más klasszikusokat is lekopírozott, például Baldovinetti finom quattrocento Madonnáját, ez rögtön a bejárat mellett jobbra lóg. Árulkodó anekdota, hogy miközben a festő előfizetett az avangárdista L'Esprit Nouveau folyóiratra, a provokatív „fel kell-e gyűjtani a Louvre-t?” körkérdésre esengő hangú, tiltakozó levelet fogalmazott. Ekkoriban festette fauve-osan dülöngélő montmartre-ias utcaképet a Tabánról, de ez is inkább kísérletezés maradt, az avantgárdból ugyanis a diszkrétebb, dekoratívabb, polgári vonulat állt hozzá közel. A modernitás a nagyvárosi életérzésen keresztül ragadta csak magával, ez rögtön látszik a műterem egyik sarkát befedő, húszas évek második felében készített riportázs-rajzokon. (Időszaki anyagként csak novemberig láthatók!) A fiatal művész különböző újsághíreket illusztrált találó skiccekkel. Pár expresszívén görbülő tusvonal, a futurizmus lendületével elkenve – sportoló atléták, biliárdasztalra hajoló játékosok, vágató lovak, elegáns art deco dámák és drága limuzinok izgatott, „jazz-stílus”-ban, néha speciális, csak rá jellemző technikával, borotvapengével kikaparva.



Molnár-C. Pál: *Tabán*, 1924, olaj, vászon, 48x58 cm

■ A húszas évek végén az Itáliáért rajongó festő saját törekvései összetalálkoztak a kor-szellem klasszicizáló, mégis leegyszerűsített, modern megjelenési formáival, de a római iskola hivatalos monumentalitása helyett a bensőséges áhítatban volt igazán nagy, a madarak nyelvén beszélő Szent Ferencekben és az Egyiptomba vezető út szélén megpihenő Szűz Máriákban. Sőt, ez a stílus egy borotvapenge-metszeten vagy egy Modiano-plakáton is jól működött. (Szintén látható belőlük a műteremben.) ■ Az állandóan változó anyagú múzeum próbálja a kísérletező festő minden arcát felvillantani. Van itt az új tárgylagosság fenyegetően tüéles modorában megfestett toszkán falu parasztszekérrel, meg az 1936-os, rövidke szürrealista kitérő (és ki

tudja, miféle nőügyek) emléke, a törrel átdöfött, lebegő menyasszonyruha, amin a lát-hatatlan alak meztelen teste szinte pontosan kitapintható. És ott van a vonzó hátahtok közül egy példány, ami bár időtlen klasszikájával tüntetett a hatvanas évek ellen, valójában a művész Lupa-szigeti bauhaus-nyaralójának betonterasát is megörökíti. A műterem-múzeum nem egy kritikus szemű, tisztázó oeuvre-kiállítás, hanem a – képeslapnyi szentképektől a szürrealis festőállvány előtt dolgozó önarcképig tartó – meglehetősen széles és bőséges életmű elfogult szeretettel tálalt hol kereszt-, hol hosszmetsete.

SHANGHAI REVOLUTIONS

Siófok is beszállt a globális múzeumfejlesztési játszmába. A néhány évvel ezelőtt bezárt kenyérgyár 320° néven átalakult kulturális központtá. 2007-ben a hazai kortárs művészekből mutattak be egy válogatást, tavaly a világhírű sztárepítésnek – a bilbaói Guggenheimet tervező – Frank O’Gehrynek szenteltek egy kiállítást. Most az elmúlt pár esztendő legnépszerűbb műtárgypiaci favoritja, a 20. századi kínai művészet kerül náluk terítékre. Egészen pontosan a Mao-korszak propagandaplakátjai és egy hozzá társított kortárs fotóanyag. A falragaszok a kommunista Kína hivatalos képi világát közvetítik, a hétköznapi valóságra koncentráló fotósorozatok pedig a városokat (elsősorban Sanghajt) érintő nagyszabású változásokat mutatják be, amik gyökerestül felforgatták a hagyományos kínai életformát.

320°, Siófok
2009. szeptember 9. – 2009. október 31.



Yang Yongliang:
Phantom landscape I No2,
2006



SZÜCS György

ELLESETT PÁRBESZÉD PAIZS GOEBEL JENŐ KIÁLLÍTÁSÁN

Nagy festő, vagy csak fellobbanásai voltak? Milyenek látta az őt körülvevő világot, vagy inkább milyenek vágyta volna látni? Festészete honnan indult és merrefelé tartott? Egy fiktív vita segít a kérdések megválaszolásában, amelyeket a nemrég zárult Paizs Goebel-kiállítás vetett fel.



× **Első műértő.** Remélem, látta a kiállítást. Lógott egy gyönyörű kép, az *Őserdőben*, amely mint ha megelevenedne. Olyan, akár egy *Dzsungel* könyve-illusztráció. Látjuk, amint az oroszlán rekedt ordítással támadásba lendül, az antilopok meg riadt mozdulatokkal próbálnak eltűnni a buja zöldben, a rémisztő hang felveri az alvó szúnyogok raját, a paradicsommadár pedig éppen odébb rebben, a nagy forráságban az unatkozó krokodil ásítva mered a mindennapos köztérre, s csak a húsos, szőrös hernyók araszolnak rendületlenül a fatörzsön fel s alá. Fantasztikus!

• **Második műértő.** Ugyan, miről beszél? Gondolom, arra a szentendrei festőre céloz, akinek a tárlata tele volt önarcképekkel, mondhatom, elég furcsa figura. Mindig árnyékban van az arca, mégis azt érzi az ember, hogy a gondolataiban olvas. Csak nem azt állítja, hogy járt Afrikában... Legfeljebb az Állatkertben.

Ha nem tudná, abban a városban élt, amelynek lakói még a hegyüket is csak egy szamárról nevezték el. Olvastam valahol, hogy volt egy barátja, valami Czimra nevű, együtt laktak Párizsban, közösen festették Barbizonban szegény Paál László fát, szóval rendes festőknek indultak. Na, ez a Czimra pont akkoriban, amikor az *Őserdőben* készült, nem átalott színes csontvázat és kecskefejű figurákat kifarangni, így elpazarolni a tehetséget!

× **Első műértő.** És a képzelet, a fantázia? Ezek az állatok a valóságban nem léteznek, ilyeneket az Állatkertben sem láthat. A festő kénytelen történeteket mesélni, hogy az emberek odafigyeljenek rá. Miközben legszívesebben itt is csak a lángoló ecsetvonásokkal és hajlékony formákkal fejezné ki az érzéseit. Máskor az egész képet egyetlen színre, sárgára, zöldre vagy éppen kékre hangolja. Nézze meg messziről azt a téli tájat: a hó már mindent belepett, a bo-

Részlet az *Őserdőben* (Támadó tigris) című képből (1930, tempera, falemez, 99x125,2 cm, MNG)

Részlet az *Őserdőben II.* (Kígyó és gyilkos madarakkal) című képből (1933, tempera falemez, 54,5x45 cm, PMMI – Szentendre, Ferenczy Múzeum)

Részlet a *Tél* című képből (1932, tempera, falemez, 77,5x101 cm, MNG)

Részlet a *Magyar ugar* című képből (1923, olaj, vászon, 77,5x81,5 cm, MNG)



Élet 1932, olajtempera, vászon, 92x75 cm, magántulajdon

„EZÉRT MAGA EGY SAPKA PÉNZT FOG FIZETNI”

TÓT ENDRÉVEL BESZÉLGET
HERNÁDI MIKLÓS

× **Idézd már fel, kérlek, hogy is vitt ki Lakner Frey Krisztiánhoz 1966-ban?**

• Meglepett Lakner ajánlata, hogy összehoz a szűk körben ismert, autodidakta, de apja bőkezű támogatását élvező Frey Krisztiánnal. Valószínűleg mindkettőnknek önzetlenül segíteni akart, hisz látta, hogy hasonló irányokban dolgozunk. (Az ő irányaira még visszatérhetek.) Ahogy beléptünk az újpesti kertesházba, első pillantásra felismertem, hogy kutatásaink csakugyan nagyon közeliek. Másfél óra elteltével mindhárman visszamentünk az én angyalföldi szoba-konyhámba, hogy most már Krisztián is megláthassa, én miket festek. Ő nálam is jobban megdöbbent szándékaink közelségén. Hozzáteszem, hogy ő jobban el volt eresztve, mint én, ezért tudott óriási méretekből, olajjal is festeni egészen távozásáig, 1970-ig, míg az én 950 forintos tanári keresetemből jobbára csak papírra tellett. Ettől kezdve abnormálisan sokszor, szinte naponta eljött hozzám (előbb bekukkantott földszintes lakásom ablakán), talán, mert adott a véleményemre, meg talán azért is, mert még az Iparterv-kiállításaink idején, 1968–69-ben is kultagnak számított.

× **Hogyan hatottatok egymásra? Voltak-e vevőitek?**

• Egy évvel később, 1967-ben, amikor a rákosligeti egyéni kiállítására készült, elhívott, néztem meg az anyagát. Csupa hatalmas olajkép, egyik sem „jött” (Freyjel ilyen egyszavas jellemzéseket adtunk egymás képeiről). Az én tanácsomra takarta be valamennyit szűrkeével.



Így lettek akciós képek, ami az én munkamódszeremre emlékeztetett. Ami az eladást illeti, azokban az években az föl sem merült. Sem állami, sem privát vásárló nem akadt a mi stílusunkra. Merő véletlenségből vett tőlem valaki egy „fehér képet” 2500 forintért, meg

Rettegtem, marad-e mondanivalója a Könyvhét-re megjelentetett önéletrajza után (*Örülök, ha egyik mondatot a másik után írhatom*, Noran, Bp., 2009. 321 nagyméretű, illusztrált oldal), de mint mindig, szerencsére most is ömlött belőle a szó. Csak olyasmit kérdeztem, amit az önéletrajzában nem találtam.

Sziklai Erika énekesnő és Gombár Judit jelmeztervező egy-egy színes informel képet, de többé-kevésbé Korniss közvetítésével. Hencze Tamással 1960–61-ben főiskolai padtársak voltunk. Ő is kijárt hozzám Angyalföldre, biztattam, fess te is! Megmutatta az első gesztusképeit, erre azt mondtam neki, ne utánozz! Ekkor ragadott hengert, tudott ingyen jó ragacsos nyomdafestéket is szerezni (ez kell a henger alá), és akkortól kezdve már a maga útját járta. Nyugodt, sima felületeket hozott létre. Az enyémeke véletlenszerű, zaklatott felületek. El tudtam fogadni Tamás felületeit, de jobban tetszett volna, ha Rothko mélyebb, érzékenyebb felületeit hozza létre. Ahogy Keserű Ilona – hosszú vívódás árán – elérkezett a maga oldott stílusához, ő is gyakran megbeszélte velem a dolgait.

× **Azért csak nem voltál akkora tekintély, mint az idősebb, ismertebb Lakner?**

• Nézd, Frey meg én, talán kicsit pimaszul, kritikusan néztük Lakner dolgait. Ahogy mentünk ki Újpestre, Lakner így szólt hozzám: „Szívesen festenék én is úgy, olyan szabadon, ahogy ti, de tele van a hátizsákom, még nem akarom letenni.” Vagyis rengeteg akadémiai, technikai tudással rendelkezett, amit akkor még nem akart sutba dobni. (Irónia: húsz év elteltével csak-csak rátért az informel festészetre.) Az akkori képeiben semmi nem volt az akciós festészetből, amit Krisztiánnal próbálgattunk. A „geometereket”, Bakot és Nádlert egyáltalán nem akartuk követni, bár ők is a gesztusoktól indultak el, ahogy Hencze is.



Tót Endre: *Fehér kép IX.*, 1965
papír, tempera, ceruza, 99,1x69,8 cm
Kölcsön a Magyar Nemzeti Galéria gyűjteményéből – letétben a művésztől

Tót Endre: *Utcán*, 1965, olaj, vászon, kollázs, 40x50 cm, magántulajdon



Én 1964-től soha nem festettem át egyik munkámat sem. Akciószerűen festettem, ha közben csöngettek és jött valaki, eldobtam, ami addig elkészült, és miután elment az illető, újba kezdtem. Ahogy egy jazzsaxofonszólót sem lehet megszakítani. Ha kiszállsz belőle, már nem tudod helyreállítani azt a tónust, azt a belső érzékenységet, amelyben a szünet előtt voltál. (Ez az „akciós” alkatom élt tovább most már nem műtermi, hanem utcai akcióimban.) Felfokozott állapotban vágtam bele az akciós informel festészetbe 1963-ban. Úgy ért véget egy nagy szerelmem, hogy nem ért véget. Ennek az utórezgései voltak a képeim 1964 és 1967 között. Az akciós informel szinte nekem találták ki. Túlnyomórészt 100x70-es volt a legnagyobb méretem a szegénységem miatt. Kitűztem a papírlapot az állványra, és úgy estem neki, mintha le akarnám rombolni. Hencze portréját 12 perc alatt festettem, két ecsetet is eltörtem rajta. Az ő és felesége portréja volt az az egynéhány figuratív kép, amelyet informel ecsetemmel a 60-as években festettem.

× **Ez a korszakod is véget ért, méghozzá radikálisan, mert mindenestül felhagytál a festészettel. És alighanem megint igazad lett, mert épp a 70-es években, itthon elkezdett nem festői munkáiddal lettél Európa-szerte ismert.**

• Nem hagytam volna abba a tradicionális festést, ha nem kényszerít rá a nyomorom, bár meg kell mondanom, fiatal fejjel könnyebben viseltem, mint viselném manapság. Megtudtam, az amerikai absztrakt expresszionisták, még a kezdők is, milyen körülmények között, mekkora műtermekben, mekkora vásznakra, milyen töméntelen drága festékekkel dolgozhattak. De a nyomor csak az egyik indíték volt, a másik a kommunikációképtelenség. Narcisztikus, exhibicionista alkat vagyok, lételemem, hogy „látva lássanak”. Nehezen tudunk kiállítani, legfeljebb kültelkeken, művelődési házakban. A 60-as évek végén belém szállt az érzés, hogy be vagyunk zárva, kommunikációképtelenek vagyunk a szélesebb világgal. Még Pozsonyban se tudtunk kiállítani, márpedig én az egész világra vágytam. Az összes problémámat egy csapásra megoldotta a koncept artra való áttérésem. Igaz, közben Freytől, Henczétől, minden kollégától, még Kornisstól is eltávolodtam. El kellett távolodnom tőlük, mert zavartak volna az új munkámban. Tudod, a szerelemben is így van ez, ha új kapcsolatba keveredünk, az a jó, ha egyáltalán nem tekintünk vissza.

× **Kicsit furcsa, hogy ez így történt veled, mert új irányokba, mozgalmakba társakkal együtt szoktak fordulni a festők.**

• Én egy földrajzilag minden korábbinál szélesebb, bár csak virtuális közösségbe kerültem bele a postaművészetemmel, a mail arttal. Sűrűn beköszöntek hozzám új kollégáim, csak éppen a postaládámba...

× **A levelezés csak vitte a pénzt, nem hozott semmit a konyhára, márpedig te a nyomor elől is menekültél.**

• Ben Vautier, a műfaj francia világsztárja '78-ban, Berlinben meg is kérdezte tőlem: „Hogy bírtad a postaköltséget?” Nos, nem ruházkodtam, alig ettem, mindent a postára költöttem. De el kell ismerni, hogy alig valamivel voltak

drágábbak Európán belül a testesebb küldemények, mint a karcسۇك، inkább csak Amerikába volt drága a légiposta. Amikor a 70-es évek elején Ken Friedmannek küldtem egy félkilós csomagot San Franciscóba, a postás-kisasszony így szólt: „Ezért maga egy sapka pénzt fog fizetni.” Ha jól emlékszem, 55 forintot fizettem.

- × **Nos, a 90-es évek közepén egy kölni múzeumban megdöbbenve botlottam az urológus Speck világhírű gyűjteményében egy nagy koromfekete képedbe. Valahogy tehát mégiscsak bejött, anyagilag is a váltásod...**
- Eza Dada Messein Berlin című képem volt, 1989-ben vette Speck 15 000 márkáért, aminek a felét a nagyon jó nevű Galerie Krenn vitte el. Gondosan annotáltam a csoportkép valamennyi – nem látható – résztvevőjét. Már régóta nincsenek anyagi gondjaim, de már itthon élve, a hetvenes években is jól ismert európai képzőművész voltam, pl. az olasz Flash Artban megjelent anyagom révén, amely – éppen Lakner mondta ezt nekem – hét nagy egyéni kiállítással is felért. A New York-i MoMA 2006-os, nagy Eye on Europe katalógusában a cseh Milan Knižák mellett egyedül én képviselem ezt a régiót.
- × **Akkor hát úgy lehet legjobban megélni a festészetből, ha az ember abbahagyja?**
- Én inkább a bonni General Anzeiger 1999-es megállapítását idézném: „Akkor lett híressé, amikor felhagyott a festészettel.”



Tót Endre: *Népsztaion*, 1965 k olaj, kollázs, farost, 45x30,2 cm magántulajdon



Tót Endre a *Talpak* festménye előtt 1969-ben

Gyöngytyúkok között kerekező télikabátos kisfiú, felnagyított ólomkatonák között hajlongó jógazók, buborékokot fújó kislányon át festő Jackson Pollock. A fiatal kortárs festőművész, Soós Nóra legújabb képei láthatók a Raiffeisen Galéria kiállítótermeiben. A neopop irányzathoz sorolható művész a saját maga által kijelölt irányba halad továbbra is: játékos foltokra rétegez különböző helyekről kiollózott – és érzékenyen felskiccelt – sziluetteket. A technika a régi, egymásra kerülnek az akvarellesen könnyed foltok, a vaskos festékmasszával kitöltött színmezők és a kontúr-rajzok. A könnyed játékos hang se sokat változott, egyik képén (Dripp hopp) a művésznő Pollockként hajladozik az ecsettel, de az absztrakt expresszionista csurgatásokat földön térdelő kisfia is nézi. Ugyanilyen szürreális szellemi ugrásra inspirál a sakktáblával társított bikinis próbababa, az idős pár hátán nézelődő őz vagy a görkorcsolyába rajzolt bárány. De a neopop szédítő jókedve és kivagyi tarkasága helyett némi jelenre utaló rosszkedv is vegyült az új festményekbe, hol egy babot hámozó öregasszony, hol egy szétfolyó arcát eltakaró, utcán összegörnyedő koldus képében. Nem véletlenül kérdezi a kiállítás címe: Itthon? Otthon?

Raiffeisen Galéria

2009. szeptember 14. – 2009. október 25.

SOÓS NÓRA

Soós Nóra: *Oldschool bárány*, 2009, olaj, vászon, 50×60 cm



KIBONTAKOZÁS

HALMI-HORVÁTH ISTVÁN
KIÁLLÍTÁSA

2009. október 3-
november 7.

1055. BUDAPEST BALATON UTCA 4.
+3613541350 | ART@B55GALERIA.HU
WWW.B55GALERIA.HU

NYITVATARTÁS: K-P: 12-18.00,
SZ: 10-13.00

Friss
galéria

FERENCZ.S.APOR: FÜRDŐZŐK 1.

BALATONI NYÁR

2009. SZEPTEMBER 24 – OKTÓBER 17.

FERENCZ. S. APOR – KÖNYV KATA – PAP GITTA – UJFALUSI ÉVA.

Budapest, V. kerület, Képipó u. 8.
www.frissgaleria.hu



JAPÁN FAMETSZETEK

Mit rejt egy elfeledett szekrény a pókhálós akadémiai könyvtár mélyén? Például egy kiváló japán fametszet-kollekciót. Nem tévedés, a Magyar Képzőművészeti Egyetemen közel száz évig porosodott – gyakorlatilag elfelejtve, a nagyközönség elől teljesen elzárva – egy kiváló távol-keleti metszetgyűjtemény. Az anyag a 19. század második felében, illetve a 20. század első évtizedében került az intézmény birtokába. Vagyis abban az időszakban, amikor Európa japán lázban égett, amikor Van Goghot megigézték az Edo-kor csodás grafikai és amikor Tornai Gyula (*Artmagazin* 2008/2. 56–64. o.) gésákat indult festeni a felkelő nap országába. A metszetekből rendezett kiállítás apropója a Magyarország és Japán közötti diplomáciai kapcsolatok felvételének 140. évfordulója, azaz 1869, ami éppen ennek az időszaknak a legelejére esik. Az itthon egyedülálló, nem nagy, de értékes japán gyűjtemény még nem publikált, fametszetes nyomtatott könyvekből és metszetekből áll. Az anyag főleg mintakönyveket, madár- és virágkompozíciós könyveket, valamint olyan legendás művészek fametszeteit tartalmazza, mint Hokusai, Hiroshige vagy Kono Bairei. A kötetek többsége a késő Edo-korszakban készült, de vannak köztük korábbi származó kiadványok is. Mivel ezek a könyvek közvetítették a japán művészetet a késő 19. századi Magyarország számára, a tárlat bemutatja a japonizmus korabeli hatásait is. **Magyar Képzőművészeti Egyetem**
2009. szeptember 24. – 2009. október 22.

**ÉKSZER
DESIGN**

WLADIS GALÉRIA ÉS MŰTEREM
11-1053 BUDAPESTI, IALK MIKSA UTCA 13.
TELEFON/FAX: (36 1) 354 0834
INFO@WLADISGALERIA.HU
WWW.WLADISGALERIA.HU

ÁGNES LŐRINCZ ÉS KATHARINA ROTERS TÜKRÖM, TÜKRÖM... CÍMŰ KIÁLLÍTÁSA A MOLNÁR ANI GALÉRIÁBAN



ÁGNES LŐRINCZ



KATHARINA ROTERS

2009. SZEPTEMBER 17 – NOVEMBER 6.

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 12 – 18 H

KissPál Szabolcs: *Paradigma*, 2009, Videó, 3'20'', sztereó hang, loop (Yiorgos Karahalís sajtófotója alapján)



DÉMONI HATALMAK MEGFIGYELÉSE AZ UTCAKŐ FÉNYKÉPEZŐGÉPPEL

Földes András

Egy régi, paradigmaváltó és természetesen minden realitást nélkülöző tervem derengt fel, amikor végigsétáltam KissPál Szabolcs kiállításán. Néhány éve, a belterjes közösséget megmozgató budapesti kiállításokat látva fogalmazódott meg bennem a magazingaléria ötlete. Ahol a kiállítások úgy épülnének fel, mint egy színes és igényes magazin tartalma: a címlapon villognának valamelyik neves művészünk új munkái, aztán megnézhetnénk néhány klasszikus műtárgyat ehhez kapcsolódóan, a középső terembe kerülne a sztárművész vagy sztárokkal foglalkozó művész kihajtható alkotása, hátrébb a fiatal és vad tehetségek friss munkái következnének. És persze kellene néhány, az aktuális közéleti témákat szórakoztató és érthető stílusban elemző mű is. Azaz publicisztika.

Forradalmi ötletem azt leszámítva, hogy pénzem, időm és Falk Miksa utcai ingatlanom sem volt hozzá, éppen a publicisztikai képzőművészet hiánya miatt akadt el. A magyar művészeti életben ugyanis mintha zsenánt lenne aktuális társadalmi kérdésekkel foglalkozni. A mindennapi tapasztalataink, legfőképpen pedig a politika csak többszörös szűrőn keresztül, elemelkedetten, egyetemes rezonanciákkal dúsítva jelennek meg a hazai képzőművészetben. Miközben

köztudott, hogy a magyar élet olyannyira átpolitizált, hogy vasárnap délután mérlegelni szokás, jobbos vagy balos cukrászdába menjen a család. Nem azt kérem számon persze, hogy pártszimpátia szerint nyílnak kiállítások, de az elvárható, hogy legalább szó legyen a témáról. Ehhez képest az is másfél éve volt már, hogy Nemes Csaba animációs filmet készített a 2006-os budapesti zavargásokról. ■ Magazingalériánk elől most azonban legalább az egyik akadály

elhárult. Az Ernst Múzeumban járva kiderült, hogy KissPál Szabolcs több lapszámnyi publicisztikával állt elő, ami váratlan volt azok után, hogy a művész eddig a közeg elvárásainak megfelelően önreflexivitásban utazott. ■ A váltás talán meglepte magát a kurátort, Angel Juditot is, hiszen a felkérés egy retrospektív kiállításra szólt. Amelyhez képest a *Legkisebb közös többszörös* című anyag csak néhány régi munkát villant fel. Hogy a *Halfway to NW* című, a felnyíló amszterdami hídon forgatott videó miért került ide, nem világos. A két videoszekvenciából montázsolt munkán az emberek a híd felénél eltűnnek, csupán KissPál Szabolcs sétál át a túlpartra egy trükkös vágás segítségével, jelezve, hogy egyedül a művész képes végigmenni az élet nagy hídján. Igaz, a többiek kilépve a képből egy kellemes teraszon folytatják a napot, de ez most nem tárgya értekezésünknek. ■ A *Szürke* című videó egy lépéssel közelebb visz a közéletiséghez azzal, hogy a művész a képen sosem fejezi be a munkát, amelyben Dávid-csillagot vág ki valami kék anyagból. Éppen a vége előtt ugyanis rükcverbe vált a film, örök vagdosásra kényszerítve a főhőst. ■ KissPál újfajta érdeklődését sokkal inkább jelezte a Múcsarnokban tavaly kiállított *Utópia* akkumulátor. A kilógatott vörös zászlóból egy gombolyítógép bontotta le a fonalat, ha a látogató megállt a szenzorok előtt. Mindezzel szarkasztikusan beszélve arról, hogy az éteri tisztaságú ideológiákat egyedül az ember részvétele amortizálja. ■ A gondolatot az Ernstben most bemutatott munka, a *Vázlat* valós méretben folytatja. Sajnos a második rész csak a *Csillagok háborúja* és a *Keresztapa* esetében volt az elsőhöz fogható, így a rúdíg lefejtett zászló és a mellé állított



KissPál Szabolcs: *Backstage II.*, 2009
Világítódoboz, Lambda Duratrans nyomat, egyenként
100 x 100 x 12 cm



KissPál Szabolcs: *Backstage III.*, 2009
Világítódoboz, Lambda Duratrans nyomat, egyenként
100 x 100 x 12 cm



KissPál Szabolcs: *A másik tömeg*, 2009
Installáció, rendőrségi kordon, tükrök,
270 x 150 x 200 cm

KissPál Szabolcs: *Maya III*, 2009, Installáció, elektromos vezérlésű szalagfüggöny, digitális print 320x260 cm
(Fotók: Parlamenti ülésterem, Bakos Ágnes & Tihanyi Bence, Alkotmánybíróság nyilvános hirdetőterme, Sulyok Miklós)



hatalmas, piros gombolyag installációja legfeljebb a KissPál-rajongókat képes megfogni, és nyilván azért készült, hogy ismét dugig tömjé a kiállítóhelyek pénztárait. ■ Megnyugtatóan megjegyzem, hogy az elfogulatlan látogató sem marad hoppon, a művész ugyanis összerakott néhány izgalmas munkát, amelyek legtöbbjét változtatás nélkül lehetne használni egy magazinkiadítás publicisztika rovatában. ■ Az érthetőség kedvéért gyorsan definiáljuk új szakkifejezésünket, amely szerint a publicisztikai képzőművészet abban különbözik a hagyományostól, hogy az



KissPál Szabolcs: *Maya II*, 2009, Videó, 4", hang nélkül, loop

újságírói véleménycikkekhez hasonlóan közéleti kérdéseket feszeget, számít a közönség előzetes ismereteire, ugyanakkor az alkotó saját értékelését fogalmazza meg. ■ Ha például a látogató nem hallott az Országos Cigány Önkormányzat tavaly szeptemberi demonstrációjáról, amikor kimostak egy árpádsávos zászlót, akkor nehezen tudja értelmezni a 24. zászló című installációt. A kiállított lavór önmagában ugyanis ugyanolyan nehezen dekódolható, mint maga a cím. Amely a huszonhárom történelmi magyar zászlóra utalva javasolja, hogy az ÖCO által szimbolikusan megtisztított árpádsávos zászló is kerüljön be az állami rendezvényeken felvonultatott sorba. ■ A magazinkiadítás nyitószámába egyébként nem ezt a művet válogatnák be, hanem az ernstes anyag legizgalmasabbját, a Kánont. A csupán egy kockaköböl és egy Nikon feliratú fényképezőgép-pántból álló installáció pont olyan egyszerű és ellentmondásos, mint egy tévéostrom. ■ Első látásra is izgalmas a legprimitívebb fegyver, a kő és egy szuperszofisztikált eszköz, a fényképezőgép találkozása. Aztán jön

a kérdés: vajon arról van szó, hogy a napi hírgyártás képei olyan direkten hatnak az emberekre, mint a tüntetéseken a kockaködobálás? Vagy pont fordítva: hogy a tüntetők, a médiacsinálásból kizárt tömegek számára a kockakő a valóság leképezésének eszköze? ■ És persze ott van még a cím, *Kánon*, aminek angol megfelelője, *canon*, megidézi a *cannon*, azaz ágyú szót és egyúttal a Nikon cég nagy konkurensét is. ■ KissPált annyira nem hagyja nyugodni a hírfotográfia működése, hogy az *Agymozi* című alkotásában is visszatér a témára. A nézőnek itt egy moziszékben kell a vászonra vetített fotónegatívokra merednie. Ha előírásosan guvasztja a szemeit, akkor a képek után vetített fehérségben felereng előtte az adott fotó pozitív, azaz élet-szerű képe. Valamilyen, a közelmúlt felkavaró eseményein készült újságkép: nácik, horogkeresztek, tüntetések, emlékműgyalázások. A vizuális publicisztikára fogékony befogadó pedig elgondolkozhat azon, hogy az újságok valójában csak a nyersanyagot szolgáltatják, és bennünk bomlik ki az eseményről alkotott kép. Amely folyamatban lehetünk

KissPál Szabolcs: *EMT (Európai Középidő)*, 2009, Installáció, rádióvezérelt óraszerkezetek, digitális nyomat, szöveg, mérete változó



öntudatlanok, de választhatjuk a tudatosság útját is. ■ Hogy a tudatosság nem a legkönnyebb út, azt a művész rögtön három munkában is jelzi azoknak, akik szeretnek az önállóság felé is egy hiteles személy felhívására elindulni. A *Maya II*. című videóban a kormányzóvivői stúdióban kering a kamera, olyan stílusban, ahogy a jelentős bejelentések tévéközvetítéseinél szokás. Csak éppen itt senki nem jelent be semmit, a díszlet üres. A hitelességet és fontosságot sugárzó kulisszák önmaguk paródiájaként csillognak, miközben nem hagynak rést

a kíváncsi tekintet számára, hogy kifürkészék, honnan érkeznek az életünket befolyásoló döntések. ■ Ez a karkai életérzés bomlik ki aztán a *Maya III*.-ban. A forgatható szalagfüggöny egyik oldalára a parlament üléstermének, másik oldalára az Alkotmánybíróság sajtótermének a képét szerelte a művész. A függöny megfordításával ugyanúgy a felszínen maradunk, nem jutunk be az események irányítói közé, mint ahogy megrekedtünk a stúdióban is. ■ A rejtett politikai erők végül a *Gap* event című installációban jelennek meg a David Lynch-filmekből

ismerős, démoni hatalomként. És ez nem valamiféle művészi extravagancia, hanem helyénvaló reakció mindannál, aki valaha foglalkozott a magyar politikai élet működésével. A kilenc üres képkeretből álló művet az a repedés köti össze, amely a középső kép üvegéből indul és hálózza be a vele fizikailag nem összefüggő nyolc másikat. Az üzenet, miszerint ami nem egész, még az is eltörött, olyan erős, hogy legfeljebb magazingalériánk jövő évi számában hoznánk le, közvetlen a választások előtt.

Ernst Múzeum, december 13-ig



Kovács Katalin: *Vidéki torzó*, 2009, fotó, 60x40 cm

Mélyi József

MEZTELEN DIPLOMA

KOVÁCS KATALIN FOTÓSorozatÁRÓL

MOME DIPLOMA 2009
artmagazin
különdíj*



*Az Artmagazin díjat alapított, amelynek nyertese minden évben a Moholy Nagy Művészeti Egyetem Vizuális Kommunikáció Tanszékén diplomázó hallgatók közül kerül ki. Az idei év nyertese a fotográfia szakos Kovács Katalin.

Kovács Katalin: *Vidéki torzó*, 2009, fotó, 60x40 cm

Zolnay Pál 1973-ban bemutatott *Fotográfia* című filmjének főhősei – a fotós, a retusőr és az énekes – vidékre utaznak, ahol házról házra járva ajánlják fel a helybelieknek, hogy fotót készítenek róluk és környezetükről, illetve amennyiben erre igény van, felújítják régi képeiket. A fényképek ürügyén zajló beszélgetésekből megrázó sorstörténetek mellett a fotós és a retusőr konfliktusa rajzolódik ki, mindebből pedig a dokumentum és fikció általános ellentmondása. Ez az alapvető ellentét a fotótörténet kezdetei óta számtalan formában bukkant elő, legélesebben pedig azóta, hogy a hetvenes évek végén megtörtént a műfaj újraértékelése, többek között a Douglas Crimp által is hangsúlyozott „deviáns fotográfiai gyakorlat” megjelenésének hatására. Akár dokumentációról, akár fikcióról van szó, ami abban az évtizedben még „devianciának” számított, mára nagyrészt beépült a főáramba. Ha például ma valaki meztelen emberekről készít képeket, akkor a téma szűkebb meghatározásában vagy a formai megoldásokban nagyon erős provokatív szándék megléte kell ahhoz, hogy a fotós átlépje a közizlés virtuális vagy valós határát. Más vizuális művészeti ágakra ugyanígy jellemző a „deviancia” határainak kitolása. A fikciós és dokumentumfilmekben az utóbbi évtizedekben került ki végleg a tabustátuszból a meztelen idős emberek ábrázolása, sőt mindez párhuzamosan a színházban is megtörtént: a három évvel ezelőtt a Trafóban bemutatott *Family Outing* című darab plakátján Ursula Martinez szüleivel együtt meztelenül nézett bele a kamerába, a színpadon pedig a „normális család” lehetségességéről beszélgettek.

Kovács Katalin, a Moholy-Nagy Művészeti Egyetem végzett hallgatója diplomamunkájában meztelen emberekről készített fotósorozatot. A fotókon éjszakai beállítások láthatók, egy-egy – középkorú, illetve idősebb – férfi vagy nő pózol, többnyire a falusi köztéren, élesen bevilágítva, ruhátlanul. A szereplők a képek tanúsága szerint néhol szinte lopva helyezkednek az egyes pozitúrákba, a fotós is ügyesen vág, így egyetlen intim részlet sem látszik soha. Lehetne mindez látszólag értelmetlen gesztusok gyűjteménye vagy egy furcsa falusi rítus dokumentációja is, de ebben az esetben megrendezett fotókról van szó, azaz fikcióról. A helyzetek feszültségét mégsem a fikciós elem teremti meg, hanem a kísérőszöveg információja: a modellek a fotós falun élő szülei és nagyszülei. A szövegből válik nyilvánvalóvá – túl a témán és a formán – a sorozat igazi téje: a hozzátartozók rábeszélése, a szemérmesség legyőzése, a szűk vidéki környezet erkölcsi gátjainak lebontása, majd mindennek fotós eszközökkel történő megjelenítése vagy eltüntetése. A hozzátartozók egyenként különbözően viszonyulnak az ismerős kamerához: az apa a legnyitottabb, a mezőn szinte már exhibicionista módon futva vagy a libikókán fekvve egyensúlyozva válik a sorozat főszereplőjévé, kontrasztban a nagymamával, aki szégyenlősen elfordulva rejti el magát. A fotósorozat az ambivalenciára, az elrejtőzés és megmutatkozás elmentéppárjára épül. Az éjszakai környezetbe hasító éles megvilágítás, a kihalt, de mégis felismerhető környezetek ugyanígy ezt az ellentétet hangsúlyozzák, mint az egyszerre rejtőzködő és feltárulkozó gesztusok.



Kovács Katalin: *Vidéki torzó*, 2009, fotó, 60x40 cm



Kovács Katalin: *Vidéki torzó*, 2009, fotó, 60x40 cm

Talán a helyszín és a megválasztott exponálási időpont mellett ez az eldöntetlen kettősség eredményezi a fotók egyszeri, egyben mágiikus hatását. A néző ugyanis – akár egy Borges-novella esetében – sohasem lehet biztos a jelenetek valóságfokában. Az éjszakából – a fotó eszközeivel megragadva – szürreálisan felvillanó alakok ábrázolását a csupán kismértékű retusálás ellenére nagyon kevés választja el a festmény műfajától, ahol a képzelet határai jóval tágasabbak. ■

A fotós a korábban csupán a képzeletében létező képek tényleges megvalósításával olyan sorozatot hozott létre, amely néhány évtizeddel azelőtt az akkori kortárs magyar fotográfia kontextusában szinte lehetetlen lett volna, elsősorban a képek mögött húzódó történet „határátlépése” miatt. Az a „határ” azonban nem feltétlenül jelent egyet a csupasz igazság kimondásának határával. A *Fotográfia* világában – a városból érkező képcsínalók hatására – előtűnik a „normális családi élet” képei mögül a valódi dráma. Zolnay Pál így fogalmazott a szándékaival kapcsolatban: „a régi birtokviszonyoknak, birtokszemléletnek a mai körülményeink közötti továbbéléséről akartam szólni. Arról, hogy a férj a feleségét, a szülő a gyermekét, állattartó az állatát, háztulajdonos a házát, kocsi tulajdonos a kocsiját hogyan sajátítja ki egy elavult, de mégis tovább élő gondolkodási formában magának, és ezeket a birtokviszonyokat tekinti létalapjának, ezek határozzák meg a gondolkodását.” A csaknem negyven éve készült filmben lassan minden kiderül a birtoklásról és az identitásról, a fotó- és filmkészítők mindenkit szóra bírnak. Kovács Katalin fotói nyomán az egyéni sorsokból szinte minden homályban marad; nincsen külső retusőr, aki mindent helyre rakhatna. ■ Kovács Katalin képeinek valóság-tartalma mellett egyelőre eldönthetetlen marad az egyszer megtalált téma és kockázat hosszú távú sorsa is. Néhány évvel ezelőtt *Szeretőim* című sorozatával Elek Judit Katalin vetett szelet a magyar fotográfiában. A nyers öszinteséggel sorolt, egyenként különböző formai szempontok szerint megragadott szeretőportrék meglepő, sokak számára pe-



Kovács Katalin: *Vidéki torzó* 2009, fotó 60x40cm

beleéléssel folytatható. Kovács Katalin a téteket megteszi, a beleélést azonban elrejtü. Nem klasszikus fényképeket készít, nem is egyszerű dokumentarista lenyomatokat, hanem egy meglepő és egyszeri akció keretében megvalósítja egy látomását. A rendezett fotósorozat a dokumentumfotó és a megrendezett kép közti feszültséget mutatja fel. A fotós önmagát a jelenetekon kívül a rendező és megfigyelő pozíciójába helyezi, ezzel egyrészt bizonyos fokig elidegeníti saját hozzátartozóit, másrészt – közvetve – saját identitásának sarokpontjait jelöli ki. Az idegenség és a meghittség zsigeri egyensúlya pedig a képsorozat legfőbb erénye. ■



Kortárs műkereskedelem
Gyűjteményépítés
Kiállításszervezés
Művészeti tanácsadás



Szabó Ábel

képzőművész kiállítása

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

2009. október 14. – november 20.



Robert Capa, 1936

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

K

RÁCMOLNÁR
Sándor



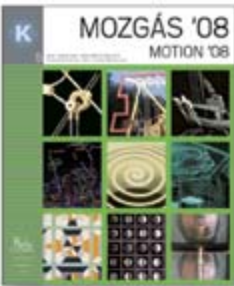
K

ILLÉS
Árpád



K

MOZGÁS '08
MOTION '08



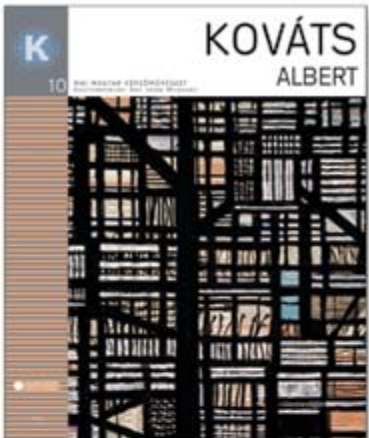
K

DRABIK
István



K

KOVÁTS
ALBERT



K

CSÍKSZENTMIHÁLYI
Róbert



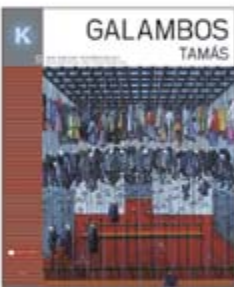
K

LAJTA
GÁBOR



K

GALAMBOS
TAMÁS



F

HEGEDŰS 2
Ildi



F

CSOSZÓ
GABRIELLA



F

FABRICIUS
ANNA



F

GERHES
GÁBOR





FAUR ZSÓFI

Ráday Galéria | Budapest

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

Keserű Luca

Tacita Dean 1965-ös születésű brit médiaművész munkásságának legtipikusabb megnyilvánulási formája a film, alapanyaga a 16 mm-es filmszalag. Műveit nézve a médium metamorfózisának lehetünk tanúi, mert nála a mozgókép végletekig lassított formában valójában az állókép természetét ölti magára; aprólékosan kidolgozott kompozíciói éppoly közel vannak a festészethez, mint a filmhez.

CSEND A LELKE MINDENNEK

TACITA DEAN KIÁLLÍTÁSA MILÁNÓBAN

SZOLIDARITÁS. Ez lehetett az egyik kulcsfogalom 2001-ben, a Tate Galleryben megrendezett önálló kiállításán, ugyanis a múzeum honlapján piros betűkkel kiemelve a következőt olvashatták az érdeklődők: a kiállítás rendhagyó jellegére való tekintettel a megváltott jegyek többszöri belépésre is feljogosítanak. ■ A kiállítás- és múzeumlátogatási szokásokat megkérdőjelező koncepció lényege, hogy a múzeum nem kényszeríti látogatóit többórás intenzív befogadói munkára, hanem feláldozza saját érdekeit a művekkel való találkozás oltárán – ami akár egy utópisztikus múzeumreform előjele is lehetett volna. ■ Azért mégsem véletlen, hogy a londoni koncepciót a milánói Fondazione Nicola Trussardi hasonló mennyiségű munkát felvonultató kiállítása is átvette, ingyenes belépéssel és rendkívül hosszú nyitvatartási idővel ösztönözve látogatóit az elmélyülésre. A húsz-, harminc-, ötvenperces csendéletek ugyanis valójában gondosan megformált képek, amelyeket

alig érzékelhető dinamizmus tart csak életben. ■ A milánói volt Tacita Dean első itáliai bemutatkozása és egyúttal több munkájának ősbemutatója. A Giardini Pubblici szomszédságában álló Palazzo Dugnani jelenleg használaton kívüli puritán termei adtak helyet a kiállításnak, melynek idejére szinte tökéletes sötétségbe borították a piano nobile szintjét (kivéve egy Tiepolo impozáns mennyezetfreskójával díszített csarnokot). ■ A vágásokkal montázsszerűen alakított filmek legfőbb tulajdonsága a lassúság és statikus nyugalom. Akár zene is kísérhetné őket, de tudatos választás a csend, mint a kontempláció elengedhetetlen kelléke. Kétségtelen, hogy Tacita Dean sokunknál többet tud a csend milyenségéről. A látott formák lényegét kiteljesítő időbeliség-időtlenység iránti érzékenysége John Cage művészetéhez vezette el, akiről a kiállításon bemutatott 2008-as művével emlékezett meg. ■ Filmjének középpontjában az akkor nyolcvannégy éves Merce Cunningham

New Yorkban élő balett-táncos és koreográfus, John Cage egykori élettársa áll. A kiállítás legnagyobb és legösszetettebb installációja – Merce Cunningham performs Stillness (2008) – Cage 1952-es 4'33" című háromtételű csendkompozíciójának előadása. Különböző méretű vásznakra vetítve, egymástól távol helyezve volt látható a Cunningham performanceának hat különböző előadását bemutató kisfilm (azaz hatszor négy perc harminchárom másodperc), amit a táncművész világhírű társulatának egy régi próbatermében vettek fel. Stopperóráként munkatársa, Trevor Carlson funkcionált, aki ujjával számolt vissza az egyes tételek végéig. Azonban sem a tételek, sem a darab különböző előadásai között nem érzékelhetünk számottevő különbséget: az idős Cunningham karosszékében ülve mozdulatlanul, mereven siklik át a különböző utasítások felett, hihetetlen mértékű koncentrátságot sugározva. Változatosság csak a beállításban jelentkezik (felvétel különböző nézetekből:



Tacita Dean: *Stillness*
Merce Cunningham előadása (három képben) John Cage 4'33" című műve alapján Trevor Carlsonnal, New York, 2007 április 28.
(hat performance; hat film), 2008
16 mm-es színes film, saját hanggal
egyenként kb. 5 perc
installáció a *Still Life* című kiállításról, Fondazione Nicola Trussardi a Palazzo Dugnani-ban, Milánó
Photo by Roberto Marossi
Courtesy the artist; Fondazione Nicola Trussardi, Milan



jobbra és balra:
Tacita Dean: *Stillness*
Merce Cunningham előadása (három képben) John Cage *4'33"* című műve alapján Trevor Carlsonnal, New York, 2007. április 28.
(hat performance; hat film), 2008
16 mm-es színes film, saját hanggal
egyenként kb. 5 perc
Installation view: *Still Life*, Fondazione Nicola Trussardi at Palazzo Dugnani, Milan
Photo by Roberto Marossi
Courtesy the artist; Fondazione Nicola Trussardi, Milan

Tacita Dean: *Mario Merz*, 2002
16 mm-es színes film, saját hang
8 perc
Installation view: *Still Life*, Fondazione Nicola Trussardi at Palazzo Dugnani, Milan
Photo by Roberto Marossi
Courtesy the artist; Fondazione Nicola Trussardi, Milan

hátulról, profilból, premier plán stb.). A New York-i utca tipikus hangjai (főleg szirénák) és a vetítőgép régi zaja elidegenítő tényezőnek tűnhet, és igazolja Cage híres állítását, miszerint a tökéletes csend valójában elérhetetlen. De elég négy és fél percig koncentrálni Cunningham mozdulatlan ábrázatának az ujjlenyomatokkal teli tükörben visszacsillanó körvonalára vagy egy másik helyen további négy és fél percig szuper plánban felvett portréjára, és a valódi csend forrása feltárulkozik. ■ Dean tömör leírást készített a kiállításon látható művekről, a paraméterek ismertetése



mellett tárgyaihoz való szubjektív viszonyáról is beszél. Képein a lassúság, írásaiban a felszavak dominálnak; Cunninghammel közös munkája kapcsán megjegyzi, hogy a nap végén az idő művész elnevezte koreográfiáját. Ez lett a *Stillness*. ■ Tacita Dean a művészettörténet kiemelkedő alakjairól is készített portréfilmeket: ezek sorát a 2002-ben Mario Merzről forgatott mű kezdte meg. Az arte povera mesterét halála előtt egy évvel San Gimignano-ban, Merz házának és műtermének kertjében filmezte le. Szavak helyett most is beszédesebbek a fények és hangok,

az atmoszféra. Filmje mindössze egyetlen intim pillanat percekre tágitott megörökítése. Merz munkáit nem látjuk, csak magát Merz alakját, aki karosszékében a kert hatalmas platánfája alatt ül, arcát a lemenő nap narancsszínű fénye világítja meg. Zavarában egy hatalmas tobozt vesz kezébe, amit a ház felé indulva a fa törzséhez dob. Dean kamera ettől kezdve a zöld pázsitra ejtett tobozra fókuszál. A hatalmas kertben, ahol csak a madárcsicsergés és az esti harangszó hallatszik, az élettelen termés festői képe a csendéletek vanitas szimbólumaihoz hasonlóan az idő visszafordíthatatlansága és a véletlen szerepe fölötti meditációhoz vezet el. ■ Szintén egy nagyobb művész életműve és a megemlékezés inspirálta Tacita Deant a Fondazine felkérésére készített, ezért a kiállítás címéül is szolgáló *Still life (Day for night)* című filmjeit, melyek a Giorgio Morandi bolognai műtermében tett látogatását dolgozzák fel sajátos módon. Ezúttal is a csend dimenziókon túlmutató természetének kutatása irányíthatta figyelmét a metafizikus festészet elszigetelt képviselőjének csendéleteire. A műterem, ahol Morandi ötven évig élt és alkotott, a mai napig szinte érintetlen maradt, a festményein szereplő tárgyak, a filmben is főszerepet kapó hosszú nyakú üvegek, alumíniumdobozok, gázlámpák, flaskák, vázák, bennük megfakult vászonvirágokkal ugyanúgy állnak a lakás különböző pontjain tompa opálragyogással, mint egykor. Dean e poros tárgyakat pusztán reprezentálja néma filmjében, de elutasítva a festő eredeti intencióját, azaz a matematikai szigorral megszerkesztett kompozíciót, megtervezés nélküli lassú egymásutánban mutatja be őket, kiemelve egymásmellettiségük véletlenszerűségét, de a hétköznapi tárgyak költőiségét is. ■ Dean tájakat és atmoszferikus jelenségeket megörökítő lassú és sokszor melankolikus filmjei Caspar David Friedrich festményeinek mozgalmasabb változatai. Felfogásában a táj – amellet, hogy az érzelmi skála eltérő fokozatainak érzékeltetésére képes – kimeríthetetlen tárháza érdekes és személyes történeteknek, véletlen egybeeséseknek. Filmjeinek témái, például a horizonton eltűnő nap (*The green ray*) vagy a tenger hullámai (*Amadeus*) a dolgok változékonyságának nagy érzékenységgel kiválasztott megnyilvánulásai. Tájképei kapcsán hosszabb leírást ad a kezünkbe, amelyben arról beszél, hogy felvételeit a változásban levő természet kiszámíthatatlansága manipulálja, azaz a véletlen szerencsés vagy szerencsétlen egybeesései formálják át műveit azzal, hogy egyáltalán nincsenek tekintettel az ő eredeti művészi invencióira. *Bumewl* című munkája William Hunt tájképeit idézve Anglia keleti



Tacita Dean
Prisoner Pair, 2008
16mm-es színes film, néma | 11 perc
Installation view: *Still Life*, Fondazione Nicola Trussardi at Palazzo Dugnani, Milan
Photo by Roberto Marossi
Courtesy the artist; Fondazione Nicola Trussardi, Milan

MILÁNÓI MECÉNÁSOK

Kortárs művészetet támogató és népszerűsítő alapítványok közül egészen sokat találhatunk a városban, közülük talán a legfontosabbakat egy-egy milánói divatcég hozta létre. A Fondazione Prada és Fondazione Nicola Trussardi legfőbb célja Milánó arculatának átforgalmazása olyan módon, melyben az haute couture-t egy átfogó kulturális-művészeti profil erősíti. A használaton kívüli régi épületek kiállítóterré, tehát domináns köztérre alakításához New York vagy Berlin szolgáltathatta a példát.

A korábban, 1993-ban alapított PradaMilanoarte – 1997-től Fondazione Prada – elsősorban nemzetközi szinten is jelentősnek bizonyuló art show-k rendezésével hívta fel magára a figyelmet. Gyárépületből kialakított hatalmas, belvárosi kiállítótere valószínűleg a projektek költségeire való tekintettel évente csak egy, legfeljebb kettő ilyen eseménynek ad helyet. Az alapítvány életében 1997-ben fordulópontot jelentett, hogy Germano Celant művészettörténész tanácsára az addig kizárólag szobrászatra koncentráló intézmény más műfajok felé is nyitott, így ma már jelentős szerepe van a szokásos éves kiállítások megrendezése mellett kisebb-nagyobb művészeti projektek létrehozásában, illetve a nyilvános és félig nyilvános terek átalakításában (például Dan Flavin fényinstallációja a Santa Maria Annunziata in Chiesa Rossa templomban). A Fondazione Prada más intézményekkel is együttműködik – az 52. Velencei Biennálén Thomas Demand nagyszabású Grottoja után, az idei 53.

biennále szenzációs kísérő programjai közül John Wesley kiállítása látható az alapítvány rendezésében, mely a pop-művész munkásságának eddigi legátfogóbb bemutatója.

A Prada tevékenységéhez hasonlítható az 1996 óta működő, szintén bekategorizálhatatlan, nonprofit Fondazione Nicola Trussardi, melynek kiemelt célja a kortárs művészet és művészek támogatása. Első székhelyük a Palazzo Marino alla Scala nem biztosított lehetőséget nagyszabású és rendhagyó kiállítások rendezésére, így 2003 óta állandó székhely híján, minden egyes alkalommal a kiállítandó művek jellegének legmegfelelőbb terek felkutatására törekcszenek. Az alapítvány tevékenysége – a Fondazione Pradáéhoz hasonlóan – nemcsak a nagy költségvetésű kiállításokra koncentrálnak, hanem tanulmányok és katalógusok kiadása mellett, időszakos köztéri installációk felállítására vagy például site-juk (www.fondazionenicolatrussardi.com) kezdőlapjának megterveztetésére: erre rendszeresen fiatal művészeket kérnek fel. Tömören megfogalmazott filozófiája szerint a Fondazione célja a nívós művészet folyamatos és intenzív jelenlétének biztosítása, vagyis a művekkel való konfrontáció lehetőségének megteremtése. A kiválasztott művészeket gyakran extra megrendelésekkel látják el (így történt Tacita Dean kiállításán is), például helyspecifikus művek kivitelezésére adnak megbízást elősegítve a dialógust mű és közönség között.

partjainak lenyűgöző zöldjében mutat legelésző teheneket. A közel egyórás film az 1999-es teljes napfogyatkozást örökíti meg, a felhős időjárás miatt a földre fókuszálva, az állatok ösztönös reakcióit mutatva. ■ Madagaskári napfogyatkozások és fényjelenségek nyomában Dean 2008-ban egy-egy körteembriót helyezett két alkoholos üveg gyomrába (*Prisoner Pair*), amiket növekedésük folyamán a nap különböző időpontjaiban örökített meg, s transzparens állóképeinek ezzel a sorozatával zárta a kiállítást.

Tacita Dean

Still life

Fondazione Nicola Trussardi (Palazzo

Dugnani)

MEGMÉRETVE, AVAGY: LEHET-E A LOVAS LEONARDO ALKOTÁSA?

SZÓCS MIRIAM

A SZÉPMŰVÉSZETI MÚZEUM KISBRONZA WASHINGTONBAN

1. Leonardo da Vinci (1452–1519) vagy követőjének modellje: *Ló és lovas*, 16. századi vagy későbbi bronz, 24,3x26,5 cm. Budapest, Szépművészeti Múzeum2. Leonardo da Vinci után (?): *Ágaskodó ló*, feltehetően 19. századi bronz, 21,6x26,7 cm. New York, The Metropolitan Museum of Art, Rogers Fund, 1925

Mint arról az utóbbi hetekben számos újságcikk beszámolt, a washingtoni National Gallery kamarakiállítását rendezett a Szépművészeti Múzeum, idestova egy évszázada hol Leonardo da Vincinek tulajdonított, hol tőle elvitatott kisbronz köré (1. kép). A budapesti ló, avagy egy Leonardo da Vinci-rejtély címen futó tárlatról szóló hazai híradások egyik sarkalatos megállapítása, hogy a washingtoni szakembereknek a rendkívül alapos technikai vizsgálatok ellenére sem sikerült hitelt érdemlően bizonyítaniuk, hogy a kisbronz Leonardótól való. Ha így van, nem sok okunk van örülni a szobor washingtoni kirándulásának, hiszen a National Gallery stábjánál szakavatottabb kezekbe aligha kerülhetett volna.

Csak hogy a kérdés nem úgy fogalmazódott meg, hogy a szobor Leonardo alkotása-e, hanem úgy szólt, lehet-e Leonardo alkotása. A budapesti kisbronz szerzősége körüli évszázados bizonytalanság ugyanis abban gyökerezik, hogy Leonardo egyetlen szobra sem maradt ránk. Így valamennyi Leonardónak tulajdonított szobor – és ilyen időről időre több is felbukkant már – attribúciója kizárólag hipotetikus lehet, amit jobb híján Leonardo fennmaradt festményeivel, vagy még inkább rajzaival való stílusos hasonlóságukkal szokás alátámasztani. Nem volt ez másként a budapesti Lovas esetében sem.

A kisbronzot a szobrász Ferenczy István vásárolta 1818–1824 között Rómában. Ekkor még senki nem gondolt Leonardóra, maga Ferenczy, amikor 1846-ban számba vette a gyűjteményét, a budapesti Lovast antik görög szoborként jegyezte fel. Ennek apropóján az szolgált, hogy ekkor ajánlotta megvételre szobrainak teljes kollekcióját a Nemzeti Múzeum számára. A tranzakcióból akkor nem lett semmi, és csak hosszas viszontagságok után, 1914-ben került sor Ferenczy gyűjteményének megvásárlására, ekkor került több kiváló kisbronzsal együtt a nevezetes Lovas is a Szépművészeti Múzeumba. A múzeum munkatársa, Meller Simon talán már ekkor gyanította, hogy nem egy egyszerű „firenzei munkával” van dolga, mindenesetre csak két évvel később, 1916-ban publikálta a szobrot Leonardó saját kezű alkotásaként.¹

Meller nem alaptalanul gondolt Leonardóra, hiszen a művész számos rajzán látható a budapesti kisbronzhoz hasonló ágaskodó ló, és a korabeli dokumentumok is rendre

megemlékeznek Leonardo szobrászattal, sőt egyenesen a bronzöntéssel kapcsolatos érdeklődéséről. Leonardo 1483–1493 között Milánóban dolgozott Francesco Sforza lovas emlékművén, a nemrégiben előkerült Madridi Kódexben saját kezű feljegyzései olvashatók arról, mennyire foglalkoztatták a szobor bronzbaöntése körül felmerülő technikai nehézségek. A Sforzák bukását követően Leonardo hamarosan visszatért Milánóba, és 1508–1512 között már egy újabb emlékmű, a zsoldosvezér Gian Giacomo Trivulzio lovas szobrának előkészítése kötötte le. Végül egyből sem lett semmi: a Sforza emlékmű hatalmas agyaglova már a bronzbaöntésre várakozott, amikor a várost megszálló gascogne-i íjászok céltáblának használták, a Trivulzio emlékmű pedig csak a tervezés fázisáig jutott.

Meller ennek ellenére úgy vélte, a budapesti kisbronz Leonardónak a Trivulzio emlékműhöz szánt kisméretű modellója. Ezzel szemben a budapesti Lovas közelebb áll a firenzei városháza szerencsétlen sorsú, elpusztult falképe, az Anghiari csata vázlataihoz. Leonardónak egy ehhez szánt windsori rajzán olvasható a művész rövid feljegyzése arról, hogy mozgalmas csatajelenetek megkomponálásához ujjnyi kis viaszmodelleket készített (fanne uno piccolo di cera lungo un ditto).² Ezt a reneszánsz festők körében elterjedt gyakorlatot egyébként Giorgio Vasari, az olasz művészek első életrajzírója is megerősítette. Ezért több kutató azt feltételezte, hogy a budapesti Lovas modellje ilyen kisméretű viaszfigura lehetett, amelyet Leonardo egyik munkatársa nagyíthatott fel és önthetett bronzba. Ebből

3. Leonardo da Vinci után (?): *Ágaskodó ló*, feltehetően 19. századi bronz, 20,5x23 cm. Limerick, The Hunt Museum

a léptékváltásból fakadhat, hogy a kisbronz némiképp veszített a Leonardo-rajzok dinamizmusából.³ Másfelől Leonardo nem sokkal azt követően, hogy felhagyott az *Anghiari csata* festésével, a szobrász Gian Francesco Rusticivel (1474–1554) a firenzei Battistero északi kapuja fölött magasodó bronz szoborcsoport elkészítésében működött közre. Ezért merült fel, hogy a budapesti kisbronz is ebben az időszakban, 1506–1508 között születhetett.⁴ Ennek azonban ellentmond, hogy amikor Leonardo 1508-ban végleg elhagyta Firenzét, a munka a korai fázisánál tartott, a csoport terrakottafigurái csak 1509 őszére készültek el, bronzba öntésükre pedig 1511 nyarán került sor.⁵

Úgy tűnik, Aggházy Máriát nem zavarta a budapesti *Lovas* körül sorakozó számos kérdésjel, és az utóbbi évtizedekben a kisbronzzal foglalkozó szakemberek közül egyedüliként, a szobrot fenntartások nélkül fogadta el Leonardo alkotásának. Számos tanulmányában és doktori disszertációjában érvelt amellet, hogy Leonardo a kisbronzot franciaországi tartózkodása alatt, I. Ferenc francia király feltételezett lovas emlékművének modellőjeként öntötte. Elképzelését mindenekelőtt a szobor lovasának és a király egykorú portréinak hasonlóságával, valamint a milánói festő és művészeti író, Gian Paolo Lomazzo (1538–1600) traktátusának egy sommás, Leone Leoni (1509 körül–1590) tulajdonába került Leonardo



4. Leonardo da Vinci műhelye (?): *Guggoló harcos*, feltehetően 1490 körüli bronz, 11,5x11 cm. Milánó, Museo Poldi Pezzoli

lóról szóló rövid feljegyzésével igyekezett alátámasztani (un cavallo di rilievo di plastica).⁶ A lovas vonásai azonban elnagyoltabbak annál mintsemhogy érdemben összevethetőek lennének I. Ferenc fennmaradt portréival, a Lomazzo által futólag említett Leonardo mű pedig nem sok támpontot nyújt ahhoz, hogy

a budapesti *Lovassal* azonosíthassuk. A kisbronz pedig összességében túlságosan vázlatos ahhoz, hogy hihetővé tegye Aggházy álláspontját, miszerint egy ilyen mértékig befejezetlen szobrocskát ajánlott volna fel a királynak, az egyébként igényességéről és örök elégedetlenségéről ismert művész.

Aggházy érdeme ugyanakkor, hogy a CIHA (Comité International d’histoire de l’art) 1969-ben Budapesten megtartott nemzetközi művészettörténeti konferenciájának apropóján rendezett kamarakiállításon a budapesti *Lovas* mellett annak három legközelebbi variánsát, a New York-i Metropolitan Museum (2. kép), a londoni Jeannerat-gyűjtemény, valamint a limericki Hunt Museum bronzlovát (3. kép) is bemutatta. Ekkor mód nyílt a kisbronzok közvetlen összehasonlítására, amely alapján Aggházy a New York-i és londoni lovat párdaraboknak tekintette, és azt feltételezte, hogy azokat Leonardo saját kezű, budapesti *Lovasa* után Leone Leoni öntötte, amikor a 16. század második felében.

Nemrég azonban Richard E. Stone, a Metropolitan Museum restaurátora technikai vizsgálatokat végzett a New York-i lovon. Eredményei nyomán a művészettörténész James David Draper hajlott rá, hogy a Metropolitan Museum lovát Leonardo koránál akár két évszázaddal későbbi öntvénynek tartsa, és nem zárta ki azt sem, hogy a budapesti szobor is ezzel egy időben, tehát Leonardo koránál lényegesen később készülhetett. Ilyen előzmények után igencsak időszerűvé vált a budapesti kisbronz technikai vizsgálata.

Idén tavasszal a Szépművészeti Múzeum, az amerikai magyar évadot szervező New York-i Magyar Intézet és a washingtoni National Gallery összefogásával, valamint az egyik leg-rangosabb kisbronzgyűjteménnyel rendelkező Robert H. Smith támogatásával erre mód is nyílt. A budapesti kisbronz körüli kétségek súlyát jelzi, hogy a kiállítás megrendezését az amerikai fél a technikai vizsgálatok eredményétől tette függővé. A National Gallery két munkatársa, a kisbronzok terén komoly szakmai tapasztalatokkal és reputációval rendelkező Shelley Sturman és munkatársa, Kathy May a legkorszerűbb eszközökkel vizsgálták a kisbronzot. Emellett lehetővé vált a budapesti *Lovas* néhány közeli variánsának bevonása is. Így a Hunt Museum lova és a szintén Leonardónak tulajdonított, a milánói Museo Poldi Pezzoliban őrzött *Guggoló harcos* (4. kép) mellett az ominózus datálású New York-i ló újabb analízisére is sor kerülhetett.

Ilyen alkalmakkor rendszerint megnézik a kisbronzok öntési technikáját, a bronz-ötvözetek összetételét és az öntés utáni meg-



5. Röntgenfelvétel a budapesti lóról

munkálás részleteit. Az így kapott eredményeket a kutatók összevetik a szobrász saját kezűnek tartott kisbronzzaival, és ha elegendő hasonlóságot találnak, emellett a művek stílusa is közeli, akkor joggal feltételezhető, hogy ugyanazon mester alkotásával van dolgunk. Szerencsés esetben akár tucatnyi saját kezű mű is a kutatók rendelkezésére állhat. A mostani washingtoni vizsgálat azonban speciális esetnek bizonyult, nemcsak azért, mert Leonardóról van szó, hanem azért is, mert Leonardónak egyetlen saját kezű kisbronzát, de más anyagból kivitelezett szobrát sem ismerjük.

Ezért Washingtonban nem is arra a kérdésre keresték a választ, hogy a budapesti kisbronz Leonardo alkotása-e, hanem az öntési technika és a bronz összetétele alapján azt próbálták megfejteni, hogy a szobor Leonardóval egykorúnak és olasznak tekinthető-e. A vizsgálatot mindenképp aktuálissá tette az a hosszú ideje megfogalmazódott igény is, hogy további találgatások helyett az újabb kutatások egzaktabb alapokra kerülhessenek. Hiszen ez idáig, mint láttuk, a budapesti szobor művészettörténeti megközelítése és a Leonardo szerzősége körül kialakult vita szinte kizárólag a művész rajzaival való hasonlóságán alapult.

Valamennyi Washingtonba érkezett kisbronz, beleértve a budapestit is, viaszveszejtési eljárással készült. Ennek során egy gipsz vagy agyag formamag köré viaszból építik fel a szobor modelljét, amelyet valamilyen hőálló anyaggal, gipsszel, vagy agyaggal borítanak be. Az öntés során a felhevített viasz kifolyik ebből a foglalatból, és a helyét az olvasztott bronz tölti ki. Ennek kihülését követően a külső borítást eltávolítják, az öntési nyomokat és az esetleges hibákat kijavítják, a bronz felületét pedig az élesebb kontúrok kedvéért külön is megmunkálják. Végül a szobrot rendszerint sötét patinával vonják be, ami nemcsak a bronz felületét védi, de jelentősen befolyásolja a szobor esztétikai megjelenését is.

Mint az szabad szemmel is feltűnő, a budapesti *Lovas* kitűnő öntvény, bár a befejezésére nem sok gondot fordítottak. Mind a ló, mind a lovas felületén számos apró lyuk látható. Ennek oka, hogy az öntés során a belső formamagot a külső viaszborításhoz vasszögekkel, úgynevezett távtartókkal szokás rögzíteni, ezek biztosítják, hogy a külső és belső forma egymáshoz képest ne mozdulhasson el az öntés során. Később lyukak maradnak a helyükön, amiket rendszerint apró bronzlapokkal szoktak elfedni, majd a patinázás során még az illesztési helyeket is eldolgozzák. A budapesti kisbronzon erre már nem került sor, és a távtartók lyukai érintetlenül maradtak. Legvégül a szobrot a reneszánszban ritka, zöld patinával vonták be. Minderre valószínűleg a 19. század során került sor, és nagymértékben hozzájárult ahhoz, hogy a kisbronzot sokáig antiknak gondolják.

A Metropolitan Museum ágaskodó lova a budapesti kisbronz után készülhetett, néhány részletében mégis eltér attól. Alacsonyabbra kerültek a ló mellső lábai, jobb hátsó patája alól eltűnt a szikla, és a ló genitáliái sem kerültek megmintázásra. Érdekes különbség még, hogy a New York-i ló farka a budapestihez képest fordítva áll. Annak ellenére, hogy a New York-i bronz nagyon közeli a budapestihez és szintén viaszveszejtési eljárással öntötték, a bronz felülete és megmunkálása gyökeresen eltérő. Itt a budapestinél lényegesen több gondot fordítottak a bronz öntés utáni megmunkálásra, és a távtartók lyukait is igyekeztek fémlapokkal elfedni.

Az írországi Hunt Museum lova mind megjelenésében, mind megmunkálásában jelentősen különbözik a budapesti és a New York-i



6. Részlet az 1. képről

kisbronztól, és pár centivel kisebb is ezeknél. Itt a ló jobb hátsó lába a budapestihez hasonlóan sziklára támaszkodik, a ló farka, szemei és fogai azonban már szinte természetellenes részletességgel vannak megmintázva.

Röntgenfelvételeket régóta használnak arra, hogy a bronzok belsejéről, és ezen keresztül az öntés sajátosságairól nyerjenek alapvető információkat, röntgen fluoreszcenciás analízissel pedig az öntvény összetételét lehet meghatározni. Újdonságnak számít a háromdimenziós lézerszkennер alkalmazása, amely a hasonló szobrok pontos összevetésére nyújt lehetőséget. Washingtonban mindhárom eljárást alkalmazták, és ami talán a legfontosabb, valamennyi kisbronzot azonos körülmények között és azonos eszközökkel, ugyanaz a stáb vizsgálta.

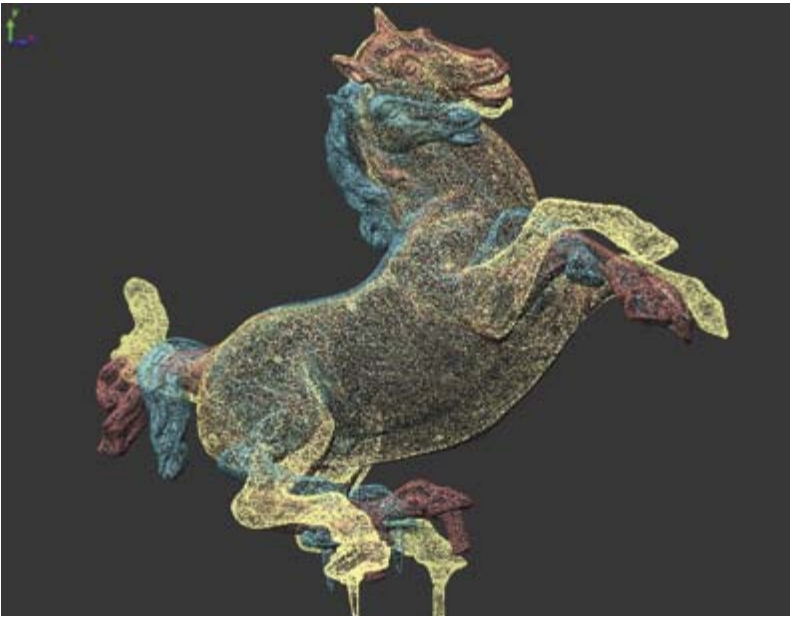
Bár a budapesti kisbronzról korábban is készültek röntgenfelvételek, az elmúlt években a röntgentechnika annyira kifinomulttá vált, hogy a bronz legkisebb hibái, az öntés legapróbb jellegzetességei is láthatóvá, de mindenképpen kikövetkeztethetőkké váltak. Így most derült fény arra is, hogy a budapesti kisbronzot közvetett technikával öntötték. Ilyenkor nem a szobrász modelljét használták fel közvetlenül, hanem mintát vettek róla, majd ezen a negatív formán folytatták végig a felolvasztott viaszt, a belső üreges részt pedig hőálló anyaggal töltötték ki, ez esetben gipsszel, és csak ezután került sor az öntésre. Ilyenkor az ötvözet röntgenfelvételén látható belső felülete hűen adja vissza a viasz formáját, így az elfolyó apró viaszcspepeket is (5. kép). A bronzba öntés előtt a belső magot a ló farkánál, még a viaszba vágott négyzetes résznél töltötték be a szoborba.

Ennek a viaszdarabnak a visszaillesztési helye szintén jól látható a röntgenfelvételeken. Az öntést követően a belső magot pedig szintén a farokrésznél vágott nyíláson keresztül távolították el (6. kép).

A közvetett öntésmód előnye, hogy a művész eredeti modellje az öntés során nem semmisül meg. Ezt a technikát épp a reneszánsz idején fejlesztették tökélyre, azzal a szándékkal, hogy a szobrász modellje megmaradjon a műhely számára és arról további kisbronzokat lehessen önteni.⁷ Jóllehet, abból a tényből, hogy a budapesti kisbronzot közvetett eljárással öntötték, lényeges következtetés nem vonható le, mindenképp fontos, hogy olyan technikát alkalmaztak, amely már a reneszánszban is elterjedt volt, másfelől gondot fordítottak arra is, hogy a budapesti *Lovas* modelljét megóvják az öntés során.

A New York-i kisbronz fala vékonyabb, egyenletesebb és pontosabban követi a szobor külső formáját. Ezek olyan jellegzetességek, amelyek a 16. századnál későbbi öntési időre utalnak. A röntgenfelvételeken még az is kivehető, hogy a távtartók lyukait elfedő fémlapok közül kettő modern csavarmenetben végződik. A ló farkát a hozzátartozó négyzetes résszel együtt utólag forrasztották a lóhoz. Sőt úgy tűnik, hogy a budapestivel ellentétben nem azért vágták ki, hogy az öntést követően itt emeljék ki a belső formamagot, hanem külön is öntötték. A két rész összeillesztéséhez pedig olyan magas olvadáspontú forrasztóanyagot használtak, amelynek hegesztéséhez csak a 19. századtól ismert technológiák alkalmasak.

A Hunt Museum lova, szemben azzal, ahogyan korábban gondolták, nem tömör



7. Háromdimenziós számítógépes modell a budapesti (sárga), a New York-i (piros) és a limericki (kék) lóról. Készítette: Direct Dimensions Inc.

öntvény, mindössze a belső formamagot hagyták a szoborban, ami a budapestinél és a New York-inál használt gipsszel szemben itt agyag. De a Hunt Museum bronzának fala lényegesen vastagabb a két másik variánsánál, a ló hátán pedig egy még vastkosabb szasz figyelhető meg, amely annak a nyílásnak a helyét jelöli, ahol a belső formamag behelyezése történt. Mindez arra utal, hogy akár csak a budapestit, a Hunt Museum kisbronzát is közvetett módon öntötték. Viszont a technikai kivitelezése annyira különbözik a budapesti és a New York-i kisbronzétól, hogy biztosan nem közös műhelyből származnak.

A budapesti ló és lovasának röntgen fluoreszcenciás analízise során kiderült, hogy mindkét alak azonos összetételű, 86% rézből, 7% ónból, 7% ólomból álló ötvözetből készült, ami nyomokban vasat, nikkelt, cinket, antimont, arzént és ezüstöt is tartalmaz. Így biztos, hogy a lovat és a lovast egy időben öntötték. A röntgen fluoreszcenciás vizsgálat másfelől azért fontos, mert a budapesti bronz összetételét összehasonlítva más reneszánsz kori kisbronzok vizsgálati eredményeivel, következtetni lehet az öntés idejére. A washingtoni National Gallery hosszú évek óta építi bronz-adatbázisát, így igen gazdag referencia állt a restaurátorok rendelkezésére. Ezzel összevetve a budapesti kisbronz még bőven belül van a reneszánsz bronzötvözetek amúgy meglepően széles spektrumán.

Nem így a New York-i Metropolitan Museum bronz, amely 77% réz, 22% cink ötvözetből áll és csak kevesebb, mint 1% ólmot, vasat, nikkelt, ezüstöt és ónt tartalmaz. Ilyen magas cinktartalmú bronz, bár létezik a reneszánszban, mégis nagyon ritka és inkább az északi területekre jellemző. A Hunt Museum lova 89% réz, 6% ón, 5% ólom ötvözete nyomokban cinket és vasat is tartalmaz. Ezüst jelenlétét a bronzban nem mutatták ki, ami alapján arra következtettek a washingtoniak, hogy a szobrot a 19. század vége után öntötték, akkor, amikor a réznek már megoldhatóvá vált az elektrolitikus finomítása.

A háromdimenziós lézerszkennek lehetővé tették a három ló formájának és méretének pontos összevetését. A lovakról készült felvételeket azután eltérő színekkel egymásra vetítették, így a legapróbb különbsége is fény derülhetett (7. kép). A New York-i bronz némileg kisebb, mint a budapesti, de kontúrjai többnyire így is pontosan követik annak a formáját. Ez alapján arra gondolhatunk, hogy a New York-i a budapesti ló után készült öntvény lehet, amelynek egyes részleteit kissé át is dolgozták. Ennek során közvetlenül a budapesti lóról vettek mintát, majd

ez alapján öntötték ki a New York-i bronzot. Ez megmagyarázza az eltérő méretüket is: mivel a réz a kihűlés során kissé összezsugorodik, ezért egy utánöntvény mindig valamivel kisebb az eredetinel. A Hunt Museum bronz, viszont már lényegesen kisebb ahhoz, hogy utánöntvényről beszélhessünk. A ló mellső lábai is kisebb szögben emelkednek, és részleteiben is gondosabban kidolgozott, ezért a szobrot biztosan nem a budapestiről vett minta alapján öntötték, jóllehet az eredetéhez nem férhet kétség.

Utolsónak maradt a budapesti kisbronzhoz már csak lazább szálakkal kötődő milánói *Guggoló harcos*. Leonardónak a milánói Sforza emlékműhöz készített egyik vázlata egy korabeli rézmetszeten maradt fenn.⁸ Ennek tanúsága szerint a művész az eredetileg ágaskodó lóval tervezett szoboregyüttes alátámasztását úgy próbálta megoldani, hogy a ló magasba emelt mellső lábai alá egy guggoló, pajzsával védekező harcost helyezett. A milánói *Guggoló harcoson* ezt a védekező katonát öntötte bronzba a szobor ismeretlen készítője. A kisbronz szintén viaszveszejtéssel készült, de társaival ellentétben tömör. A New York-i lóhoz hasonlóan magas cinktartalmú az ötvözete (77% réz, 21% cink, kevesebb, mint 1% ólom, vas, nikkelt, ezüst, nyomokban ón), ami viszont nem jellemző az itáliai reneszánsz bronzokra.

A National Gallery kiállítása igyekezett hűen tükrözni a technikai vizsgálatok eredményeit. A kiállított kisbronzok feliratai is ezek ismeretében születtek. Washingtonban nemcsak attól tartózkodtak, hogy attribúciós kérdésekben határozott álláspontot képviseljenek, de a szobrok készítése idejét is rendkívül akkurátusan határozták meg. A Szépművészeti Múzeum szobrát Leonardo vagy követője modellje utáni kisbronzként állították ki, amelyet a 16. században vagy később öntöttek. Ez utóbbi semmi mást nem takar, mint azt a magától értetődő tény, hogy amíg a reneszánszban nem tudtak 19. századi technológiával bronzot önteni, a 19. században éppen-séggel erre is nyílt mód. Egyszerűbben fogalmazva, egy valamennyi jellegzetességében 19. századinak kinéző bronz biztosan nem lehet 16. századi, míg ez fordítva már nem elképzelhetetlen. Ez a túlzott aggályoskodás valószínűleg a speciális helyzetnek tudható be, hiszen a budapesti kisbronz nem kisebb messterrel, mint Leonardóval áll kapcsolatban, akinek szobrászata, mint láttuk, igencsak ingoványos terület, ráadásul itt már a puszt, a név is elővigyázatosságra kitélez. Biztos vagyok benne, hogy egy technikailag hasonlóan kivitelezett, de kevésbé ismert szobrász művéről

lemaradt volna a „vagy későbbi” kitétel.

A rendkívül fegyelmezett washingtoniak egy feltételezésnek mégsem tudtak ellenállni. Bár nyilvánvaló, hogy a két darabból álló budapesti kisbronzot egyszerre öntötték, mégis úgy gondolták, hogy csak a ló eredeti, és a lovast csak később, közvetlenül az öntést megelőzően mintázták. Ennek egyik bizonyítékát a ló hátának szokatlan kialakításában látták, hiszen a bronz lovas szobroknál rendszerint az állat hátán szokás egy nagyobb, üreges részt hagyni, amely egyfelől stabil helyet biztosít a lovasnak, másrészt lehetővé teszi, hogy öntés után itt távolítsák el a feleslegesé vált formamagot. A budapesti kisbronzon ez elmaradt, egy szokatlan megoldással a lovas fix helyzetét a ló hátán kialakított furattal és egy abba csatlakozó csappal oldották meg. Mivel a lovast a lóhoz viszonyítva arányai-ban is kisebbnek találták, úgy vélték, a kettőt nem ugyanaz a mester és nem is egy időben mintázta. Ennek az elképzelésnek a fényében a lovat és a lovasát első alkalommal külön állították ki.

Leonardo számos ránk maradt rajza azonban a legkevésbé sem támasztja alá a washingtoniak hipotézisét, hiszen ezeken a budapesti kisbronzával megegyező testtartású és arányú harcosokkal találkozhatunk. Másfelől azt sem érdemes szem elől tévesztenünk, hogy a budapesti kisbronz, kiváló minősége ellenére, olyan szokatlan megoldásokat tartalmaz, amelyekkel gyakorlott bronzöntő művein nem találkozhatunk. Így túl az esztétikai szemponton, a ló és lovasának szétválasztását a bronz technikai sajátosságai sem indokolják.

A Szépművészeti Múzeum kisbronzával szemben, a Metropolitan Museum és a Hunt Museum lova már feltételelezhetően 19. századi alkotásként szerepel a kiállításon. Ezzel azonban nyitva hagynak egy korántsem mellékes kérdést: ha a New York-i ló a budapesti utánöntvénye, akkor hogyan származhat a 19. századból? Hogyan készülhetett egy öntvény Ferenczy István egykori bronzáról, amely a 19. század első felétől az 1914-es újrafelfedezéséig a szobrász rimaszombati házában gyakorlatilag el volt zárva a világtól? Ilyen kérdésekre a kiállítás szigorúan a technikai vizsgálatok eredményeire hagyatkozó kurátorai nem keresték a választ.

Ebben a hajthatatlanul egzakt légkörben különösnek hat a milánói *Guggoló harcos* megengedő meghatározása. A szobrot Leonardo műhelyének 1490-es évekből származó alkotásaként állították ki, jóllehet a Metropolitan Museum lovához hasonlóan magas cinktartalmú ötvözetének párhuzamait inkább a korabeli északi területek kortárs vagy a 19. század

bronzai között találjuk, de kivitelezése és minősége sem olyan kiemelkedő, hogy az a műhely meghatározást indokolttá tenné. Csak remélni lehet, hogy a háttérben nem a milánói múzeum kikötése húzódik.

A technikai vizsgálatok és a kiállítás egyik legfőbb eredménye, hogy eloszlatták azokat a New York-i ló kapcsán korábban felmerült kételyeket, amelyek megkérdőjelezték a budapesti szobor reneszánsz kori eredetét. Ennek azért is kiemelkedő a jelentősége, mert a Metropolitan és a Hunt Museum két kisbronzával ellentétben a budapestinél egyetlen tényező sem merült fel, amely kizárná a szobor 16. századi datálását. Arra természetesen a National Gallery munkatársai sem adhatták meg a választ, hogy a budapesti kisbronzot Leonardo készítette-e, de ha ezzel kapcsolatban is a New York-i vagy az írországi lóhoz hasonló körülmények merültek volna fel, akkor mindez ma már kérdésként sem fogalmazódhatna meg. Így a washingtoni vizsgálat legfontosabb, a budapesti szobor szempontjából nem eléggé hangsúlyozhatóan pozitív eredménye, hogy a művészettörténészek tovább foglalkozhatnak a Leonardo-rejtvény megfejtésével.



- Meller Simon: Die Reiterdarstellungen Leonardos und die Budapester Bronzestatuetten. *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen*, 37 (1916), 213–250.
- Kenneth Clark – Carlo Pedretti: *The Drawings of Leonardo da Vinci in the Collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle*. London, 1968–1969, 27–30 (RL 12328)
- Kenneth Clark: *Leonardo da Vinci*. London, 1967, 132.
- Anthony Radcliffe: *European Bronze Statuettes*. London, 1966, 71–72.
- Martin Kemp: Leonardo e lo spazio dello scultore. In: *XXVII lettura vinciana*. Firenze, 1988, 18–19
- Aggházy Mária: *Leonardo lovasszobra*. Budapest, 1972; vmint uő.: *Leonardo's Equestrian Statuette*. Budapest, 1989.
- Richard E. Stone: Antico and the Development of Bronze Casting in Italy at the End of the Quattrocento, *Metropolitan Museum Journal* 16 (1981), 87–116.
- Arthur Mayger Hind: *Early Italian Engraving: A Critical Catalogue*. London, 1938, no. 7.



Sinkó István: *Víz a város alatt*, akril, 2000

Sinkó István kiállítása a La Galerie Sofitelben

A RadaR művészeti partner segítségével 2008 szeptemberében megnyitotta kapuit a La Galerie Sofitel, a Sofitel Budapest Chain Bridge kortárs képzőművészeti kezdeményezése, mely évente több alkalommal várja a műértő közönséget egy-egy kortárs alkotó impozáns munkáinak bemutatójára. A korábban megrendezett Moreno Pincas, Gesztelyi Nagy Zsuzsa és Fürjesi Csaba kiállítások sikerét követően 2009. október 8-tól egy teljes hónapon át Sinkó István kortárs magyar festőművész alkotásait tekinthetik meg a művészetkedvelők. A művész képeit számos országban bemutatták már, az érdeklődők most Budapesten, a La Galerie Sofitel és a RadaR által rendezett kiállításon ismerkedhetnek meg legújabb munkáival.

Sofitel Budapest Chain Bridge (Budapest V. kerület Roosevelt tér 2.)

A MAGYAR KÉPZŐMŰVÉSZET TÁRSADALOMTÖRTÉNETE

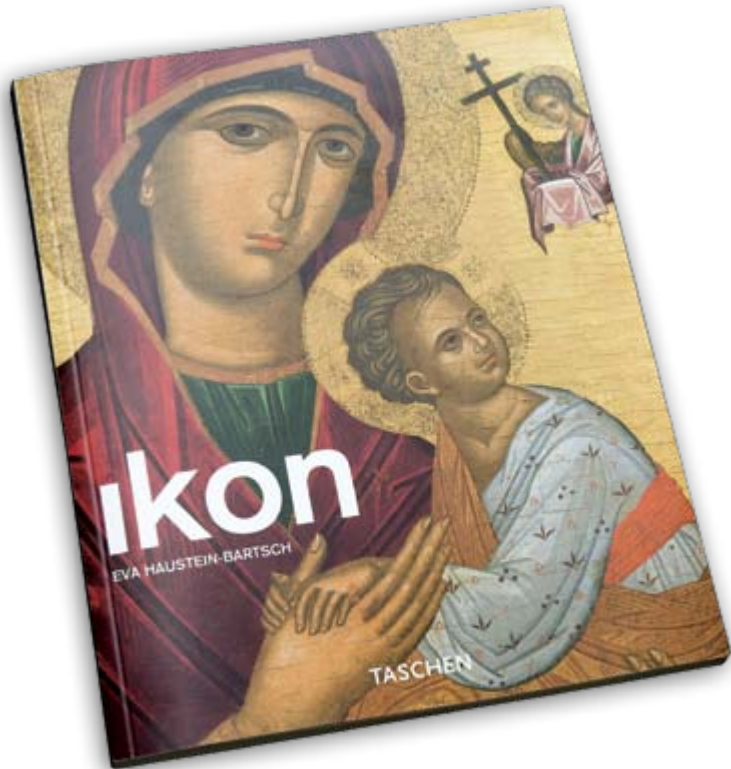
Nagyon hiányzott már ez a könyv. A hagyományos modernista művészettörténet-írás (és az olyan sikerkiállítások, mint a Magyar Vadak) miatt úgy tűnik, mintha a századfordulón mindenki szerelmes lett volna az avantgárd eszmékbe és a szűk manzárdszobákba. Mint-ha a művészet nagy gépezetét csak az új forma igénylése hajtotta volna előre, amit a konzervatív kerékkötők csak rövid ideig akadályozhattak. Egészen friss szem kellett ahhoz, hogy a történet másik oldala is élénk táruljon. Hogy miféle érdekharok dúltak a fiatalok által megalapított csoportok között, hogy mi kellett egy tehetséges piktor révbeéréséhez vagy hogy mikor vedlettek át a kávéházi bohémek tisztességes középosztálybeli urakká. A történész Szívós Erika elfogulatlan szemmel elemzi a kiegyezés és az első világháború vége közötti képzőművészek magyarországi társadalomtörténetét. Beleásta magát a művészettörténeti szakirodalomba, de mégsem hagyta, hogy a megcsontosodott esztétikai előítéletek vezessék az orránál fogva. Inkább épített egy adatbázist az 1867 és 1919 között alkotó professzionális hazai képzőművészekről, majd táblázatokban elemezte ki az adatokat. Kiderült, hogy mennyi az annyi. Csak pár példa: az összegyűjtött 426 művész közel 10%-a nő, 46%-a érett-ségizett, 6%-a földbirtokos, 30%-a született



Budapesten (Pest-Budán) és 22%-a kapott ösztöndíjat. A végkövetkeztetése szikszilárd: a 19. század végén és a 20. század elején a festők és szobrászok masszívan a középosztályhoz tartoztak. Eleve iskolázottabbak voltak az átlagnál, és bíztak benne, hogy ha nem is nyelik meg a lottó ötöst (mint a festőfejedelem Munkácsy vagy a portrékirály László Fülöp), a pár szobás polgári lakás és a normál köztisztviselői fizetés azért kijár nekik. (Életszínvonalukat pedig tovább örökíthetik gyermekeikre.) A visszaemlékezésekben számtalan helyen megénekelt művésznyomor és a bohém életvitel eltűzött legenda. Herman Lipót A művész-

asztal című könyvében is csak a fiatalok pénztelenségéről ír, míg az időződő művészek hamar megállapodtak, lett presztízsük, ügyfélkörük, világos műtermük és házikabátkájuk. Szívós nem olvasmányos esszét írt, de ezeket az adatokat valakinek össze kellett már szednie. Például, hogy a századelőig 500 művészno végzett a főiskolán, de csak körülbelül 100 maradt a pályán. (Vagy hogy a müncheni műtárgypiac éppen akkor omlott össze, mikor a magyarok kirajzottak Nagybányára.) Ráadásul az összegyűjtött történetek sodorják magukkal az olvasót, Tisza Istvánról például kiderül, hogy majd' összerókázta magát Rippl-Rónai kiállításán az undortól, az öreg Hatvany művészfiáról szóló lenéző félmondatából pedig olvasható az úrhatnám kereskedők jellegzetes szemléletmódja: „Az egyik festő, a másik szintén bolond.” Szívós Erika – Bourdieu-re és az angolszász professzionalizáció-kutatásokra támaszkodva – térképezte fel a korszak művészettörténetének szövevényes hátterét, a szakma emancipációjától kezdve az intézményes háttér kialakulásáig.

Szívós Erika: *A magyar képzőművészet társadalomtörténete 1867–1918*. Új Mandátum, Budapest, 2009. 271 oldal, 2490 Ft



IKON

Mikor 787-ben a niceai egyetemes zsinat – a képtisztelet (proszkúnésizs) és a képimádat (latreia) közti finom teológiai különbségtételre hivatkozva – visszaiktatta jogaiba az ikonkultuszt, folytatódott az európai festészet története. Illetve inkább újakezdődött, hiszen a korábban készült szentképeket az ikonoklaszta bizánci császárok tüzre vetették. A recklinghauseni Ikonmúzeum tudományos igazgatója, Eva Haustein-Bartsch a Taschen kiadó felkérésére összeírta egy kis kötetbe az ikonfestészet legfontosabb problémáit, a képrombolástól kezdve az ikonosztázis felépítésén és a nem kézzel festett Krisztus-képeken keresztül a ruharedőket jelképező aranyszálak felvasalásáig. A vékony kötet illusztrációs anyaga szinte teljes egészében a recklinghauseni ikongyűjteményre épül, így inkább tűnik múzeumismertetőnek, mint általános összefoglalónak. A nagy klasszikusokról csak a bevezetőben esik szó, viszont terítékre került az összes fontos kései festőközpont, a velencei megszállás alatt álló Kréta, a cári Oroszország és a Balkán. A bizánci rafinériával megfestett, tökéletes Krisztus-képmások helyett így inkább a későbbi iskolákra esik a hangsúly, láthatunk itáliai ízű aranyozott Madonnákat, a Vlagyimiri Istenanya zománcba burkolt, 17. századi másolatát, rokokó keretbe foglalt keresztelést és üvegre festett román parasztikont. Vagyis az ikonfestészet kissé hétköznapiabb arcát.

Eva Haustein-Bartsch: *Ikon*. Taschen–Vince, Budapest, 2009, 96 oldal, 2275 Ft

A RENESZÁNSZ MAGYARORSZÁGON



A magyar reneszánsz fő baja, hogy amit ismerünk belőle, az már nem létezik, ami pedig még megvan, az senkit sem érdekel. Ha valaki a korszakhoz pátoszmentesen próbál hozzányúlni, menthetetlenül mítoszokat rombol. Így tesz Mikó Árpád is, a Magyar Nemzeti Galéria kiváló reneszánszkutatója, aki a Corvina kiadó magyar korstílusokról szóló könyvsorozatának legújabb kötetét jegyzi. Mikó nem udvariaskodik, lekever pár pofont a Mátyás-legendáriumnak. Persze amit leír, egy-két évti-

zede a szakértők körében már jól ismert, de a köztudatban élő Mátyás király-képpel se-hogy sem egyezik. Arról van szó, hogy a hízelgő Bonfininek nem szabad nagyon hinni, nem azért, mert mindig lódított, hanem mert vérbeli humanista volt, aki a klasszikus latin szókészlettel tudta csak körülírni a középkori épületeket is. Vagyis egy gótikus zárterkélyből – persze csak papíron – gondolkodás nélkül varázsolt görög oszlopocsarnokot, amit mi olaszos lodzsaként fordítottunk le. Az ebből kibontott palotakép tökéletesen hamis. A művészettörténet (és a nagymérvű pusztulások miatt a régészet) jelenlegi állása szerint Mátyás nem itáliai palazzókat emelt, hanem csak hozzátoldott a Zsigmond király alatt épített pazar gótikus várakhoz. Igaz, azt kiváló itáliai mesteremberek segítségével tette, reneszánsz márványkapukkal, szökőkutakkal díszítve, majolikacsempékkel kibéelve a középkori tereket. Tekintve, hogy az Alpokon túl ekkor még nem álltak hasonlóan modern, reneszánsz enteriőrök, vállalkozása így is grandiózus volt. (Még akkor is, ha nemcsak humanista neveltetése inspirálta, hanem alacsony származásából eredeztethető komplexusa.) A magyar reneszánszkutatás legnagyobb tragédiája, hogy

ebből a pompás udvarból gyakorlatilag csak a corvinák maradtak meg, azok is szétszóródva a világban. A másik gond pedig a 19. századi reneszánsz (a „röneszansz”) szellemi konstrukciója, ami Kelet- és Közép-Európában nehezen működik. Itt ugyanis a késő gótika a 16. században még jócskán virágzott, helyenként összefonódva a reneszánszal. Maga a reneszánsz pedig a barokk katolicizmust elutasító Erdélyben még a 18. század elején is vezető irányzat maradt. Mikó inkább használja a korabeli all'antica, vagyis az „antik módra” stílusmegjelölést. Ugyanis a reneszánsz spiritusztól függetlenül az antik rozetta, a fogazott párkány és a perspektíva egyszerű divatként is elterjedt Európában. Mikó gyönyörűen megírt könyvében így bőven teret engedhet a Jagellók felemás humanizmusának és a Mohács utáni sokszor meglehetősen provinciális hazai emlékanyagnak, a faragott síremlékektől az ötvösművészetig. Vagyis nemcsak a sosem volt, de teljesen megsemmisült Mátyás-univerzummal foglalkozik, hanem a kései reneszánsz gazdag és izgalmas termésével is.

Mikó Árpád: *A reneszánsz Magyarországon*. Corvina, Budapest, 2009, 204 oldal, 4490 Ft

GÓTIKÁTÓL RENESZÁNSZIG

A művészetírás atyja, Giorgio Vasari a germán törzsre utalva megvetően csak „gótikusnak”, vagyis barbárnak nevezte a középkor utolsó nagy korszakát. Sok-sok évszázadig hitték, hogy a gótikához hozzánőtt németektől ered a stílus, pedig az üvegablakkal áttört, égbe nyúló katedrálisodák mintaképei az Île-de-France-ban születtek meg, egy zseniális diplomata és főpap, Suger apát ügyködése során a 12. században. Vasari megvető névválasztása is sugallja, hogy az itáliai szellem meglehetősen mostohán bánik az északi gyökerű gótikával. Az Alpoktól délre olyan erős volt az antikvítás kisugárzása, hogy a gótika szertelen fantáziája érthetetlen ömlengésnek tűnt. Az olasz szerzők mind a mai napig nehezen birkóznak meg a témával, hiszen a római romokból levezethető helyi művészeti kultúra és az egész Európát elborító gótikus láz között feszül egy kis ellentmondás. A Corvina kiadó új népszerűsítő művészettörténeti albumsorozata viszont nem tudja megkerülni a témát. A három olasz szerző gondosan végigveszi a katedrálisok születését és elterjedését Saint-Denis-től a prágai Szent Vitusig. Majd – a kötelező penzum letudása után – nagy fejest ugranak a késő duecento festészetébe és szobrászatába. Részletgazdag fotókon elemzik az ókori faragványok által inspirált Nicola Pisano szöszékeit és azt a klasszicizáló formarendet, aminek több köze van az előreneszánshoz, mint a gótikához. Cimabue, Giotto és Duccio a legfrissebb szaktudományi kutatások szerint találva érkeznek, az Alpoktól északra eső – vérbeli gótikus – festészet viszont átkerült a következő kötetbe. Olasz logika – hagyjuk rájuk! Annál is inkább, mert a sorozat következő darabja, a *Kora reneszánsz* album kimerítő részletességgel tárgyalja a 1400 körüli virtuóz udvari kultúrát,



az internacionális gótikát és a németalföldi mestereket. Mentségükre legyen mondva, ez a kötet eredetiben az Il quattroceto címet viseli, így kénytelenek voltak az előző évszázad művészeit válogatás nélkül átsorolni az előzőbe. A kora reneszánsz feldolgozása amúgy mintaszerű, ügyesen egyensúlyoz a szaktudomány és a közönségbarát olvashatóság között. Nemcsak a helyi iskolákra helyezi a hangsúlyt, hanem az olyan jelenségekre, mint a perspektíva feltalálása, a természetrajz beszüremkedése, a portréfestészet kialakulása, a korabeli divat vagy az asztronómia hatása a képzőművészetre.

Giulia Marrucchi – Elena Nesti – Cristina Sirigatti: *Gótikus művészet*. Corvina, Budapest, 2009, 432 oldal, 7000 Ft

Cristina Bucci: *Kora reneszánsz*. Corvina, Budapest, 2009, 432 oldal, 7000 Ft

A MAGYAR FESTÉSZET MESTEREI

„Keresse az újságárusoknál!” – meglepő könyvterjesztési stratégia. A művészeti albumok piacán utoljára a több mint száz részt megért Híres Festők című füzet sorozat vitte sikerre ezt a programot úgy egy évtizeddel ezelőtt. Míg azok valóban vékonyka újságnak néztek ki (rájuk volt írva, hogy hetilap) és pár száz forintba kerültek, addig a Kossuth Kiadó új kiadványai (A magyar festészet mesterei) mégiscsak albumok. Nem a legvastagabbak (nyolcvan oldal), de kemény táblába vannak kötve, a hagyományos négyzethez közelítő formátumot követik és albumhoz illő minőségű lapokból állnak. Az áruk viszont hihetetlen alacsony: 1490 Ft. A cél a legszélesebb közönség elérése, hiszen míg egy impozáns marketinghadjárat felvértezett sikerkiállítást több százezren is megnéznének, egy-egy új művészeti album jellemzően pár ezres példányszámban fogy csak el. Vagyis a kiállításjárók mindössze egy százaléka vesz



meg egy klasszikusról szóló szép kiállítású könyvet. Ez pedig – lássuk be – nem túl szívderítő statisztika. A Kossuth Kiadó tehát összefogott a metrómegállóknban ingyen osztogatott Metropol újsággal, hogy kellő nyilvánosságot biztosítsanak a kéthetente megjelenő újabb kiadványoknak. A két szereplő együttműködése nem új jelenség. A több százezres olvasótáborhoz eljutó napilap – Metropol Könyvtár címmel – 2006 óta ad ki bolti forgalomba nem kerülő sorozatokat a Kossuth Kiadóval közösen. A modernizált „olcsó könyvtárban” szerepeltek már a magyar líra klasszikusai, Jókai Mór életműve és életmódkalauzok is. Az idén februárban induló festészettörténeti sorozat szakmai partnerének a Magyar Nemzeti Galériát nyerték meg, az intézmény igazgatója lett a főszerkesztő, a szerzők pedig többnyire a galéria egyes életművekért felelős munkatársai. A válogatásba a biztos művészettörténeti hellyel bíró örök klasszikusok kerültek be, elsősorban a historizmus és a századforduló mesterei. A sort az első magyar plein air festő, Szinyei Merse Pál nyitotta, majd következett a mindent vivő Munkácsy, utána a közismert nagy nevek, szépen sorban, Székely Bertalan, Paál László és Zichy Mihály, majd jött egy kevés Nagybánya és 20. század, Ferenczy Károlytól Aba-Novákon keresztül Kondor Béláig. (Néhányukról jelent már meg album a kiadónál pár éve, csak borsosabb áron.) A stílus gördülékeny, már-már meseszerűen olvasmányos – tartsuk szem előtt, hogy a sorozat a legszélesebb, műkedvelő közönséghez szól! Viszont a szerzők – ahol csak lehet – a friss kutatási eredményekre támaszkodnak, így legalább mindenki megtudhatja, hogy Munkácsyt nem a kapzsi báróné hajszolta bele a szalonzsánerekbe, hogy Szinyei Merse nem a rossz kritika, hanem a birtokigazgatás miatt hagyott fel a festéssel, hogy Zichy az Ember Tragédiája mellett pornográf metszeteket is készített, Mednyánszky pedig nem csak művészi értelemben vonzódott az egyszerű parasztleányekhez. A szövegek a pályaíveket követik, érzékletes jellemrajzzal, gyors műelemzésekkel és jól válogatott illusztrációkkal kiegészítve. (A jó minőségű festmény-reprodukciók persze zömében a Nemzeti Galéria gyűjteményéből származnak.) Az október elején megjelenő Egy Józseffel a 18 kötetes sorozat le is zárult, de az albumok az interneten később is megrendelhetők lesznek.



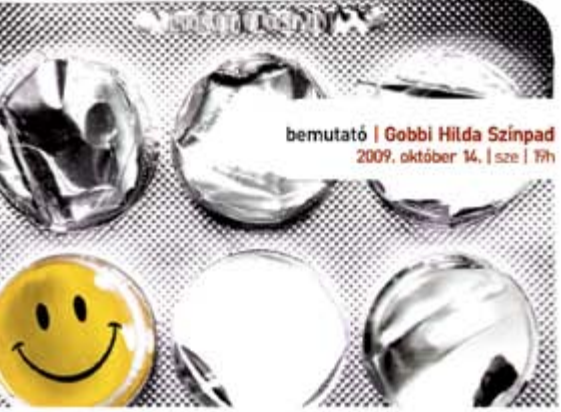
Lengyel András Múzeum shop.
Felhőműzeum
a K.A.S. Galériában



Október 16. - Október 26.
K.A.S. Galéria
1056 Budapest Váci u.36



Mika Myllyaho
Pánik
fekete komédia egy részben és nyolcvanöt percben
magyarországi bemutató
rendező | Rába Roland



Lázár Ervin
Berzsián és Dideki
képregénycirkusz két részben
hét éves kortól ajánlott
rendező | Almási-Tóth András



Katona József
Bánk bán -JUNIOR-
rendező | Alföldi Róbert



Nemzeti Színház
október



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



- acb Galéria » 1068 Bp., Király utca 76.
Írók Boltja » 1061 Bp., Andrássy 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., Várlok utca. 7–9.
Szépművészeti Múzeum Shop » 1146 Bp., Dózsa György út 41.
Vintage Galéria » 1053 Bp., Magyar utca 26.

- Az Alexandra Könyvesházakban
» Budapest V., Nyugati tér 7.
» Budapest VI., Andrássy út 35.
» Budapest VII., Károly krt. 3/C

artmagazin

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



BÉRGALÉRIA
Budapesten, a Markó utcában, egyszeri bérleti díj ellenében 60 m2 terület, 80m2 falfelület, hozzáértő munkatárs, professzionális felszereltség várja a gyűjtőket, képzőművészeket, bárkit, aki szeretné alkotásait, vagy tárgyait önálló, független kiállításként bemutatni.
Kapcsolat:
Hudomel Krisztina
1 356 44 87
+ 36 30 9606 758
hudo@invitel.hu

minden nap

répatorta

no smoking

qawa kávé

függőágy

sencha leaf tea

art magazin

ciabatta

wifi



9-23 H-P
10-22 SZ-V
A KOSZTOLÁNYINÁL

MÜNCHEN | MAGYARUL

Magyar Nemzeti Galéria
2009. október 2 – 2010. január 10.

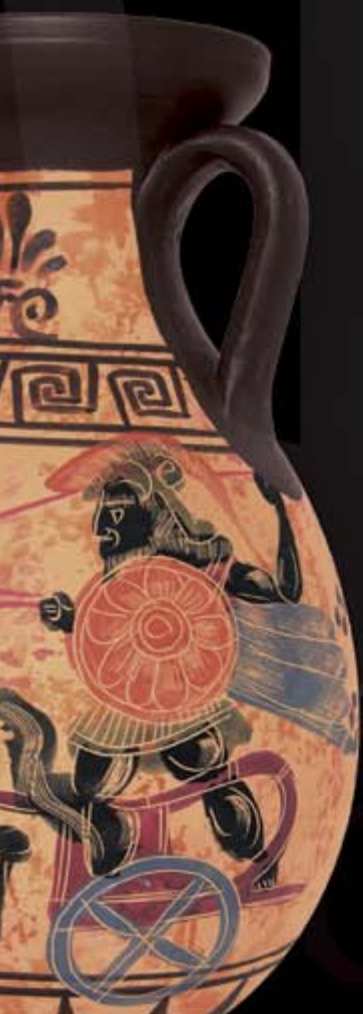




BENCZÚR | HOLLÓSY | GYÁRFÁS | SZINYEI | CSÓK
STROBENTZ | MUNKÁCSY | MÉSZÖLY | FERENCZY

„A TETT KEZDETÉT A BÁTORSÁG,
VÉGÉT A SZERENCSE VEZETI.”

DÉMOKRITOSZ
GÖRÖG FILOZÓFUS



HISZÜNK A
SZERENCSEBEN



SZERENCSEJÁTÉK ZRT.