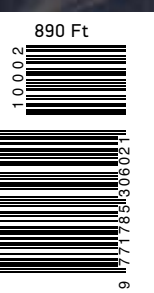




8. évfolyam 2010 / 2

artmagazin 38



890 Ft

nka
Nemzeti Kulturális Alap

Aki régóta úton van,
az értékeli igazán a megérkezést.

A Raiffeisen Bank több mint 123 év tapasztalatával
támogatja Private Banking ügyfeleit.

OPENING HOURS:
THU 12 PM – 7 PM
FRI 12 PM – 7 PM
6 PM – 9 PM
SAT 11 AM – 7 PM
SUN 11 AM – 6 PM

PERFORMANCE NITE

VIE NN AFA IR®

MESSE WIEN
VIENNA, AUSTRIA
THE INTERNATIONAL
CONTEMPORARY ART FAIR
FOCUSED ON CEE

6–9 MAY
2010



FRIEDRICH WILHELM RAIFFEISEN
Banking Since 1886

Raiffeisen Private Direkt: 06 40 58 58 58

Organised by
Reed Exhibitions®
Messe Wien

WWW.VIENNAFAIR.AT

ERSTE BANK

Csak a legnagyobb elismeréssel lehet szólni arról az ötletről, hogy a Múcsarnok kortárs magyar magángyűjteményeket bemutató kiállítássorozatot indított.

Már ha sorozatnak lehet nevezni azt, hogy a 2008-as Budapest Art Fair után néhány napig valamilyen díjátadóhoz kapcsolódóan (talán Mecénás?) látható volt a kortárs iránt is elkötelezett gyűjtemények legjava (ezen lehet vitatkozni, de az akkori ambíció kétségkívül a legnagyobbak felvonultatását célozta). Sajnos ennek a néhány napos, tényleg szennzációsnak mondható felvonultatásnak semmi nyoma sem maradt. Pedig elég nagy energiák kellettek már csak a műtárgyak mozgatásához is, és ki tudja, mikor lehet majd még egyszer ezeket a műveket összetrombitálni, és megismételni nyugodt körülmények között, időt hagyva a közönségnek is, azt a kiállítást, amely felért egy fanfáros győzedelmi ünnepséggel, hogy igen, van kortárs gyűjtés Magyarországon, és elég jó is.

Most, a második ilyen esemény már be lett harangozva, címe is lett, bár az Art Fanatics meg a plakát alapján elég mellbevágó a Merics-gyűjtemény termébe lépni, őszintén elbizonytalanodik a látogató, hogy akkor most egy kiállítás van, vagy visszatértek a régi szisztémához, amikor is a Múcsarnokban mindig két, egymástól lehetőleg teljesen elütő gondolatkör között kellett ingáznai, ajtón ki, másik terembe be.

És hiába vannak szinte mindegyik most kiállított gyűjteményben olyan darabok, amiktől igazán hálás a látogató, hogy ezt egy fanatikus rajongó vagy egy kedves befektető megvásárolta, őrzí, és most a közönség elé bocsátja, hiába derül ki a bennfentesebb és élesebb szeműek számára, hogy az egyes válogatások mögött milyen lelküetű és társadalmi helyzetű ember állhat, maga a Múcsarnok teremsora szedett-vedett benyomást kelt, nincsenek fanfárok, csak zavart suttogás, aminek a lényegét úgy lehetne összefoglalni, hogy hát ez meg mi?

Még egyszer mondom, ez nem a gyűjtemények minősítése, mert azok a maguk helyén, organikus rendben külön-külön nagyszerűek (amiket már láttam) és lehetnek (amiket nem). De így kiszakítva egyes részeket természetes közegükből, és eléggé lélektelenül kipakolva a Múcsarnok falára, azt hiszem, eufemizmus, hogy nem mindegyik darab él meg.

De befejezve a fanyalgást, hogy rendezés: az nem volt, a végkicsengés mégiscsak az: köszönet, hogy láthattam, miket válogat a kollégáitól Fehér László, mibe mit lát bele Gerber Pál, megint elcsodálkozhattam azon, hogy valóban léteznek olyan fanatikus művészetszeretők, mint Merics Imre, akinek a gyűjteménye már tényleg saját maga kiterjesztése, vagy mint Hunya Gábor, aki szintén ritka gyűjtőtípusba tartozik: inkább már kurátor, annyira koncepciózus. És végre láthattam a többiek gyűjteményét is, hogy semmi se maradjon említetlenül: a Barabás-, Hoffmann-, Nyakas Ilona-, K. Petrys-, Kozma–kArton- és Pálfi- gyűjteményeket is.

impresszum



Főszerkesztő: Topor Tünde
topor@artmagazin.hu

Felelős kiadó: Einspach Gábor
einspach@artmagazin.hu

Szerkesztő: Rieder Gábor
rieder@artmagazin.hu

Lapigazgató: Lehoczki Edit
lehoczki@artmagazin.hu

Szerkesztőségi koordinátor: Tormási Anita
tormasi@artmagazin.hu

Lapterv: Szmolka Zoltán

Olvasószerkesztő: Lukács Annabella

Stratégia: Winkler Nóra

Lapunk szerzői: Barki Gergely, Bretus Imre
Entz Sarolta Réka, Fáy Miklós, Fekete Ilona
Hernádi Miklós, Káldi M. Katalin, Ligetfalvi Gergely
Martos Gábor, Mélyi József, Muladi Brigitta
Orosz Márton, Papp Júlia, Rieder Gábor
Somosi Rita, Zombori Mónika

Fotók: Csoosz Gabriella, Acsai Miklós

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

Nyomdai munkák: Pauker Nyomdaipari Kft.

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

Az Artmagazin együttműködő partnere
a Raiffeisen Bank és a Szerencsejáték Zrt.



Köszönjük a HUNGART támogatását. | HUNGART ©

ISSN 1785-30-60



Lapunk megvásárolható a RELAY és INMEDIO valamint a KAISER'S és INTERSPAR üzleteiben.

5

ARTFAIR-HELYZET

6

Bretus Imre: BRAINSTORMING,
avagy kriminális és szabad asszociációs ötletelés a közgyűjtemények
fotóhasználati jogairól

12

ARTANZIX

16

Duna-parti szobrok 1.
Mélyi József: A TORZULÓ DUNA-KORZÓ
– Csoosz Gabriella fotóival

24

KIÁLLÍTÁSAJÁNLÓ

30

Orosz Márton: A KÉP LELKE, AVAGY AZ ANIMÁCIÓ DIADALA

36

Barki Gergely: YES, GERTRÚD!
– Czóbel lappangó aktja. Emléktöredék a századelő Párizsából.

42

Fekete Ilona: DÖGLÖTT AKTÁK
– Ki vágta le Van Gogh fülét?

48

Fáy Miklós: A MÁSIK MICHELANGELO

54

KIÁLLÍTÁSAJÁNLÓ

56

Somosi Rita: NŐMŰVÉSZET VAGY NŐMŰVÉSZEK?
– a Centre Pompidou új állandó kiállítása

60

KIÁLLÍTÁSAJÁNLÓ

64

Muladi Brigitta: KÍNAI TÁJ, JAPÁN ECSETTEL
– tajvani koktél

70

Ligetfalvi Gergely: EAT ART – DANIEL SPOERRI GASZTRONÓMIAI BANKETTJE

76

KIÁLLÍTÁSAJÁNLÓ

78

Műkereskedő-portrék 3.
Martos Gábor: „MÁRFFY IS AZT MONDTA: A KÉPEKNEK FOROGNI KELL”
– Interjú Szekeres Annával, a Qualitas Galéria volt vezetőjével

84

Szobrászélet Magyarországon 2.
– Ézsiás Istvánnal beszélget Hernádi Miklós

88

Rieder Gábor: MÚZEUMGEOLÓGIA

90

Papp Júlia: BORSOS JÓZSEF MINT FÉNYKÉPÉSZ
– Farkas Zsuzsa könyvéről

92

GUTENBERG-GALAXIS



16



24



70



76



56



48

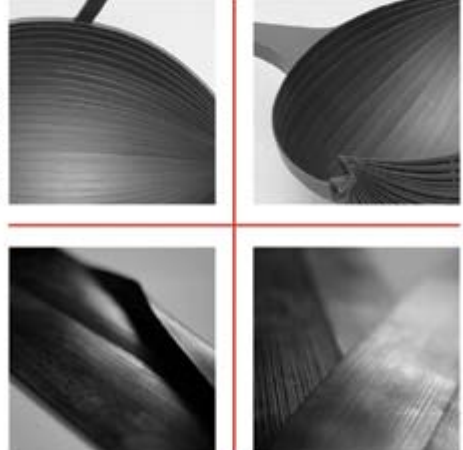


28



6

GÁLHIDY PÉTER | RAJCSÓK ATTILA
SZOLID BÁZIS | SOLID BASE



2010. ÁPRILIS 22 – JÚNIUS 4.
Molnár Ani Galéria, 1088 Budapest, Bródy Sándor utca 22.
+36 1 327 0095 | +36 30 212 8080
info@molnaranigaleria.hu | www.molnaranigaleria.hu
Nyitva tartás: keddtől péntekig 12–18 óráig

MOLNÁR ANI GALÉRIA
KORTÁRS KÉPZŐMŰVÉSZET | CONTEMPORARY ART

VILTIN
Galéria



CHILF Mária /
Keep smiling!
2010. április 28. - június 5.

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



PIKNIK

FERENCZ S. APOR
2010. MÁJUS 5. – JÚNIUS 12.

Friss
galéria

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



ARTFAIR-HELYZET:

PROFILT TISZTÍT ÉS SPECIÁLIS KIÁLLÍTÁSSAL JELENTKEZIK A BUDAPEST ARTFAIR 2010

Idén november 25. és 28. között ismét a Múcsarnokban lesz az egyetlen átfogó hazai kortárs művészeti vásár, de ami új: kizárólag modern és kortárs képzőművészettel. Kiállítói egyfelől a vezető hazai kortárs galériák – mint például az acb, a Vintage, a Deák Erika Galéria, a Várfoke és a Dovin, akik létrehozták a Magyar Kortárművészeti Galériák Országos Egyesületét, a hatékonyabb együttműködés reményében. Idén is részt vesz a Maklár Fine Arts, a Kieselbach Galéria, a Missionart, a Viktor Menshikoff Fine Art, ismét jönnek párizsi és londoni galériák és a régiós szereplők érdeklődése is feléledt.

Először most, 2010-ben rendez a BAF külön teremben társkiállítást népszerű 20. századi, külföldi alkotónak – a delikát anyag önmagában is izgalmas lesz. Szakmai és gyerekprogramok, Artmagazin kerekasztal-beszélgetések, tárlatvezetések, art fair bisztró, aukció, fiatal gyűjtők standja, játékonysági rendezvény és persze hosszú nyitva tartás lesz a négy nap alatt. A vásár idén szorosan együttműködik kulturális intézményekkel és az őszi kulturális nagy rendezvényekkel. Részletes infó hamarosan az átalakult honlapon, ahol szeptembertől napi frissítéssel jelennek meg a programok, kiállítók és művészek. És három év szünet után ismét lesz Antik Enteriőr, a régiségek iránt érdeklődő közönség december 2-tól 5-ig nézelődhet és vásárolhat a régi helyszínen, a Néprajzi Múzeumban.

Artmagazin-díj

A 2010-es Budapest Art Fair kiállítói közül a legjobb, leghatásosabb, leglátványosabb stand nyeri majd el az újonnan létrehozott Artmagazin-díjat. Tulajdonosa visszanyeri részvételi díjának 50%-át, az Artmagazin interjút készít vele, amely a vásárt követő számban jelenik meg, (minimum) 1 oldal terjedelemben, a www.artmagazin.hu oldalon pedig fotóval illusztrált hírként jelenik meg a díj odaítélését követően.

Az Artmagazin-díjat odaítélő bizottság névsora:
Topor Tünde – főszerkesztő (Artmagazin)
Pócze Attila – felügyelőbizottsági tag (MKMGOE)
Galambos Sándor – vásárgazgató (Budapest Art Fair)

(A visszatérítés összege maximum 230 000 Ft+áfa, melyet hivatalosan, a Partner's 2000 Kft., a vásár rendezője mint a kiállítóval szerződéses viszonyban álló fél fizet vissza.)

BRAINSTORMING, AVAGY KRIMINÁLIS ÉS SZABAD ASSZOCIÁCIÓS ÖTLETELÉS A KÖZGYŰJTEMÉNYEK FOTÓHASZNÁLATI JOGAIRÓL

BRETUS Imre

A jogszabályok útvesztőjében fontos elvi, szinte banális kérdés, hogy mihez is van joga, mi is a kötelessége az adóforintokból a nemzeti közkincs megőrzésére létrehozott és működtetett hazai közgyűjteménynek és az ott dolgozó szakembereknek. Fontos kérdés/érdek a folyamatos finanszírozási problémákkal küzdő intézmények életében, hogy a náluk lévő „vagyon” hasznosítására milyen módszerek alkalmazhatók és ezen megoldások alkalmazásával hogyan lehet javítani az intézmények működésének feltételein. A kérdés – bármilyen irányból közelítünk – sok aspektust és számos súrlódási felületet generál, hisz ahány érdek, annyi ésszerűnek tűnő megoldás létezik. Egy dolog azonban tény: a magyar közgyűjtemények irányítói sem térhetnek el az érvényes jogi instrumentumoktól, illetve nem szerencsés, ha a saját érdekeikre görbítik a különféle, néha gumicsontként is értelmezhető jogszabályi kereteket. A múzeumok gyűjteményeiben őrzött tárgyakhoz kapcsolódó fotóhasználati jogok esetében úgy tűnik, valóságos *brainstorming*, ötletroham tombol, amelynek lényege: mindent lehet, ami jónak tűnik. Persze nem biztos, hogy ami rövid távon jónak tűnik, az hosszú távon hasznos vagy korrekt is.

A közgyűjteményekben őrzött tárgyak nem csak önmagukban képviselnek értéket, a tárgyakról készített reprodukciók, fotók és az azokból készített anyagok is alkalmassak a pénzgyártásra. Évtizedek alatt minden és mindennek az ellenkezője is előfordult. A múzeumi tárgyakról készített tárgyfotók körül pezsgett a business, a szépséghiba csak az, hogy ebből az üzletből néha a résztvevők „kifelejtették” magát az intézményt. „A közgyűjteményekben létrehozott fotójogok és azok hasznosítása kapcsán több jogszabályra kell hivatkozni. Mindenekelőtt a 1997. évi CXL. törvényre, amely a múzeális intézményekről is rendelkezik. A jogszabály-használati zavart az okozhatja, hogy ennek a törvénynek az Oktatási és Kulturális Minisztérium még nem készítette el azt a rendelkező részét, amely egyértelműen szabályozná, mit tehetnek a közgyűjtemé-



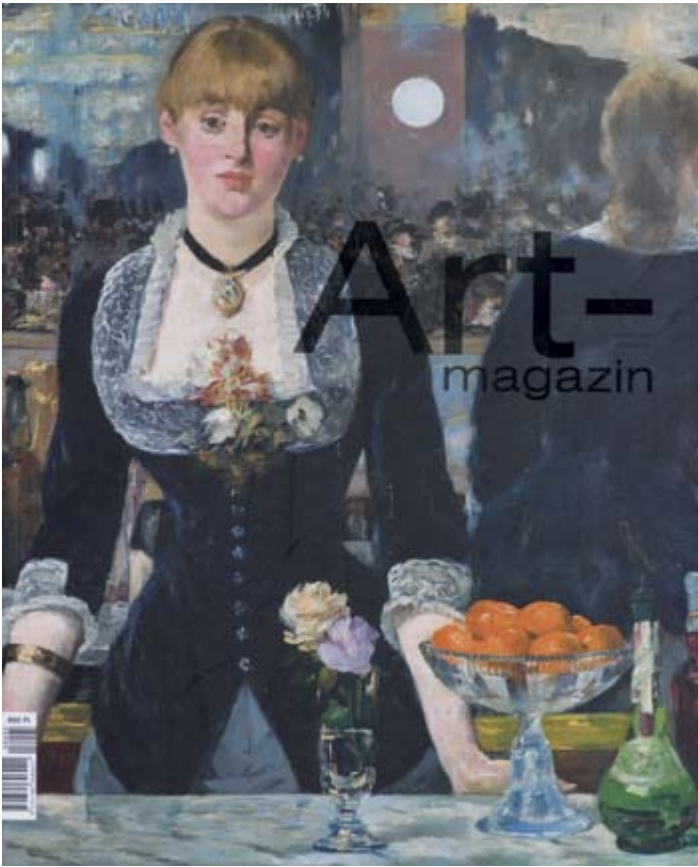
Caravaggio: *Judit és Holofernes*, 1599–1600, olaj, vászon, 145×195 cm
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini | S.S.P.A.A. Polo Museale della Città di Roma

KÉPJOGOK

Hogy kicsit közelebb hozzuk olvasóinkhoz a problémát, nézzünk egy-egy példát, ami megvilágítja a lapunkban megjelenő illusztrációk jogi helyzetét. E számunkban egy Rómában, a Scuderie del Quirinale-ban június 13-ig látható Caravaggio-kiállításról is írunk, ehhez az illusztrációkat teljesen ingyenesen kaptuk. A sajtóosztály az intézmény weboldalán belépést biztosít a sajtószobába, ahonnan letölthetők a szabaddá tett képek. Vagyis amelyik kép esetében a kiállítás szervezői meg tudtak állapodni a képet őrző, kölcsönadó intézménnyel, azt szabadon használhatja a sajtó. Caravaggio-cikkünk (*A másik Michelangelo* 48. oldal) képaláírásainál megfigyelhető, hogy a fotósok szerzői jogainak értelmezése nem egységes, van, ahol kéri a fotós nevének feltüntetését, van, ahol nem. 2008/5-ös számunk címlapján a Hatvány-gyűjteményben is megfordult Manet-kép, *A Folies-Bergère bárja* szerepelt. Megszerzéséhez fel kellett vennünk a kapcsolatot a kép mai őrzőjével, a londoni Courtauld Galleryvel. Minthogy nem az ő egyik kiállításukat akartuk reklámozni vele, hanem a valahavolt Hatvány-gyűjteményről szóló cikkünket illusztrálni, ezért különböző szempontok szerinti (milyen időközönként megjelenő, milyen kiadá-

sú, milyen példányszámú, hol terjesztett lapról van szó) díjszabási zónába estünk, így 103,13 fontot, adóval együtt 121,17-et kellett átutalnunk a The Samuel Courtauld Trust számlájára, majd az összeg odaérkezése után kaptunk egy szervercímet, ahonnan letölthettük a címlapra is alkalmasan nagy felbontású képet. A fotós nevét nem kellett feltüntetnünk, az ő felfogásuk szerint tehát a kép lefotózása nem igényelt olyan kreativitást, ami a fotósu-
kat neve feltüntetésére jogosította volna.
(Csak hogy az árakat is viszonyítani tudjuk egymáshoz: e számunk *A kép lelke avagy az animáció diadala* című cikkéhez a Kolumba (Kunstmuseum des Erzbistums Köln) archívumából kért egy Weininger-rajzot a szerző. Ennek közlési joga 25 euróba került.)
Egy másik címlapunk története:
Tavalyi karácsonyi számunk címlapjával is szerettük volna felhívni a figyelmet a Nemzeti Galéria müncheni festészetet bemutató kiállítására, némi karácsonyi utalással. Ezért esett a választás Benczúr Gyula *Madame Pompadour* című, a kiállításon is szereplő, de magántulajdonban lévő festményére, amin aranyozott puttók tartják a bársonyfüggönyt. Minthogy a képnek ez csak egy elég kis részlete, nagyon nagy felbontású képet kér-

tünk a galéria sajtóosztályától. A képet meg is kaptuk, de belenagyítva azonnal látszott, hogy valami gond van vele. Riasztva a galéria sajtóosztályát, majd megoldás híján a kiállítás katalógusának grafikusát, újabb nagyfelbontású verziót kaptunk, ami sajnos ugyanazt a hibát mutatta: mint kiderült, nem a képfeldolgozás, hanem maga a fotó rejti a hibát, mert hiába nagy, de életlen. Így az újrafotóztatás mellett döntöttünk, mivel azonban a Nemzeti Galériában csak a saját fotósaik fotózhatnak, felkértük Mester Tibort, hogy csinálja meg a képet újra, eléggé részletgazdagra. Minthogy Magyarországon néhány intézmény esetében, ezek közé tartozik a Nemzeti Galéria is, a fotók a fotósaik kezelésében vannak, így a náluk lévő fotóért vagy a fotózásért ők számláznak. Ha megelégszünk a sajtóosztály által biztosított képanyaggal, akkor a fotók használata díjtalan, ha azonban nem, vagyis ha a fotósnak bármi dolga van a kére-sünkkel, akkor fizetünk, ha éppen futó kiállításról írunk, akkor is, ha attól független illusztrációra van szükség, akkor is. A fotós nevét pedig feltüntetjük, tehát itt vélelmezi az intézmény a hozzáadott kreatív értéket. Minthogy ebben az esetben magántulajdonban lévő képről volt szó, felmerül a tulajdonos jogainak kérdése is, ami azonban szakértők értelmezése szerint úgy áll, hogy amikor hozzájárult a tulajdonában lévő kép kiállításához, reprodukálásához stb., akkor automatikusan áldását adta arra, hogy a Képet a kiállításhoz kapcsolódóan a kölcsönvevő intézmény használja, fotózza, reprodukálja. Ilyenkor már csak abban van választási lehetősége, kéri-e neve feltüntetését a kép bármilyen megjelenesekor, vagy marad a „magántulajdon” megjelölés.



nyek e tekintetben. A másik idevágó törvény a szerzői jogról szóló 1999. évi LXXVI. törvény, amely a szerzői jogok kapcsán felmerült kérdéseket rendezi, összhangban az európai uniós és nemzetközi jogi instrumentumokkal. Sokszor jelent viszont problémát a jogszabály nem megfelelő értelmezése” – világít rá a problémára a területet jól ismerő, de a nyilvánosság elől elzárkózó médiaszakértő. Ugyanakkor jogos igényként merül fel az intézmények részéről, hogy valamiféle szabályozott keretet kell kialakítani a fotójogok terén, még akkor is, ha ezzel néhány magánegzisztencia sérül. Be is indult, illetve folyik az ötletelés, a gond csak az, hogy a *brainstorming* lényege a több szakterületet is magában foglaló csapatmunka lenne az egyénileg alkalmazott félmegoldások helyett.

Összegesített érték

Az egyik ilyen „magányos” műhely a Megyei Múzeumok Igazgatóságainak Szövetsége, amelynek keretében az intézmények – uniós jogszabályokra hivatkozva – épp most dolgoznak egy tervezeten, amely az ő szempontjukból kíván rendet tenni a fotójogok használatának terén. A végleges tartalmában még nem elfogadott tervezet lényege, hogy a muzeális intézmények törzsgyűjteményébe tartozó és védelem alatt álló tárgyaitól készített fotók bármilyen célú és formájú felhasználását az intézmények egységes engedélyhez kötik, illetve meghatározott összegekre tartanak igényt. Az engedélykérés és a fizetési kötelezettség kiterjed a kutatókra, a szerkesztőségekre és a kiadókra is. A tervezet összegeket is meghatároz: tanulmány esetén reprodukciónként 15 eurót, múzeumok, galériák és egyéb nonprofit szervezeteknek az előző összeg dupláját, illetve például folyóiratban történő publikálás esetén 5000 példányig országonként 50 eurót. A tervezet annak ellenére, hogy joggal



kívánja átláthatóvá tenni a kialakult gyakorlatot, számos egyéb elvi problémával nem foglalkozik. Vegyünk példának kettőt. Tegyük fel, hogy egy közgyűjteménynnek 2010-ben sikerül az életbe lépő tarifákkal ötmillió forint bevételt elérni. Jelenleg semmi garancia nincs arra, hogy ezt a lehetkezett – és immár a következő évre tervezhető – bevételt 2011-ben az intézmény fenntartója ott hagyja a közgyűjteménynél, inkább annak van realitása, hogy az intézmény költségvetési keretét ennyivel csökkentik majd. Elvi probléma még, hogy az intézmény által, a múzeumi fotóssal, munkaidőben, a múzeum eszközeivel készített – közpénzből létrehozott – fotóanyag szerzői jogi kérdéseit és azok felhasználását egyelőre nem vizsgálja a munkaanyag.

Szakmai érvek mentén

A hazai múzeumi szakma mindenképpen rendezni kívánja a fotójogok használatának kérdését – fogalmaz dr. Basics Beatrix, a Budapesti Történeti Múzeum főigazgató-helyettese. Mint mondja: vannak olyan szereplők, kiadók, akik évek óta visszaélnek a rendezetlen jogi helyzettel. Tény, hogy a múzeumok egyfajta sajátos aranytartaléka, bevételi forrása lehet a múzeumi tárgyakról készült fotók jogdíja. A cél csak az lehet, hogy az európai elvek e téren is működjenek. Két modell jöhet szóba: vagy az intézmények önmaguk adminisztrálják és menedzselik a „vagyonukat”, vagy megbíznak egy külső ügynökséget, egyfajta gesztort, megosztva vele a keletkező bevételeket. A szakmai konszenzus afelé tart, hogy az intézmények – még a felmerülő adminisztráció ellenére is – saját maguk hasznosítsák a gyűjteményeikből szerezhető anyagi eszközöket. Ez nem bonyolult feladat, hisz a múzeumoknál a megfelelő eszközök és szakemberállomány is adott ehhez a munkához, kizárólag néhány jogi bizonytalanságot kell tisztázni. Ilyen körbejárandó kérdés például az, hogy a múzeumi fotósnak jár-e díj a reprodukcióért. Tehát egyfelől pontosan körül kell írni, meg kell határozni a fotós jogait és honoráriumát, de tisztázni kell az intézmény jogait is – fogalmaz Basics Beatrix. A rendelkezésre álló jogszabályokból kiindulva a szakmai testületek egy ideje dolgoznak a konszenzusos javaslaton. Az elképzeléseknek a szerzői jogi törvény adja a kiindulási pontját és a szakmaiság elvének érvényesítése a legfontosabb feladata. Eszerint hazai közintézmények, közgyűjtemények között nem a pénzszer-

zés az elsődleges cél, hanem a magas szintű szakmai munka elvégzése, így a kölcsönösség elve szerint nem merül fel jogdíjfitetési kötelezettség. Ugyanakkor – világít rá Basics Beatrix – van olyan intézmény, amely jelenleg is bevételi lehetőséget lát és alkalmaz a fotójogok kapcsán. A szakmaiság elve érvényesül abban az esetben is, ha nonprofit kiállításról vagy egyéb indokolt szakmai ügyről van szó. Ugyanakkor a kutató tanulmányíró természetesen fizessen a fotójogokért, ezt a költséget érdemes be-tervezni a kutatói munkába. A konszenzus szerint a periodikák, szakmai lapok természetesen abban az esetben ne fizessenek, ha konkrét, az intézmények céljaiba illeszthető program, kiállítás kapcsán publikálnak. Ez – mármint a publicitás – intézményi érdek is. A kiadók esetében természetesen egységes piaci elveket kell alkalmazni.

A jog hálójában

Lényeges szempont, hogy a közgyűjteményekben őrzött tárgyak, fotódokumentációk és szellemi javak közkincsek, így a köz számára mindenképp hozzáférhetőeknek kell lenniük, de a jogérzet az, hogy valamiféle jogvédelem megilleti az intézményeket. A jogvédelem azonban nem jelenthet profitszerzést – véli dr. Munkácsi Péter és dr. Hepp Nóra, a Magyar Szabadalmi Hivatal Jogi és Nemzetközi Főosztály Szerzői Jogi Osztályának osztályvezető-helyettese és munkatársa.

A Magyar Szabadalmi Hivatal szerzői jogi feladatai közé tartozik 2000. január 1-jétől, hogy vizsgálja a szerzői jogi jogszabályok hatályosulását, gyűjti és értékeli a jogalkalmazási tapasztalatokat, véleményezi a szerzői jogot érintő jogszabályok tervezeteit, különösen abból a szempontból, hogy e tervezetek összeegyeztethetők-e az Európai Unió jogi aktusaival. Elemzi a szerzői joggal összefüggő nemzetközi folyamatokat, az európai jogfejlődést, ennek alapján kezdeményezi a szükséges intézkedéseket. Ugyancsak a hivatal látja el a szerzői jogi jogvitás kérdésekben szakvéleményt nyújtó Szerzői Jogi Szakértő Testület és az Egyeztető Testület működtetésével járó feladatokat is. A fotóművészeti alkotások a szerzői jogi védelem tárgyát képezik. Szerzői jogi védelem alatt áll az a fotó, amely egy szerző (fotós) saját szellemi alkotása; a szerzői jogi védelem egyetlen feltétele az, hogy megfeleljen az eredetiség fogalmának. Elegendő az, hogy a műben az egyéni jelleg valamilyen minimuma megnyilvánuljon, le-

Artforum
galéria és múzeum
1054 budapest
alkotmány u. 18.
www.karton.hu

gyen legalább minimális tere a különbözõ megoldások közötti emberi választásnak, továbbá hogy ne egy meglévõ alkotásnak szolgai másolásáról legyen szó. Ennek alapján a múzeumi festmények, fotók szolgai másolása, reprodukálása nem képezhet szerzői jogalapot egy fotós számára, így erre egy múzeumi intézmény sem hivatkozhat.

A szerzői jogok a szerző életében és halálától számított hetven éven át részesülnek védelemben. A 71. évben a mű közkinccsé válik, szerzői engedély nélkül felhasználható. Ugyanakkor arra is van mód, hogy egy fotós a saját egyéniségét hozzáadva a reprodukcióhoz, szerzői jogokra hivatkozzon. Fontos társadalmi érdekeknél, mint az iskolai oktatás, tudományos kutatás, lehetőség nyílik a szabad felhasználásra a már nyilvánosságra hozott műveknél. Ebben az esetben a felhasználás díjtalan, és ahhoz a szerző engedélye sem szükséges. Ez vonatkozik a sajtóra is, az időszérű napi események tájékoztatása kapcsán közölt fotók és reprodukciók a forrás megjelölésével szabadon felhasználhatók – tisztázza a helyzetet dr. Munkácsi Péter és dr. Hepp Nóra.

A Hungart jogi képviselője, dr. Győri Erzsébet ügyvéd szerint kevés műalkotás szerzői jogaival rendelkeznek a magyar közgyűjtemények, múzeumok. Az intézmények az esetek többségében csak a „tárgy” tulajdonosai, megőrzői, a műalkotás feletti szerzői jogokat hetven évig vagy a művész, vagy halála után a jogutódai gyakorolják. A múzeum által kért díjakat el kell különítenni a szerzői jogdíjtól. Amennyiben a szerzői jogok nem a múzeumot illetik, úgy a múzeum egyfajta engedélyezési díjra hivatkozhat. A reprodukció elkészítése során például a villanó vaku károsíthatja a művet, így hamarabb kell restaurálni azt, vagy a fotózás során használják a múzeum területét és munkatársait. További kérdés, amennyiben maga a szerzői jog jogosultja akar fotót készíteni, mit tesz a múzeum? A szerzői jogi törvény értelmében a képzőművészeti, fotóművészeti, iparművészeti és ipari tervezőművészeti alkotás tulajdonosa (pl. a múzeum) köteles a művet a szerzői jog gyakorlása végett időlegesen a szerző rendelkezésére bocsátani, ha ez méltányos érdeket nem sért. Ebben az esetben is kérhet azonban a múzeum némi díjat. Mindent összevetve, a történet nemcsak a szerzői jogról szól – ezt a múzeumok sem kezelhetik így –, hanem a polgári törvénykönyv a tulajdonjogot szabályozó rendelkezéseit

kezéseit kell alkalmazni, amely szerint a tulajdonos(ok) jogosult(ak) használni és a folyó hasznokat beszedni tulajdonukból.

A részletekben a lényeg

Dr. Hajagos Éva, az OKM Szerzői Jogi Irodájának főosztályvezető-helyettese tovább árnyalja az amúgy is összetett jogi képet. Fontos, hogy a közgyűjtemények és a muzeális intézmények fogalma nem esik egybe, bizonyos esetekben van jelentősége annak, hogy közgyűjtemény-e az adott intézmény.

Az 1997. évi CXL. törvény szerint: „Közgyűjtemény: az állam, a helyi önkormányzat, valamint az országos kisebbségi önkormányzat, a köztestület és a közalapítvány tulajdonában (fenntartásában) működő, vagy általuk alapított könyvtár, levéltár, muzeális intézmény, kép-, illetve hangarchívumok.” A szabályozás gyakorlatának a kereteit elsősorban tehát ezeknél az intézményeknél kell kialakítani. Az 1997. évi CXL. törvény alapján még nem készült végrehajtási rendelet a reprodukciós jogok hasznosításával kapcsolatban. A jelenleg előkészítés alatt álló, a múzeumok ügyrendi szabályzatáról szóló miniszteri rendelet kiadása még várat magára.

A probléma körüljárásakor azonban értelmezni, tisztázni érdemes, mit értünk „fotójogok” alatt. Azt, hogy a tárgyról lehet-e fotókat készíteni? Esetleg azt, hogy mire, hogyan és mennyiért használhatjuk a reprodukciókat? Fontos, hogy a tárgyak tulajdonjoga és a szerzői jog különválik, így a múzeumokban őrzött tárgyaknál a másolatkészítésre az Sztj. szabályait kell alkalmazni. A szerzői jogi törvény a szabad felhasználás körében lehetőséget ad a nyilvános szolgáltatásokat nyújtó könyvtár, a muzeális intézmény, a levéltár, valamint a közgyűjteménynek minősülő kép-, illetve hangarchívum számára, hogy a műről másolatot készítsen tudományos kutatáshoz, archiváláshoz, valamint meghatározott feltételekkel a számítógépes terminálok képernyőjén való megjelentetéshez. Ugyanakkor a közgyűjteményben őrzött mű kiállításához nincs szükség a szerző beleegyezésére.

A muzeális intézményben őrzött tárgyról a látogatók az intézmény szabályzatában foglaltak szerint készíthetnek fotókat, erről az intézmény vezetője dönt. Amennyiben a fotókra az intézménynek van szüksége, akkor legtöbb esetben azt saját alkalmazottaik készítik el. Ha az intézménnyel munkaviszonyban vagy más hasonló,

például közalkalmazotti viszonyban álló múzeumi fotós munkaköri kötelességként készíti el a képeket, akkor az intézmény szerzi meg a vagyoni jogokat. A reprodukció készítőjével azonban a munkáltató másfépp is megállapodhat, ekkor ha az intézmény ezen képek felhasználását másnak (pl. egy kiadványnak) átengedi, a fotóst díjazás illetheti meg.

A katalógusba kerülő fotók esetében több jogi lehetőség is van. Az egyik eset az, amikor a már említett munkaköri kötelességből készített fotók kerülnek a katalógusba. Ilyenkor a jogokkal az intézmény rendelkezik, a szerzőt a neve feltüntetésének joga illeti meg. Abban az esetben, ha az intézmény külső szakemberrel készített fotókat, akkor a köztük levő szerződés az irányadó. Amennyiben a katalógusba már meglévő fotók kerülnek, akkor az intézménynek a Hungarttól mint közös jogkezelőtől kell megszerezni a jogokat, kivéve, ha a fotók készítője kilépett a közös jogkezelés hatálya alól. A sajtó esetében speciális szabadfelhasználásra vonatkozó szabályok vannak, ha napi hírként tudósítanak egy kiállításról, a sajtó jogosult felhasználni a kiállítási tárgyról készült fotót a szerző/jogtulajdonos engedélye nélkül is. A múzeumokban végzett kutatás módját a 47/2001. (III. 27.) Kormányrendelet szabályozza – fogalmaz dr. Hajagos Éva.

Működés közben

A Néprajzi Múzeumban alkalmazott rendszer folyamatos módosításokkal tíz éve működik. Kialakítását a fotógyűjtemény és a gyűjteményben őrzött tárgyakról készült fotók iránti folyamatos érdeklődés indokolta. – Elengedhetetlennek tartottuk, hogy egyértelmű, világos szabályok szerint tájékozódjanak a felhasználók, és a múzeum is egyértelmű árak, esetek alapján állapítsa meg a közlési díjakat – mondja Granasztói Péter, a Magyar Néprajzi Múzeum Etnológiai Archívumának főosztályvezetője. Az intézmény leginkább az úgynevezett közlési díjra tart igényt, ez a díj a gyűjteményben található vagy a megrendelő által kért és a múzeumi fotós által készített tárgyfotók nyilvános felhasználása esetén fizetendő díj. – A közlési díj megállapításában, különösen a rendszer kialakításakor nem volt sok viszonyítási pont, így magunk állapítottuk meg a mértékét, és leginkább a magyarországi felhasználók anyagi lehetőségeit tartottuk szem előtt. Ezért is alkalmazzuk a közgyűjteményeknek, társintéz-

ményeknek szóló kedvezményes közlési díjat. Ugyanakkor indokolt esetben kedvezményeket kaphatnak más felhasználók, kiadók is, mert elvünk, hogy nem a közlési díj az első, hanem a szakmai munka minősége. A szerzői jogok tekintetében a tárgyfotók jelentős részét múzeumi fotósok munkaidőben készítették, így a fotók vagyoni joga értelmezésünk szerint a Néprajzi Múzeumé. Harmadik félnek való továbbadás esetén a fotósok is kapnak szerzői jogdíjat, ami megfelel az adott felhasználási típusnak megfelelő közlési díjnak. A közlési díj esetében nem a műtárgy kora vagy készítési ideje számít, hanem a műtárgyról készült tárgyfoto készítésének ideje, így szerzői jogdíj indokolt. Más kérdés, ha egy adott tárgyfoto az aktuális kiállítás kapcsán népszerűsíti a múzeumot. Ebben az esetben elengedjük a közlési díjat, de a fotósnak, ha nem ingyenesen terjesztett kiadványról van szó, jár a szerzői jogdíj – foglal állást Granasztói Péter.

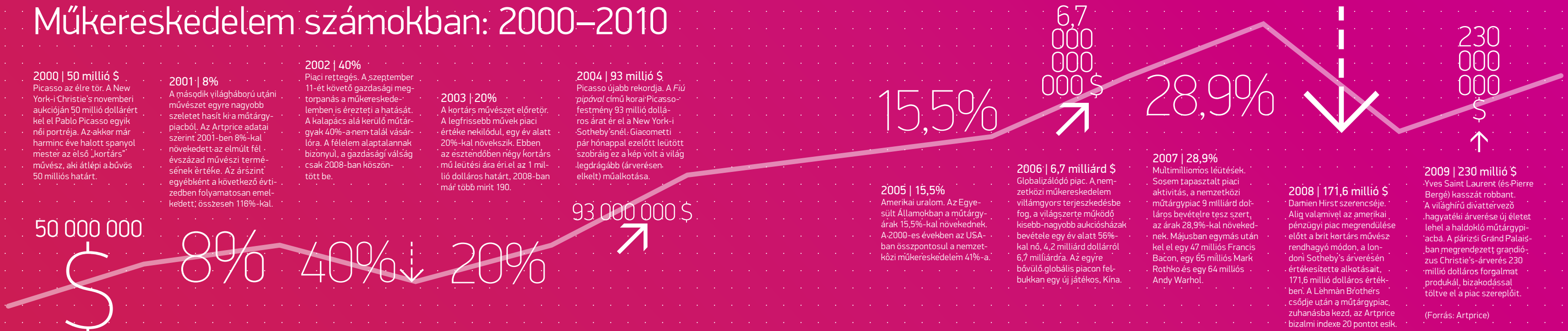
Szubjektív

Bár a jogszabályi környezet részben adott, úgy tűnik a fotójogok használatának kérdését az érintett szereplők kizárólag a saját érdekeik mentén szeretik alkalmazni. Az intézményvezetőknek nagy a mozgásterük és felelősségük is a kérdés kapcsán. A jog eszerint bizonyos esetekben megengedő a tekintetben, hogy a közpénzből „létrehozott” fotójogok átszarmazzanak a múzeumi fotósokra, lemondva így az intézmény bevételi lehetőségéről. Az egy másik kérdés, hogy az intézményvezető munkáltatója ebben az esetben akár felelősségre is vonhatja az intézményvezetőt, hisz ha szigorúan az intézmény szemszögéből értelmezzük a kérdést, akár hűtlen kezelésről is lehet szó.

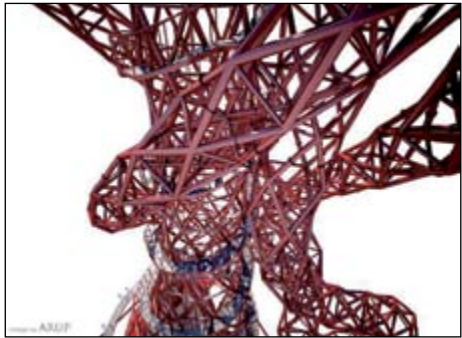
Gondot okoz az is, hogy ismerve és elmélyedve a sajátosságokban, úgy tűnik, túl sok a szubjektív elem a tekintetben, hogy ki milyen módon, mennyiért és hogyan jut reprodukciókhoz, hogy ezért mennyit fizet és hogy kinek. Jelenleg egy kevésbé hatékony, nem szabályozott és sok kiskaput nyitva hagyó rendszer működik. A pénz pedig sok esetben nem marad az intézménynél, mert az értelmezési kérdések okán, az egyéni ambícióktól és egzisztenciális kérdésektől vezérelve a valós vagy vélt jogtulajdonosok – gyakran intézményvezetői asszisztenciával – profitálnak a közpénzekből működtetett közintézmények „vagyonából”.



Műkereskedelem számokban: 2000–2010



Anish Kapoor: ArcelorMittal Orbit (látványterv)
Courtesy ARUP



A londoni Eiffel

A Nagy-Britanniában élő dúsgazdag Anish Kapoor hamarosan egy újabb rekordot mondhat magáénak: ő tervezheti a szigetország legmagasabb szobrát. Március legvégén Boris Johnson londoni polgármester és egy acélipari vállalat igazgatója, Lakshmi Mittal társaságában bemutatták az indiai származású képzőművész terveit a 2012-es Olimpia Park számára. A 120 méter magas építmény az Eiffel-torony vörös hullámvasútbba oltott újragondolása. A tervezők reménye szerint az olimpiai turisták egyik kedvence lesz majd, hiszen a látogatók lifttel juthatnak fel a tetején lévő kilátóba. A tükröződő krómaccél idomokról és a (meditatív egyszerűségük ellenére is) gigantomán installációiról híres sztárszobrász most sem hazudtolta meg önmagát: a műhöz 1400 tonna acélt használnak majd fel. A költségek pedig 19 millió fontot tesznek majd ki, annak ellenére, hogy a projekt legnagyobb támogatója az az acélipari vállalat, amely után a mű a kevésbé hangzatos *ArcelorMittal Orbit* nevet kapja majd. Bár turisztikai látványosságnak nem lesz utolsó, a derekáiig sem ér a 19. században épült Eiffel-torony. De mivel – az alkotó miatt – a köztéri szobrok mezőnyében indul majd, ott könnyen viszi a pálmát. Pedig a britek szeretik a hatalmas plasztikákat, elég, ha Hirst óriási terhes nőjére gondolunk vagy Antony Gormley 54 méteres szárnýtávolságú *Északi Angyalára*.

Szuperhősök akcióban

A képregények aukciós árai villámgyorsan haladnak felfelé. A kalapács alá bocsátott amerikai füzetek idén már harmadszorra állítottak fel új világrekordot. A műfajra specializálódott ComicConnect.com aukciós weboldalon március végén 1,5 millió dollárt fizettek ki egy képregény-füzetért. Nem egy hétköznapi kiadványról van szó, hanem minden gyűjtő álmáról, az *Action Comics* 1938-as első számáról, amiben a később világsztár mesehőssé avaszt Superman bemutatkozott. Testre simuló kék ruhájában, vörös köpenyében, kívül hordott alsónadrágjával – és földöntúli erejével, ami reményt nyújtott a gazdasági válságtól sújtott amerikaiaknak. Az újságból a szakértők szerint mindössze száz példány lehet fel, de rendszerint rossz állapotban. Az első *Action Comics* egy megviseltebb változatáért februárban már kifizettek 1 millió dollárt – ami akkor még rekordárnak számított, bár csak pár napig, mert az 1939-es Batman letaszította a trónról egy dallasi aukción. De a Krypton bolygóról származó mindenható szuperember márciusban visszaüött, így jelenleg a Superman–Batman-küzdelem 2:1-re áll. Gyors visszavágóra nem lehet számítani, a ComicConnect.com egyik tulajdonosa, Stephen Fishler nem hiszi, hogy bármilyen kiadvány felül tudná írni az új rekordot. „Ez lehet a képregény-füzetek utolsó árrekordja – mondta –, legalábbis a következő tíz-húsz évben.”



Az *Action Comics* első száma (1938), ami 1,5 millió dollárért kelt el

© Fotó: ComicConnect.com

21 ÉVES A MAGYAR NARANC

HÚZZ A 20 RA

HÚSSZRA 1 LAPOT!

MAGYAR NARANC

nev: TÖSOKI GYULA

érvényes: 2010.11.30.

sorszám: 074367

DESIGN: STALKER

1 LAPOT!

Vásárolj 2010. november 17-ig egyéves előfizetést 16 800 forintért, és neked is kiosztunk 1 jó lapot az újságok mellé!

Ez a kártya az előfizetés lejártáig 20% kedvezményt biztosít az A38 Hajón, a Cirko-Gejzír és a KINO mozikban, az Írók Boltjában, a Kamrában és a Katona József Színházban, a Ludwig Múzeumban, az Odeon Tékákban és a Trafó – Kortárs Művészetek Házában.

Részletek a www.magynarancs.hu-n.

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

183 ezer hiányzó orosz műtárgy



Az Ermitázs belülről. 2006-ban 221 műtárgy kicsempészésére derült fény

2006-ban robbant a bomba: egy kurátor ötmillió dollár értékben csempészett ki 19. századi ékszereket és ikonokat az Ermitázs kőkorszaki esz-közökkel védett raktáraiból. (*Artmagazin*, 2006/4. 24.) Az egyre szaporodó muzeológus tolvajok miatt Putyin elnök teljes körű állami leltár-hadjáratot rendelt el. A vizsgálatot követően idén februárban születtek meg az eredmények. Andrej Buszigin kulturális miniszter-helyettes a *Komszomolszkaja Pravda*-nak elmondta: több mint 700 szakértő hároméves munkával 1828 múzeum gyűjteményét fésülte át. A végeredmény sokkoló. A nyilvántartásokban szereplő műtárgyak közül 183 ezret nem találtak meg! Ebből 22 ezret köröz a rendőrség, a többség hollétéről viszont fogalmuk sincs. A kilencvenes években – az állandó pénzhány miatt – sok helyen elnagyolták a papírmunkát, de a zavaros sztálini eladások és a vadkapitalizmust kihasználó tolvajok szerepe sem elhanyagolható. A 77 fontosabb állami múzeumok között csak 25-nél nem tártak fel hiányosságokat (köztük például a Lenin Hazája Múzeum), de a listákon szerepel 5000 darab, rossz tárolási körülmények miatt megsemmisült műtárgy is. A katasztrofális helyzet miatt az orosz kultúrpolitika változást ígér, sok milliárd rubel értékű új raktárak építését és az őrző-védő magáncégeket helyettesítő belüleges személyzet megerősítését.

Mi lesz a bécsi Kunstforummal?

Bécs egyik legnépszerűbb kiállítóhelye, a Bank Austria Kunstforum lenne a gazdasági válság következő áldozata? – tette fel a kérdést a *Der Standard* publicistája az év elején. A Michael Häupl polgármester és a kulturális bizottságot képviselő Andreas Mailath-Pokorny írásban tiltakozott a Bank Austriánál és az UniCreditnél a Kunstforum bezárása ellen, a terjedő szóbeszédre hivatkozva. Az osztrák *Profil* magazin adott elsőként hírt az inkriminált üzletről, a Kunstforum épületének eladásáról. A művészeti intézmény igazgatója, Ingrid Brugger szerint bár a kiállítási tervek 2012-ig szólnak, fix programjaik már csak jövő márciusig vannak. A Kunstforum jövőjéről a jelenlegi épületet megvásároló Signa Holding nyilatkozott legutóbb: a kiállítóhely megmarad, de átköltözik egy belvárosi ingatlanba, ahol a tervek szerint hasonló területen fog

működni, már 2011 őszétől kezdve, ugyanazal az igazgatóval. Vagyis az évi 250 ezer látogatót vonzó Kunstforum feltehetőleg nem esik áldozatul a mecénás osztrák bank pénzügyi zavarának. Először 1980-ban rendeztek kiállítást az üresen álló, 1914-ben emelt épületben, majd a sikeren felbuzdulva – az Albertinából nem sokkal később vezető műintézményt varázsoló – Klaus Albrecht Schröder nemzeti hírű kiállítási központot faragott a banki épületből. A lendületes múzeummenedzser nyomán sorra rendezték a hatalmas tömeget megmozgató megatárlatokat a klasszikus modernektől a kortársakig. A történet a jelek szerint valamivel odébb, a Seitzergassében folytatódik jövőre.



A jelenlegi bécsi Kunstforum bejárata

© Foto: oreste.cc | © BA-CA Kunstforum

acb
KORTÁRS MŰVESZETI GALÉRIA

Az acb Galéria nemzetközi programja 2010 első félévében:

VOLTA New York 2010. március 4–7. Halász Péter Tamás	Viennafair 2010. május 6–9. Batykó Róbert, Halász Péter Tamás, Jurriaan Molenaar	Hong Kong International Art Fair 2010. május 27–30. Halász Péter Tamás, Szarka Péter, Várnai Gyula	Volta6 Basel 2010. június 16–20. Várnai Gyula
---	---	---	--

A pesti Duna-korzó: egymásra rétegzett idősíkok. Kiváló férfiak 19. századi, historizáló bronzszobrai, amelyek mögül lebombázták és elbontották a korabeli épületeket. Majd szocreál emlékművek hűlt helyei és a Kádár-kori modernista szállodák hatalmas tömbjei. Végül pedig a nyolcvanas években megálmodott, öntöttvas korlátos múltidézés és a rendszerváltás utáni emberközeli kertitörpe-kultusz. A Duna-parti szoborsorsok szomorú első fejezete.

DUNA-PARTI SZOBROK 1.

MÉLYI József

A TORZULÓ DUNA-KORZÓ CSOSZÓ GABRIELLA FOTÓIVAL



Huszár Adolf 1887-es Deák Ferenc szobra Roosevelt téren

„És Huszár Adolfnak sokat csúfolt Deák Ferenc-e, ez az egyébként akadémikus és unalmas monumentum, a megfelelő architektonikus környezetben, a régi Lloyd-épület s a Lánchíd torkolatának közelében a maga kompakt masszájával szervesen illeszkedik bele a térbe, sőt világos téli regelen a túlparti várhegy magasából nézve a monumentalitás illúzióját kelti az emberben egyöntetű sziluettjével. Legalább a földnek egy pontjáról, az évnék egy szakában és a napnak egy órájában. Hasonlót társairól nem mondhatni.” Fülep Lajos idézett írása a magyar szobrászatról kilencvenkét évvel ezelőtt jelent meg a Nyugatban és talán aktuálisabb, mint valaha. Nemcsak a maró kri-

tika miatt, amellyel Budapest emlékműszobrászatát illeti, de azért is, mert a mű és a környező tér viszonyára, a szobor időbeli meghatározottságára vagy a néző pozíciójára utalva ma is érvényes szempontrendszert nyújt a köztéri művek vizsgálatához.

- Deák Ferenc egykor élőben is bevallottan „kevésbé plasztikai” figurája, amely ma a forgalom miatt megközelíthetetlenül, a fáktól pedig tavasztól ősziig láthatatlanul ül a Roosevelt tér közepén, még épp nem tartozik a Duna-korzóhoz. A Duna-korzó, Pest kiemelt jelentőségű, világörökségi köztere egy másik szoborral, Eötvös József emlékművével kezdődik és egy szintén a 19. század végén felállított szoborig, Petőfi Sándor

bronzalakjáig húzódik. Mindez nem véletlen. Pest város Tanácsa 1864-ben határozta el, hogy a Dunasor egységes, klasszicista házfala előtti partsávot – amelyre Hild János 1805-ben még széles parkot álmodott – új, párhuzamos háztömbökkel kell beépíteni. Táncsics Mihály már börtönéből tiltakozott a tervek ellen, de hiába, a hatvanas évek közepétől a Zoltán utcától a Petőfi térig kiépült a part, és ennek díszé, a Korzó – középpontjában az egykori Pollack-féle Redoute helyén álló Vigadóval. A két nagy magyar klasszikus szobra – mindkettő Huszár Adolf munkája – a Korzó tudatos nyitánya és lezárása; Eötvös (bár eredetileg az Erzsébet térre került volna) és Petőfi

(eredetileg Izsó Miklós tervezte) arányai-ban a ma már nem létező épületsorhoz – amelyet tömbjével az egyedüliként megmaradt Thonet-ház érzékeltet –, a szállodák világához igazodott. A Korzó léptékét akkoriban négy nagy hotel határozta meg, ehhez aránylottak a Budáról is jól látható szobrok, valamint a talapatok architektúrája, amelyet mindkét esetben Ybl Miklós tervezett. Valószínűleg ma is szobrok és épületek klasszikus idegenforgalmi harmóniájáról, az idő által megszüpített környezetről, Budapest jellegzetes arculati eleméről beszélnénk, ha a második világháborúban nem pusztul el csaknem a teljes Duna-korzó; a szállodák közül csak a Bristol, a később-

bi Duna szálló maradt meg.

- A háború után az első, újonnan felállított szobor már jelezte, hogy az ideológiai-politikai megfontolások túlsúlyba kerülnek a szépzésmi gondolatokkal és az idegenforgalom pragmatikus harmóniájával szemben. Igaz, hogy a Vigadó – nem sokkal később már Molotov – tér közepén elhelyezett obeliszka, a szovjet repülőszök emlékműve még klasszikus (szovjet) birodalmi urbanisztikai érzékről tett tanúbizonyságot, hiszen jól látható és hosszú időre megkerülhetetlen motívumot helyezett el az erre valóban alkalmas térben. A tér azonban maga is alakult: 1946-ban a szobrászati irányváltás mellett az építészeti tervek átméretezése is

megkezdődött. A Duna-korzó újjáépítésére kiírt pályázatra összesen hetvenkét pályamű érkezett, nagy részük radikális újradest javasolt. A legnépszerűbb a Vigadó tengelyére ritmikusan és szimmetrikusan elhelyezett alacsonyabb-szélesebb tömbök sora volt; Weichinger Károly tervén például három-három U alakú, lapos tetejű hotel jelent meg; a rajzokon az egyetlen jól kivehető szobrászi elem az obeliszka. A monumentalitás kritériumának nemcsak a szovjet emlékmű, de az időben következő, az 1952-ben az Uvateri székháza előtt felállított nagyon elvű Ifjú mérnökök szobra is megfelelt, három és fél méteres magasságával a lebombázott Várból lepillantva is jól



© Csoszó Gabriella



© Csoszó Gabriella

← ↑ Huszár Adolf 1879-es Eötvös József szobra a szállodasor előtt

láthatóan. A szobor és a környező tér, általában építészet és a szobrászat műfajának elszakadására azonban jellemző, hogy Granasztói Pál és Polonyi Károly 1958-as nagyvonalú tervén, amely Dunáig nyúló agórát álmodott a Korzóhoz, már nem is szerepelnek szobrok, pedig időközben Pátzay Pál nagyméretű Sportlovasa is ide került, az Eötvös tér déli részére. • A valós építészeti léptékváltásra a hatvanas évek közepétől kezdve került sor, miután 1963-ban pályázatot írtak ki a Duna-part, ezen belül a Korzó teljes átformálására. A pályázat nyomán Finta József kapott megbízást a Duna Intercontinental szálló megépítésére, amely nemcsak magasságával – az első

tervek még szinte felhőkarcolóról szóltak –, de tömbjével is átszabta a környezetet. Finta eredetileg négy, később három szálloda együttesét tervezte a Korzóra; a tervek biztos látványeleme, politikailag és város-építészetiileg is megkerülhetetlen pontja továbbra is az obeliszk volt. A hatvanas évek közepén az emlékmű majdnem erősítést is kapott: a végül a Jászai Mari téren felállított Marx–Engels-szobor tervezett helyszíne a Vigadó tér volt. Az 1956-os forradalom során repülőgépdíszétől megfosztott és így évek óta csonka obeliszkkel kapcsolatban a hetvenes évek elején merült fel a változtatás igénye, egy figuratív emlékmű ötlete. A „humán tartalmú” plasztikai alkotás”,

amely „nem lehet túl dimenzionált” azonban végül megoldhatatlan feladatnak bizonyult. A kétszer kétfordulós, két évig húzódó pályázaton nem született értékelhető eredmény, pedig a hősi halált halt szovjet repülőszök emléket többek között Vigh Tamás, Marton László vagy Csikszentmihályi Róbert is megörököltette volna. Végül tehát – mivel közeledett a felszabadulás harmincadik évfordulója – maradt az eredeti szobor átépítésének lehetősége. A most már svéd vörös gránitból megformált obeliszk 1975-ben állították fel, így az városképi adottság maradt a második nagy szálloda-projekt idején is, amelynek leírását a korabeli szakíró jellemző módon még így kezd-

te: „Forum Budapest lesz a neve a Pátzay Pál lovas szobra és az Eötvös József-szobor között felépülő szállónak”. Miközben a szálloda nagy barna tömbje és a Roosevelttér felé zárt homlokzata vitákat és az Intercontinentalnál is több kritikát maga után vonva megépült, a szobrok nemcsak az épületektől, de a helyüktől is elszakadtak. Igaz, a furcsa és a század végéig tartó körhinta már a hatvanas évek végén megkezdődött. Az Ifjú mérnököket Békéscsabára száműzték, a Sportlovas a Margit híd budai hídfőjéhez került, az Eötvös-szobrot pedig a Forum építése során előbb lebontották, majd arrébb helyezve újra felállították. • Az épületek előtti köztér arculata – amely ed-

dig sem az Intercontinental, sem a Forum irányát nem követte – 1983-ban nagy változáson esett át, ekkor újjátették fel a Korzó díszburkolatát, ekkor kerültek ki az ódon hangulatot árasztó, de a két – illetve az Átriummal három – új szállodának tökéletesen ellentmondó öntöttvas korlátok, székek, lánctartó oszlopok és a se ilyen, se olyan világítótestek. A hatvanas évek óta folyamatosan napirenden lévő problémát, a kettős villamos burkolat alá süllyesztését továbbra sem sikerült megoldani, így minden egyéb kérdés is félmegoldással zárult. Ha a vízzel már nem is lehetett megteremteni a kapcsolatot és Preisich Gábor elképzeléseivel szemben parkosítani sem lehetett,

legalább jelképesen víz került a Korzóra: Wild László kis Díszkútját a Petőfi-szobor mellett helyezték el. • A körhinta azonban nem állt meg, bár motorját 1989 után már maga a történelem hajtotta. Az obeliszk 1992-ben a rákoskeresztúri temetőbe vitték, a kilencvenes évek folyamán viszont két régi-új alkotás érkezett: Pátzay Pál *Dunai szél* című művének másodpéldánya, amelynek eredetije a háború előtt egyszer már a Korzón állt, de 1945-ben a Dagály strandra került. Szintén a Dagályból érkezett vissza a Vigadó elé 1998-ban az *Űrgeöntő* gyerekek szobra, Senyei Károly alkotása. A két mű újrafelállítása összekapcsolódik egy újabb szobor elhelyezésével. Marton László



© Csoszó Gabriella

Pátzay Pál 1937-es *Dunai szél* című szobra ↑ →



© Csoszó Gabriella



Részletfotók Marton László 1989-es, villamoskorláton ülő *Kiskirálylány* című szobráról

Kiskirálylány című művét, egy a hetvenes években készült kisplasztika köztéri változatát 1989-ben helyezték el a Vigadó téren, s szinte elhelyezésétől fogva betöltötte a budapesti *Manneken Pis*, azaz a kedélyesen semmitmondó, „emberközel” szobor funkcióját. Valószínűleg az üres, de egyszeri gegként elviselhető alkotás népszerűsége teremtette meg az alapot a további kisméretű szobrok visszahelyezéséhez. A *Dunai szél*, amely a háború előtt – szintén ötletesen – egy láncartató oszlop tetején állt a Türr István utca torkolatában, most egy Finta József által tervezett elegáns, de apró talapzatra került a Forum szálló (ma a zűrzavar kedvéért Intercontinental) kiugró emelete alá.

Így a figura különösen tavasztól ősziig, a kihelyezett asztalok és székek között kelti a hotel elé kiálló dühös szobaasszony benyomását. A sors furcsa fintora, hogy a szovjet emlékmű helyére az *Ürgeöntő* (valójában talán csak Vízcsergató) *gyerekek zsánerszobra* került. Senyei műve a háború előtt ugyanitt állt, de akkoriban még Budapest egyik legnépszerűbb vendéglátóhelyisége, a Hangl kiosk teraszán. Nem is több ennél: kiosk-szobor. Most azonban ott bújkál magában a tér közepén, a később hozzáépült medence közepén a két fiú, a hal, a béka és a nem látható ürge, és nem hirdet mást, csak az eltűnt időt. • A kilencvenes évekbe valóban minden tudatos városépítészeti szempont

eltűnt a Korzóról, az új évszázadra pedig maradt a kedélyesség, a kertitörpe-kultusz, valamint a pénz és a politika döntő szava. A lépték- és értékvesztés legékesebb bizonyítéka Raffay Dávid *Kutyás lány* szobra, egy fénykép nyomán készült, a teret „humanizálni” szándékozó giccs; a bronzlabdába harapó bronzkutya – a szuvenírfestők álma. Még ennél is érthetlenebb az egykori Intercontinental (ma Marriot) árkádjá alatt álló *Shakespeare*-szobor ittléte. A színészként ábrázolt, előre hajló bronzalak a háború előtt Ausztráliába emigrált, 1979-ben elhunyt Mészáros Andor 1960-ban Ballarat városában felállított Shakespeare-szobrának másolata. A szobor talapzatát pedig, néhány



© Csoszó Gabriella

évtizeddel a Duna Intercontinental megtervezése után maga az építész, Finta József készítette. A szobor, a helyszín kiválasztása és a talapzat nem is lehetne kisszerűbb. Párhuzamként talán gondoljuk el, ha a 19. század nyolcvanas éveiben valakinek az az elvetemült ötlete támadt volna, hogy az Operaház bejáratánál felállítja Cromwell Olivér egyik szobrának másolatát, vajon Ybl Miklós örömmel vállalta volna-e a talapzat megtervezését? A Shakespeare-szobor tulajdonképpen semmi másra nem emlékeztet, mint arra, hogy ha megvan az anyagi háttér – a támogatók között ott áll a talapzaton többek között az Arcadom és Borsod megye önkormányzata

–, az ismeretség vagy az aktuális politikai szándék, tulajdonképpen bárhol bármi felállítható. Ugyanezt jelzi a Duna-korzó legmegoldatlanabb részén, a volt Intercontinental és a Március 15. tér között tátongó *A kilencvenes évekbe valóban minden tudatos városépítészeti szempont eltűnt a Korzóról, az új évszázadra pedig maradt a kedélyesség, a kertitörpe-kultusz.* űr; ha épület nem születik, a horror vacui elve akkor is működésbe lép. Az örmény népi társasjáték emlékeztető sztélé (2000) még finom faragású hagyományos darab – kör-

nyezetét alig néhány méterre innét a török légitársaság óriásplakátjai színesítik. A sztélé mellé került az ukrainai éhínség közheles emlékműve (2009), a Pesten elhunyt görögökre emlékeztető sírkő (2006), valamint a Sri Chinmoy félmagyar szövegű, Vadász György installációjába foglalt táblája: „Magyarország Sri Chinmoy Békevirág Nemzet” (2000). Ez utóbbi elhelyezése azért is érdekes, mert csupán néhány évvel korábban Sri Chinmoy egyik hasonló tábláját az Amerikai Ateisták szervezetének tiltakozására eltávolították a New York-i Szabadság-szobortól. A félig enigmatikus emlékpark, félig nyilvánvaló üzenőfüzet funkcióját betöltő zöld



© Csoszó Gabriella

Mészáros Andor 1960-as Shakespeare-szobrának másolata

Raffay Dávid 2007-es *Kutyás lány* című szobra



© Csoszó Gabriella

felületen a vertikális emlékeket kiegészíti egy szintén vertikális félrevezető elem: a föld alatti nyilvános WC téglából emelt, szoborszerű szellőzője. • A Duna-korzó zűrzavara tulajdonképpen pontosan leírja az 1960-as évek óta egyre erőteljesebben érezhető folyamatot, a köztéri szobrászat nagy tömegének elszakadását az építészet-től, ami egyfajta eljelentéktelenedéssel járt együtt. Az arány- és irányvesztett szobrászat, az általános időzavar kritikáját Wehner Tibor huszonöt, Boros Géza tizenöt évvel ezelőtt megírta. A kétezres évekre azonban a felvázolt tendenciák jól láthatóan tragikomikus fordulatot vettek; a jelenlegi szoborállítási rendszer már csak az elszabadult hajóágyú hasonlatával ragadható meg. Emlékműszobrászatunkra még talán soha nem volt ennyire jellemző Fülep

Lajos egykori mondata: „A politika vagy a tömeg-sznobizmus szolgálatában állott, és közben elfelejtette vagy soha meg sem ismerte a művészi feladatokat.”

- BÖLCSKEY** Miklós
CSÁBI Ádám
CZEIZEL Balázs
Inge **DICK**
EPERJESI Ágnes
ERDÉLY Miklós
FELEDY Balázs
Winfred **EVERS**
Pierre **GARNIER**
Thomas **FREILER**
GYARMATHY Tihamér
Heinz **HAJEK-HALKE**
Heinrich **HEIDERSBERGER**
Lucien **HERVÉ**
Karl Heinz **HOLZHÄUSER**
HÜBNER Teodóra
Gottfried **JÄGER**
Herwig **KEMPINGER**
KEPES György
KEREKES Gábor
Miroslav **KOVAL**
LENGYEL Lajos
Franz **LINSCHINGER**
LŐRINCZY György
MAURER Dóra
MEGYIK János
Uwe **MEISE**
Antoni **MIKOŁAJCZYK**
MOHOLY-NAGY László
Sabine **RICHTER**
József **ROBAKOWSKI**
Jaroslav **RÖSSLER**
Jack **SAL**
SZELÉNYI Károly
TÜRK Péter
VESZPRÉMI László

KONKRÉT FOTÓ, FOTOGRAM

PHOTO CONCRETE, PHOTOGRAM

2010. MÁJUS 26 – SZEPTEMBER 26.

NYÍLT STRUKTÚRÁK MŰVÉSZETI EGYESÜLET (OSAS)
SZÉPMŰVÉSZETI MÚZEUM VASARELY MÚZEUMA

WWW.SZEPMUVESZETI.HU
WWW.OSAS.HU

SZÉPMŰVÉSZETI MÚZEUM
VASARELY MÚZEUMA
1033 Budapest, Szentlélek tér 6.



Vendégségben Savoyai Jenőnél

© Belvedere, Vienna



Philipp Ferdinand de Hamilton: *Négy különböző keselyű*, 1723, olaj, vászon, 110×127 cm | Belvedere, Bécs

Savoyai Jenő, az itáliai és francia ősökkel büszkélkedő, vékonydorgájú, zseniális hadvezér szerényen visszautasította, hogy Hollandiában – kormányzóként – életében szobrot emeljenek neki. A magyarok is csak több száz évvel a halála után tették meg, Róna József neobarokk lovas szobra (a talapzaton Ivan Mestrovic mellékalakjaival) 1900-ban került a Budavári Palota elé. Nyugodtan gondolhatunk rá hálátelt szívvel, mert nemcsak a Habsburg Birodalom köszönhette neki 17. századi megerősödését, hanem a török hódoltság megszüntetésében is oroszlánrész volt. Az osztrákok által csak Prinz Eugennek nevezett hadvezér felvilágosult filozófus, műbarát és tudós volt egy személyben, aki mecénásként támogatta Rousseau-t, Montesquieu-vel és Leibnizcel levelezett, ráadásul olyan komoly képtárakkal és könyvtárakkal felszerelt palotákat tartott fenn, mint a bécsi Belvedere-kastély vagy a marcheggi

Schlosshof-kastély. (Magyarországi birtokán, a Csepel-szigeten a ráckevei kastélyt hagyta az utókorra.) A bécsi Belvedere most egy nagyszabású kiállítás keretében állít emléket alapítójának, Savoyai Jenőnek, aki eredetileg nyári rezidenciaként tervezte – Johann Lucas von Hildebrandt-tal – a barokk palotaegyüttest a 18. század elején. A tárlat szemezget Eugen gazdag műgyűjteményéből, a gyémánttal kirakott török szablyától kezdve a látványos barokk portrékon és csataképeken keresztül az olyan remekművekig, mint Philipp Ferdinand de Hamilton első osztályú keselyű-csoportképe vagy Bellotto széles bécsi látképe a felső Belvederéből.

Belvedere, Bécs

2010. február 11 – 2010. június 6.

© Rijksmuseum, Amsterdam



Jacob van Schuppen: *A törököt legyőző Savoyai Jenő*, 1718, olaj, vászon, 146×119 cm, Rijksmuseum, Amsterdam (állandó kölcsönben a Belvederében)

© Kunsthistorisches Museum, Vienna



Bernardo Bellotto (mint Canaletto): *Bécs látképe a Belvederéből*, 1758/61, olaj, vászon, 135×213 cm, Kunsthistorisches Museum, Bécs



ÉKSZER
DESIGN



WLADIS GALÉRIA ÉS MŰTEREM
H-1055 BUDAPEST, FAIKAMNA UTCA 17.
TEL-ON/FAX: (+36-1) 352-0834
INFO@WLADISGALERIA.HU
WWW.WLADISGALERIA.HU

Bécsben a törökök!

Ahmet Öğüt: *Dolgok, amiket számolunk*, 2008, videovetítés
© Courtesy of the artist



© Collection of Vehbi Koc Foundation

Április közepén nyílt a bécsi Thyssen-Bornemisza Art Contemporary kortárs török művészeti törekvéseket bemutató új kiállítása, a *Tactics of Invisibility*. Az isztambuli Arter és a berlini Tanas alapítványok közreműködésével megvalósuló tárlat három évtized munkásságából nyújt válogatást meghatározó alkotók részvételével, mint Sarkis, Füson Onur vagy Ayşe Erkmen, akik révén már korábban is figyelem irányult a török művészetre. Hamar a nyugati világ fókuszába kerültek a kilencvenes évek politikai és szociális problémáival foglalkozó művészek (Inci Eviner és Hale Tenger) is. A TBA 21 alapítója Francesca von Habsburg, a Thyssen-Bornemisza család negyedik műgyűjtő generációjának tagja. Korábban apja – ma önálló madridi múzeumban látható – műgyűjteményének kurátora volt, majd Habsburg Ottó fiával kötött házassága nyomán költözött Ausztriába. Bécs belvárosában 2002-ben hozta létre (ingyenesen látogatható) kortárs művészeti központját. A kereskedelmi galériákkal és a művészeti vásárokkal szemben a hagyományos műtárgy fogalom alá nehezen besorolható projekteket helyezi előtérbe. Építészeti, előadó-művészeti, helyspecifikus munkák, valamint új technológiákkal, szokatlan, efemer anyaghasználatlaltal készült alkotások kapnak helyet a TBA-21 himmelpfortgasse-i, illetve Klaus Engelhorn Depot Abele Gasse-i épületében. A művészeti területek keveredése révén számos nemzetközileg elismert projekt valósult meg az alapítvány kezdeményezésére. A horvátországi Lopud szigete Olafur Eliasson és David Adjaye tájba illeszkedő, „ideiglenes múzeumának”



Nasan Tur: *Láthatatlan*, 2004, 10 csatornás videoinstalláció, 200×200×50 cm
© Courtesy of the artist

(Your black horizon) adott otthont, míg a Matthew Ritchie közreműködésével készülő sevillai pavilon a *The Morning Line* elnevezést kapta. Ezek a projektek egymástól földrajzilag távol eső helyeken, egyre több nem euro-amerikai ország bevonásával valósulnak meg. Problémaérzékeny, társadalomkritikus küldetésük azonos rangra emeli ezt az aktív szerepvállalást az alapítvány több mint háromszáz darabos, bővülő gyűjteményével. Egy globális projektiroda és egy magánmúzeum elegye ez. A mostani kiállítás nem az első alkalom, hogy török művészettel foglalkoznak. 2006-ban Budapesten is kikötött az ipari uszály, amely a Küba projekt részeként a Dunán haladva minden országban művészeti-közéleti eseményt generált. Rajta Kutluğ Ataman video-interjúorozatát vetítették, amelyet Isztambul gettójának (Küba) lakóival készített, s ez országonként egy, az eredeti alkotásra reflektáló munkával bővült. A mostani török időzítés nem véletlen, hiszen Pécs és Essen mellett idén Isztambul is kulturális főváros. Törökország, mint művészeti színtér egyre fontosabb, nem utolsósorban az európai és ázsiai elemek termékeny feszültsége révén. A TBA 21 egyik fő feladatának tekinti, hogy a bécsi közönségnek betekintést nyújtson az ilyen globálisan feltörekvő közegekbe; s a Bécsben élő nagyszámú balkáni bevándorló miatt ez a térség kiemelt figyelmet kap.

Thyssen-Bornemisza Art Contemporary, Bécs
2010. április 16. – 2010. augusztus 15.



MŰVÉSZETNÉZŐBEN

VÁRNAI GYULA „UGYANAZ A PATAK” C. KIÁLLÍTÁSÁN
(1 férfi 1 nő)
176 × 90 × 70 cm

Légy részese a kiállításnak 2010. május 22. és augusztus 29. között az ERNST MÚZEUMBAN. 1065 Budapest, Nagymező u. 8.

www.mucsarnok.hu

ERNST
MÚZEUM

Chilf Mária

Chilf Mária: *Óvodában*, 2010, vegyes technika, papír, 150×105 cm



A nőies, finoman éteri akvarellekről ismert Chilf Mária állít ki a Viltin Galériában *Keep smiling!* címmel. Kilépve a harmadik dimenzióba installációt épített vízfestményeiből és rajzaiból. Korábbi műveiben a külső tájat és az emberi belsőt kapcsolta össze, betekintve a szövetek és vénák félig valószerű, félig szürreális világába. Legújabb dadaista jellegű installációja három történet-szálat fon össze. A kiállítótér közepén a kör alakban elrendezett csoport arctalan figurái maguk elé meredve keresik személyiségüket. A galéria falát betöltő tablók és csoportképek a fotóalbumok konvencióvá merevedett, jól ismert gesztusait és kliséit követik. De a modellek arca helyén Chilf kihagyott egy ovális fehér részt, amit a felkért (művész)barátok töltöttek ki saját személyes jeleikkel, gyermekrajzzal, madárkával, angyallal, horgonnyal vagy akár színes foltokkal. Mint a korai szürrealista csoportmunkákban, a képet közösen alakították a vendégművészek. A kiállított installációba ékelődik be egy másik új sorozat, a Ház–Fa–Ember szimbolikát körbejáró, jellegzetesen Chilf Mari-s együttes. A művésznő az érhálózat helyett ezúttal a mentális térképen keresztül faggatja az emberi test mechanizmusait és az érzelmek működését.

Viltin Galéria
2010. április 28 – 2010. június 5.

VIDEO ART FESTIVAL BUDAPEST

June 1–6, 2010, Merlin ☐ 1052 Budapest, Gerlóczy u. 4. ☐ Guest Country: Austria ☐ www.crosstalk.hu

A fantasztikus építészeti víziók és a precíz városlátképek 18. századi grafikusmestere, Piranesi vendégeskedik a Paksi Képtárban. Giambattista Piranesi itáliai rajzművészként és rézmetszőként az ókori Róma épületeit ábrázoló nagyméretű grafikáival tett szert – már saját korában – hírnévre, ösztönözve az antik emlékek régészeti kutatását és a klasszicista stílusirányzat megerősödését. Kőfaragó mester fiaként született Velence mellett, majd helyi építész-mérnök, rézmetsző és színpadfestő tanáraitól sajátította el a perspektíva és a térbeli illúziók tudományának ravasz barokk fogásait. Hatott rá a lagúnák legprecízebb dokumentaristája, Canaletto is, de már fiatalon áttette székhelyét Rómába. Belevetette magát a római építőművészetbe, de hamar szemet szűrt neki a korabeli építészek felszínessége. Órákat vett egy profin rézkarcoló veduta-rajzolótól, majd tanulmányozta a pompeji ásatásokat, végül 1743-ban megnyitotta saját műhelyét, ahol sorra készültek a precíz városlátképek. Egy rövid velencei kitérő után belekezdett a mindmáig nagy népszerűségnek örvendő fantasztikus Börtönök-sorozat (*Carceri*) tizenhat kartonjába. Az Örök Városban ekkoriban pörgött fel a zarándokturizmus, az emlékképek (korabeli „képeslapok”) fogytak, mint a cukor. Piranesi a francia Akadémia ösztöndíjasaival közösen dolgozott egy Rómáról készülő kis emléklap-sorozaton, amely 1745-ben a *Varie Vedute di Roma Antica e Moderna* címmel jelent meg. Az antik és a korabeli Rómát ábrázoló, 137 rézkarcból álló sorozatból később vásárolt a neves historizáló szobrász, Stróbl

Alajos is, aki a rajzokat a mai Képzőművészeti Egyetem elődintézményére hagyta. Az egyetem könyvtárában őrzött anyagból válogatott össze a Paksi Képtár egy izgalmas együttest, többek között az óvodás és iskolás gyerekek kreatív képességeinek kibontakoztatására. A korabeli itáliaiak nem bántak kesztyűs kézzel az antik romokkal, gondolkodás nélkül pusztították őket. Nem véletlen mered ránk – a hűtlen utókor mentőjaként – az üres csontvázként megasodó Colosseum, a fafészülettel ellátott, tetején zöld lombkoronát hordó Augustus-diadalív vagy a három grandiózus árkádív-re zsugorodott Maxentius-bazilika. Itt-ott szekeres staffázs-parasztok itatják a lovakat, máshol elegáns rokokó hintók suhannak el.



Piranesi

De persze nem mindent borít el az enyészet – mint az azték romokat az őserdő – a Szent Péter-bazilika fenséges nagyszerűségében pompázik, a barokk és reneszánsz középületek büszkén páváskodnak a rómaiaktól ellesett klasszikus párkányokkal és oszlopfókkal.

Paksi Képtár
2010. április 9 – 2010. június 6.

05.16.

06.13.

Erzsébet tér 11.00-19.00

zita / BOLT : a hónap designere : Majoros

www.wamp.hu

A KÉP LELKE, AVAGY AZ ANIMÁCIÓ DIADALA

OROSZ Márton

„Már rég nem festők alakítják az eszményi képeket: az új médiumban ez a rendező, az operatőr vagy a vágó teljesítménye.”

Az animáció rangja egyre fontosabb a kortárs művészeti műfajok között. Létrejöttében, fejlődésében, kiteljesedésében sok magyar alkotónak is kulcsszerep jutott. A műfaj történeti alapok és a kutatási irányok kijelölése mellett rengeteg érdekes adalék sorjázik a következő oldalakon a Bauhaus szín-, fény- és hangjátékaitól a Disney-alternatíván keresztül egészen a Ludwig Múzeum legújabb szerzeményéig.

A mozgóképnek a képzőművészethez erősebb szálakkal kötődő területén az utóbbi időben több fontos változás történt. A korábban nehezen hozzáférhető cellalapú animáció szoftveres úton, különböző automatizált folyamatokkal való helyettesítése olyan kreatív eszközt adott az alkotók kezébe, amely a digitális képalkotáshoz vagy a háromdimenziós moziélményhez hasonló médiatörténeti fordulattal járt együtt. Nemcsak sikk lett animációval foglalkozni, de az új médium szimptomatikusan ízesült a kortárs képzőművészet egyes, kognitív modellekre vagy a fikcióra épülő témáinak a feldolgozásához is. Nekünk, magyaroknak különösen vonzó, hogy az animációt egy történeti kontextus fénytörésén át is lehet szemlélni, hiszen mint ahogy azt már az új képfajták genealógiájának számos más fejezete igazolta, egy olyan műfajjal állunk szemben, amelynek létrehozásában feltűnően sok magyar alkotó vett részt. Hogy ezt a történeti hagyományt hogyan közelítjük meg, milyen módon kezeljük, az a hazai vizuális kultúra jövőképét is meghatározza, nem is beszélve a médium múzeumi környezetbe való emelésének lehetőségeiről. • A műfaj sajátossága, hogy az animációban jelen van egy markáns, bár idehaza elhanyagoltnak látszó technikatörténeti szál. A speciális effektusok innovatív jelkésztétét monopolizáló dizájnerek a kép és

a mérnök szavak összevonásából születő „imagineering”-nek nevezett tevékenysége számkivetett módon lebeg a szaktudomány által vizsgált térben. A hagyományosan esztétizáló hazai művészettörténet-írás sokszor még ma sem tud mit kezdeni az olyan észrevételekkel, mint amelyet a neves hamburgi művészettörténész, Martin Warnke már több mint egy évtizede feszeget: „Már rég nem festők alakítják az eszményi képeket: az új médiumban ez a rendező, az operatőr vagy a vágó teljesítménye.” A párizsi Grand Palais-ban 2006-ban megrendezett nagy sikerű *Il était une fois* című kiállítás szembesítette először a közönséget a populáris kultúra legismertebb ikonjaiként tisztelt Walt Disney-filmek magasművészetből származó ikonográfiai forrásaival. A tárlat az egész világon nagy karriert befutó amerikai rajzfilm tematikus és motívumtörténeti előzményeire hívta fel a figyelmet. • Talán kevesen tudják, hogy a legelső egész estés animációs film, Disney *Hófehérkéjének* (1937) gyakran Doré illusztrációiból merítő háttereit, illetve zseniális pszichológiai jellemzéssel megoldott karaktereit az a Huszti Horváth Ferdinánd tervezte, akinek a nevét a dölyfös alkotótárrsal, Albert Hurterrel való összetűzése miatt törölték a stáblistárról. A kalandos életű, Budapesten született karikatúrista és könyvillusztrátor magyar honvédként szolgált az első világháborúban.

A keleti fronton, orosz hadifogságban szerzett élményei sok tekintetben befolyásolták a film baljós légkört árasztó jeleneteinek hangulatát. Horváth hét törpét ábrázoló agyagstúdiumai nemrég kerültek elő a kaliforniai Stoddard-gyűjteményből. • Egy másik magyar emigráns, Winkler Mária (Margaret J. Winkler) az amerikai animációs film még korábbi időszakában a Warner Bros. producereként töltött be kulcsszerepet. Neki volt köszönhető, hogy a némafilm korszak két legjelentősebb rajzfilmje, Max Fleischer *Out of the Inkwell*je és Pat Sullivan *Felix, a macskája* elkészülhetett. Charles B. Minztcel kötött házassága után saját céget alapított, ahol többek között *Krazy Kat* figuráját vitték filmre. Mivel az 1928-ban történt „puccsot” követően az *Oswald*, a nyúl című Disney-sorozat a stábbal együtt Winkler cégéhez szerződött, áttételesen ő állt annak a háttérben is, hogy Walt Disney „kénytelen volt” megteremteni Mickey Mouse alakját. • Éppen ezeket a rajzfilmfigurákat említi Balázs Béla *A film szelleme* című, 1930-ban megjelent írásában, s az őket felhasználó filmeket az „abszolút” jelzővel illeti, mint ahol a film adta lehetőségek a legjobban kiteljesednek. Az egyetlen ismert, Moszkvában készült rajzfilm, a *Tolvaj*, amelynek a forgatókönyve Balázs szovjet emigrációja idején született, leplezetlenül használta a műfaj amerikai képviselőinek a stílusát.

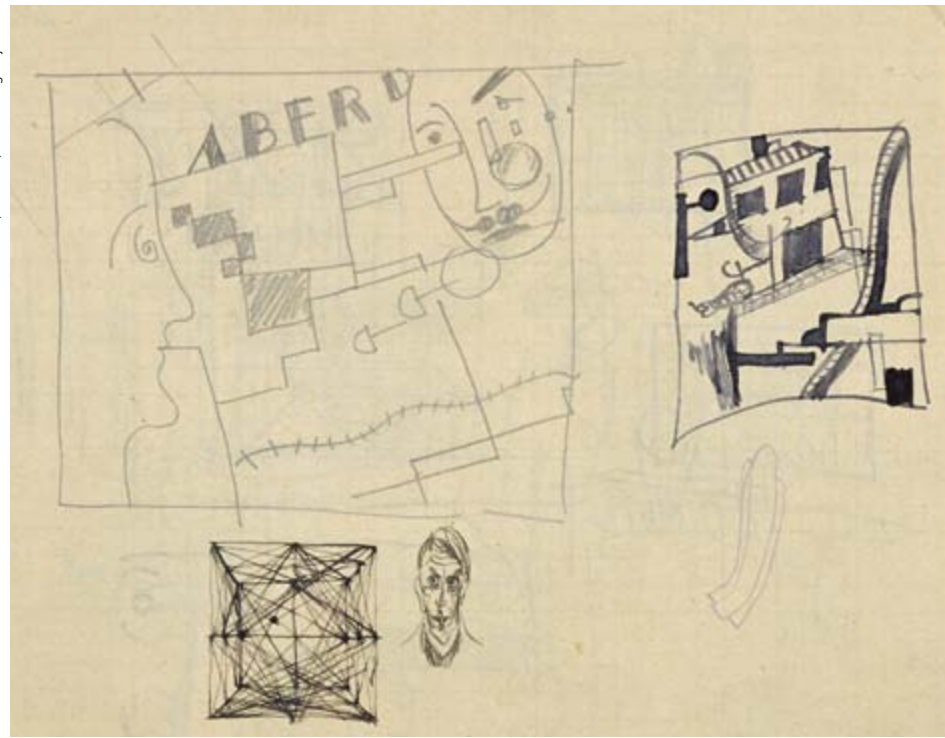


Huszti Horváth Ferdinánd vázlata Walt Disney *Hófehérkéjéhez*, 1937

Eredeti volt azonban a film „zenéje”, pontosabban a zörejeket előállító Nyikolaj Vojnov „rajzos papírhangja”. Ez a szintetikus partitúra azokhoz a müncheni, a „hangos kézírással” végzett kísérletekhez volt hasonló, amelyekben a zene grafikai jellegét mesterseges úton analizáló és az így kapott absztrakt formákat papírra rajzoló Rudolf Pfenninger rögzített filmjeiben. • A mozgó

formák muzikalitása iránti érdeklődés azonban már sokkal korábban, az olasz futurizmus fotódinamizmusában tetten érhető. Arnaldo Ginna és Bruno Corra kísérleteztek először a filmszalagra való közvetlen festés technikájával. Ők spiritualista meggyőződésből jutottak el a zene kottáit egy kromatikus skálával összhangba hozó, cinepittúrának nevezett, Léopold Survage

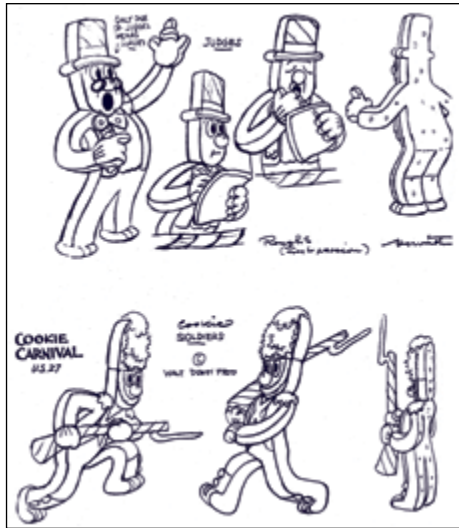
© Káin, Kolumbia, Eva Weininger ajándéka



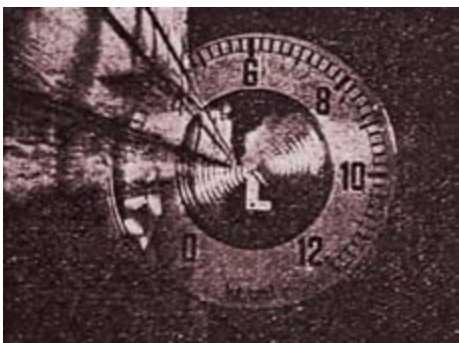
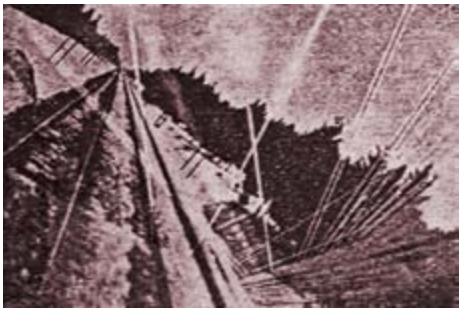
Részlet Weininger Andor egy absztrakt filmtervéből, 1923

nonfiguratív szekvenciáival analóg megoldásokig. Az „akusztikus szignatúra” problémája az interdiszciplináris gondolkozásra nyitott weimari Bauhaus környezetében is befogadásra talált. Az absztrakt film stílusjegyeit viselik magukon a karanci születésű Weininger Andor 1923-ban készült animációs filmtervei, melyek a művész ekkor felvázolt *Mechanikus színpadi* revüjében megfogalmazott szín-, fény- és hangjáték két alapmotívumát, a geometrikus formákat és a színpadon mozgó figurák gépi játékát szerkesztették egyetlen narratív egységbe. A formák kvintesszenciájára épülő optikai történet úttörő jelentőségű volt a korban. A magyar művész próbálkozásaihoz hasonlót vele egy időben csak Viking Eggeling, Hans Richter, illetve Walter Ruttmann, később a lengyel Mieczysław Szczuka készített. Az abszolút filmnek több, jelenleg feltárás alatt lévő hazai vonatkozása is létezik. Itt kell megemlítenünk az Eggeling munkatársaként dolgozó Bándy Miklós hozzáférhetővé vált párizsi hagyatékát, vagy a Béla címmel forgatókönyvet író Gerő Györgyöt, illetve az ő elveszett filmjét újragondoló amerikai művész, Bruce Checefkysy rekonstrukcióját. • Ahogyan a színek és a hangok között fennálló szinesztézia, úgy a zörejek vizualitása iránti érdeklődés is sokat köszönhet a film pszicho-fizikai lehetőségeit vizsgáló Moholy-Nagy László cikkeinek és előadásainak. Ezek alkalmával a magyar művész nemcsak kortársai lenyűgöző kísérleteit mutatta be, de saját tapasztalatait is megosztotta a nézőkkel. *Hangzó ABC* című filmjét ma már csak visszaemlékezésekből ismerjük, de több más (ráadásul néhány éve angol és svéd magánygyűjteményekben újrafelfedezett) munkája mellett a Korda Sándor pénzén megvalósult *Things To Come* című Wells-adaptáció speciális effektusai ma is érdekes tanulságként szolgálnak a tárgyanimáció eszköztárát az új ipari anyagok használatával kibővítő kinetikus megoldásokra. Az akusztikus-vizuális alapokon létező izomorfizmus iránti lelkesedés a korban népszerű teozófiától is befolyásolt Oskar Fischinger absztrakt filmjeiben ért a csúcspontjára. Felfedezését ornamentális zenének keresztelve el, Fischinger volt az, aki rájött, hogy a koncentrikus hullámvonal mintázata, amelyet a némafilm korszak rajzfilmjeiben gyakran használtak a csöngetés vagy a harangszó ábrázolására, egymás után a film szélén futó hangcsíkra fotografálva, ott újra hanggá változva valóban berregő zörejt kelt. A német művész

Huszti Horváth Ferdinánd festővászna előtt, 1930

Walt Disney *Bolondos szimfóniák* című rajzfilmsorozatának egyik epizódjához, a *Cookie Carnival*-hoz készült figuratervek (Huszti Horváth Ferdinánd, 1935)Oskar Fischinger: *Optikai költemény*, 1938Bruce Checefkys rekonstrukciója Gerő György *Béla* című filmjéhez, 2010

László Sándor 2009-ben, Zürichben újjáépített színpénzongorája

László Sándor elveszett *Pacific 231* című filmjének két megmaradt kockájaKarakterfigura Kepes György *A király új ruhája* című Andersen-feldolgozásához, 1934

első, több vászonra, szimultán vetített filmjeihez a zenei aláfestést Alexander László komponálta. A budapesti Zeneakadémia zongora szakán diplomát szerző László Sándor az általa feltalált és a színesztétia elvei szerint működtetett színpénzongorával a legváltozatosabb, időben folyamatosan átalakuló geometriai formákat tudott a hangszeréhez csatlakozó projektor segítségével generálni. Néhány évvel később Honegger *Pacific 231* című, gőzmozdony ihlette zenekari darabjára egy abszolút filmet is komponált, amely a korabeli kritikák szerint zajos sikert aratott első, 1927-es bemutatóján. László filmje sajnos már nincs meg, de a megmaradt felvételek, illetve a róla szóló méltatások alapján a vizuális zene továbbgondolásaként, egyfajta fényköltszetként gondolhatunk rá, amelynek akkordjai „a 120 kilométeres sebességgel száguldó moz-

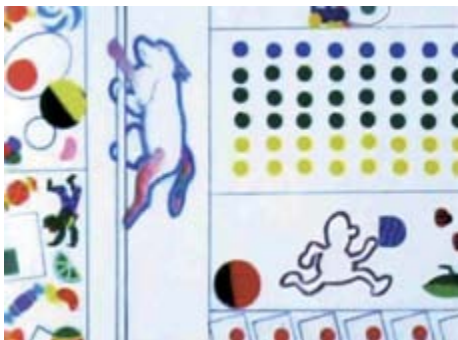
dony robogására” asszociáltak. • A német abszolút film és az 1960-es évek video-művészete közötti „missing link” szerepét Mary Ellen Bute, egy színpadi világítástechnikában is jártas amerikai festőnő, illetve férje, a magyar származású operatőr, Ted Nemeth *Látható zene* című darabjai töltötték be. Eleinte a kameraeffektusokkal és szűrőkkel elidegenített tárgyak sokrétű, absztrakt fény-árnyék hatásaival kísérleteztek (pl. *Rhythm in Light*, 1934). Később, például az 1952-ben született *Abstronic* című munkájukban már a katód sugárcsőves oszcilloszkóp komplex harmonikus mozgást végző Lissajous-görbéit használták „elektronikus ecsetként” a zene vizualizálására. Itt kell röviden utalnunk az egy évszázaddal ezelőtt Budapesten született Engel Gyula páratlanul izgalmas életművére. A zenéhez és a tánc-hoz is értő képzőművész 1930-ban Ameri-

kába költözött, ahol fiatal emigránsként először Walt Disney *Fantasiájában* (1937) a kínai tánc képes forgatókönyvével bízták meg, majd néhány évvel később éppen a Disney hegemoniáját megtörő és a filozofikus tartalmak bemutatását erős formai redukción keresztül érvényre juttató UPA Stúdió (és stílus) megalapításában játszott döntő szerepet. A filmidő újszerű alkalmazásával absztrakt festményeit olyan ritmikus képletekbe rendezte, amellyel új iskolát teremtett. A CalArts kísérleti animációs tanszékének alapítójaként olyan tanítványokat mondhatott magáénak, mint Tim Burton, John Lasseter vagy Mark Kirkland. Engel életművének feldolgozására, illetve az engeli művészetfilozófia életben tartására – amely a ritmus, a szín és a formák muzikálításának forradalmi alkalmazását célozta – dollárszázazreket költ a kaliforniai Iota Center, illetve a CVS (Center for Visual Music). Egy korszak tudományos és művészeti eredményei között általában némi fáziskéséssel jön létre az a kapcsolat, melyet az alkotók esztétikai elképzeléseihez harmonikusan illeszkedő technikai feltételek biztosítanak. A szín alkalmazása a filmben (amely ráadásul az animációban jelent meg elsőként!) a két világháború között minden várakozást felülmúlva teremtette meg ismét a régóta keresett szintézist. A korábbi virazsírozott, illetve az utólagosan, vegyi

úton színezett tekercsekkel szemben az egyik legkorábbi, a színeket a legtökéletesebben és a legintenzívebben visszaadó technológia az 1930-as évek elején kifejlesztett Gasparcolor eljárás volt. A Berlinben, a Wittenbergplatz mellett működő vállalatot dr. Gáspár Béla mérnök-gyógyszerész alapította. A magyar szakember szabadalma egy olyan, a teljes színskálát lefedő rendszerre épült, amely az akkori filmlaboratóriumokban akár negyedóra alatt kidolgozható volt. Az időtálló minőséget a vállalkozás védjegye garantálta, a főcím-embléma O betűjére szálló vagy abból kibújó színes papagáj. • 1935. december 8-án a berlini Nollendorfpalais Mozartól elnevezett termében díszelőadásra került sor. Ekkor mutatták be először a cég által feltalált színes eljárással készült reklámfilmeket. Az egyik holland gyűjteményben fennmaradt meghívó alapján a bemutatott filmek listája is rekonstruálható, sőt azt is tudjuk, hogy a közönség voksolhatott is az alkotásokra. Nagy fölénnyel vitte el a pálmát két reklámfilm, a *Der Zauberatlas* (A varázsatlasz) és a *Das Aetherschiff* (Az űrhajó). Mindkettőt a magyar származású Pál György (George Pal) készítette. Valójában arról a Marczincsák Györgyről, Kaesz Gyula bútortervező tanítványáról van szó, aki nevelőszülei szintársulatának nevét, az egyszerűbben kimondható Pált vette föl. Berlinben a német UFA

filmgyár trükkfilm-részlegének vezetőjeként ő alkotta meg Miki *egér* európai megfelelőjét, *Habakukot*. A legfőbb újítást azonban Pál György cserélhető alkatrészekből álló bábok szerepeltetésével készült filmjei jelentették. A sematikusan felépített, de egyéni fiziognómiával jellemzett figurák csakhamar felkeltették a Philips konszern érdeklődését. Pál 1934-ben Eindhovenbe költözött, ahol saját műtermet rendezett be és a Gasparcolor nyersanyag felhasználásával elkezdte Puppets nevű hallgató sorozatainak tervezését. A háború kitörése után szívesen fogadták az Egyesült Államokban. A Paramount megbízására Hollywoodban látott munkához és az általa kifejlesztett trükktechnika és speciális díszletek alkalmazása révén hamarosan a *science fiction* műfaj elindítójává vált. Számára alapították a kategória Oscar-díját is, amellyel öt jutalmazták először. Magyar és külföldi levéltárakban nemrégiben hozzáférhetővé vált dokumentumok szerint a Gáspárral üzleti kapcsolatban álló Grósz Dezsőhöz fűződik az európai avantgárdban használatos színes film eljárás elterjesztése. Grósz Dezső (Desider Gross) Pállal együtt érkezett Berlinből Prágába, és az ott, 1932-ben alapított vállalkozásából irányította az egész kontinensre kiterjedő reklámfilmes-hálózatát. Nemcsak az eljárás kifejlesztésében részt vevő és László Sándor kapcsán már szóba

került Fischinger állt kapcsolatban Grósszal, de a Gasparcolort használó más avantgárd művészek is. Így például a Pál György berlini stúdióját továbbvivő Klimt-tanítvány, Wolfgang Kaskeline vagy a cseh I.R.E. műtermében dolgozó Dodal házaspár. A színes reklámfilm szerteágazó világát akkoriban így lehetett leírni: egy magyar üzletember Prágából német, cseh, osztrák, olasz vagy francia rendezők munkáit közvetíti skandináv országokba. Származása és adóügyi miatt Grósz 1936-ban kiutasították Csehszlovákiából. Több kitérő után São Paulóban telepedett le, ahol annak a Rex Filmstúdió-nak a tagjaként kapcsolódott be a brazil filmgyártásba, amelynek úttörő jellegű, a nagyváros dinamizmusát ruttmáni eszközökkel megörökítő alkotását a két szintén Magyarországról érkező cégalapító, Rodolfo

Jelenet Jules Engel egyik utolsó filmjéből (*The Toy Shop*, 1998)Macskássy Gyula műterme: *Fény* (Tungsram-reklámfilm), 1938

Pál György berlini rajzfilm-műterme, 1932



Állóképek a Philips megrendelésére készült két Pál György tervezte reklámfilmről



Egy Gáspár Béla színes eljárását használó animációs film címfeliratának emblémája

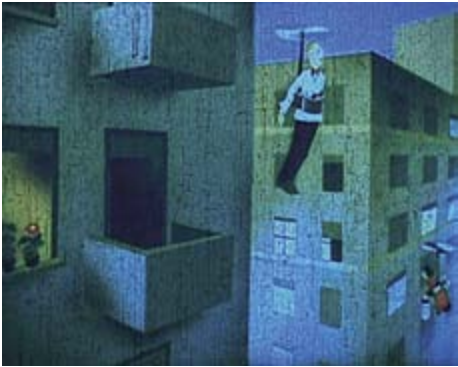


Lustig és Adalberto Kemény készítette. A Walt Disney által kisajátított Technicolor rendszer európai megfelelőjeként számon tartott Gasparcolor éppen Pál György filmjeinek sikerére hivatkozva egy kopírozóüzem felállítását tervezte Párizsban. Mivel a francia avantgárd animáció alkotói, Alekszandr Alekszejev, Claire Parker vagy Antoine Payen előszeretettel használták az eljárást, a terjeszkedésnek volt létjogosultsága. A vállalat végül Londonban rendezte be fiiláléját, ahol Gáspár Béla öccse, Imre vitte tovább a cég üzleti ügyeit. A Gáspár és az Alekszejev-műterem között folyó levelezés néhány éve került elő a Centre National de la Cinematographie archívumából. Érdekeség, hogy a színeket az alkotók nem valamiféle kódrendszer alapján jelölték a filmek előhívásakor, hanem ismert festők képeire hivatkoztak. Az üzleti levelekben nemegyszer találkozunk olyan kijelentésekkel, mint „A zöldnek olyan árnyalatát szeretném, mint amelyek Gauguin képein láthatók!” • A levelek alapján derült fény arra is, hogy a színes technika használatát tökélyre fejlesztő bábművész, a Medgyes László párizsi színházi iskolájában is megforduló Étienne Raïk (Rajk István) volt a közvetítő a Gasparcolor francia meghonosításában. Függetlenné válása előtt Raïk több filmen is együtt dolgozott a tőnanimációs technikát

kitaláló Alekszejevvel, sőt később az orosz származású művész első nejét, Alekszandra Grinyevszkaját vette feleségül. Egyelőre nem tisztázott, hogy a budapesti Képzőművészek Új Társaságának festőnöje, a rajzfilmes szakmát Perényi Lenkével együtt Amerikában kitanuló Kiss Vilma (Wilma de Quiche) milyen szerepet vállalt a színes nyersanyaggal folytatott párizsi kísérletekben. Kopócsy Anna folyamatban lévő kutatása nemrégiben derítette fel, hogy a francia animációs film bölcsőjének tekintett Grimault műterem rajzolóit ő tanította a mesterség fineszzeire. Kiss Vilma más szempontból is kulcsszereplő. A 30-as évek elején Berlinben, a Reimann-Schulében ő oktatta a trükkfilmet, és elképzelhetetlen, hogy ne lett volna kapcsolatban az ekkoriban ott élő többi magyar animátorral, például a francia rajzfilm stílusát egész a 80-as évekig meghatározó és akkoriban éppen az iskolában tanuló Jean Image-zsal vagy A király új ruhája című rajzfilmjét Gáspár Béla segítségével megvalósítani kívánó, a színes film lehetőségeit tesztfelvételekkel kutató Kepes Györggyel. • Berlini kutatómunkám során vált világossá, hogy a színes reklámfilmnek milyen szerepet szánt a Goebbels irányításával szerveződő politikai propaganda és hogyan vettek részt az Epoque céggel társuló Gasparcolor vállalat

munkájában a Dessauból Berlinbe települő, majd 1933-ban végleg bezárt Bauhaus növendékei. Hasonló törekvésekről tanuskodnak azok a háború alatt, náci megrendelésre készült magyar oktató rajzfilmek, amelyeket Kató-Kiszly István vezetésével a Lingvafon stúdió készített a német nyelv olaszországi terjesztésére. Egyedülálló kísérletek folytak a Gasparcolorral Ausztriában is. Bécsben két grafikus, Bruno Wozak és Karl Thomas műtermében nemcsak reklámfilmek, de egész estés, rajzolt operaparádiák is születtek (pl. Aida, Carmen), amelyek kulcs- és fázisrajzait két magyarországi zsidó építész, Wesely és Etvani készítették. Sajnos nem kizárt, hogy azért nem ismerjük pályájuk folytatását, mert a holokausz áldozataivá váltak. Egyébként az osztrák megrendelések esetében is Grósz Dezső volt a közvetítő, akinek a norvég Tiedemanngyárral fennmaradt levelezésében számos, az animáció megújítására vonatkozó megjegyzés olvasható: „Az értelmiség az ilyen fajta filmek kivitelezésének a bűvöletébe fog esni, a többiek meg a mai rajzfilmművészet nem sejtett lehetőségei fogják elkápráztatni.” • „Ölébe pottyán a vevő, ha meglátja színes reklám trükkfilmjét. Magyarországon egyedül mi csináljuk: Halász / Kassowitz / Macskássy...” – olvashatjuk az 1936-os Budapesti Nemzetközi Vásárra

A Prohaska-cég rádiókészülékeit hirdető, Gasparcolor nyersanyagra készült reklámfilm, 1937



Balázs Béla forgatókönyve alapján készült Tolvaj című szovjet rajzfilm, 1934



kiadott Nevető vásár című élc lap egyik hirdetésében. Magyarországot sem hagyta érintetlenül a színes animációs reklámfilm. • A szín (angolul: „color”) és hang (németül: „der Ton”) szavak összetételéből képzett, Coloriton névre keresztelt stúdiót 1932-ben Budapesten, a Bajza utcában alapította a rajz- és bábfilmmel is kísérletező Bortnyik Sándor iskolájának három hallgatója, Halász János, Kassowitz Félix és Macskássy Gyula. Halász (aki 1938-ban Angliában történő letelepedését követően John Halas néven a brit animációs film elindítójává vált) még Magyarországról ismerte Pál Györgyöt. Az akkor 17 éves fiatalember a budapesti Hunniában Pál irányítása mellett filmfőcímek tervezése közben sajátította el az animáció alapjait. Macskássy Gyula 1952-ben írt egyoldalas önéletrajza egy mondatban jellemezte a műterem háború előtt készült munkáit: „Színes film kísérleteinkkel és eredményeinkkel úttörők voltunk Magyarországon.” Ugyancsak az életrajzi adatokból derül ki, hogy a műterem alkotói 1938-ban Berlinbe utaztak, a színes technológia tanulmányozására. Ekkor kerülhetett Macskássy Gyula hagyatékába az a német reklámfilm, amelynek a nyersanyag virtuóz lehetőségekre ösztönző színvilága mellett a témája is figyelemre méltó, hiszen az elbeszélést a jövőbe,

Grósz Dezső, 1935 körül



La Belle au Bois dormant (Alekszandr Alekszejev és Rajk László, 1935)



a 2000-es évbe helyezi. Az 1937-es berlini, Radio Prohaska prophéziert című film képsorait a magyar tervezők Fény című Tungstram-reklámjukban érelték tovább. A film vizualítása és futurisztikus ritmusokkal komponált zenéje ma is frissnek és elevennek hat. • Az animációs filmmel foglalkozó alkotók első generációjára való emlékezésnek a mostanában esedékes évfordulók adnak aktualitást. Két éve volt George Pál születésének a centenáriuma, idén lenne százéves Engel Gyula, két év múlva pedig John Halas-nak lesz hasonló jubileuma. A Múcsarnokban februárban véget érő BBS-kiállításon is láthattunk néhány, a Balázs Béla Stúdióban készült animációs filmet, sőt a Londonban élő Háry Ágnes is meghívt a kapott rendhagyó animációs workshopok szervezésére. Áprilisban a nagyhírű médiaművész, Waliczky Tamás egy korábbi alkotását, A kert című számítógépes animációt vásárolta meg a budapesti Ludwig Múzeum, májusban a legendás Pannónia Filmstúdió egyik kiváló festő-rendezője, Kovásznai György frissen publikált életművéből nyílik kiállítás a Magyar Nemzeti Galériában, a jövő nyáron megrendezésre kerülő 10. Kecskeméti Animációs Filmfesztivál pedig retrospektív vetítéssel emlékezik meg számos, a tanulmányban felsorolt vagy éppen nem említett neves emigráns rajzfil-

mesről (pl. Pierre Földes, Tissa David vagy a Kozelka házaspár). Talán arra sem kell már sokat várnunk, hogy sor kerülhessen az intézményes keretek között működő magyar animációs film megteremtőjéről, Macskássy Gyuláról és műhelyéről szóló monográfia évek óta kiadatlan kéziratának megjelentetésére.

Az itt közölt írás egy öt éve folyó, a hazai, illetve az emigráns magyar animáció kritikai történetét feldolgozó tudományos kutatás egyik fejezetének jegyzetek nélküli összefoglalója.

YES, GERTRÚD!

CZÓBEL LAPPANGÓ AKTJA.

EMLÉKTÖREDÉK A SZÁZADELŐ PÁRIZSÁBÓL.

BARKI Gergely

Úgy tűnik, Markója Csilla előző számunkban közölt Nádas-esszéje iskolát teremtett, vagyis inkább elindította a művészettörténészek lázadását. Nincs hűvös távolságtartás, előtérbe kíváncsoznak a személyes emlékek, az ide-oda kalandozó gondolatok. Lássuk, mi tombol a kutató művészet-történész fejében a poros papírok, megsárgult fotók rendezgetése közben. Olvasni mindenesetre élvezetesebb, mint szigorú szakszövegeken átrágnia magát az embernek.

Ütős címet kerestem írásomhoz. Kb. ez lett volna: *Gertrude Stein kedvenc Czóbele*. Közben Izland bosszús vulkánja a világ számára nyilvánvalóvá tette, hogy a kis ország revansot vesz az őt letaglózó gazdasági csőd miatt. Ez rám is hatással volt, nem szállt föl a gépem, amellyel Brüsszelbe kellett volna utaznom egy kiállítás előkészítése miatt. Kihasználva tehát a szabad vasárnapot, kiültem a kertbe a homokozó mellé, s hogy a gyermekfelügyelet ideje se legyen teljesen terméketlen, elkezdtem olvasni Markója Csilla e lap legutóbbi számában megjelent cikkét. Néha, mint unalmas órán a tankönyvbe rejtett szaftos ponyvaregények, fordított előjellel betolakodott *Thomas a gőzmozdony* története is, de a mese felolvasása után ajándékképpen elolvashattam Csilla cikkéből is egy-egy újabb fejezetet.

Rádöbbsentem, hogy szentségtörést követtek el, mert ez az újság történetében is mér-földkövet jelentő írás többet érdemel. Bátor, okos szöveg, rendkívül szubjektív és hite-

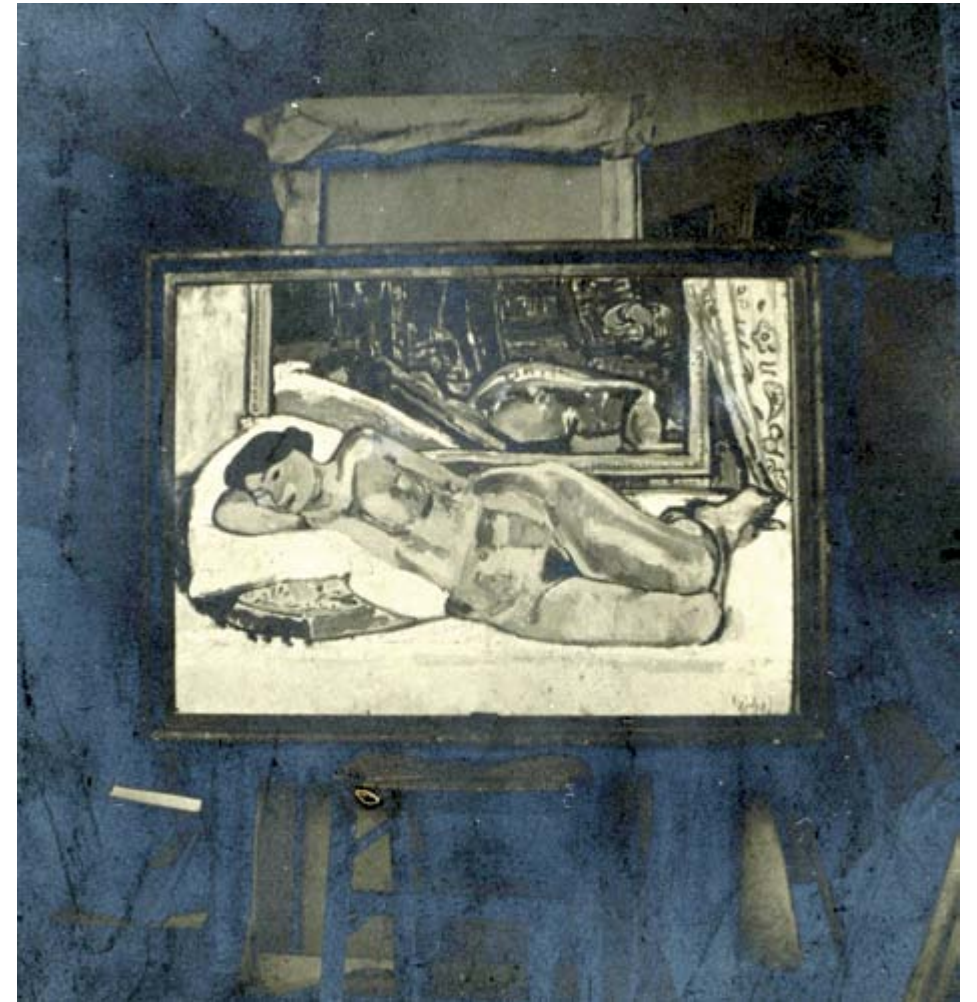
les. Bár a nívóm nem lehet ugyanaz, mégis Csillát kell 'analógiámként' emlegetnem, mert ahogy ő is írta "minden mindennel összefügg", így az én mondandóm is kapcsolódik – legalábbis a sorok között – néhány általa fölvetett gondolathoz, túl azon, hogy szintén személyes élmény, egy csipetnyi irodalom és egy fotográfia az én történetem is. Így írásom már sokkal inkább a "személyre szabott tárgy" rovatba illik, mint ahova szántam a *WANTED*, vagy a *Lost and Found* sorozatba, melyekhez valamivel több közöm volt eddig.

Az élmény

Az a kép, amiről írni fogok engem nem szíven, hanem „agyon” ütött (értsd ezalatt ennek számos jelentését, hozzáteszem, ez törvényszerűen masculin effekt). Abban a pillanatban, amikor rábukkantam, spirituális élményben volt részem, mindjárt vizionáltam is: valami videoklipszerű pergett a szemem előtt. Egyszerre megjelentek



2. Berény Róbert: *Nő tükör előtt*, 1907. Szajkó Lídia tulajdona, San Francisco, Kalifornia



1. Archiv fotó Bőloni György hagyatékából Czóbel Béla *Fekvő női akt* című képével, 1907 körül. OSZK. Levelestár, Ltsz.: 127/581/83

Gertrude Stein írásának ceruzával gírbegurbán aláhúzott sorai a 18. oldalon¹, erre vetítődött Matisse híres *Kék aktja*, ami körül táncot jártak Berény Róbert remek analógiái, torzított anatómiájú aktjai (2-3. képek) és mindehhez áhítatos (irigykedő) kollégáim maszkyszerű ábrázata szolgáltatta a néma kórust, amint felmutatom trófeámat, a tenyérynai fotót (1. kép), mint eucharisztia-t, s aláfestésül valami eksztatikus, de szokatlanul fennkölt Pearl Jam-nóta (vájt fülűeknek: *Parting ways*) szolgáltatta a dallamot. Totális élmény! Mégis maradt valami hiányérzetem.

Az OSZK levelestárában egy eddig szinte egyáltalán nem kutatott, de annál jelentősebb hagyaték keltette fel érdeklődésemet. Tulajdonképpen csak egy katalógust kerestem, így indult az egész. A Bőloni György által 1909 tavaszán-nyarán vidéki nagyvárosokban rendezett *Új magyar festők* című tárlat katalógusát, de ez közintézményeink

könyvtáraiban és adattáraiban egyaránt hiánycikk, ahogy magángyűjteményekben sem ismerjük példányait. Korábban már feltúrtam a Petőfi Irodalmi Múzeum különböző egységeit, mivel Erki Edit egyik elejtett lábjegyzetében ezt olvastam: „A Bőloni-hagyatékban egy beárazott katalógusra bukkantam. Rippl-Rónai képei 500-1000 korona között mozogtak”², de a PIM-be került Bőloni-hagyatékban sajnos nem sikerült megtalálnom ezt az unikális dokumentumot. Már nem emlékszem, hogy miképpen tudtam meg, hogy a hagyaték egy másik része az OSZK-ba került, de néhány éve már elkezdtem kutakodni ott is, aztán a sok ten-nivaló közepette ez a terep feledésbe merült. Aktuális kiállítási projektek okán nemrégiben újra beleástam magam az anyagba. Milliós érdekes dokumentum került elő, elsősorban levelek, de tucatjával ritka katalógusok, fényképek Bőloniról, környezetéről, a párizsi Salon d'Automne-ról, Rippl-Rónairól, mű-

terem- és portréfotók Rodinról, Brancusiról, Csáky korai gipszeiről és egy óriási Tihanyi-dokumentumcsomag levelekkel, katalógusokkal, fotókkal stb., melyek valahogy kimaradtak Majoros Valéria kétkötetes opusából is. Számomra mégis egy kis fénykép megtalálása jelentette az abszolút csúcspontot, olyannyira rabul ejtett, hogy addig sem tudtam kivenni a fejemből, amíg elkészült róla a megrendelt digitális másolat, állandóan a szemem előtt lebegett. Érdekes, hogy sokat foglalkoztatott a fotón látható festmény már korábban is, amikor még csak Gertrude Stein leírásából ismertem. Talán éppen ezért volt valami furcsa *déjà vu* érzésem, amikor először megpillantottam.

Gertrude Stein az avantgárd egyik pionír felfedezője és első azok között, akik Matisse-től vásároltak fauve műveket, ön-életrajzi írásában többször említést tesz a hozzá, azaz párizsi összefüggéseire járó magyarokról, de név szerint csak egyet



3. Berény Róbert: *Fekvő akt*, 1907. Magyar Nemzeti Galéria, Budapest

említ, Czóbelt: „[1907-ben, a Salon des Indépendants tárlatán a fauve-ok termében, Matisse Kék aktjával] egy szobában, egy válaszfallal kissé eltakarva, ott volt ugyanennek a képnek egy magyar változata, bizonyos Czóbeltől, emlékeztem is rá, hogy találkoztam is vele a Rue de Fleurus-n, a Függetlenek szerencsés megoldása volt, hogy a heves tanítványt a heves, de mégsem annyira heves mesterrel szemközt helyezték el”³ – írta társalkodónője, Alice B. Toklas nevében az amerikai író. nő.

Ez persze távolról sem olyan megrázó irodalmi élmény, mint Markója Csilla Nádas. Jó szakbarbár lévén az utóbbi években már szinte kizárólag csak olyan szépirodalmat olvasok, melyben potenciálisan felhasználható, konkrét művészettörténeti adalékot sejtek. Mit nem adtam volna néhány éve azért, hogy láthassam akár csak egy rossz fotón is azt a Czóbelt, amiről Gertrude Stein megemlékezett.

Nem lehetek benne százszázalékosan biztos, de a most előkerült száz-egynehány esztendőös fotón feltételezéseim szerint ez a festmény látható. Furcsa, mikor rátaláltam, a gyors triumfális élmény után azonnal a fotó kezdett jobban izgatni és nem a rajta látható kép. Van-e még hasonló az őt rejtő borítékban, mikor, hol készülhetett, mi az a hatalmas vászon, mely az aktnak hátat fordítva a háttérbe vész? Kinek a keze fogja a méretes aktot, hogy a gyékényszékről nehegy lebillenjenék? Milyen célból készült a fotó és kinek? Hogyan került Bölönihez? Miért nem ismerünk Czóbelt több, ebben az időszakban készült aktjáról fotót, egyáltalán miért nincsenek meg ezek a festmények (kb. 10-12 aktot festett Czóbelt 1906–1908 tájékán)? Hol lehetnek? Miért van az, hogy ugyanúgy apró szilánkokból kell rekonstruálnunk a 20. század elejének legfantasztikusab eredményeit,

mint ahogy lehetetlen vállalkozás rekonstruálni középkori művészetünket. Ez a Czóbelt-festményről készült archív fotó kb. úgy aránylik a korai magyar modernizmus, a magyar Vadak, a Nyolcak vagy akár csak Czóbelt korai oeuvre-jéhez, mint ahogy Gertrudis királyné síremléktöredékei viszonyulnak a pilisi ciszterci apátság egykor vélhetően lenyűgöző épületegyütteséhez. Ma mindegyikből csak morzsákat ismerünk.

Tipikusan magyar történet.

A magyar „íz”,... primitivizmus

Ezen is elgondolkodtam: „tipikusan magyar”. Mit jelent ez? Vagy mitől az? Mitől van az, hogy ez a kifejezés: „tipikusan magyar” azonnal beugrott ennél a képnél (is), ami annyira tipikusan nem magyar, hanem sokkal inkább francia. De aztán már ezt is megkérdeztem gyorsan magamban: Mennyire francia ez? Franciás egyáltalán? Nem németes, ez nyilvánvaló. Egy biztos, még egy ilyen hitvány minőségű felvételtől is leolvasható, hogy ez az „íz” hiányzik a magyarországi modernizmus ma ismert palettájáról, vagyis csak csipetnyi maradt meg belőle. Czóbelt mostanában felbukkanó művei és a korszakra vonatkozó dokumentumok egyre inkább azt bizonyítják, hogy szinte francia művésszé vált a század első tizedének derekára. Ebben az időszakban igen ritkán járt haza Magyarországra. Párizsban, majd a tízes évek elején a közeli Montmorencyban telepedett le. Beágyazódott a nyugati közege, a francia fauve-okkal együtt állított ki, önálló kiállítása szintén Párizsban volt először (már 1908-ban!), és nem Budapesten. Ekkori műveit könnyebb beilleszteni az egyetemes, azaz a nemzetközi, egészen pontosan a Párizsban formálódó modern irányzatok világába, mintsem hazai párhuzamait felmutatni. Ugyanakkor ötven évvel az események után az amúgy korábbi periódusairól általában nagyon lakonikusan nyilatkozó Czóbeltnek volt egy érdekes megjegyzése: „Magam is tisztában kezdtem lenni a színproblémákkal, de nem követtem francia művészársaimat. Magyar festő maradtam, aminthogy a hazai behatást sohasem vetkőzheti le művész, aki őszinte, igazi alkotó. A magyar íz, amit a zsűri [a Salon d’Automne zsűrije] jellegzetességeként fedezett fel, mindjárt első jelentkezésemkor hat képemet segítette be a »Vadagnak« (Les Fauves) elkeresztelt művészcsoport kiállítására, s hívta fel rám Matisse, Vries [Othon Friesz], Braque, Derain fi-

gyelmét. [...] Az én képeimet is keresték [az 1927-es Bing-féle Fauve kiállításhoz], de hiába, elveszett valamennyi. Mégsem panaszkodhatom: Párizs művészkedvelő közönsége szeretetétbe fogadott, a műkereskedők minden képemre számot tartottak, akár csak később Berlinben”⁴

Túl azon, hogy reményt keltő „hír”, hogy Czóbelt fauve képeit megvásárolták Franciaországban az első világháború előtt, így talán nagyobb az esély arra, hogy azok meg is maradtak (már „csak” fel kell kutatnunk őket), számomra ebben a szövegben mégis a legérdekesebb a „magyaros íz” felemlgetése volt.

Persze egy 1958-as interjúban minden bizonnyal más lehetett a művész motivációja, mint ami 1907-ben volt, de valami alapja mégis lehetett annak, hogy konkrétan a Salon d’Automne zsűrijét emlegette képei magyaros jellegével kapcsolatban.

De mi lehetett ez a magyaros vonás, magyaros íz, amire az ítések felfigyeltek? Viszszaporítottam magamban, hogy mitől ugrott be számomra is azonnal a fotó láttán ez a kifejezés. Nem tudom megmondani pontosan, mert csak egy hangulatot, egy összképet tudok felidézni. De ha mélyebbre árok emlékeimben, két dolog sejlik fel, ami meglepetésszerűen (de szintén egyfajta déj vu effektként) rögtön szemet szűrt: *hímzések* és primitivizmus.

A magyaros(?) díszítésű párna, a hímzett függöny láttán azonnal felsejlettek a kép korszakos analógiái: Czóbeltnek egy másik festménye, amin hasonló motívum látható (4. kép), de sokkal érdekesebb, hogy Berény ugyanebben a periódusban született művei közül vagy egy tucatnyin felbukkan hasonló „magyaros” hímzés (2., 5– 9. kép). Egy 1906-os csendéletén például szinte manifesztumjelleggel kiáltja a hímzett terítő Berény büszke nyilatkozatát: „én vagyok a magyar Cézanne!” (10. kép) Csók Párizsban festett *Tulipános ládája* is valami identitástámasz lehetett az idegenben, de Czóbelt fekvő aktjának legközvetlenebb analógiája egy másik Berény-kép (2. kép), amelyen nem csupán a hímzés, de az akt mögötti tükrö motívuma is analóg. De ez még mindig nem az az egyezés, ami miatt beugrott a „magyaros íz”. Őszintén szólva nem tudom megmondani, mitől érzem, hogy mégis köze van a magyar piktúrához, hiszen hazai párhuzamait, előképeit nem ismerem. Talán a háttérben erősebb a szecesszió befolyása, a dekorativitást integráló igény? Nem tudom.



5. Berény Róbert: *Ágyon fekvő női akt*, magyaros hímzéssel, 1906. Dr. Thomas A. Sos tulajdona, New York City

Utóbbi képét Berény ki akarta állítani ugyanazon a tárlaton, ahol Czóbelt meztelen nője Matisse Kék aktjával szemben kapott kitüntetett helyet. Az utolsó pillanatban mégsem ezt a képét adta be öt másik mellett, hanem Pór Bertalanról festett portréját.⁵ Talán úgy érezte, hogy plágiummal vádolnák (vádolták is), vagy csak nem akart Czóbelt árnyékában szerepelni egy – valljuk be – feltűnően hasonló festménnyel? Ugyanakkor, főleg Berény több, s Czóbelt egyelőre kevesebb e periódusban született művét ismerve felvetődik a kérdés, hogy vajon mégis ki inspirált kit? Biztos az, hogy Czóbelt műve született előbb? Egyáltalán fontos ez? Ez a két festmény is ékes bizonyítéka annak, hogy Czóbelt és Berény ecsetje nagyon „egy rugóra járt” ebben az időben. Valószínűbbnek tartom, hogy egymást inspirálták, azaz nem egyirányú volt a hatás, illetve az is biztos, hogy azonos helyekről szippantottak ihletet. (Ez több honfitársukra is igaz volt, miért éppen ők ketten ennyire egy húron pendülők?) Néhány háztömbnyire laktak egymástól, minden bizonynyal ismerték egymás műtermét, s aktuális



4. Részlet Czóbelt Béla *Úló férfi* című festményéről, 1906. Magyar Nemzeti Galéria, Budapest



10. Berény Róbert: *Csendélet*, 1906. Magántulajdon



11. Egykor Berény Róbert tulajdonában lévő magyaros hímzésű terítő. Szajkó Lidia tulajdona, San Francisco, Kalifornia

munkáikat is, de együtt jártak az Humbert műterembe is krokizni, ahol ekkoriban Braque, Manguin és Marquet szintén megfordult. Czóbelt emlékei szerint ezekben az években Berénnyel volt a legközvetlenebb, baráti kapcsolatban.

Ez a két kép azonban egy sokkal izgalmasabb közös vonás miatt közeli testvér. Mindkét festményen jellegzetes vonás a primitivista törekvés. Ez elsősorban a fejek megformálásában szembetűnő, de Berény esetében a test többi részénél is markánsan jelentkezik, főleg a gauguinizáló lábfejeket nézve, amihez képest Czóbelt aktja szinte klasszikus szoliditású, arról nem is beszélve, hogy Berény még a térérzet erősítésére is rafináltabb, „modern”, feszültséget keltő eszközöket vetett be.

Szex és Párizs, egy jószágú milió

Lehet, hogy éppen ezért éreztem egy kis csalódást a fotó megtalálásának pillanatában. Mást vártam. Végképp nem berényest. Valami brutálisabbat, még nyersebbet, még primitívebbet!

Gelett Burgess amerikai író, újságíró



6. Berény Róbert: *Ülő nő*, 1907. Magyar Nemzeti Galéria, Budapest



7. Berény Róbert: *Háttal álló női akt tükrök előtt*, 1906–1907 körül. Magántulajdon

1908 tavaszán meglátogatta Czóbelt párizsi műtermében és leírta az ott látott aktokat:

„A szoba közepén egy nő visszatartó képe áll. Azt mondtam, nő? Illendőségből nevezzük nőneműnek. Czóbelt, kétségkívül, akár Braque, inkább nőnek hívná. Meztelen és szemérmetlen, amennyire két nagy szeméből ez megítélhető. Hozzá hasonlók szanaszéjjel hevernek. Rendszerint 89 évesek. Arcuk erős bíbor, mustárszín pöttyökkel és tojássárga torokkal élénkítve; karjuk narancs és kékszínű. Néha, nem gyakran, világoszöld szoknyát viselnek.”⁶ „Czóbelt ketreocrácsain keresztül szemléli őket, ahonnan mályva és cinóber hangon üvölt ki.”⁷

Egy nemrégiben előkerült kortársi visszaemlékezés, Czóbelt francia festőbarátja, Lucien Mainssieux memoárja Czóbelt 1907 körüli aktjairól nagyon hasonló képet fest:

„Matisse nyugtalan lelke saját megújulásának fordulópontját e magyar által hozott barbár sémákban fedezte fel, a koncentrált energia és brutális durvaság mintaképeiben, óriási, fekete, kényszerítő körvonalakba zárt ultramarinkék és kadmium aktjaiban. Ez a nagy vonzerőt gyakorló ember egy Vaugiard-i műteremben élt, a hazai gettó primitív egyszerűségével, mint egy első telepes a cellájában.”⁸

A fenti leírások és a Gertrude Stein által felelevenítettek alapján Matisse-hoz képest is eruptívabb művet várhatnánk, de helyett egy furcsa, primitivista zöngéjű, mégis (vagy éppen ezért?) egészen klasszikus, mondhatni harmonikus kép tárul elénk. Vajon tényleg ez a mű szerepelt az 1907-es párizsi tárlaton, s egy évvel később a MIÉNK első kiállításán is, ahol Apponyi Albert kultuszminiszter megbotránkozása miatt le kellett venni a falról (ezért a kata-



12. Auguste Belloc: *Női akt tükör előtt*, Dagerrotípiá, 1907 körül. Musée d'Orsay



13. Berény Róbert: „Szakállas” nő, 1907 k. A szerző tulajdona

lógusba sem került be), vagy valahol lap-pang egy ennél primitívebb, nyersebb, bru-tálisabb Czóbel fauve női akt?

Egyelőre erre nem tudok választ adni, ahogy arra sem, hogy vajon miért érzem mégis rendkívül izgalmas művészi pro-duktumnak Czóbel most (majdnem) meg-ismert festményét. Talán azért, mert azon a pengeélen tancol, ami elválasztja a „nem-zetit” a „nemzetközítől”? (Elválaszthatja egyáltalán? Hiszen *ars una!*) Franciának ma-gyar, magyarnak francia, mindkettő és egyik sem.

Egyik barátommal és kollégámmal né-hány napja az első negatív szexuális élmény-ről beszélgettem. Ő az *Onedin család* című té-vésorozat egyik nyálbő csókjelenetének hosszan tartóan visszataszító, érést blokkoló hatását mondta. Én nem tudtam hasonlóról beszámolni, de most a képpel kapcsolatban eszembe jutott egy, bár nem vizuális jellegű és nem is egyértelműen negatív, inkább am-bivalens gyermekkori emlék.

Egy tavaszi napon egyik óvodástársam tizenéves nővére együtt játszott velünk, mielőtt értünk jöttek a szüleink. A lány-nak *nőszaga* volt. Először éreztem ilyet, de valahogy tudtam, hogy miről van szó. Szán-dékosan nem az illat szót használtam, mert

akkor ez az erős érzékszervi élmény egy-szerre volt sokkoló és izgató.

Ugyanezt érzem a Czóbel-akttal kapcso-latban is. Ez a fotó olyan emlékeket ébreszt bennem, amiket nem ismerhetek és ame-lyek nem is egyértelműen kellemesek. Néhány hete egy másik barátomnál 60-as években készült iskolás portréfotóját né-zegettem, s azt mondtam neki, hogy re-mek ez a fénykép, szinte érzem az osztály-terem olajjal felkent tölgyfa parkettájának szagát. Csodálkozva nézett rám, hogy ezt meg honnan veszem. Néhány hónappal ko-rábban az egyik neves aukciósház kiállítá-sán egy 1906-os, Párizsban készült Mikola-önportré előtt álltam hosszasan. Pontosan azért vonzott az önarckép, amiért most Czóbel aktját, illetve az arról készült fotót is szeretem. Írtó hülyén hangzik: éreztem a századelő Párizsának szagát, a poros, do-hos, hideg, szénszagú atelier olajfestékes illatát, a rendkívül egyszerű, de még ko-pott állapotában is franciásan csinos milli-ót, ugyanakkor a „primitív” egyszerűséget. A Czóbel-képnél mindehhez párosul még egy furcsa bizsergés és egy szokatlan, fa-nyar szagélmény.

Ezek a fiatal fiúk (Berény 19-20, Czóbel 24 körül volt ekkoriban) nőket vittek fel

műtermükbe, ki tudja, hogy hivatásos mo-delleket-e vagy éppen a környék szegény lányait. Hogy a festésen kívül egyebek is történtek, arra néhány korabeli anekdota szolgáltat példát.⁹ Ezek a nők nem szépek, sőt néha kifejezetten otrombák, „primitív”-fejűek, még azt is megkockáztatnám, hogy mosdatlanok, de például Berény egyik aktja egyenesen frivol, főleg a kis fekete bársony nyakék miatt és Czóbel fekvő nőjéről sem állítanám, hogy visszataszító. Még az is el-képzelhető, hogy azonos modellt alkalmaz-tak, feltehetően nem francia lányt, mert a képeken látható nők inkább délolasz, szí-cíliai benyomást keltenek. Nem véletlen, hogy Berény egyik ekkori képének címe: *Olasz lány aktja*. Egyszerűen imádom ezeket az egyszerű, parasztosan bárdolatlan, kül-városi fejeket.

Íróasztalommal szemben Berény egyik 1907 körüli grafikája (13. kép) fantaszti-kusan eltalált, brutálisan primitív női arc, jelzésszerű meztelen felsőtest. Sötét, üres, gondolat nélküli tekintetében mégis tük-röződve látom a Montparnasse 1907 körü-li izgalmas világát. Ha létezne időgép, első utam oda vezetne.

×

- Stein, Gertrude: *Alice B. Toklas önéletrajza*. Gondolat, Budapest, 1974. 18.
- Böölöni György: *Képek között*. Szépirodalmi Könyvki-adó, Budapest, 1967. [Válogatta, szerkesztette, az utó-szót és a jegyzeteket írta: Erki Edit], 571.
- Stein, Gertrude: i. m. 18.
- Lengyel István: Magyarország „nagy öregei”. Czóbel Béla. *Népszabadság*, 1958. szeptember 12. 15.
- Berény a Salon des Indépendants kiállításaira szánt műveinek hátlapjára saját kezűleg ráírta az adott mű címét franciául és egy sorszámot 1-től 6-ig (ennél többet nemigen állítottak ki, mert maximum négy négyzetméternyi területet lehetett megváltani). Az említett akton és Pór Bertalanról festett arcképén is 6-os sorszám szerepel, de a korabeli kritikákból és a katalógusból tudjuk, hogy a tárlaton nem az akt, hanem a portré szerepelt.
- Burgess, Gelette: *The Wild Men of Paris*, *The Architectural Record*, 1910. május, 400–414.
- Uo. 412.
- Lucien Mainssieux (1885–1958) Czóbelről szóló írása François Roussier úrtól, Mainssieux monográfu-sától jutott hozzám.
- „Mikor én Párizsba mentem Galimberti már kint volt. Hozzámentem, de ő a modelljét felcsinálta. Mel-lette laktam. G megkért, hogy kíméletesen közöl-jem, hogy ő ellógott. Kellemetlen volt. A nő zokogott, hogy megy a Szajnának.” In: Horváth Béla interjúja Bornemisza Gézával [é. n.], Horváth Béla művészet-történész hagyatéka. MTA MKI, ltsz.: MDK-C-I-217



8. Berény Róbert: *Nő pohárral*, 1905. Kieselbach Tamás gyűjteménye



9. Berény Róbert párizsi műtermében aktos kompozíciója előtt, 1906–1907 körül, Vészi Margit felvétele. Magántulajdon

Az Artmagazin bemutatja: WANTED! A NYOLCAK ELVESZETT MŰVEI

BERÉNY RÓBERT CZIGÁNY DEZSŐ CZÓBEL BÉLA KERNSTOK KÁROLY
MÁRFFY ÖDÖN ORBÁN DEZSŐ PÓR BERTALAN TIHANYI LAJOS

A Kieselbach Galériában és a Virág Judit Galériában 2010. június 18-án nyíló

kiállításokon az 1909 és 1912 között működő Nyolcak festőcsoport elveszett, lappangó művei közül azok kerülnek bemutatásra, amelyekről reprodukcióval rendelkezünk. Ezzel a két helyszínen zajló kiállítással a 2010. november 12-én, Pécssett, a Janus Pannonius Múzeumban nyíló, az Európa Kulturális Fővárosa Pécs projekt pillérprogramjaként kiemelt rendezvényhez, A Nyolcak centenáriumi kiállítása című nagyszabású tárlathoz kíván támogatást nyújtani az Artmagazin, a Kieselbach Galéria és a Virág Judit Galéria. Az ismeretlen helyen lévő festmények és gra-fikák reprodukcióit korabeli kiállítási katalógusok, az egykori sajtóban megjelent illusztrációk tanulmányozásával, valamint köz- és magángyűj-temények, múzeumi és kutatóintézeti adattárak, archívumok szisztematikus feltárásával, sokévi kutatómunkával gyűjtötték össze a pécsi kiál-lítás kurátorai és a vállalkozás munkatársai. Az Artmagazin 2010/1-es számában, Wanted-sorozatunkban már közlésre került a fotók többsége.

ŐSBEMUTATÓ

A WANTED – A NYOLCAK ELVESZETT MŰVEI című kiállítás egyik eseményeként a Virág Judit Galériában június 18-án 18 órai kezdettel egy ősbemutatóra is sor kerül. A Nyolcak festőcsoport egyik legtehetségebb tagja nem csupán elsőrangú képzőművész volt, de kiválóan zenélt is. Második felesége, Breuer Eta, aki a híres Csellózó nő című képén is szerepel, tehetséges gordonkaművésznő volt, de Berény maga is kitűnően játszott hegedűn és zongorán. A 20-as években, berlini emigrációja alatt zenekarban játszott, de mindezek mellett komponált is. Bartók Béla és Weiner Leó (akiket portrékon is megörökített) legközvetlenebb baráti köréhez tartoztak. Berény zenei kritikákat is írt a két komponista szerze-ményeiről a Nyugat hasábjain, akik viszont az ő – sajnos azóta feledésbe merült –szerzeményeiről nyilatkoztak nagy elismeréssel. Berény egyik 1922-ben írt vonósnégyese első ízben Berlinben a November Gruppe második zeneestélyén került megszólaltatásra mintegy 1200 hallgató előtt. Az óriási sikerrel végződő koncert előadóit, Kármán Ivort és zenekarát tíz alkalommal hívta vissza a berlini publikum. A Magyar Nemzeti Galéria Adattárában két teljes zenemű és néhány műkezdemény kottáira bukkan-t a kiállítás kurátora. Az egyik teljes partitúra nagy valószínűséggel azonos a berlini előadáson bemutatott vonósnégyessel.

A Magyar Nemzeti Galéria Adattára és a Virág Judit Galéria segítségével Magyarországon most kerül első ízben bemutatásra Berény Róbert muzsikája.

A hazai ősbemutatón az Auer Vonósnégyes Berény Róbert “Berlini quartet” című szerzeményét és Kodály Zoltán II. vonósnégyesét (Op. 10) adja elő, melyet Barki Gergely Berény és a zene című, illetve Rockenbauer Zoltán A Nyolcak és a zene című rövid, vetítéssel és korabeli hanganyagok bemutatásával egybekötött előadása követ.

A WANTED – A NYOLCAK ELVESZETT MŰVEI című kiállítás és rendezvény kurátora Barki Gergely művészettörténész, az MTA Művészettörténeti Kutatóintézet munkatársa

Az Auer vonósnégyes tagjai: Oláh Vilmos, Berán Gábor, Gálfi Csaba, Takács Ákos

DÖGLÖTT AKTÁK

KI VÁGTA LE VAN GOGH FÜLÉT?

FEKETE Ilona

A tavalyi év nagy művészettörténeti szenzációja volt Hans Kaufmann és Rita Wildegans *Van Gogh füle – Gauguin és a némasági fogadalom* című könyve. A német kutatópáros új elméletet dolgozott ki a legnagyobb közönségkedvenc, Van Gogh borotvás öncsonkításáról. A botránykönyv szerint ugyanis nem ő maga, hanem festő barátja, Gauguin vágta le Vincent fülét, és nem is borotvával, hanem egy párbajtőrrel! A meglepő elméletet rögtön felkapta a sajtó, de lehet-e tisztán látni a festő alakját körbelengő évszázados ködben? Az új megvilágításban: szentek élete, *intermittens porphyria*, a délfancia Japán, homoerotikus vonzalom és Gauguin kiélezett töre.

Levelek és tények

Van Gogh a 19. század James Deanje volt – jegyezte meg Axel Rüger, az amszterdami Van Gogh Múzeum igazgatója a művész leveleinek 2009 őszén megnyílt kiállításán. Hiszen James Dean Van Goghhoz hasonlóan a lázadás ikonjává vált, a meg nem értett, sebezhető outsider jelképévé. A tudományos kutatás azonban szeretne az őrült zseni közkeletű és elnagyolt képén túllépni. A művész összes fellelhető levelét feldolgozó amszterdami Van Gogh Múzeumnak is ez volt a célja. A kiállítás hívószava (*The Real Van Gogh*) szerint a levelek révén a „valódi” Van Goghot ismerjük meg az életrajzokban és filmekben szereplő melodramatikus hős helyett.

Ugyanezzel a szándékkal íródott és tavaly jelent meg Hans Kaufmann és Rita Wildegans *Van Gogh füle – Gauguin és a némasági fogadalom* című könyve. A német művészettörténész szerzőpáros is szeretne leszámolni egy Van Gogh-toposszal, nevezetesen a borotvás öncsonkítással. Hans Kaufmann és Rita Wildegans egy Ermitázsban látott Gauguin-képből (Paul Gauguin: *Napraforgók karosszékből*, 1901, Ermitázs, Szentpétervár) kiindulva tíz éven át tartó nyomozásba fogott, amelynek célja Gauguin felelősségének és szerepének tisztázása volt az 1888-as december 23-i tragikus eseményekben. A szerzők szerint – az eddig elterjedt nézettel szemben – Van Gogh fülét Gauguin

vágta le! Kaufmann és Wildegans felkészült tudóshoz illően számításba vett minden új irányba mutató forrást (levelet, rendőri jelentést, orvosi riportot és önéletrajzot), illetve a szóba jöhető szakirodalmat. A könyv kétharmadát az Arles-ban közösen eltöltött hónapok előtti párhuzamos életrajzok töltik

ki. Az arles-i időszak leírását követik az 1888. december 23-i események a különböző dokumentumok és szemtanúk beszámolóí fényében, lezárásként pedig a szerzőpáros friss hipotézise olvasható Van Gogh megcsonkításáról.

Paul Gauguin: *A napraforgókat festő Van Gogh portréja*, 1888 olaj, vászon, 73×91 cm, Van Gogh Museum, Amsterdam (Vincent van Gogh Foundation)

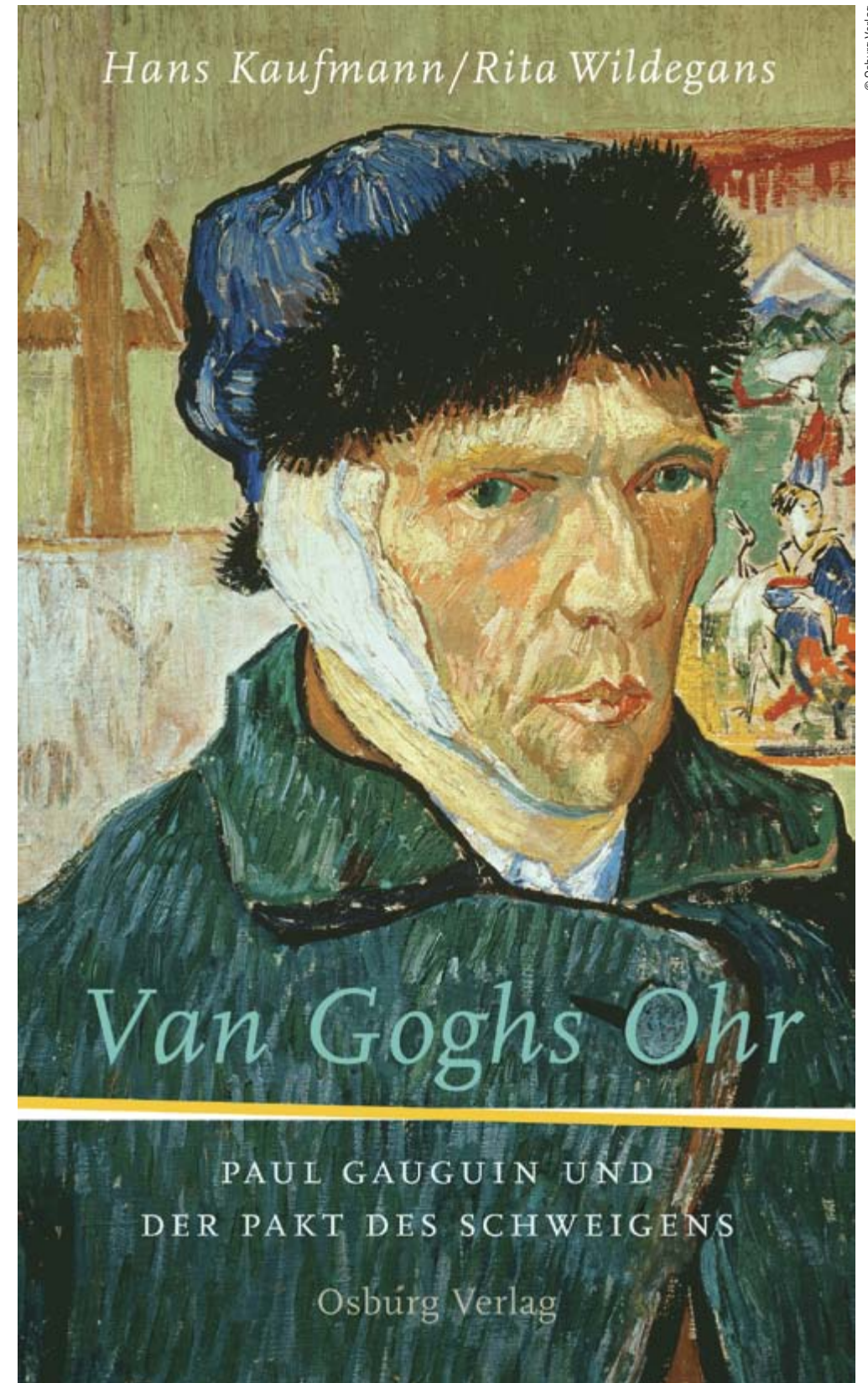


A könyvben szereplő Van Gogh-életút követi a szokásos életrajzi állomásokat, közzéjük emelve azonban a legújabb kutatási eredményeket. Van Gogh levelei kimerítetlen forrást jelentenek művei elemzéséhez és a festő személyiségének megismeréséhez. A levelek nagy száma dacára a Van Gogh–Gauguin-levelezés igen foghíjas, mindössze hat darab maradt fenn Van Gogh harminc Gauguinnek írt leveléből, illetve legalább kilenc eltűnt a huszonöt Gauguin által írtból.¹ A fennmaradt levelekben található nagy mennyiségű információval felvértezve könnyű elutasítani minden olyan feltételezést, amiről nincs bennük adat. Többnyire ez a reakció Kaufmann–Wildegans új elméletére is, de az azonnali cáfolat helyett érdemes elidőzni a teória kiindulópontjául szolgáló elemeken.

Szent Vincent

Az új változatokkal szembeni elutasító viselkedést a művészetszociológus Natalie Heinrich azzal magyarázza, hogy Van Gogh élete legendává vált és nemcsak metaforikusan, hanem szó szerint értve is.² Van Gogh kanonizált pályája a szentek életének jellemzőit mutatja, hiszen még az új információkat közlő művek is ugyanazokat az eseményeket sorolják fel. Melyek azok a momentumok Van Gogh életében, melyek miatt legendává válhatott? Az elbeszélés kereteit természetesen saját levelei (vagyis saját önértelmezései) adják: az apostoli elhívás, a szentség modellje, önfeláldozás a művészetért és a korabeli meg nem értettség. Van Gogh egy új művészi tendenciát testesít meg, egy új paradigma úttörője. Heinrich szerint újradefiniálta a hagyományos normalitást, határt vont a művészszerep tradicionális és modern koncepciója között. A későbbiekben – a „Van Gogh-hatásnak” köszönhetően – mások is legendává válhattak, ha megfelelően újraírták a művészettörténetet.³ A korabeli félreértettség és a kánonnal való szakítás szükséges kellék lett (míg a sikeresség a konformitást jelentette) a jövőbeli szentté avatáshoz.

Griselda Pollock, aki Van Gogh és a modernitás kapcsolatát vizsgálta, a Barthes-féle mitológia elnevezést használta Van Gogh életére, és ennek széles körűvé válását Irving Stone életrajzi regényének, a *Lust for Life* (*A Nap szerelmese*, 1934) és Vincent Minelli azonos című, a regényből készült filmjének (1956) megjelenéséhez kapcsolta.⁴ A mítoszképzés már korábban, nem sokkal Van Gogh halála után megkezdődött, amiben



Hans Kaufmann – Rita Wildegans: *Van Gogh füle – Gauguin és a némasági fogadalom*. Osburg, 2008

nagy szerepe volt Gauguin önéletrajzi írásának is (*Avant et après*, 1903), illetve egy évtizeddel később a Van Gogh-levelezés első kiadásának (1914).⁵

De hogyan kapcsolódik mindehhez a hamburgi szerzőpáros könyve? A Van

Gogh–Gauguin párhuzamos életrajzban a szokásos szembeállítást olvashatjuk: Gauguin a primitív, erőszakos, maskulin, Van Gogh az érzékeny, sebezhető, feminin alak. Ennek megerősítéséhez idéznek Van Gogh, Gauguin és mások leveleiből, illetve

Paul Gauguin: *Őnarchép Bernard-ról (A nyomorultak)*, 1888
Van Gogh Museum, Amsterdam (Vincent van Gogh Foundation)



© Van Gogh Museum, Amsterdam

Gauguin retrospektív önéletrajzából. Van Gogh életének elemzésében nagy hangsúlyt kap lelkész apjával való feszült viszonya, nehézségei a nőkkel és állandó függése öcsce anyagi támogatásától. Gauguin alakját eleve sokkal sötétebb színekkel festik: ego-centrikus, érzéketlen, családját magára hagyó apa, aki csak művészi ambícióit követi. Az olvasó még az arles-i eseményekről szóló hipotézis előtt Van Gogh oldalára kénytelen állni.

A páciens

Fontos momentum Van Gogh betegségének diagnózisa, ami Wilfred Arnold orvos-bio-kémikus 1992-es könyvében alapul.⁶ A diagnózis szerint Van Gogh akut intermittens porphyriában (AIP) szenvedett, tünetei, életvitele és rokonsága alapján. Az AIP egy májban képződő genetikai eredetű enzimhiba miatt alakul ki, melynek következtében a vörösvértestekben található hemoglobin molekula egyik előanyaga, a porfirin felhalmozódik a vérben, de elegendő vörösvértest nem képződik. Jellemzőek a bizonytalan, görcsös, hasi fájdalmak, gyakori a hányás és a székrekedés. Pszichiátriai és neurológiai tünetek is megjelennek, epilepsziás görcsökhez hasonló rohamok, depresszió, lelassult gondolkodás és izomgyengeség. A tünetek szakaszosan lépnek fel, előidézhetheti őket stressz, éhezés vagy alkoholfogyasztás. Az előbb felsorolt tüneteket

be lehet azonosítani Van Goghnál, azonban a legjellemzőbb tünetre, az elszíneződött vizeletre nincsenek adatok. (A betegség kimutatáshoz vér- és vizeletvizsgálat szükséges.)

Van Gogh örültségét elsőként Gauguin említi, majd az 1920-as évektől sorra jelennek meg az ezzel foglalkozó orvosi tanulmányok. Georges Bataille már az 1930-as években megjegyzi, túl sokféle diagnózis van forgalomban, nem lehet belőlük megbízható végkövetkeztetést levonni. Natalie Heinich szerint a legendárium elengedhetetlen feltétele az, hogy Van Gogh állapota fízológias vagy neurológiai magyarázatot kapjon, ami elfogadhatóvá teszi a festő „őrületét” a közönség számára. A deviáns viselkedés önmagában leértékelt volna az életművet, azonban betegségként való értelmezése feloldotta ezt a problémát.⁷ Ebből a szempontból Kaufmann–Wildegans tovább élte Van Gogh legendáját, elfogadva a betegség fízológiai diagnózisát, de újratárgyalva a problematikus öncsonkítást.

Arles-i álmok

Az arles-i művészkolónia ötlete – melyet elsősorban gazdaságossági okokkal indokolt – Van Gogh fejéből pattant ki. Vincent a közeli Marseille-ben talált volna piacot a művészközösség festményeire, vagyis egy idő után önfenntartóvá tette volna a csoportot. Eredetileg nagyobb kolóniáról álmo-

dozott, többeket hívott (vagy hívott volna) Gauguinen kívül: Emile Bernard-t, Charles Lavale-t, Dodge MacKrightot, Eugene Bochot és Christian W. Mouriér-Petersont.⁸ Gauguin ekkor Pont-Avenban, Bretagne-ban dolgozott, ahol is több fiatal festő követte a trópusokat megjárt Gauguin stílusbeli iránymutatásait. Van Gogh a jövendő festőközösség „apátjának” titulálta öccsének szóló levelében Gauguint. Az elnevezésből is kiderül Van Gogh alapvetően spirituális elképzelése, ahol a testvériségben alkotó festők művészetükkel az Új Örömhírt hozzák.⁹ Van Gogh festő-testvérisége nem volt szokatlan ötlet a 19. század végén, de terve két másik forrásból is táplálkozott: Japán tradicionális kultúrájából és Barbizon idealizált képéből. Számára mindkettőnek a legfontosabb üzenete az volt: hogyan tudnak egy kolónia művészei a természettel szoros összhangban alkotni? A Gauguin Arles-ba hívása idején festett őnarchépéről szólva buddhista szerzetesnek nevezi magát, a testvériség jövendő otthonát japán szellemben rendezi be, tiszta, elegáns dizájnnal és letisztult bútorokkal. (A levelek alapján Van Gogh úgy szépítgette a Sárga Házat Gauguinnek, mint egy szerelmi fészket, ami – Nancy Mowl Mathews szerint – feltételezhető homoerotikus vonzalmára utal.¹⁰)

Sok hónapos egyeztetés után Gauguin végül 1888. október 23-án érkezett meg Arles-ba, de más célok vezérték, mint Van Gogh. Egyrészt a Theóval kötött előnyös szerződés (150 frank havi ellátmányáért mindössze egy festményt kellett átnyújtania), másrészt hogy a telet Délen tölthette, ahol lehetősége volt pénzt gyűjteni a következő trópusi utazásra. Van Gogh főleg az alkotó testvériség motiválta – érzelmi felhangokkal –, illetve a tanulásvágy, mert mauritiusi képei óta Gauguin volt az egyik példaképe. Az sem volt mellékes, hogy Gauguin mint egykori tengerész tudott főzni, így további pénzmegtakarítást remélt otltététől. A kollaboráció művészi szempontból nagyon sikeres volt, mindketten próbálgatták egymás stílusát és nézőpontját, tovább érlelve saját formanyelvüket. Kaufmann–Wildegans szerint Gauguin túlmenzionálta Van Goghra gyakorolt hatását és több példával bizonyítja Van Gogh elsődlegességet.¹¹ Gauguin az események után tizenöt évvel megírt önéletrajzában emlékezetére hagyatkozva szűrte, alakította az eseményeket, így minden kijelentését kritikusan is kezelik.



© Van Gogh Museum, Amsterdam

Vincent van Gogh: *Vincent arles-i hálószobája*, 1888
olaj, vászon, 72×90 cm, Van Gogh Museum, Amsterdam (Vincent van Gogh Foundation)
Az amszterdami Van Gogh Múzeum betekintést engedett a műhelytitkokba: egy internetes blogon (www.vangoghmuseum.com/bedroomsecrets) bárki nyomon követheti a *Hálószoba* restaurálásának lépéseit, a vásznat rögzítő szögek fejtől az inspiráló japán metszetekig

1888. december 23.

A két különböző habitusú festő művészi és személyes céljainak esetleges eltérése folyamatos vitákra adott alkalmat az együtt töltött két hónap alatt. A december 23-át megelőző négy napban még az idő is szörnyű volt, folyamatosan esett az eső. Ronald Pickvance szerint a kényszerű összesség csak tovább fokozta a feszült hangulatot a Sárga Házban.¹² Gauguin már december elején ott akarta hagyni Arles-t, de aztán meggondolta magát. Egy újabb esztétikai – természet kontra emlékezet utáni alkotás – vitájuk után Gauguin sétálni ment, ahova elbeszélése szerint Van Gogh követte, mert maradásra akarta bírni.¹³ Gauguin

az arles-i eseményekről Emile Bernard-nak számolt be, aki Albert Aurier-nek adta tovább a sztorit, ebben olvasható a Kaufmann–Wildegans által később titoktartási fogadalmként emlegetett hipotézisük alapja. Az idézett levél szerint Van Gogh az utcai találkozás során azt ígérte Gauguinnek, hogy „ha hallgatsz, én is néma maradok”. A mondat nem áll összefüggésben sem az előtte, sem az utána elhangzottakkal, de ha elfogadjuk Kaufmann–Wildegans hipotézisét, hogy a két festő megegyezett abban: az esetről soha senkinek sem beszélnek, vagy azt a feltételezésüket, hogy valójában Gauguin vágta le Van Gogh fülét, akkor egy kicsit korainak tűnik már Gauguin kardcsa-

pása előtt hallgatást ígérni. A titoktartásról nem esik szó a később Gauguinnal váltott levelekben. Az is igaz viszont, hogy Van Gogh az öncsonkítást sem magyarázta meg soha, „személyes okból” válasszal hárította el az arra vonatkozó kérdéseket. (Félix Rey Theo van Gogh-nak. Arles, 1889. február 12. [FR b1057])
Miután a tragikus estén Gauguin továbbra is ragaszkodott az elutazáshoz, Van Gogh átnyújtott neki egy újságkivágást, *A gyilkos menekülőben* címmel, amely a *L'intransigeant* című párizsi napilap rövidhírei között szerepelt (1888. december 23.), és amelyben egy ismeretlen utcai késelőről adnak hírt. Ennek előzménye, hogy Gauguin és főleg

GAUGUIN – ÁTTÖRÉS A MODERNIZMUS FELÉ

Az amszterdami Van Gogh Múzeum időszaki kiállítása egy egészen apró, de annál jelentősebb művészettörténeti mozzanatnak állít emléket. A stilszerűen amúzeumkávézó-kiállító részében látható tárlat az 1889-es párizsi világkiállítás apropóján a Café des Arts-ban megnyílt, a hivatalos Szalonból kiutasított művészek (köztük Paul Gauguin) munkáit bemutató *Impresszionisták és szintetisták* című csoportos kiállítás megidézésére tesz kísérletet. Az egykori kiállítás azért volt jelentős, mert – jóllehet a korabeli műértő vagy magát annak valló közönség alig látogatta – ez volt az első alkalom, hogy a későbbi Pont-Aven-i Iskola együttesen lépett a nyilvánosság elé. A kiállítótér négy fala négy különböző aspektusát tárja fel a Café des Arts-beli bemutatkozásnak. Az első falon megismerhetünk párat a Palais des Beaux-Arts-ban megrendezett szalonok korabeli közízlést tükröző terméséből (többek között Manet egy munkáját), míg a másodikon, ennek éles színbeli és felfogásbeli ellentétéként

a kiállításon egykor megtekinthető modernebb képekkel találkozunk. A harmadik fal Paul Gauguin 11 kanarisárga papírra készült izgalmas cin-kográfiaját sorakoztatja fel. A művészettörténeti közvélemény előtt alig ismert sorozat (ami a kávéház egykori tulajdonosának neve után a Volpini-sorozat nevet kapta) nemcsak a különleges technika okán, hanem a Gauguin-oeuvre-ben elfoglalt helye miatt is érdekes. A sorozat egyes darabjai martinique-i és bretagne-i táj- és életképek, melyek mindegyike Gauguin remek rajztudásáról árulkodik és – ez talán még fontosabb – amodern festészet felé való „áttörésről”. A széria különérdekesége, hogy Theo van Gogh buzdítására született, aki ez idő tájt különösen érdeklődött Gauguin művészete iránt. A jelenlegi, néhány kordokumentummal is kísért kiállítás kiválóan magyarázza, miért éppen a posztimpresszionistáktól eredeztetjük a modern művészetet.

Van Gogh Múzeum, Amszterdam
2010. február 19 – 2010. június 6.

Káldi M. Kata

Van Gogh az ősz folyamán élénk figyelemmel kísérte Prado és Pranzini esetét, akik Hasfelmetsző Jackhez hasonlóan prostituáltakat gyilkoltak. Gauguin is és Van Gogh-ot is nagyon foglalkoztatta az eset, kedvenc könyvük, a *Nyomorultak* Jean Valjeanából kiindulva próbálták megérteni a tettesek indítékait és személyiségét, minthogy azok is a társadalomból kirekesztve élnek, akárcsak a művészek.

Gauguin 1903-as önéletrajzában Van Goghnál már borotva is volt ezen az esti találkán.¹⁴ A Gauguin emlékein alapuló eddigi rekonstrukciók szerint Van Gogh

hazament és borotvájával levágta a fülcimpáját, majd újságpapírba csomagolva az általuk gyakran látogatott bordélyba vitte és átnyújtotta egy Rachel nevű prostituálnak emlékként. Végül hazament, ahol másnap reggel már szinte elvérezve találta meg a rendőrség. Gauguin egy hotelben szállt meg éjszakára és csak reggel ment vissza a Sárga Házba. Még aznap vallomást tett, sürgönyözött Theóért és anélkül, hogy megvárta volna, Párizsba távozott.

Ez tehát Gauguin verziója, amit az események után 15 évvel később írt le. Kaufmann–Wildegans szerint azonban más volt a tör-

ténet lefolyása. Van Gogh valóban követte Gauguin, aki marasztaló könyörgésére érzéketlenül ment tovább egészen a bordélyig, ahol hirtelen dühében előrántotta törét és levágta Van Gogh fülét. (Fontos érvük, hogy nem a fülcimpa egy kisebb része, hanem Van Gogh egész füle esett áldozatul valami éles vágóeszköznek. Kaufmann–Wildegans számára ennek vizuális bizonyítéka – egyes szemtanúk leírásán kívül – Dr. Gachet-nak a halott Van Goghról készített rajza. Szerintük karddal vágott sebre utal az a megjegyzés is, hogy Van Gogh elvérzett volna, ha aznap reggel nem találta rá.¹⁵) A hamburgi szerzőpáros verziója szerint Van Gogh ezután berohant a bordélyba, megtörtént a helyi újságban is leírt fülátadás, majd hazatántorgott, Gauguin pedig azért ment csak reggel vissza a Sárga Házba, mert – főleg a Theóval kötött szerződése miatt – nem akarta, hogy kapcsolatba hozzák a balesettel. Ezért nem maradt tovább Arles-ban és nem is látogatta meg utána sem Van Goghot. Kaufmann–Wildegans szerint Gauguin jó vívó volt, Arles-ba is magával vitte felszerelését, amit későbbi, Párizsból keltezett leveleiben viszza is kért Van Goghtól. (Sem a vívótőr, sem a borotva nem került elő később.) A vívótőr eredetileg nem vágásra, hanem szúrásra szolgál, de Kaufmann–Wildegans szerint Gauguin nem hagyományos vívótört, hanem az akkor divatos, 90 cm hosszú párbajtört használt, aminek felső harmada mindkét oldalt éles.¹⁶ Mindenesetre a feltételezésen kívül csak Van Gogh Gauguin fegyvermániájáról szóló cinikus megjegyzései bizonyítanak, hogy Gauguin kifent fegyverrel közlekedett. Azonkívül Gauguin rá-

adásul jó bokszoló is volt,¹⁷ így elég lett volna egy határozott balegyenes Van Gogh leszerelésére – akár volt nála borotva, akár nem. A titoktartási eszmélet szerint ezután Van Gogh tartotta magát ahhoz, amit megfogadott, „nem emlékezett” többé arra, hogy mi történt, így nem derülhetett fény a valódi tettes kilétére. A hamburgi szerzőpáros másik kétes bizonyítéka Gauguin „veszélyes” fegyverhordozására a következő Theónak írt levélből való idézet: „Szerencsére Gauguin, én és más festők nincsenek felszerelve géppuskával vagy más, ártalmasabb harci eszközzel.” (736, 1889. január 17.) De a levél valójában nem Gauguin arzenáljáról, hanem Párizsba való távozásáról szól, a festőt ironikusan Napóleonhoz hasonlítva, aki Egyiptomból Párizsba ment, Délről Északra, cserbenhagyva hadseregét. Ezzel a bevezetővel együtt a levél inkább arra utalhat, hogy Gauguin nem fog tudni Északon Dél szellemében festeni, ráadásul Van Goghot és festői eszköztárát is Délén hagyta.

Kaufmann–Wildegans elmélete mellett több friss öncsonkítási értelmezés is forgalomban van jelenleg, többnyire valamilyen spirituális–szimbolikus magyarázattal. Az egyik a „krisztusi Van Gogh”, ami a Getsemáne-kerti jelenetet idézi, ahol a Jézust később eláruló Péter levágja egy római katonafülét. Erre utalnak Van Gogh Rachelhez intézett bibliai szavai a fül átadásánál: „Őrizd meg ezt az én emlékezetemre.”¹⁸ A katolikus Gauguin nagy hatással volt – a korábban lelkésznek készülő – Van Gogh Jézussal való azonosulására, tovább fokozva mű-

vészetének krisztusi üzenetét (lásd a későbbi *Olajfák-sorozat*). A másik teória a „japán Van Gogh”, vagyis a szerelmi öncsonkítás (*shinju*), amikor a szerelmesek hajjukkal, vérükkel, ujjdarabjukkal vagy öngyilkosságukkal bizonyítják lángoló érzéseiket. Ez Edo (ma Tokió) Yoshiwara prostituált negyedében dívott, és valójában ezért ment volna Van Gogh a bordélyba és nem a szerelmét elutasító Gauguinhez. Tettét követő elidegenedését szimbolizálja a *Bekötött fejű önarckép*, ahol saját üres vásznait állította szembe japán metszetekkel.¹⁹ A harmadik szerep a „matador Van Gogh”: az arles-i arénától nem messze lakó Van Gogh gyakran ellátogatott a bikaviadalokra, ahol szokás szerint a győztes matador a levágott bika fülét a közönség legszebbjének adta. A bika és a matador személye metaforikusan egy és ugyanaz, így végül a győztes legyőzőté válik.²⁰

A különféle rekonstrukciók újabb és újabb Van Goghra világítanak rá, feszegetik a legenda határait vagy éppen tovább életetik, de egyik sem rendelkezik látványosan több vagy kevesebb bizonyítékkal, mint a Kaufmann–Wildegans szerzőpár vívótőrös Gauguin-hipotézise.

×

1 Douglas W. Druick: Keynote address: current research on van Gogh and Gauguin. *The Van Gogh Museum Journal* 2003. 18.

2 Natalie Heinrich: *The Glory of van Gogh: An Anthropology of Admiration*. Princeton University Press, 1996, 35.

3 Heinrich: i. m. 140.

4 Griselda Pollock: *Crows, blossoms and lust for death – cinema and the myth of Van Gogh the modern painter*. In: *Uő: Looking back to future: essays on art, life and death*. 277–311. Amsterdam, 2001. 279.

5 Beatrice von Bismarck: *Avant et après – Paul Gauguin and Vincent van Gogh in Arles: Projections of a Friendship*. *Van Gogh Museum Journal* 2001. 85–95. 88.

6 Kaufmann–Wildegans: i. m. 100.

7 Heinrich: i. m. 80.

8 Elizabeth C. Childs: *Seeking the Studio of the South: Van Gogh, Gauguin and Avant-Garde Identity*. In: *Vincent van Gogh and the Painters of the Petit Boulevard*. Szerk. Cornelia Homburg, Saint Louis Art Museum, 2001, 126.

9 Carol M. Zemel: *Van Gogh's Progress: Utopia, modernity and late-nineteenth century art*. University of California Press, 1997. 134.

10 Nancy Mowl Matthews: *Paul Gauguin: An Erotic Life*. Yale University Press, 2001. (lásd Kaufmann–Wildegans: i. m. 202.)

11 Kaufmann–Wildegans: i. m. 218–236.

12 Ronald Pickvance: *Van Gogh in Arles*. The Metropolitan Museum of Art, New York, 1984, 203.

13 Kaufmann–Wildegans: i. m. 261.

14 Paul Gauguin – Emil Gauguin: *Gauguin's Intimate Journal (Avant et après)*. Dover (1921) 1997. 11.

15 Kaufmann–Wildegans: i. m. 310.

16 Kaufmann–Wildegans: i. m. 294.

17 Gauguin's *Intimate Journal*. i. m. 96.

18 Douglas W. Druick – Peter Kort Zegers: *Van Gogh and Gauguin. The Studio of the South*. The Art Institute of Chicago, 2001, 265.

19 Childs: i. m. 133.

20 Waldemar Januszczak: *Why Vincent really cut off his ear*. *Sunday Times. Culture*. 2010. január 24.

Paul Gauguin: *Mi újság?*, 1892



KLAUZÁL¹³
könyvesbolt és kortárs galéria

VINCE

VÁROS A SZEMEMEN ÁT

Kovácsnai György (1934–1983) | Kovács Budha Tamás | Szabó Eszter | 2010. május 27. – június 30.

1072 Budapest, Klauzál tér 13. | Tel.: 413 0731 | klauzal13@vincekiado.hu | www.klauzal13.hu | Nyitva: kedd–szerda 11–19, csütörtök–vasárnap 11–21 óráig



Amor vincit Omnia, 1602 körül, olaj, vászon, 156,5×113,3 cm
Staatliche Museen zu Berlin – Gemäldegalerie sind eine Einrichtung der Stiftung Preußischer Kulturbesitz

Még június 13-ig látható egy olyan Caravaggio-kiállítás Rómában, a Scuderie del Quirinale-ban, ahová csak a minden kétséget kizáróan sajátkezű Caravaggiók kerülhettek be. Szigorú, az utóbbi évek kutatási eredményeit figyelembe vevő rostán mentek át a művek, ami fennmaradt, abból egészen élvezhető méretű kiállítás jött össze.

FÁY Miklós

A MÁSIK MICHELANGELO

Az ötvenes években még mintha óvatosabban fogalmaztak volna Caravaggióról. Hogy azért nem minden stimmel vele, van valami viszolyogtató teatralitás benne, túl vadak ezek a fények és árnyak, túl nagyok a gesztusok, szeretjük, tiszteljük, vagy inkább nem szeretjük, de sajnáljuk, és mindentől függetlenül: hol van ez a nagy fény- és árnyékművészettől, hol van Rembrandttól, hogy konkrétak legyünk. • Hol vagyunk ma Rembrandtól? Megünnepeljük Caravaggio szomorú halálának 400. évfordulóját, bár hogy pontosan mi ünnepelni való van ezen, azt aligha fogom megérteni, mindenesetre óriási tömeg áll sorban Rómában a Quirinale előtt, hogy megnézhesse a képeket, és a katalógusban nemes egyszerűséggel az egyik legnagyobb olasz festőnek nevezik. Tekintve, hogy körülbelül tudjuk, ki a másik meg a harmadik, satöbbiedik legnagyobb, Caravaggio odakerült Leonardo, Giotto, Masaccio, Piero della Francesca és satöbbi mellé, benne van az első tizenben. Gratulálunk. • Nem kell nagyon okosnak lenni ahhoz, hogy rájöjjünk, mi a nagy értéknövekedés első számú oka: az embereknek tetszik a figura: Caravaggio, az elátkozott festő. Aki embert is ölt. Aki elhagyatva halt

meg. Aki nagyon rövid idő alatt megfestette, amit akart, és aztán rohant kocsmázni, inni, kártyázni, punnyadni, kéjelegni. Ez igen. Egyrészt végre egy festő, akinek története van. Akiről lehet beszélni, mit beszélni, beszélgetni, és nem kell közben a képekről társalogni, akinek nem abból áll az élete, hogy bekötött fejjel, pecsétes kabátban bámulja a vásznat. Züllésre hajlamos helyi lángeszek önmagukra ismerhetnek Caravaggióban: a legtöbb dolgot már én is tudom, csak az ecsettel nem boldogulok még. • Nem epéskedek, mert a bőrömön tapasztalom, hogy nem lehet valakiről elég sokat beszélni, elég sokat mondani, nem lehet eléggé hálásnak lenni, ha valaki át tudja adni egy műtárgy iránt érzett lelkesedését. Mintha hazatérnék, úgy nézem a Gyümölcsösösöket, annyit olvastam róla Rényi

De ez a kosár épp a pillanat megmenthetőségéről szól, négyszázhusz éve nem haladt egy centit sem a kukac az almában, nem töppedt a szőlő, nem száradt tovább a levél.

András könyvében, és hiába van abban a könyvben csak fekete-fehér illusztráció, hiába felejtettem el lényegében teljesen

mindazt, amit olvastam, leszámítva, hogy a kép Milánóban látható, most belebotlok, úgy állok ott, mint aki megtalálta élete szerelmét egy elvarázsolt estén. Ahogy lenni szokott, életem szerelme nincs egyedül, ezer ember tolong körülötte, mert ő a kiállítás az első kép, az első témakör, a vándorló gyümölcsösösös, amely megtalálható így, magában, de ott van Bacchus előtt, és ezt fogja az a szörnyű fiú, akiben nem nehéz az ifjú festőre ismernünk. • Nagyon a kiállítás elején vagyunk, így aztán hiába várja az ember, hogy lassan oszolják a tömeg, állandó az utánpótlás, az audioguide-okból vékonyan ciripelnek az ismertetések, hosszan áll az ember, vár, végighallgatja a testben is jelen lévő vezetők meggyőződéseknek tűnő gondolatait: a romlás, az idő múlékonyságára figyelmezteti a nézőt, magára a múlandóságra. Lehet, de ez a kosár épp a pillanat megmenthetőségéről szól, négyszázhusz éve nem haladt egy centit sem a kukac az almában, nem töppedt a szőlő, nem száradt tovább a levél. Aztán már nincs mire várni, kicsit oda kell könyökölni, ennyi jár. Nem mint régi ismerősnek, hanem mint újonnan szívenütöttnek. • Emlékszem, mikor botlottam először ugyanebbe a kérdésbe.



Szent Pál megtérése, 1601 körül, olaj, vászon, 237×189 cm | Róma, magángyűjtemény

Tízévesen elmentünk a barátokkal fényképezni a Gellérthegyre, valakinek volt egy jó kis Zenith gépe, belenéztem, ráfogtam egy virágra, és rögtön el is sütöttem, mert attól, hogy a virág képpé vált, hogy megjelent a keresőben, rá lehetett élesíteni, egyből valami jelentősnek, különlegesnek, tartalmasnak tűnt. Most meg itt állok egy képpé vált gyümölcsös kosár előtt, tudva, hogy ebben azért kicsit több munka van, rendezni kellett a növényeket, leveleket, rothadásokat, de a lényeg mégis ugyanaz. Jelentősnek, különlegesnek, tartalmasnak tűnik. Nyilván mert az is. De fogalmam sincs, hogyan lehet festékbe szorítani ennyi szomorúságot, hogyan lehet egy derűs tárgyat, egy teli gyümölcsös kosarat ennyire fájdalmasnak látni. És fölöslegesnek tűnik mindenféle magyarázat, mindenféle bölcsesség, hogy a szőlők az Énekek énekét idézik, a füge meg a Krisztus által megátkozott fügefát, mert sokkal erősebb a hatás az okosságnál, semmit sem kell érteni ahhoz, hogy kép hatását magán érezhesse a néző. • Máskülönben azt kapja az ember, amit egy nagy Caravaggio-kiállítástól várhat. Izsákot, ahogy ordít, és apja odaszorítja a fejét a kőhöz, ez egy másik történet, nem a szelíd Ábrahámé, aki még ezt is megteszi Istennek, hanem a dühöngő apáé, akinek megadatik, hogy kivégezhesse az utódot. Látjuk a régi barátot, aki itt lógott nálunk egy ideig, Dávidot, amint a festő fejét lóbálja a hajánál fogva. Egy elég gyanús és egy minden gyanú fölött álló Keresztelő Szent János. Izsák feje újra és újra, annak a romlott kamasznak az arcvonásai, a szeme alá már most bevésődött ráncokkal. Ránk nevet, még csak azt se lehet mondani, hogy kétértelműen, nagyon is egyértelműen, kicsiny pénisze alatt még az is látszik, ahogy összeér fára két almája. A lábánál hangszerek, körző és a csodálatos Caravaggio-páncélok egy szép darabja, Omnia vincit, azt értem, de Amor? Emlékszem a magam kamaszkorára, hogy tiltakoztam ez ellen a kép ellen. • A Capitoliumból áthozott Keresztelő Szent János, ahogy magához öleli a kost, és igen keveset bíz a néző fantáziájára: tényleg az a csoda, hogy ennyire nyíltan pornográf képek megmaradhattak. Nem hiszem, hogy azért, hogy akárki, most éppen én merenghessek Caravaggió, mint a hiányzó láncszemen. A fiú tartása egyértelműen a Sixtus-kápolna meztelenjeit idézi, vézna testalkata, bőre alól kiütő csontjai viszont a mennyekből és mennyezetről iderángatják a porba, undok köllök. De látja az ember, hogy hon-



Emmausi vacsora, 1601 körül, olaj, tempera, vászon, 141×196,2 cm
London, National Gallery |

nét hová, Caravaggio elsőként elégette meg a festett atlétákat, nem tudott semmit sem kifejezni egy szép, széles vállal. Nemsokára Saskia váltja majd föl a kis szörnyeteget. • A széles vállúak annyira hidegen hagyták Caravaggiót, hogy amennyire lehet, kerülte őket. Ha mégsem, akkor kiderül, hogy ezek a figurák nála sokkal nyugtalanítóbbak és érthetetlenek, mint a koszos lábúak. Nem hozták át a San Luigiből Szent Máté vértanúságát, gazdag a város, csak szólnak, hogy akit érdekel, ott megnézheti, hogy a daliás gyilkos azzal a teljesen követhetetlen nyugalmával és indulatával mennyire talányos. • Nem hoztak át egy másik képet sem, Szent Pál megtérését a Santa Maria del Popolóból, viszont itt van az a változat, amelyről azt sem tudtam, hogy létezik. Az ember hallotta, hogy nem teljesen tisztázott okokból újrifestette Szent Pál megtérését és Szent Péter halálát, de nem tudtam, hogy megvannak az eredeti, fára festett változatok is. A Szent Pál mindenestre megvan, római magángyűjteményben, onnét kérték kölcsön. Szent Pál ruhája megint csak a másik (az egyik) Michelangelót idézi, annyira feszes bőrpáncélt hord, hogy volta-képpen felül meztelen, csak a bőrszalagok lógnak le a derekáról, ettől olyan, mint a firenzei Medici-kápolnában Giuliano Medici. • Alulról fölfelé haladva egyre zavarosabbra sűrűsödik a kép, a felső ötöde már volta-képpen érthetetlen, fegyverek, növények, egy ló feje, egy angyal, aki vissza akarja tartani a Pálért nyúló Krisztust. A ló feje úgy

csavarodik vissza a farához képest, ami már elképzelhetetlen, a néző nehezen jön rá, hogy ez ugyanaz a ló, amelyiknek a hátsó lábai elfoglalják a kép nagy részét. De van egy hasonlóan furcsa túlszavardás a másik változaton is, ami egyáltalán nem olyan, mint a Buonarrotti-féle túlszavardások, hogy természetesnek hatnak, ki kell próbálni ahhoz a pózt, hogy ráöjünk, lehetetlen, hanem hibák, ha tényleg hibák, nem valami festői kíméletlenség, Ábrahámhoz hasonló kegyetlenkedés a leszármazottakkal: én hoztalak létre, azt tesztek veled, amit akarok. • Ott van a két emmausi lakoma, Milánóból és Londonból, lehet választani, kinek melyik. A milánói titokzatosabb, és ha a londonit jobban szeretem, csak azért van, mert olyan magától értetődően válaszol meg egy ki sem mondott kérdést. Mert az ember persze nem érti, hogyan lehet, hogy mennek Jézussal a tanítványok, nézik, beszélgetnek vele, és nem ismerik föl, csak az asztalnál, amikor megáldja a kenyeret. Így lehet: fiatal és szakálltalan Jézus, nem hasonlít önmagára, és közben mégis azonnal és a félreértés lehetősége nélkül azonosítja a néző, ő az, akinek tiszta a ruhája, aki olyan lendületesen áldja meg az ételt, ő az, a környezetébe nem illő szépségével. Az asztalon előtte égnek meredő lábú döglött, kopasztott csirke, kenyér és a gyümölcsös kosár, ugyanaz a kosár, körülbelül ugyanazokkal a gyümölcsökkel, alma, szőlő, levelek, a kosár túllóg az asztal szélén, talán le is kellene borulnia, ha így gesztikulálnak

Gyümöcskosár, 1500-as évek vége, olaj, vászon, 48x62 cm
Milano, Veneranda Biblioteca Ambrosiana, Pinacoteca



© 2009 Foto Scala, Firenze

körülötte. • Nem unja. Nyilván van valami racionális magyarázat, szerette ezt a trükköt, hogy mindig olyan jól és könnyedén le tudta festeni a kosarat, és mindig megvolt a hatása, hogy jaj, olyan, mint az igazi. Vagy tényleg van valami abban a kosárban, amit érteni kellene. Vagy van valami, amit ő sem ért, ezért festi le újra és újra, hátha hirtelen jön a megvilágosodás.

• Bonyolult lehet csak kijönni a múzeumból, oldallépcsőkön mászkál az ember, kinézhet az ablakon a megvilágított városra, aztán egy folyosóról, egy szinttel feljebből visszaneézhet az első teremre. Ott van a kosár, szinte világít az elsötétített szobában, előtte tola-kodnak az emberek.



Élmény! Minden tekintetben.

www.mupa.hu

Bartók Béla Nemzeti
Hangversenyterem
19.30



2010. május 11.

Andreas Scholl Händel-estje

Közreműködik a Stuttgarti Kamarazenekar

Bartók Béla Nemzeti
Hangversenyterem
19.30

2010. május 15.

A Notre-Dame orgonazenéje Olivier Latry szólóestje

A művész beszélgetőpartnere: Fassang László

Bartók Béla Nemzeti Hangversenyterem
19.30



2010. május 18.

Lila Downs (Mexikó)

Bartók Béla Nemzeti
Hangversenyterem
19.30

2010. május 20.
JAZZTAVASZ 2010

Tribute to Jaco Pastorius

Közreműködik a Stúdió 11 • Vendég: Victor Bailey & Peter Erskine (USA)

Bartók Béla Nemzeti
Hangversenyterem
19.30

2010. május 27.

Hommage à Ligeti – UMZE Kamaraegyüttes

Bartók Béla Nemzeti
Hangversenyterem
19.30

2010. június 20.

Orgona-sztorik II

Hangzó orgonatörténet Mácsai Pállal

STRATÉGIAI
PARTNEREINK



STRATÉGIAI MÉDIA-
PARTNEREINK



David Dawson: *Éjszakai munka*, 2005, fotó, 56,7×76 cm

© David Dawson, courtesy of Hazitt Holland-Hibbert, London

Lucian Freud és a műterem

A 88. életében járó Lucian Freudnak, a kortárs figuratív festészet világhírű képviselőjének életművéből látható egy bőséges válogatás a párizsi Pompidou Központban, több mint kilencszáz négyzetméteren. Nevéből sejthető, hogy a Berlinben született, majd tizenévesen családjával Londonba menekült képzőművész Sigmund Freud leszármazottja, egészen pontosan az unokája. A pszichoanalízis atyjának nevezett nagypapa génjei valószínűleg nagymértékben közrejátszanak abban, hogy Lucian Freud tökéletes pszichológiai pontossággal tudja visszaadni realista festményein a modellek jellemvonásait. Munkamódszere igen egyedülállónak számít napjainkban: fényképet nem igazán használ festés közben, inkább végtelen számú, hosszas pózolásra kéri fel kiválasztottjait. (Az elhúzódó munkafolyamatnak köszönhetően egyfajta életuntság sugárzik szinte az összes szereplőből.) Freud nem szeret ismeretlenséget modellként használni, ezért leginkább barátait, rokonait és ismerőseit szerepelteti, mivel szerinte csak úgy képes igazán hiteles portrét készíteni valakiről, ha ismeri annak személyiségét

is. Művei egyáltalán nem hízelgőek, szenvtelenül festi meg a többnyire meztelenül ábrázolt testeken a megereszkedett izmokat, a kitüremkedő zsírpárnákat és az elszíneződött bőrfelületet, így a realizmus nála kegyetlenséggel ér fel. Túl igazak a festményei. Ruhátlan alakjai – melyekhez legtöbbször gyermekeit vagy éppen saját magát használja modellként – nem a hagyományos akképek mintájára készülnek. A meztelenség Freud festményein teljes mértékben híján van mindenféle erotikus kisugárzásnak, sokkal fontosabb számára a test szégyen nélküli, pontos megjelenítése. Ennek érdekében hosszas kísérletezés után sikerült kikevernie egy színt, ami olyan, mint az emberi bőr. Kegyetlen realizmusa miatt Lucian Freud már többször is megbotránkoztatott ismert személyeket ábrázoló festményeivel. Például II. Erzsébet brit királynőről – aki körülbelül hetven alkalommal ült ezért Freudnak modellt – egy közel sem jóindulatú portrét készített. Szintén nagyfokú médiaérdeklődés övezte a híres modellről, Kate Mossról készült festményét is, aki terhessége alatt, meztelenül pózolt

© Photo John Riddy | © Lucian Freud

Lucian Freud: *Nagy enteriőr, Notting Hill*, 1998, olaj, vászon, 215,1×168,9 cm, magángyűjtemény

Freudnak. Talán ezeknek a botrányoknak is köszönhető, hogy két éve rövid időre rekordot döntött (33,6 millió dollárral) a Christie's egyik árverésén eladott, Big Sue-ként emlegetett képével, amin egy hihetetlenül kövér, meztelen nő fekszik – vagy inkább folyik szét – a kanapén. Ez az akt és az ismert performance-művész, Leigh Boweryt ábrázoló provokatív festménye is szerepel a Pompidou mostani kiállításán. Ezek mellett még több mint ötven, főként magángyűjteményekből származó, nagyméretű festmény és számtalan rajz tekinthető meg, sőt a kiállítás témája miatt még fényképek is, melyek a még ma is aktív festő londoni műtermét mutatják be. Freud különös atmoszférájú, szinte laboratóriumnak számító műtermének hangulatát két rövidfilm is megidézi a látogatóknak.

Pompidou Központ, Párizs
2010. március 10 – 2010. július 19.

Lucian Freud: *Leigh a tetőablak alatt*, 1994, olaj, vászon, 271×121 cm, magángyűjtemény

© Foto: DR | © Lucian Freud

NŐMŰVÉSZET VAGY NŐMŰVÉSZEK?

SOMOSI Rita

A CENTRE POMPIDOU ÚJ ÁLLANDÓ KIÁLLÍTÁSA

Tavaly májusban rendhagyó tárlat nyílt Párizsban a Beaubourgban *elles@centre-pompidou* címmel. A koncepcióból két dolog világos már elsőre is: csak női kiállítókkal találkozhatunk és kizárólag olyan darabokkal, amelyek a múzeum gyűjteményéből valók. • „Nőtematikus” tárlatra számtalan példa volt már, állandó kiállítást azonban most rendeztek először kizárólag nőművészek részvételével. A kurátorok arra keresték a választ, hogy teljes képet kaphatunk-e a huszadik század művészetéről, ha a férfiakat kihagyják. • A kiállítás



A híres Guerilla Girls plakát

hét egységre tagolódik. Kronológia helyett téma szerinti a csoportosítás a Beaubourg teljes negyedik szintjén, sőt részben az ötödiken is, a modern gyűjtemény termeibe

„ágyazva”. Időrendben itt, a huszadik század első felének női alkotóival (Sonia Delaunay, Natalja Goncsarova, Frida Kahlo) kezdődne az anyag, ám mivel a bejárat egy szinttel lejjebb van, tulajdonképpen a jelennel indítunk, s csak a végén sétálunk fel a modernekhez, ahol számos alkotónév kevésbé saját, inkább mások jogán ismerős: Suzanne Valadon Renoir és Toulouse-Lautrec modellje volt, Dora Maar nevét is a Picasso-képek, mintsem szürrealista kompozíciói miatt ismertük eddig. • A kortárs anyagban már nincs kétértelműség:



Agnès Thurnauer: *Portraits Grandeur Nature*, 2007–2009, gyanta és epoxi festék, átm. 120 cm | JNF Productions

A kiállításra érkezőket ez a hatalmas kitűzőkre emlékeztető installáció fogadja, ami a kiállítás tematikájához illeszkedve nőiesíti a férfi alkotókat, így lesz Jackson Pollockból Jacqueline Pollock vagy Jean Nouvelből Jeanne Nouvel. Egy kakukktojásra azért akadhatunk: Louise Bourgeois-ból férfit farag. (Akinek a mű megtetszik, a múzeumshopból kis kütűző formájában haza is viheti.)

ORLAN: *Le Baiser de l'artiste. Le distributeur automatique ou presque! n°2* [A művész csókja. Automatikus kiválasztás vagy majdnem az. n°2], 1977, ezüst-zselatin nyomat Diasecen, egyedi példány, 1996, 157×110 cm, bande son du Baiser de l'artiste, document recto-verso en 3 parites | Musée national d'art moderne, Centre Pompidou

A hetvenes évek emlékezetes eseménye volt az 1977-es párizsi FIAC vásáron a francia Orlan, A művész csókja című performansza. A művész e korai munkájában egy meztelen női torzó formájú pénzbedobó automatát helyezett maga elé, s 5 frank ellenében megcsókolta a bedobót, amint az érme a lába közötti kis tárolóba esett. Maga a cím is kétértelmű: a francia "baiser" szó egyaránt jelent csókot és közösülést, ám a performanszon csak az előbbire került sor.

a politikai, szociális problémákkal foglalkozó részben Niki de Saint Phalle hatalmas keresztrefeszítése (1965) és a Guerrilla Girls New York-i plakátjai fogadják a látogatót. A gorilla-maszkot viselő művészek 1989-es plakátjának ma már legendás kérdése, vagyishogy vajon a nők csak meztelenül (aktként) kerülhetnek-e be a Metropolitan Múzeumba, akár a mostani kiállítás címéül is szolgálhatott volna. • Az izraeli Sigalit Landau tel-avivi külvárosban szögessdróttal hullahoppozó videója (2001) sokkoló, bár közelebbről látszik, hogy a szögek kifelé vannak fordítva. A bécsi akcionistaák háttérrel működő Valie Export saját testét használó, mára klasszikus akcióit több videón követhetjük nyomon. • Innen egyenes út vezet a sztereotípiákra és a testi reprezentációra fókuszáló termekhez. Első látásra bőrruhának tűnik Jana Sterbak próbababára akasztott alkotása (1987), ám a mellé helyezett fotón látszik, hogy húsdarabokból összevarrt műről van szó, amely idővel annyira kiszáradt, hogy elvesztette materiális tartalmát. Hiúság, divat és testszobrászat kérdései ugyanúgy megjelennek e munkában, amint a művészet időbeli kiterjesztésének igénye, a műtárgy-jelleg meghaladása. Vele szemben, Atsuko Tanaka égőtestekből állított össze fényruhát 1956-os *Denkifumu* című művében. Nem hiányozhat Marina Abramović sem, aki több videomunkával képviselteti magát. • Az absztrakció résznek magyar vonatkozása is van, Vera Molnár személyében, akinek több, szabályos véletlenszerűségre komponált munkája került kiállításra. Reigl Judit nagyméretű festményei több teremben is feltűnnek, jelezve, hogy messze nem kizárólag női tematikájú műveket válogattak. Az absztrakt kompozíciók is azt hangsúlyozzák, hogy ezeken a gender-független alkotói területeken is élvonalbeliek a nők. • Virginia Woolf egyik 1929-es esszé-



jétől kölcsönözték *A room of one's own* (Saját szoba) címet, ami a személyes térbe való belépést szimbolizálja. Sophie Calle egy velencei szálloda szobalányaként örököltette meg az utazók tárgyait, szobáját (1981), míg Mona Hatoum saját testébe kalauzol endoszkopikus felvételek segítségével (1994). • Egy gyűjteménynek mindig jót tesz, ha más perspektívából láthatja a közönség. A tága értelmezett női tematika a gendernél szélesebb merítést tett lehetővé; nem meglepő, hogy a kiállítás főszponzora egy kozmetikai cég, s az állandó gyűjtemény tartós főtámogatója is egy divatmogu. S bár a kurátoroknak meg volt kötve a keze,

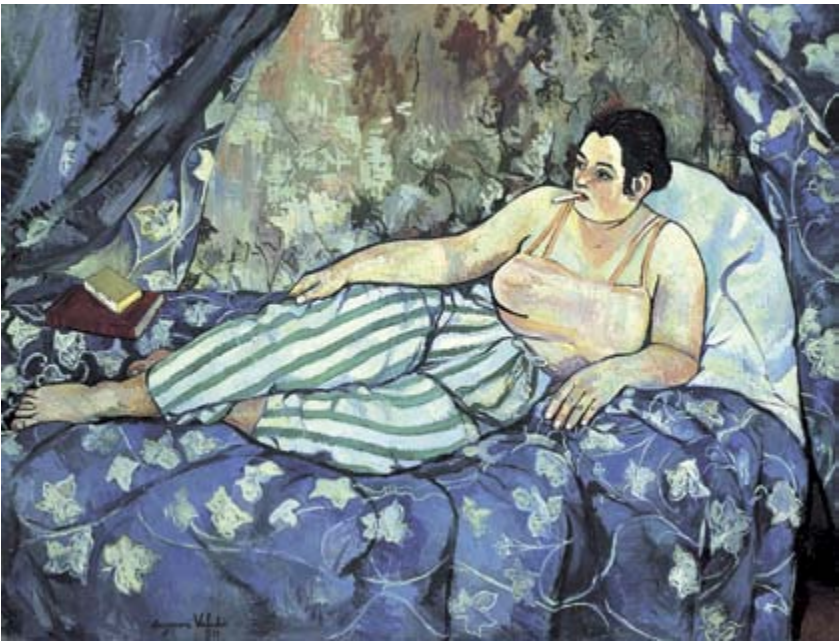
hiszen csak a múzeum raktárából válogathattak, ahol a női alkotók a gyűjtemény alig egyötödét teszik ki, mégis sokszínű és a kortárs (részben a modern) művészetet lefedő kiállítást állítottak össze. • A specifikusan gender munkáktól eltekintve igen sok alkotás témaválasztása, anyaghasználata független az alkotó nemétől. Azonban ha előkerül a sokat vitatott kérdés: az alkotó személye (neve, neme, társadalmi besorolása) vagy maga a mű a fontosabb, akkor jelen esetben a készítő neme tűnik döntőnek, és ez számos ritkán látott művet segített reflektorfényhez. A kizárólagos női jelenlét ellenére ez nem



© Photo: Jean-Claude Planchet, Centre Pompidou | © ADAGP Paris, 2009

a nőművészet, hanem a női művészek kiállításai – bő másfél évig, hiszen 2011 februárjában már nyílik az állandó kiállítás új rendezése. Vajon azon egy nem-semleges tematika mellett milyen lesz a női arány?

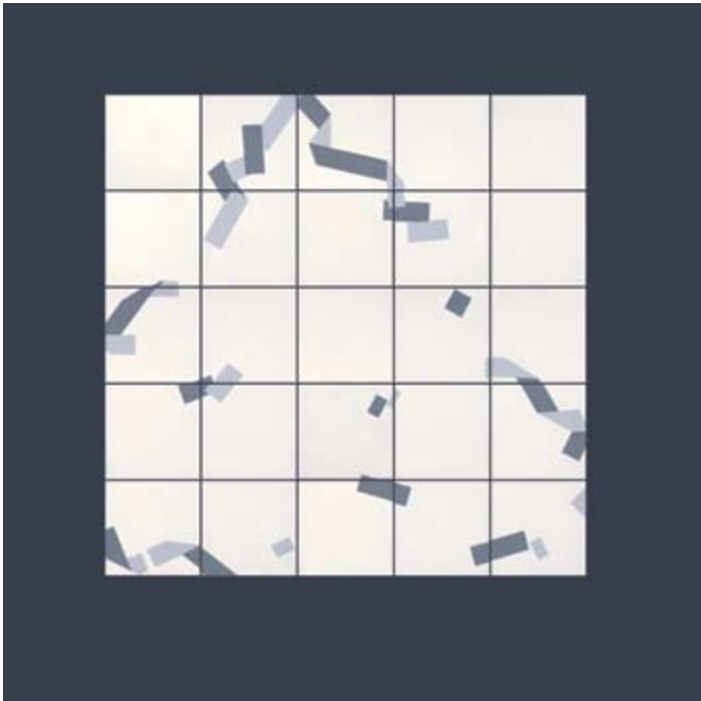
- A tény, hogy egy nemzetközileg vezető múzeum immár az állandó kiállítását, a kanonizálás e fő instanciáját is a nőkre szabta, azt mutatja, hogy e műveknek már inkább az esztétikai értéke, mint a társadalomkritikus mondanivalója fontos. Lehet örülni ennek az emancipációnak – illetve józanul tudomásul venni, hogy a polgári társadalom már ennyire megszeli a nőket, intézményesítette az egykori amazonokat.
- A téma más megközelítését, jó összehasonlítást kínál a Bécsben a kelet-európai nemi szerepekről megrendezett Gender Check (lásd Artmagazin 2009/6.), illetve Rómában a modern múzeumban februárban nyílt Donna, amely az osztrák Verbund Gyűjtemény vállaltan feminista részéből mutat be válogatást. Már csak idő kérdése, és biztos nálunk is folytatódik a sor.



Suzanne Valadon: *La Chambre bleue* [Kék szoba], 1923, olaj, vászon, 90×116 cm
Collection Centre Pompidou, Musée national d'art moderne (diffusion RMN, Photo: Jacqueline Hyde) Valérie Jouve
A sokak számára inkább festményekről ismert Suzanne Valadon modellként került kapcsolatba a művészettel, majd Degas ösztönzésére kezdett maga is rajzolni. A kék szoba című, rendkívül erőteljes koloritú festményén a klasszikus női aktképek beállítását követte. Az érzéki nőalak helyett azonban egy testes, dohányzó, domináns arckifejezésű nő jelenik meg rajta csikos pizsamában.



Reigl Judit: *Robbanás*, 1956, olaj, vászon, 136×156 cm
Metropolitan Museum of Art, New York
A Metropolitan Múzeumban állandó kiállításon szereplő mű a semmiből előtörő és a mindent megsemmisítő esemény, a robbanás megőrkítése, amiben egyszerre van jelen az energia végtelen térbe való szétáramlása és a pillanat kimerevítése általi lendületes statikusság



Vera Molnar: *A Sainte-Victoire hegy 25 négyzetre bontva*, 2004, akril, vászon, 25×30×30 cm | Szépművészeti Múzeum, Budapest
A provençe-i Sainte Victoire hegy Paul Cézanne számos képének ihletője, s Vera Molnár is a '90-es években ott tett látogatása óta variálja ezt a motívumot a munkáin.

Verebics Katalin

Ú J K É P E K

KOGART GALÉRIA
1062 BUDAPEST, ANDRÁSSY ÚT 108.
(061)354-3839 · WWW.KOGARTGALERIA.HU
INFO@KOGARTGALERIA.HU
NYITVA: HÉTFŐ–PÉNTEK 10 – 18 ÓRA KÖZÖTT

2010. június 11 – július 2.

KOGART GALÉRIA

Magyarok Párizsban

Szombathy Bálint: *Lenin Budapest*en, 1972,fotó akció, 13 részes fotósorozat | a művész tulajdona



1968-ban itthon is forradalom zajlott, csak nem a campusokon, hanem a piacósító Új mechanizmust bevezető gazdaságpolitikában és a neoavantgárd színrelépésével újjászülető képzőművészetben. Ekkor tartotta első kiállítását az Iparterv Vállalat dísztermében egy új nemzedék, akik elvette a hivatalos művészet szűkös korlátait, visszatértek az avantgárdizmusok tiszta ősforrásaihoz, az öreg, zsörtölődő Kassák

Lajoshoz és a technikai mesterfogásokat ismerő Korniss Dezsőhöz. Amihez persze hozzáegyítették a Nyugatról begyűűző pop-artot és a harde edge-et, Hamvas Bélát és a kurtára sikerült Európai Iskola tanulságait. A rikító geometrikus színmezők, a töredékes gipszélek, a mennyezet alatt lebegő érthetetlen objekték friss szellemisége sokkolta a nézőket. Frey Krisztián próbababája, Jovánovics gipszfigurája vagy Konkoly

kitömött plasztikája fittyet hányt a szobrászat klasszikus szabályaira, Keserű Ilona formázott vásznai, Lakner pop-artos jegyei, Frey Krisztián lemázolt cipői és Bak Imre tiszta színfoltjai pedig új energiával töltötték meg a Bernáth melankolikus hagyományán rágódó magyar festészetet. De a történet szomorú fordulatot vett: a neoavantgárd virágzásnak hamar vége szakadt, a hetvenes évek elején – érezve a gazdasági reformok kudarcát – ismét bekeményített a diktatúra, letiltották a közös kiállításokat és szétszórta a keménymagot. A párizsi Pompidou Központ *A múlt ígéretei 1950-2010 - A valahavolt keleti blokk szakadozott művészettörténete* címmel mutat be válogatást, amelyben Csörgő Attila, Erdély Miklós, Hajas Tibor, Szombathy Bálint és Tót Endre művei kaptak helyet. Az eseménnyel párhuzamosan – együttműködve a rangos Pompidou-val – rendezte meg a Párizsi Magyar Intézet a maga Iparterv-kiállítását (*Progresszivitás és illúzió* címmel), az 1968-as és ’69-es év azóta már múzeumba került jellegzetes alkotásaiból.

Les Promesses du passé, Une histoire discontinue de l’art dans l’ex-Europe de l’Est | Centre Pompidou
2010 április 14 - július 19-ig

Progresszivitás és illúzió
Párizsi Magyar Intézet
2010. április 15 – 2010. július 10.

CENTRART ÖSZTÖNDÍJ

A CentrArt Művészettörténészek Új Műhelye Közhasznú Egyesület tagjai művészettörténeti kutatások elősegítése érdekében díjat alapítottak évi rendszerességgel 2010 őszétől az egyesület részére felajánlott szja 1%-os összegből. A CentrArt Ösztöndíj az Eötvös Loránd Tudományegyetem, a Pázmány Péter Katolikus Egyetem és a Babeş-Bolyai Tudományegyetem művészettörténet MA szakos hallgatói részére biztosít egyszeri 100 000 forintos támogatást ösztöndíj formájában kül- vagy belföldi utazással járó, korábban nem, vagy kevésbé feldolgozott témával foglalkozó szakdol-

gozati kutatáshoz. A befolyt összeg minden 100 000 forintjából egy díj adható. A CentrArt Egyesület a befolyt összeget saját költségvetéséből az első díj esetén teljes mértékben, minden további díj esetén maximum 50%-os arányig kiegészíti. Amennyiben a kiegészítés mértéke meghaladná az 50%-ot, a töredékösszeget más, közhasznú tudományos célra fordítja. Kérjük személyi jövedelemadójának társadalmi szervezetek számára felajánlható részével támogatassa fiatal művészettörténészek kutatásait.
Adószámunk: 18124664-1-41



Halász András a Luxembourg Kertben



Halász András, a hetvenes évekbeli neo-avantgárd Rózsa-kör egyik alapítója és sikeres New York-i emigráns festőművész Párizsban állít ki. (A gyönyörűen kialakított Luxembourg Kert kortárs kiállítóteremként funkcionáló épületében, az Orangerie du Sénat-ban, nem messze a Magyar Intézet-től.) Halász a nemrég Székesfehérváron bemutatott festménysorozatával szerepel – két francia művész társaságában – a párizsi közönség előtt. A rendszerváltás óta rendszeresen haz látogató művész a kilencvenes évek végétől fokozatosan hagyta el a konceptuális megoldásokat a tiszta látvány kedvéért. Az ezredforduló óta a környezetben található szándékosan hétköznapi, nem szép és nem érdekes tárgyakat választja témául szinte önéletfestésként: a szoba parkettája, ajtaja, tere, létra, festékesvödör, hálósák, mellette CD, mosógép, fürdőszobacsempe, még ki nem pakolt kartondoboz. Árulkodó azonban az egyik főmű témájaként választott pukkanós fóliatekercs: banális motívum, de a festőiség lényegének kutatására, a nagy elődök nyomdokainak követésére a legjobb ürügy. A fóliától visszakövetkeztetve már az egyszerű falfelület vagy a parkettadeszka festőisége is az örökkévalóság ígéretét kezdi mutatni.
Orangerie du Sénat, Párizs
2010. május 17 – 2010. május 31.

Üvegajtó (French Door), 2009
200×120 cm, olaj, lervásznó

Kazimir Malevics

Az orosz avantgárd utóélete viszontagságosan alakult: a sztálini művészetpolitika eltaposta és a múzeumok legmélyére száműzte, a nyugati műértő közönség pedig csak a hatvanas években fedezte fel magának, amikor a vasfüggöny miatt alig lehetett hozzájutni az alkotásokhoz. A német Ludwig múzeumlánc – a maga 800 művével – páratlanul gazdag gyűjteményt mondhat magáénak az orosz művészet 1905–1930 között virágzó irányzataiból. A kölni Ludwig Múzeum a neoprimitivizmustól a konstruktivizmusig terjedő kollekcióból válogatva fogott neki egy kiállítássorozatnak tavaly. A 2009-es kubofuturista seregszemle után idén az absztrakció lánglelkű pionírja, Kazimir Malevics került terítékre. A kurátorok elővették a húsz éve raktárban porosodó Malevics-műveket, amik úgy is a mester egyik legnagyobb kollekcióját alkotják, hogy mindössze négy festményről, egy szoborról és 50 grafikáról van szó. Ehhez még hozzácsapták Malevics alig ismert követőinek (köztük Nina Kogan, egyik vityebszki diákja) tíz szuprematista festményét, jelezve a mester erős kisugárzását. Szerepel a kiállításon egy 1903-as dekoratív esküvői akvarelljelenet, hiszen Malevics is a századforduló tarka művészeti kakofóniájából merített, a rajzos szecesszióból és a borongós szimbolizmusból. A lengyel katolikus szülőktől származó, ukrán cukorrépa-ültetvények között felnövő Kazimir egy évvel az említett akvarell születése után már Moszkvában tanulta a képzőművészetet. Újdonságokra kihegyezett pályatársaival együtt előbb a népművészet, majd 1913-tól a kubizmus-láz ragadta magával. Ő tervezte az orosz futuristák legendás

összművészeti alkotása, a *Győzelem a nap felett* című opera díszleteit. A kozmikus méretűvé **nagyított** anarchista vízió (amiben olyan sci-fi elemek is voltak, mint az űrutazás) **háttérét** adó fekete függönyből nőtt ki hamarosan a híres-neves *Fekete négyzet fehér alapon* című kép, a „forma zéró pontja”, a szuprematista alapegység. A Ludwig-gyűjteményben őrzött Malevics-rajzokon is jól követhető, a festő hogyan jut el a leegyszerűsített, gyerekfirkaszerű cipész figurától az oválisokból és lebegő hasábokból álló absztrakt kompozíciókig. Az egyszínű elemek rideg rendjének nem sok köze volt a későbbi formalista avantgárd geometrikus festészetéhez. Malevics mély spiritualitással töltötte meg nonfiguratív kompozícióit, első szuprematista festménye a kiállítóterem felső sarkában csüngött, akárcsak az orosz falusi otthonokban az ikonok. (Keserűen figyelte és papírra is vetette, ahogy Leninből kultikus Krisztus-pótlékot csináltak, aki a régi próféták helyébe lépett, miközben a szentségeket a technika váltotta fel.) Abban bízott, hogy az új rendszerben a művészet helyettesíti a vallást, a művészek pedig a papokat. A szuprematizmust a forradalom egységes vizuális nyelvéné szerette volna tenni, a bolsevik Szovjet-Oroszország vezető művészeti irányzatává. Sajnos ezen a téren riválisai is akadtak, sőt – ahogy az közismert – hiába gyűjtött tanítványokat maga köré és hiába pingálta színesre Vityebszk utcáit, a hivatalos kultúrpolitika nem hagyta érvényesülni.

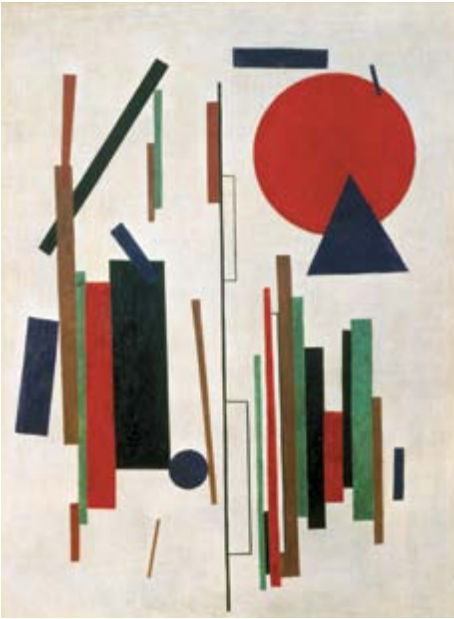
Ludwig Múzeum, Köln
2010. február 5 – 2011. február 20.



Kazimir Malevics: *Szuprematista kompozíció*, 1915, olaj, vászon, 70x60 cm, Ludwig Gyűjtemény
© Sammlung Ludwig



Kazimir Malevics: *Esküvő*, 1903, akvarell, tinta, grafit, karton, 23x20 cm, Ludwig Gyűjtemény
© Sammlung Ludwig



Nina Kogan: *Szuprematista kompozíció*, olaj, vászon, 72x54 cm, Ludwig Gyűjtemény
© Sammlung Ludwig



Kazimir Malevics: *Dinamikus szuprematizmus (38. Supremus)*, 1916, olaj, vászon, 102,4x66,9 cm, Ludwig Gyűjtemény

KÍNAI TÁJ, JAPÁN ECSETTEL

TAJVANI KOKTÉL

MULADI Brigitta

Már az utcakép is kaotikus: mintha egymásra tolták volna a szegényes, földszintes bádogviskókat, a két-három szintes téglaházakat, a trópusi virág külsejű, színpompás templomokat és a hatalmas felhőkarcolókat. Az egzotikus Tajvan a művészetkedvelőknek is hasonló izgalmakat tartogat: kínai táj japán ecsettel festve, globális csúcstechnológiával felvértézve. Buddhista templomok és Starbucks-kávézók, a Tiltott Város kincsei és digitális videók, tradicionális kalligráfia és globális műtárgypiac. Úti benyomások – a Kína árnyékában is virágzó – Tajvan szigetéről.

Couleur locale

A zajszt többbszöröse a budapesti belváros hétfő délelőtti maximumának. Az utcaszinten mindenhol emberekkel teli üzletek, még este 10-kor is. Kizárólag női ruhaboltok, a férfiruházatot (és az elegáns éttermeket) a turisták számára kiismerhetetlen, sokemeletes üzletházakban és óriás plázákban rejtették el. Az utcán minden a gasztronómiáról és a divatról szól, kétnyelvű (angol–kínai) plakátok és fényreklámok, a tinik nyáron is combig érő csizmákban vonulnak, japán divat szerint kivillanó, habos, selyem, csipke alszszoknyákban. Már megérkezett a McDonald's és a Starbucks Coffee, de találunk mellettük miso-levest

és nyers halat a japán szusibárokban, valamint a – kínai szokások szerint – tarajával-fejével-karmaival együtt egészben sült mézes (gumiállatként látogatott) csirkét vagy az európaiaknak is különösen ízlő, hagyományos kínai reggelit, a meleg szójatejet, a gőzölt rizstészta húsgombócot, a főtt káposztát és a több napja rotyogó, barnára főtt tojást. • Tajvan (azaz Formosa) sokszínű: északon és keleten megavárosok és a végletekig elmaradott vidéki falvak, 3000 méter magas hegyek, gyomként felnövő pálmák és bambuszerdők, fantasztikusan szép teaültetvények, délen pedig a homokos tengerparti szörfparadicsomok. • Első lakosai az Ausztrál és az indonéz szigetvi-

lágból érkeztek, majd a holland telepesek hajóztak el idáig a 17. században. Az európaiakat a Ming-, majd a Qing-dinasztia hódítói követték, végül Japán. Tajvant a mai napig meghatározza a japánok ötvenéves uralma alatt beindított ipari és gazdasági fejlődés. A második világháborúban a szigeten a Kínából idemenekült Kuomintang párt került kormányra, majd éppen az ő segítségükkel olvastotta be később Kína Tajvant. Az 1949-ben kitört polgárháborúban a Kuomintang Chiang Kai-shek (Csang Kaj-sek) vezetésével újra Kína ellen fordult. Az ország önmagát függetlennek tartja, de a valóságban most is a Kínai Népköztársaság fennhatósága alá tartozik.

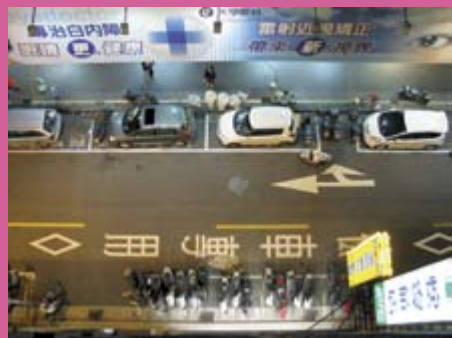


Yong-ning Tzeng: *Vibration Primitives*, 2008, toll, papír, 107×225 cm

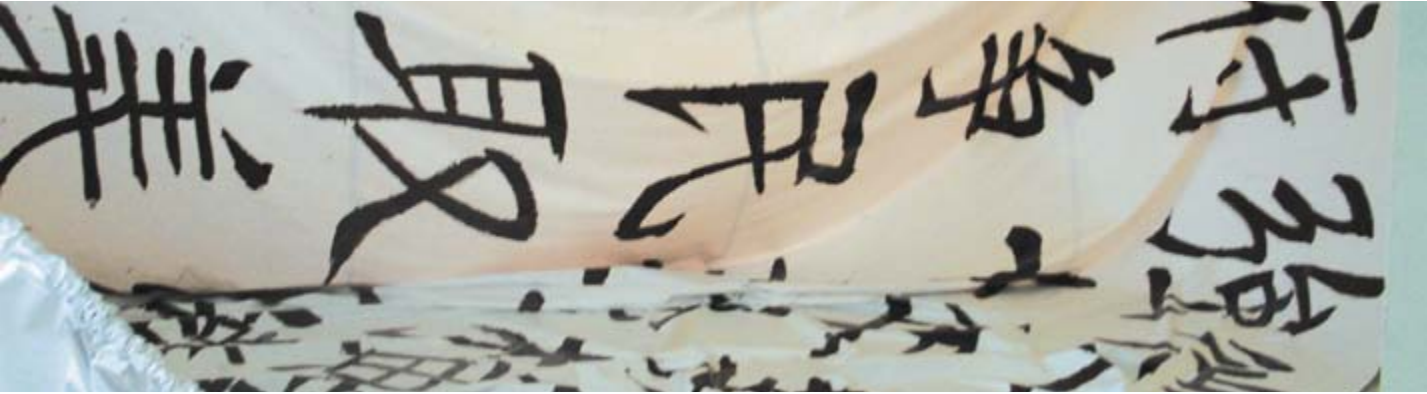
Ez a politikai zűrzavar alaposan megkeveri a diplomáciai és kereskedelmi kapcsolatokat, de Tajvan jól veszi az akadályokat, a vezető nagyhatalmakkal gyümölcsöző viszonyt ápol. Ma a világ első tíz leggazdagabb, legdinamikusabban fejlődő nemzete közé tartozik. • A helyzetet bonyolítja a sziget-lét, amely a területi hovatarozás érvényesítését szinte lehetetlenné teszi. A tajvaniak kulturális életét sem a kínai, inkább a japán fiatalok látásmódja határozza meg. Nemcsak a nagyvárosok külső képében, a fiatalok öltözködésén és viselkedésében fedezzük fel a japán szokásokat, hanem többek között a (nem utcai) étkezésben, a vidéki nyaralókultúrában, a fürdőzés-

ben vagy az emberek egymás közötti kommunikációjában. Más a helyzet azonban a képzőművészettel, hiszen a tajpeji Nemzeti Palota Múzeum kincseit a Kuomintang mentette át a Tiltott Városból. A tradicionális kínai képző- és iparművészet legendás mennyiségű műtárgyat őrizik itt. A szóbeszéd szerint – nem találkoztunk olyannal, aki látta volna – egyszerre csak egy százalékát tudják kiállítani a műkincseknek, s így is rogyásig vannak pakolva festménytekercsekkel, csodálatos Buddha-szobrokkal és jadefaragványokkal a Palota Múzeum látogatható termei. A tajvani átlagpolgár mindenhol tetten érhető játékos természetét, az utcai feliratok és a logók (a taxivállalat

logója egy maci) mellett mi sem bizonyítja jobban, mint hogy a Palota Múzeum a legnagyobb becsben egy jadeszobrocskát tart, amely mindössze pár centiméteres – és elég profán módon egy kínai kelkáposztát mintáz. A múzeumshopból különböző méretben és különböző technikákkal készült plüss, gumi vagy műanyag változatát is hazaviheti a lelkes látogató. (A másik fő kedvenc az olasz művész, Giuseppe Castiglione [1688–1766, itáliai jezsuita misszionárius] festménye, amely ideális táj előtt játszadozó lovakat ábrázol.)



Chia en Jao installációja



Chiu Chien Jen festménye



Világfalu a szigeten

A kortársak, a fiatalok természetesen már szabadon értelmezik a művészet fogalmat, s az intézmények hatalmas erővel támogatják őket. A kultúrát irányítók igyekeznek kitermelni egy világ színvonalon kommunikáló és felkészült szakembercsapatot, akik amerikai, angol és holland egyetemeken szerzik diplomáikat és kapcsolati tőkéjüket. De persze a külföldieknek – hála a kellemes klímának – sem derogál Tajvanra látogatni. A Council for Cultural Affairs párizsi és tajpeji intézete révén számos európai és amerikai művészettel foglalkozó szakember jut el a szigetországba, hogy személyesen szervezhesse meg a csereprogramokat. A fővárosban több kis művészeti központ (Artist Village, Bamboo Stúdió stb.) fogad

külföldi művészeket pályázatok útján, s így akár egy évet is el lehet tölteni az országban. (A csereprogramnak persze vannak civil kezdeményezői is, például Erőss István képzőművész, aki magyar művészeket állít ki kelet-ázsiai államokban és keleti művészeket itthon.) • A kultúrdiplomáciának egyéb remekül szervezett formáit is láthatjuk Tajvanon, például az évenként megrendezett biennálékat. Igen, minden évre jut egy, mert kettő van belőlük! Az egyiket Tajpej Biennále néven Tajpejben, a fővárosban rendezik meg és a világ minden tájáról hívnak rá művészeket. (2009-ben szinte csak politikai tartalmú műveket válogattak be.) Az Ázsiai Művészeti Biennálét viszont Taichungban rendezik, itt az ázsiai országokból és vonzásterületekről (pl. az indo-

néz szigetvilágból, Ausztráliából stb.) származó művészek munkáit állítják ki. A művészet fogyasztási cikk, a múzeumok előtt hosszú sorok kígyóznak, a fiatalok nem felsőbb kényszerre mennek kiállításokra. Persze a kínálat is a kereslet alá játszik, hiszen a MOMA-ból (New York) származó Pixar Stúdió-s kiállítás talán nálunk is magas nézőszámot érne el. De az, hogy egy kortárs kurátori kiállításon, majd azt követően egy intermédiás kiállításon tömeg legyen? A tajpeji MOCA-nak ez is sikerült. Igaz, a Paródia című kiállítás rendezői mindent megtettek, hogy bemenjen a néző. Oroszországtól Indonéziáig összegyűjtötték a humoros, legtöbb esetben a nemzeti, személyes identitásra és a politikai változásokra érzékeny műveket (a mezőnyből a Blue Noses vagy



Ya-Hui Wang: Visitor, 2007, videó, 7'11" (1-2-3-4)



Yang Mao-Lin: Kontemplatív Péter Pán Mantis Religiosán lovagolva, 2009 rozsdamentes acél, 240×144×120 cm

a Sako Kojima nekünk is ismerős). Az intermedia-kiállításon pedig fesztiváldíjas animációs filmeket is vetítettek, mindig telt házzal.

Akadémia Ázsiában

A művészeti egyetem szervezeti felépítése inkább egy ókori modellhez hasonlít: a zene, a tánc, a film, a színház és a képzőművészet összes ágának oktatása egy intézményben zajlik. Az iskola Tajpej – a Budai-hegységekhez hasonló – természetvédelmi területén, a Kuandu Nemzeti Parkban helyezkedik el, hatalmas parkokkal megtűzdelt, inspiráló környezetben. Az egyetemen méretes kiállítótér áll a kiállítások rendelkezésére, de a kisebb stúdiókat is lehet



Chang-Yu Chia a műtermében



Hung Yi: *Cutout Big Red Dog*, 2006, 160×120×60 cm, Taipei National University of the Arts, Gallery, Joy! című kiállítás

látogatni. (Az étkezési kultúra magas színvonalát egy Fülöp-szigeteki szakácsnővel rendelkező nagy konyha biztosítja; leginkább hagyományos kínai fogásokat kínálnak, de van egy német sörözőjük is – hát igen, a németek gyorsan reagálnak a kihívásokra. A gyorsétterem vagy a chips-eszegetés mindenesetre itt kizárt.) A kortárs művészet identitásának kérdését is a geopolitikai körülmények határozzák meg. A fiatalok önmagukat Amerika, Európa, Kína és Japán között keresik, azzal a szándékkal, hogy valami megfogható, nemzeti jelleget fogalmazzanak meg: tajvaniak legyenek, ne kínaiak. (Külön tajvani művészet Kína szerint hivatalosan nem létezik, pedig a szigetországnak még saját pavilonja is van a Velencei Biennálén, bár nem könnyű

megtalálni...) • A tajvani kortársak között a legnagyobb nemzetközi sikereket arató művész Yang Mao-Lin. A világ műkereskedelmi hálózatában is jól prosperáló, 1953-as születésű installátor és grafikus – ahogy Murakami a japán anime-hősöket – amerikai rajzfilmfigurákat vegyít az indonéz mitológia alakjaival. Majd mindezt egy aranyműves kicentizett precizitásával kivitelezett, magásfényű krómozott szobrokban jeleníti meg. A fiatalok szintén a sajátos tajvani karakter megtalálásán fáradoznak. Yong-Ning Tzeng például hatalmas rajzain a kínai iparművészet színvilágából és a túlbujánzó templomi motívumokból ötvözi sajátos gombolyagvirágait és dúsán kavargó, kígyózó indáit. Filctollal és színes ceruzával rajzol egyszerű akvarellpapírra, de

hatalmas méretben. Művészetében egy másik tradíció is megjelenik, a kalligráfia, amit szintén megújít: csak vörössel dolgozik, teljesen kötetlenül csorgatva és petyegtetve a festéket. Az indonéz hatását fedezhetjük fel – a nyugati rocksztárra hasonlító – fiatal művész, Chang Yu-Chia munkáiban, aki a hagyományt keveri a graffitivel és a szürrealizmussal. Vörösre festett hajával úgy pózol a zenekari próbateremnek berendezett műtermében, mint egy stylist, aki éppen a bandatagokra vár. Mellesleg matricákat is gyárt és rajzai mellett bizzar installációkat is kiállít. • A számos fejlesztésre váró terület között a digitális művészetek külön kutatóközponttal rendelkeznek, laborokkal, stúdiókkal és kiállítóhelyekkel. Sokkal nagyobb arányban vonzza a fiatalokat a film, az animáció és a videó, mint Európában, de a festők érthetően gyorsabban érvényesülnek, könnyebben kerülnek be egy-egy gyűjteménybe. Például Chiu Chien-Jen is, aki nagyon egyedi, fotó utáni festészetet művelt. Fényképeit kinyomtatja, füzetekbe köti, és mint egy mintakönyvet használja a festményeihez. A kész művek monokróm jellegűek, fekete-fehér-barna foltokból építkeznek, mintha egy esőfüggöny takarná el az éles részleteket a néző szeme előtt, csak a körvonalakat látjuk. A megismert videoművészek közül a fiatal filozófusnő, Ya-Hui Wang finom iróniával előadott művei a legelragadóbbak, aki szinte minden alkotásában valamilyen fizikai jelenséget használ fel mondanivalója kifejtéséhez. Például egy hőembert épít fel a trópusi tengerparton és videón rögzíti az elolvadását, vagy egy felhőpamacs követésével mutatja be a tajvani hétköznapi élet színhelyét, egy átlagos lakóházat. A felhőcske berepül a bejárati ajtón, végiglebeg a ház helyiségein, majd távozik egy ablakon át a felhőkarcolók közé, száll a tenger felé, végül beleolvad a meszeségbe. Tökéletes szimbólum a tajvani létre, a csendes-óceáni sziget-feelingre.

MŰCSARNOK
kunsthalle | budapest

ART FANATICS

KORTÁRS MAGÁNGYŰJTEMÉNYEK 2.

A Barabás, Hoffmann, Hunya, K.A.S. – Nyakas Ilona, K. Petrys, Kozma – kArton és Pálfi gyűjtemények, valamint Fehér László, Gerber Pál és Merics Imre gyűjteményei

2010. április 2 – május 23.

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:

artmagazin

Külön köszönet a Bortársaságnak!

E következtetés levonásához nem a párizsi vagy amerikai artworld jelentette az ideális környezetet, hiszen a művészeti ipar fellegvárainak galeristái Spoerri-t nem az újtásra, hanem a már sikeressé vált csopdkép tömegtermelésére biztatták. 1966-ban az akkor 36 éves művész inkább elvonult barátjánőjével egy évre az égei-tengeri Szimi szigetére. Szimi ebben az időben még nem volt turistaparadicsom. Nem voltak járművek, és az ezerfős település közellátása gyakran ősi korokat idézett: ha valahol levágtak egy állatot, a „szimióták” addig álltak sorba, ameddig a hús el nem fogyott. E „vad” (Lévi-Strauss) sziget lett Spoerri gasztronómiai fordulatának színtere, vált az Eat Art mitologikus bölcsőjévé. Olvasnivalónak Spoerri csak konyhaművészeti munkákat vitt magával, Apicius és más antik szerzők mellett például a 19. század eleji művészettörténész, Friedrich von Ruhmor Geist der Kochkunst-ját [A konyhaművészet szeleme] vagy a Larousse Gastronomique-ot. Az olvasás mellett könyvet írt: napról napra részletesen feljegyezte, mit és milyen hangulatban főzött, valamint gasztronómiával kapcsolatos megfigyeléseit. Az 1967-ben megjelent Gastronomisches Tagebuch [Gasztronómiai napló] egyszerre az ars culinaria teoretikus és kulturális, valamint gyakorlati megismerésének dokumentuma. A legutóbb 1995-ben kiadott Gastronomisches Tagebuchban a többnyire egyszerű ételek elkészítését folyamatos újra-

felfedezések kísérik, melyek úgy a technikával, mint a diétetikával vagy a táplálkozástörténettel kapcsolatosak. Spoerri Szimin tradíciók metszéspontjába került. Mögötte az urbanizált, mondén Párizs, na meg az haute cuisine. Jelene a mitikus sziget, mely mégsem esik teljesen kívül a civilizáció határán (ketchupot például lehet a boltban kapni). Szellemi horizontja pedig a fent említett könyvek révén kultúrákat fog át. A kulináris vagabond Spoerri naplója ezáltal a saját, ám a posztmodern jegyében multikulturálisan preformált „én” gasztronómián keresztül történő önmagára találásának történetévé válik.

Ez az önmegvalósítás új útjaira vezette a művészt, aki Szmiről hazatérve, 1968-ban nyitotta meg Düsseldorfban a Restaurant Spoerri-t, mely egyszerre volt hagyományos étterem és permanens művészeti happening helyszíne. Az olykor bizarr fogásokkal – elefántormány steak, csörgőkígyó-ragu, hangyás-omlett – Spoerri célja annak demonstrálása volt, hogy minden ehető: az élvezetet az undortól elválasztó határ valójában kulturális attitűdök mentén húzódik. E provokáció, avantgárd módon, megelőzte a közízlést, ám nagyon is benne volt már a levegőben. Alig hét évvel a Restaurant Spoerri megnyitása után, 1975-ben már így számolt be a Rheinische Post újságírója: „Aki ma ki akar tenni magáért, hatalmas mennyiségek felszolgálása helyett drága, változatos finomságokról gondoskodik. Különös

parti-gagnek számít a konzerv selyemhernyó, lombszöcske, hangya vagy méh. [...] A különösségeket kínáló éttermek manapság jó fogást csinálnak. Selyemhernyóval szolgálják fel a kacsamáját, szöcskével a csirkét, medveszalonnát grizzlyból, borzot, kajmánt, sült pitont vagy elefántormányt. [...] Manapság minden nagyvárosban találni ilyen különlegességeket kínáló éttermet. Különösen ismert a berlini »Ritz« és a »Restaurant Spoerri« Düsseldorfban.”⁴ Azonban, hogy árnyaljuk ezt a szenzációhajhász képet, nem árt felidézni, hogyan vall Spoerri saját konyhaművészetéről egyik írásában, a *Világ szegényeinek* [!] konyhájában: „Először is sokan azt hiszik, hogy engem kizárólag a különösen jó konyha érdekel, melyet Európában a 19. század francia konyhájával, az úgynevezett haute cuisine-nel azonosítanak – én pedig egy különösen jó szakács, minden titok ismerője lennék. Ez például nem igaz. Sosem tanultam szakácsnak, és ezt nem a szerénység mondatja velem, mert másfelől tudom, hogy akkor tudok túrhetően főzni, ha van hozzá kedvem. [...] A másik előítélet, amelyben gyakran részesítenek, az, hogy csak az egzotikus, különös specialitások iránt érdeklődöm – „pour épater le bourgeois” [bámulatba ejteni a polgárt]. Ez már sokkal találóbb: meggyőződésem ugyanis, hogy manapság, amikor mindenki legalább 1000 kilométer messzire utazik nyaralni, egy csörgőkígyó-ragu nem lehet eg-



Daniel Spoerri: *Qui dort, dîne (Aki alszik, enni nem kér)*, 1961, asszamlázs, 73×152×30 cm, Stedelijk Museum, Amszterdam. A mű a *Piège à mots (Szócsapdák)* című sorozat része, melyet Spoerri Robert Filliou-val közösen készített. E szócsapdák szólásokat és közmondásokat vizualizáltak.

zotikusabb, mint 100 éve egy amszterdaminak a frankfurti virsli. Meggyőződésem, hogy mind a mai napig a helyi konyha lenne a legegészségesebb, de szerintem egy pizzeria Amszterdamban vagy Hágában alapvetően nem kevésbé egzotikus, mint a bami-golyók vagy éppen az

elefántormány. Ennyit erről a két előítétről, amelyek viszont nem a főzés számomra érdekes átfogó aspektusaival kapcsolatosak. Más aspektusok jóval inkább érdekelnek. Például az ételek elidegenítése – vagyis hogy kielégítsem a szokássá vált, kiüresedett tradíciók megkérdőjelezésére való haj-

lamomat, melynek során mindig azon vagyok, hogy először megértsem a tradíciók már megszűnt, eredeti okait, és csak aztán utasítsam el őket, ha mára fölöslegessé váltak.”⁵

Az Eat Art kezdetben a laboratórium-étteremből állt. 1970-ben egészült ki

A FUTURISTA KONYHA

Közhely, hogy a huszadik század eleji avantgárd irányzatok mindig kiáltványokban fogalmazták meg világlátásukat. Ebben minden bizonnyal élen jártak a futuristák, akik szinte új irodalmi műfajt teremtettek a lépten-nyomon publikált manifesztumaikkal, például az 1915-ben közreadott *Az új univerzum futurista újjáépítése* cíművel, amiben világossá teszik, hogy célkitűzésük nem csupán a művészet vagy szűkebb pátriájuk megreformálása, hanem – szerényen – az egész világegyetem jobbá tétele. Egy olyan irányzat, ami ilyen távlatokban gondolkozik, értelemszerűen nem hagyhatta figyelmen kívül az univerzum részét képező olyan apróbb, emberi szintereket, mint a konyha. A háborút követő második virágkorában az olasz futurizmus talán legizgalmasabb kiáltványa az 1930. december 28-án, a torinói *La Gazzetta del Popolo* hasábjain, Marinetti tol-lából született *A futurista konyha kiáltványa* című, amit aztán 1932-ben egy szakácskönyv is

követett *A futurista konyha* néven. Maga a kiáltvány egy elméleti bevezetőből és 11 pontból állt (a 11-es szám F. T. Marinetti nevének betűire utalt), célja a főzés forradalmasítása volt. Marinetti elképzelésében ehető művészetként definiálja az ételeket és számos pontján kikezdi az akkorra már megszilárdult étkezési és főzési szabályokat. A legnagyobb visszhangot kiváltó kezdeményezése minden bizonnyal az olaszok



A Santopalato belülről

nemzeti ételének, a pastasciuttának (magának a tésztának) az eltörlése volt, ami véleménye szerint hozzászoktatta fogyasztóit a lanyhasághoz és a pesszimizmushoz, és amit az olasz konyha úgy cipelt magán, mint rab a béklyóit. Emellett előírta a feltálat ételek abszolút eredetiségét, a villa és a kés elhagyását, a szagok, a költészet és a zene mint hozzávalók alkalmazását, a legalább tíz új íz megtapasztalását az asztalnál néhány perc alatt, valamint a legújabb tudományos eszközök használatát. A publikált felhívás nem maradt meg csupán az elmélet síkján! A külön szervezetbe tömörülő „tésztaelhagyók” mellett 1931. március 8-án éjfélkor (egy korábbi milánói kísérlet után) Torinóban megnyílt a futurista konyha elveire épülő első étterem, a Santopalato (a szent ízlés, érzékelés). A tulajdonos Angelo Gianchino volt, számos futurista jó barátja, a 14 fogásos menüért pedig maga Marinetti és Luigi Colombo (álnevén Fillia) felelt. A taverna belső kiképzése szintén Fillia feladata volt, aki alkotársával, Nicolaj Diulgheroffal együtt egy kü-

lönleges fényekkel megvilágított, csupa alumínium borítású teret alkotott. A menüben szereplő ételek mindegyike egy-egy futurista művész kitalációja volt, s az elképzeléseknek megfelelően elnevezésükben és tálalásukban is követték a kiáltványban megfogalmazottakat. Vagyis újszerű kompozíciókban elhelyezve, új anyagokkal és hozzávalókkal készültek. Ennek legmarkánsabb példája a szintén Diulgheroff által kreált Fiat-csirke (fém és csirkehús ötvözetéből) vagy az a Colombo-féle, henger alakú húsplasztika volt, ami Olaszország szimbólumaként kapott helyet az ételsorban. A húshengert az olasz konyhakertek erényeit képviselő, 11 különféle zöltséggel töltötték meg, majd az egészet leöntötték mézzel, végül a tányér aljára a három legjellemzőbb olasz húsfajta egy-egy szeletét helyezték.¹ A hajnali négyig tartó első vacsorán az ételek felszolgálását versfelolvasás és zene-szó kísérte, eleget téve ezzel Marinetti és a futuristák azon vágyának, hogy az étkezés egyfajta performance-ként, más cselekvésekkel párhuz-

amosan valósuljon meg. A Santopalato mellett szerte Olaszországban az avantgárd művészek úgynevezett aerobankettek formájában is népszerűsítették újszerű kulináris elveiket. 1931-ben például Bolognában rendeztek fogadást, amin az asztal egy repülőgép formáját imitálta, s a vacsorán benzines tartályokban szolgálták fel a bort – amit Marinetti „Üzeményagot akarunk!” felkiáltása után szervíroztak. Emellett új ételnevek köztudatba hozásával (a szendvics szó például a „traidue” vagyis a kettő között néven szerepelt), illetve az Itália határain kívül megtartott előadásokkal is igyekeztek minél szélesebb körben terjeszteni a – szerintük – emberiség-jobbító konyhai elvrendszert. Ennek ellenére a mozgalom nem tartott ki nagyon sokáig. Az érthetően nem pro-ffitorientált Santopalato néhány év alatt tönkrement, a mozgalom atyjának 1936-os halála pedig lezárta a futuristák konyhai tevékenységét. De nem teljesen! A ma igen népszerű minimalista konyhaművészet bevallva, bevallatlanul sokat köszönhet a futuristák által először szabályként

alkalmazott, a feleslegeset mellőző, esztétikai tálalásnak, de az olyan, ma is használt technikai megoldások, mint az ételek porlasztása is nekik köszönhető. A futurista konyha nem enyészett el teljesen: legutóbb áprilisban rendeztek futurista büfét Olaszországban, Cagliari városában.²

Káldi M. Katalin



1 Az interneten végignézhetjük a recept elkészítését egy igen érdekes rekonstrukciós kísérletnek köszönhetően: http://www.youtube.com/watch?v=VCiyG7GMS_g
2 A futurista konyhához lásd: Ulrike Groos: „Optimismus bei Tisch.” – Zu einigen ausgewählten Künstlerlokalen. In: *Eating the Universe. Vom Essen in der Kunst*. Kiállítási katalógus. Kunsthalle Düsseldorf, DuMont Verlag, 2009. 56–76., Massimo Gatta: La Taverna del Santopalato – Primo, unico, vero covo gastronomico futurista. In: *Mensa Magazine*, 2006/3–4.



Daniel Spoerri: *Schweizer Militärtisch*, 1991, 80×160×40 cm, Foundation Saner, Studen. A mű a *Sevilla-Serie* 4. darabja, mely sorozatát Spoerri a sevillai Expo svájci pavilonja számára készítette, ahol happening-éttermet rendeztek be a vásár idejére. E sorozat egyik tagja látható a budapesti Ludwig Múzeum állandó kiállításán is

a Rauschenberg, Richard Lindner, Arman, Tom Wesselmann, Dieter Roth vagy Joseph Beuys ehető műalkotásait kínáló „szuvenírbolttal”, az Eat Art Galériával. Leginkább viszont az egy-egy kérdésnek szentelt bankettekről vált híressé. Ilyen volt például a Művészet tortából, a Világ szegényeinek konyhája, a Kannibál vacsora, a 12 csillagos asztro-gasztro-ünnep vagy az Un coup de dés... és a Palindrom Bankett.

Az utóbbi két elhíresült, a hetvenes évektől mindmáig megrendezésre kerülő Spoerri-bankett társadalmi hagyományok szokásrendszereit felidézve, ám ezeket „át-szcenírozva”, dekonstruálva tesz kísérletet a szociokulturális normák relativizálására. E „társadalmi vacsorákon” az elkényeztetett és privilegizált, vernisszázatokra járó közönség olykor kénytelen a „börtöntöltelékek” vagy a „szegények” ételeit fogyasztani. „Szegények” és „gazdagok” ételei közös asztalhoz kerülnek az Un coup de dés... [Kockadobás] banketten, ahol a résztvevők egyik fele, kockadobás alapján, az haute cuisine

fogásaiból kap miniatűr ízelítőket, míg másik fele a „szegények elegeleiből” összeválogatott étkeket, azonban bőséges adagokat. Az asztaloknál egymással szemben ülnek a „szegények” és a „gazdagok”. Utóbbiak, hogy ne maradjanak éhen, a szemben ülőktől kényszerülnek alamizsnát kérni. Franciaországban egyszer botrányba torkollott az Un coup de dés...: a szegényes étkeket kapó gazdagok dühösen – de persze eredménytelenül – követelték vissza a banketten való részvételért fizetett pénzüket. A Palindrom Banketten, az előre- és hátrafelé is ugyanúgy olvasható palindromok (pl. a Bonsnob szó) szellemében egy vacsora a következőképpen alakul: Először csészében, alátéttel, kiskanállal érkezik a kávé, amely valójában nagyon sűrű, fekete gombaleves. Szivarral is kínálnak – a palindrom nevű „RenneR Cigarre”-ral –, mely rozskenyérből van. Aztán fagyaltkehelyben málna-, grillázs- és pisztáciafagyi, csokiszósszal, hozzá hoszszú nyelvű kanál – a fagyigombócok közül a málna paradicsommal, a grillázs szarvas-



A fénykép az első Spoerri-retrospektíven készült, 1971-ben, az amszterdami Stedelijk Museumban. A háttérben a falakon *csapadékepek*, az előtérben álló mű a *Le Coin du Restaurant Spoerri*, mely nem más, mint a düsseldorfi étterem egyik kivágott – ready-made – sarka. Az étterem belső falait Spoerrinek írt levelek borították, melyek gyakran olyan művészekről származtak, mint Josef Albers, Alexander Calder vagy Marcel Duchamp

gombával, a pisztácia pedig spenóttal ízesített krumplipüré, a csokiszósz barnaszósz, külön, bonbonos állványon érkeznek kis papír alátétükön az apró húsgolyók. A főétel egészben sült csirkének tűnik, de valójában báránycomb. A bankett végén pincérek hordoznak körbe egy asztalt, amelyre, mintha a fekete-fehér csempéjű konyhaköre borult volna ki, vödörnyi háztartási szemét ömlött – de mindegyik almacsutka, cigarettacsikk és tojáshéj ehető és festett marcipánból van. A szociális hierarchia karneváli átalakuláson megy át: az előkelő vernisszázsközönség szemetet guberál!

A fentiekhez hasonló gasztronómiai események manapság már korántsem számítanak polgárpukkasztónak a gasztro-boomnak köszönhetően, mely néhány éve már Magyarországra is begyűrűzött. Még csak ki sem kell fizetnünk a Spoerri-bankettek borsos, gyakran 200 euró körüli részvételi díját, hogy bepillantást nyerjünk az avantgárd konyha világába. A *TV Paprikán* majd’ minden este elcsíphetjük a Ferran Adrià „molekuláris konyháján” nevelkedett Heston Blumenthal fényűzően tálalt kulináris

kísérleteit. Az étkezés kultúrájával való foglalkozás egyre inkább mindennapjaink részévé válik. Ám a gasztronómia, Spoerri Eat Artja után oly sok évvel, a művészeti világban is reneszánszát éli. Az utóbbi években Liam Gillick vagy Damien Hirst is művész-lokált nyitott. Rirkrit Tiravanija – aki ismertségét nem kis részben a közönség rendelkezésére bocsátott thai leveseknek köszönheti – és Olafur Eliasson a 2001-es Velencei Biennálén rendeztek be kávézót és éttermet. Tavaly pedig az egykor a *Restaurant Spoerrinek* és az *Eat Art Galériának* otthont adó városban, Düsseldorfban nyílt Eat Art kiállítás, Spoerri mellett olyan művészek részvételével, mint Tiravanija, Carsten Höller, Günter Uecker vagy Paul McCarthy. Az *Eating the Universe* című tárlat idén Innsbruckba, majd Stuttgartba utazik.⁶

×

- ¹ Ez és az előző idézet: Daniel Spoerri: *Die Eat Art Galerie*. In: *Uő: Anekdotomania*. Museum Jean Tinguely & Hatje Cantz Verlag, Ostfildern-Ruit, 2001. 194–6. o.
- ² Az alábbi írás nyomán: Barbara Räderscheidt:



Új időszámítás az OCTOGON architecture&design történetében – 2009-től **havonta** jelenünk meg!

László Fülöp: *York hercegnője, a későbbi Erzsébet királynő, az anya királynő (1900–2002)*, The Royal Collection



© 2010, Her Majesty Queen Elizabeth II

Újra felfedezték László Fülöpöt Londonban



© Private Collection

László Fülöp: *Winifred Dallas-Yorke (1863–1954), Portland hercegnője, magányújtemény*

A londoni Nemzeti Arckép Galéria bemutatja a maga korában nemzetközi hírnévnek örvendő portréfestő, László Fülöp műveit, az 1912–27 közötti periódusra fókuszálva. László Fülöpöt, vagy ahogy később nevezte magát, Philip de Lászlót egész élete a portré műfajához kötötte. 1869-ben született Budapesten, „karrierjét” (bár ezzel akkor még nem volt tisztában) fényképek retusálásával kezdte. A 20. század elejére Európa egyik legkeresettebb portréfestőjévé avanszált, akitől a királyi és császári udvarok, a történelmi arisztokrácia tagjai és előkelő közéleti személyiségek rendelték arcképeket. A sikersorozat 1895-ben kezdődött, amikor a Kosmos részvénytársaság Ferdinánd bolgár fejedelem képmását akarta sokszorosítani anyagi megfontolásból egy fiatal művész festménye alapján. Így esett választásuk László Fülöpre. A portré olyan jól sikerült (és László olyan kellemes társaságnak bizonyult), hogy a bolgár király mindenféle rokonához beajánlotta. Innen már nem volt megállás. A kortársak rajongtak érte, a firenzei Pitti Galéria 1911-ben felkérte, hogy fesse meg saját önarcképét a gyűjteménybe, 1912-ben rendezett londoni kiállítását pedig maga Vilmos német császár nyitotta meg. (Akinék persze egy lovas portréja is szerepelt az anyagban.) László Fülöp – miután többfelé megfordult Európában – végül Londonban telepedett le 1907-ben. Nemhiába választotta Angliát, hiszen ott még virágzott a portré műfajának – Van

Dyckig visszavezethető – magas színvonalú és arisztokratikusan konzervatív hagyománya. A siker nem maradt el. A brit és az amerikai közélet különböző figuráit festette meg hihetetlen tempóban. Összesen 5000 portrét angliai karrierje során, köztük a királyi család tagjait, például 1925-ben a pár éve elhunyt Erzsébet anyakirálynőt is. Ez a portré a mostani Nemzeti Arckép Galériában megrendezett kiállítás egyik gyöngyszeme a Portland grófnőt ábrázoló képpel együtt. Kortársai finom lélekrajzát, élethűségét és gyorsaságát dicsérték kellemes modora mellett. Bár Nagy-Britanniában élt, rendszeresen küldött haza kiállításokra képeket és az itthoniak is lelkesen követték kinti tevékenységét. Annak ellenére, hogy mindenki érezte a klasszikus műfaj alkonyát. „A portré szerepe és jelentősége a festészet témakörében – írta az 1914-es Művészetben Bárdos Artúr – már bizonyára, néhány évtized óta lassú csökkenést és visszafejlődést mutat, de sosem volt még a portré a festészetnek annyira elhanyagolt mostohagyermek, sosem esett még annyira távol a festészet aktuális izgalmainak minden fókuszától, mint manapság.” És valóban, László Fülöp arckép-termése teljesen kizuhant az időből és a művészettörténeti köztudatból, pláne miután a portretistát eltartó előkelő társadalmi réteg hatalmát is megtépázta a történelem. De azért a konzervatív Angliában nem felejtették el teljesen. A műfaj specialistája, a londoni Nemzeti Galéria épületéhez csatolt Nemzeti Arckép Galéria – bár mostanában főleg fotókiállításokat szervez – a portréfestőket is rendszeresen bemutatja. Most éppen László Fülöpöt.

National Portrait Gallery, London

2010. március 27 – 2010. szeptember 5.



László Fülöp: *Lucy de László, a művész felesége (1870–1950), magányújtemény*

© Roy Fox Fine Art Photography / © de László Foundation

MŰKERESKEDŐ-PORTRÉK 3.

„MÁRFFY IS AZT MONDTA:
A KÉPEKNEK FOROGNIUK KELL”INTERJÚ SZEKERES ANNÁVAL,
A QUALITAS GALÉRIA VOLT VEZETŐJÉVEL

MARTOS Gábor

Azt mondja, húszezer műtárgyat adott el életében, és arra büszke, hogy ezek közül soha egyetlenegy sem hoztak vissza neki. Akkor lett műkereskedő, amikor ilyen foglalkozás szinte még nem is létezett Magyarországon, és akkor szállt ki az üzletből, amikor a műtárgypiac éppen a topon volt. Szekeres Anna a Centrál Kávéházban ad randevút az interjúhoz, amikor belép, azonnal talál ismerőst, akivel gyorsan vált néhány mondatot, majd egy kávé és egy gyümölcsle mellett két órán át mesél a kezdetekről, a „régí szép (műkereskedelmi) időkről”.

„Mint világszerte, nálunk is jó üzlet a műtárgykereskedés. Nagy a konjunktúra. Jelenleg Magyarországon az egyik legvirágzóbb üzleti forma a kép-eladás és -vásárlás, hiszen a vagyongyűjtés egyéb formáit szankciók nehezítik. Talán sehol sem oly nagymérvű és látványos az értékelkedés, mint a műtárgyak esetében, a velük való üzleti foglalkozás tehát busásan jövedelmező vállalkozás.” Ezt Németh Lajos írta 1979 februárjában az *Élet és Irodalomban* – miközben akkor még csak a BÁV volt az egyetlen hivatalos hazai műkereskedő cég; és persze működött a zugkereskedelem...

Azért nemcsak a Bizományiban, hanem a Képcsarnokban, egy-két művészközösségnél – például a Rézkarcoló Művészek Alkotóközösségében –, az Iparművészeti Vállalatnál vagy a Képzőművészeti Kiadónál is folyt műkereskedés.

Maga ebben az időben hol volt? Volt már akkor is köze a műkereskedelemhez?

Én 1975-ben, egészen fiatalon kerültem a Képcsarnok Vállalathoz, és majdnem egy évtizeden át az áruforgalmi főosztályon dolgoztam.

Ott milyen képekkel foglalkoztak? Hogy működött ott akkor a műkereskedelem?

Zsúri volt. A művészek saját maguk közül választottak zsűrit, maguk jelöltek ki művészettörténészt is bele, és természetesen a Művészeti Alap is képviselte magát a művészeti osztály vezetőjével. (Utóbbi ráadásul felülírhatta az egész apparátus működését, még az igazgatóét is; de azt persze nem minden művész tudta, hogy az Alap művészeti osztályvezetőjének ilyen jogosultsága van.) A zsűrizett anyagból aztán vagy az ügynökök kezében, vagy az üzletekben árucikk lett, és ami nem kelt el, mert nem volt rá érdeklődés, az az úgynevezett elfekvő készletbe került. Mondjuk kiírtak egy grafikai pályázatot, amire beérkezett tíz művészról tízszer száz példányban virágcsendélet. Ennek egy része biztosan megmaradt – hiszen a zsűrihez mindig újabb és újabb friss anyag áramlott –, és ezek aztán ott álltak a raktárban.

Tulajdonképpen azért nyitották meg 1985 októberében a Bécsi utcában a Qualitas Galériát, hogy megszabaduljanak ettől a raktárkészlettől?

Nem, sokkal inkább azért, hogy bevétel le-

gyen, amit vissza lehet forgatni a művészeknek; mégpedig elsősorban a kortárs, fiatal művészeknek.

Honnan tudták, hogy hogyan kell egyáltalán hozzákezdeni egy galéria működéséhez?

Kitaláltuk, hogy ki kell mennünk külföldre, és meg kell nézni, milyen ott a műkereskedelem. Már a hetvenes évek végén páran kértünk meghívólevelet László Károlytól, és még képcsarnokosként a spórolt pénzünkön kiutaztunk Baselbe. Ott aztán rányílt a szemünk a „műkereskedő-világra”. Sokkal többet tudtunk meg ott a művészetről, mint az itthoni állami intézményekben. És még egy lényeges dolog befolyásolta az indulást: az, hogy a Qualitasban fix fizetéssel dolgoztunk, méghozzá, megmondom őszintén, nagyon magas fix fizetéssel. A sógornőmnek egy külkereskedelmi vállalatnál, mint osztályvezetőnek, három és fél ezer forint volt a fizetése – nekem tizenhat-ezer. A kollégáknak szintén. Így nem voltak arra rászorulva, hogy csaljanak, lopjanak, simlizzenek. De olyan, hogy munkaidőben elmentek volna fodrászhoz, vagy magánlefont bonyolítottak volna, ilyenről szó sem lehetett. Nagyon kemény kapitalizmus volt.

Milyen anyaggal indultak?

Volt jó pár olyan kortárs művész – Paizs László, Nagy Gábor, Dienes Gábor –, akik nem fértek bele a Képcsarnok koncepciójába, akik mást csináltak, egy kicsit renitensek voltak, de ide, a galériába beválogatták őket. Nem sokkal korábban halt meg Tóth Menyhért; az ő utolsó kiállításának az egész anyagát megvette a Művészeti Alap. Mellette szerepelt egy sor más olyan művész is, akik akkor már nem éltek; klasszikusnak számítottak. Összegyűltek aztán olyan képek, mondjuk Czóbelek, amelyek különböző kapcsolatokon keresztül például Franciaországból kerültek haza; erre a Művészeti Alap adta a pénzt. Úgyhogy fantasztikus anyaggal indult a galéria. Az pedig külön vonzerőt jelentett, hogy új művészeket is bemutatott, miközben a Bizományiban akkor elsősorban Szőnyi, Rudnay meg a múlt századiak voltak a „nyerők”. Velük szemben az is máshogy működött nálunk, hogy mi egyrészt készpénzért vásároltunk, másrészt a nyereségből rendszeresen visszaforgattunk valamennyit a kortárs művészet menedzselésére.

Gazdaságilag hogyan tudott megállni a lábán az üzlet?

Először is rengeteg árunk volt: tíz-tizenötezer festmény, akvarell, szobor. Tizenötmillió forint értékű volt a raktárkészletünk, ami nagyrészt a Képcsarnokban eladhatatlan anyagból állt, és négymillió forint volt a készpénzünk. Sokszor érkeztek olyan képek, olyan csodák, amelyeket fillé-

© fotó: Léval Jeno



Czigány Dezső: *Női portré*, olaj, vászon j.n. 56×38 cm



© fotó: Ácsai Miklós

rekért tudtunk megvenni. Ebből a hatalmas anyagból egy úgynevezett „aranyalapot” képeztünk, amibe olyan képeket raktunk, amelyekről tudtuk, hogy ha bármi nem úgy menne, ahogyan szeretnénk, azok, ha eladjuk őket, mindig kimentenek a bajból. Emellett mindig volt készpénzünk, mert bár a nyereség egy bizonyos részét át kellett adnunk a Művészeti Alapnak, de a másik rész a miénk maradt.

Mint mondja, egészen másfajta anyaggal álltak elő, mint a BÁV; ezt hogyan fogadták? Volt akkor erre elég kereslet? Kikből tevődött össze a vevőkörük?

Valamilyen módon egész más világ kezdődött el akkor. Felbukkantak azok az ügyvédek, orvosok, külkeresek, akik viszonylag jól éltek, már megvolt a lakásuk, a kocsijuk, a gyerekek, és lassan elkezdtek foglalkozni a művészettel. Először grafikákat vettek, aztán festményeket. Ne felejtjük el, hogy ez az a kor, amikor még Kodály-módszerrel tanultuk a zenét, és a képzőművészet is kötelező tantárgy volt az iskolákban. Olyan világlátott emberek jelentek meg a galériában, mint mondjuk az a zongoraművész, aki külföldre járt fellépni, ott látta az ot-

tani múzeumok anyagát, és amikor hazajött, azt mondta nálunk egy képre, hogy: jé, ez olyan, mint a Chagall... És az évek során aztán sok külföldi vásárlót is szereztünk, köztük prominens személyiségeket: bejött a galériába Diana hercegnő, az olasz miniszterelnök, de Lord Solti is vásárolt nálunk.

Hogyan árazták be a képeket?

Eleinte bizony kicsit hasraütésszerűen. Úgy gondoltuk, hogy a Bizományi topárai legyen a minimum. Bizony, néha olyan áron raktunk ki egy-egy képet, ami miatt komoly felszisszenés volt Budapesten. A 168 órában kellett interjút adnom, az V. kerületi Tanács meg be akarta zártni az üzletet, mert felháborodtak, hogy mi az, hogy egy Rippl-Rónai-kép annyiba kerül, mint két Zsiguli, ez csípi az emberek szemét. „Anynyi pénz nincs.” Pedig volt.

Na várjon csak... Ugye, először 1992-ben lépte át az egymilliósi leütési árat a BÁV-nál egy Csók-kép, ami akkor szenzációszámba ment. És maguk eszerint még próbáltak egy kicsit e fölé menni? Magas áraink voltak, de elérhetőek, legalábbis

egy egyre jelentősebb réteg számára. Az át-lagembereknek persze továbbra is maradtak a Képcsarnok részletre eladott, olcsóbb, de azért jó minőségű műtárgyai. És voltak azok a kortárs művek, mondjuk egy Paizs László-kép, ami irreálisnak számított. De ugyanilyen volt akár egy Rippl-Rónai, amire azt mondtuk, hogy meg lehet ven-ni, csak hát ez nem populáris áru, aki olyat akar, az vesz egy Szőnyi-rézkarcot, aki meg illet akar, annak egy kicsit jobban bele kell nyúlnia a zsebébe. De így is mindig akadt, aki megengedhette magának. 1985-ben, a nyitáskor például a legdrágább képünk – 280 ezer forintért – egy Szőnyi volt. Jöttek az emberek, és azt állították: ezt senki nem fogja ennyiért megvenni. Egyszer csak be-jött egy fiatalember, farmerben, tarisznyá-val a vállán, megállt a kép előtt, és rácso-dálkozott: ez gyönyörű. Megmondtam neki az árát, elment. Másnap a feleségével együtt jött be, és a tarisznyából elővette a 280 ezer forintot. Megkérdeztem, hová fog kerülni a kép, milyen környezetbe, milyen a laká-suk. Azt válaszolta: nincs lakásuk, albérlet-ben laknak. Ez a kép legutóbb a Virág Judit Galériában a 121 *legszebb magyar festmény* című kiállításon volt látható...

A Kieselbach Galéria 2004. októberi ár-verésén szerepelt egy Márfffy-kép, amely-nek a provenienciájában az állt, hogy „Márfffy Ödön tulajdonában a művész ha-láláig; Márfffy Ödön özvegye tulajdoná-ban 1984-ig; a Művészeti Alap tulajdona 1984-ben; a jelenlegi tulajdonoshoz a Qualitas Galéria közvetítésével ke-rült a 80-as évek végén”. Eszerint tehát maguk vásároltak a művész-özvegyektől is képeket?

Persze, hiszen a klasszikusok hozták a leg-nagyobb érdeklődést és a legnagyobb nye-reséget.

Ez úgy történt, hogy maga egyszerűen el-ment Márfffy özvegyéhez és megvett tőle egy képet?
Igen.

De azért ebben nyilván az is szerepet ját-szott, hogy ön előtte már sok-sok éven ke-resztül dolgozott a cégnél, hogy megvoltak a kapcsolatai, hogy bekopogtathattott Márfffy özvegyéhez, hogy képet vegyen tőle. Természetesen, mivel Márfffyné is a Művé-szeti Alaphoz tartozott; jogdíjat kapott tő-lük, vagy nyugdíjat. De az is természetes



Farkas István: *Gyerekek*, olaj, vegyes, farost, j.n. 80,5×100 cm

volt, hogy ő sem akarta otthon őrizni a ké-peket. Mert Márfffy is azt mondta: a képek-nek forogniuk kell! Egy csomó művész vagy a hozzátartozójuk jelentkezett időről időre, hogy szeretne képet eladni. A Bajcsy-Zsi-linszky úti felvevőhelyünkre sok gyűjtő is be-behozta eladásra a műtárgyait, ha ép-pen pénzre volt szüksége, hiszen mi azon-nal, készpénzzel fizettünk. De a Qualitas Galéria a vevők oldaláról nézve is vonzó helynek számított. Nem „múzeumi” volt a környezet, itt meg lehetett fogni, alapo-san meg lehetett nézni a grafikát, a fest-ményt. Könyvekkel világosítottuk fel az érdeklődőket, azt mondtuk nekik, hogy menjenek fel a Nemzeti Galériába, nézzék meg, ott mi van a művésztől, nem siettettük őket. Ha valaki azt mondta, hogy valamelyik képet szeretné megvenni, akkor megbeszél-tük, hogy egy hónapig tartjuk a nevén. Ez nem jelentett problémát, mert egy hónap-múlva ugyanúgy el tudtuk adni. Nem sür-getett minket semmi. Pénzünk volt, nem volt kényszer, hogy muszáj eladni. Ráadásul több lábon álltunk. Az Atrium Hyattben bé-reltünk termet és ott rendszeresen kortárs kiállításokat rendeztünk, külföldi kiállítá-sokon vettünk részt. Tehát másfajta üzleti lehetőségünk is volt, mint hogy eladjuk-e a Márfffy-képet vagy nem adjuk el. Vagy hogy tudunk-e szerezni egyáltalán Márfffy-képet.

De ezek szerint tudtak...

Nagyon nagy árubőség volt és kevesen vol-tunk a piacon.

Említette a kiállításait. Csak pár évet mondok: 1988-ban Aba-Novák-, Szőnyi-, 1989-ben Vaszary-, Bernáth Aurél-, Márfffy-, 1990-ben Paizs László-kiállítást rendeztek... De olyanokat is bemutat-tak, mint például szintén 1990-ben Korb Erzsébet, akit szerintem ember akkor nem ismert...

Az utolsó kiállítása ez előtt 1927-ben volt...

Ezeket a tárlatokat azért csinálták, hogy segítse a kereskedelmi tevékenységet? Azt remélték, hogy ezzel lehet újabb vevőket becsalogatni?

Küldetéstudatunk volt. A Képcsarnok nem



Asszonyi Tamás: Qualitas Galéria: Márfffy Ödön-kiállítás 1989 | emlékérem, bronz, kétoldalas, 4 cm készült: 100 példány a galéria megbízásából

© Qualitas Archivum | © foto: Lévai Jenő

© foto: Lévai Jenő



Farkas István: *Táj*, olaj, vegyes, farost, j.n. 80,5×100 cm

volt képes továbblépni, nekünk viszont a Qualitasban olyan lehetőségeink adódtak, hogy bármit megtehattünk. Miért kéne csak Rudnayt, miért kéne csak Szőnyit árulni? Igenis voltak jó művészek: volt Ilosvai Varga, volt Korb Erzsébet, volt Mattis-Teutsch. Mi mindig arra törekedtünk, hogy legyen Tornyaink és legyen Rudnaynk, de legyen mondjuk Fényesünk is. A lényeg az volt, hogy jó minőség legyen. Volt Aba-Novák, Márfffy, Szőnyi, Bernáth Aurél, Vaszary, Emőd Aurél, római iskola, Domanovszky korai művei. És a szobrok: Vilt, Vedres Márk, Medgyessy. Külföldön pedig mindig a kortársak. Dortmundba a magyar napok-ra négyszáz műtárgyat vittünk; bemutat-tuk a fiatal, éppen végzős magyar képző- és iparművészeket, és fantasztikus sikert arat-tunk, mindent eladtunk. A hazai kiállítá-saink társadalmi eseménynek számítottak: bankárok, orvosok, politikusok, művészek jöttek el rájuk. És ott voltak persze a gyűjtők is. De nem csak az üzlet volt fontos. Ősz-töndíjat adtunk például képzőművészeti fő-iskolásoknak, támogattuk a középiskolások művészettörténeti versenyét, rajztanárok külföldi utazásait, templomoknak ajándé-koztunk olyan műtárgyakat, mint például Emőd Aurél hagyatékából egy hatalmas, vé-dett Menekülő Szent Család-festményt. Nyugdí-jasházak is kaptak tőlünk műtárgyakat.

Váli Dezsőnek van 1988-ból egy naplóbe-jegyzése, amiben a következő áll az egyik

képéről: „Szekeres Anna a műtermem-ben kiválasztja értékesítésre, jó vevőt keres”. Ezek szerint ön járta a kortárs mű-termekeket is?

Igen. És vagy bizományba, vagy készpén-zért vásároltam.

És mindig tudta, hogy amit megvesz, arra biztosan lesz „jó vevő”?

Az az igazság, hogy majdnem mindent el lehet adni, csak tudni kell, hogy hol. Ha mondjuk Freiburgia hívtak meg minket egy kiállításra, akkor oda mást kellett vin-nünk, mint Dortmundba vagy Düsseldorf-ba. Egész másra van szüksége egy spanyol vásárlónak, mint egy belgának.

Ezt hogyan tanulták meg? Csak menet közben derülhettek ki ezek a dolgok, hi-szen korábban ilyen piacokon nem mo-zogtak, addig nem volt ilyen kitekintésű műkereskedelem.

Nem tudom, hogy ez hogy jött, de már a Kép-csarnokban is így dolgoztunk. Ott is tudtuk, hogy melyik területen melyik ügynöknek, melyik üzletnek mi az igénye. Egész más az elvárása egy győri üzletnek és más egy debreceninek. Más kellett a nyíregyházi vevőknek és más a pécsieknek.

Mondja, az igaz, amit időnként hallani, hogy azért kellett becsukniuk a Qualitas Galériát, mert megjelent a konkurencia, megnyílt a Műkereskedők Galériája?



www.axioart.com

© fotó: Lévai Jendő



Rippl-Rónai József: *Kunffy né archépe*, 1908, pasztell, papír, 65×50 cm
jelezve balra lent: Rónai | MKB Bank gyűjteménye

Nem. Olyannyira nem, hogy én végül is csak 2005 végén adtam el a Qualitas Galériát, addig működött. 1989-ben lettem társ-tulajdonos benne, 1992-től pedig egysze-mélyes tulajdonos.

Amikor a kilencvenes évek első felében igazából beindult a budapesti mű-kereskedelem, megnyitlak a különböző galériák, egyre több aukciót rendeztek, az mennyiben változtatta meg a piacot és benne a Qualitas helyzetét?

Engem például nagyon inspirált. Én min-dig azt mondtam, hogy senki ne irigyked-jen, hanem találjon ki valami mást. A leg-

nagyobb veszély mindig az – most is ezt lá-tom –, hogy nem mernek váltani. Amikor megy valami, akkor még jobban akarják ugyanazt csinálni, és nem az van, hogy ak-kor robbantsunk és csináljunk valami mást!

Őn váltott, amikor a saját tulajdonába ke-rült a galéria?

Nem igazán, talán csak annyi változott, hogy a tevékenységünk kiterjesztésében és a még nívósabb szolgáltatásokban láttam a követendő utat. Mivel én a Képcsarnokban rengeteg kortárs művészt ismertem meg, alapvetően maradt a kortárs. De a külföldi piacot szélesítettük, nemcsak az értékesítést,

hanem a vételt is. Épülő irodaházak, igé-nyesebb otthonok berendezésében vettünk részt, és még több külföldi kiállításunk volt. És személyesebb, vevőcentrikusabb lett a működés, igényesebb a keretezés, a res-taurálás, és még nagyobb figyelmet for-dítottunk arra, hogy kinek mit adunk el. Ha valaki bejön, és azt mondja, hogy neki azért kell egy Fóth Ernő-kép, mert az szür-ke, és neki otthon szürke a bútora, azt lehet cikizni, de mint vevőt nem szabad figyel-men kívül hagyni. Valamiért ez a szín fon-tos a számára. Volt olyan vevőnk, aki azt mondta, hogy azért veszi meg Csóknak egy francia tengerparti jelenetét rózsaszín ru-hás nőekkel, mert rózsaszín a márványpad-lója. Utána ez az ember elkezdett komo-lyan érdeklődni Csók után, aztán megvett nálunk egy Szinyeit, és manapság már hí-res gyűjtő. Hát most akkor nem mindegy, hogy miért került hozzá az az első fantasztikus festmény?

Azt mondja meg, hogy amikor olyan na-gyon beindult a piac, pont akkor miért hagyta abba?

Mármint a Qualitas Galériát? Tudja, én vé-gigcsináltam azt a korszakot, amiben még támogatták a kultúrát: nem volt áfa, a kul-túrával foglalkozó cégek mindenféle ked-vezményeket kaptak, segítette őket a Nem-zeti Galéria kivitellel, a Nemzeti Bank devizás megoldásokkal. Összeállt egy csa-pat, amiben mindenki tudta a dolgát, és nem voltak kétségek. Ez megváltozott. Többen lettek, és – főleg a pénzügyi részt mondanám, ami a kisvállalkozókat Magyar-országban a mai napig tönkretette – lett fő-lösleges agyonadóztatás, lett a hitelek nehéz megszerzése, a pályázatokra kényszerülés. Semmiben nem különböztetik meg a hasz-nált ruhával és a kultúrával foglalkozó cége-ket, akiknek pedig valamilyen módon még-iscsak valamiféle kedvezményeket kellene kapniuk, másféle elbírálást.

Miért nem csinált soha aukciót?

Mindig nagyon szerettem a műtárgyat, és azt gondoltam, ne alázzuk meg azzal, hogy esetleg pont azon az estén nincs ott két vagy három olyan ember, akinek módjában áll azt a megfelelő értékért megvenni. Az árve-rés pillanatnyi, hektikus, manipulált dolog. Mire föl van az, hogy egy Ferenczy vagy egy Csók áron alul megy el, vagy el sem megy, míg mondjuk egy olyan művész, aki esetleg éppen csak divatosabb, horribilis árat ér el? A műtárgyak zömének a megvé-

© fotó: Lévai Jendő



A valaha volt Qualitas galéria Bécsi utca 2. alatti helyisége

tele ma elcsúszott a gyors forgás, a gyors haszon irányába. A képző-művészet jó befektetés, de ritkán rövid távon.

A Qualitas Galéria, mint a BÁV egyeduralmát először megtörő vállalkozás, egy egészen fantasztikus fejezete volt a magyar mű-kereskedelemnek; nem véletlen, hogy ha ezekről az évekről esik szó, kikerülhetetlen.

Igen, ez egy pezsgő kor volt, olyan évek, amelyek előrevetítették a későbbi társadalmi és gazdasági változásokat is. Ha belegondolunk abba, hogy a vásárlóink is akkor kezdtek külföldre járni, volt anyagi lehetőségük, hogy valamilyen módon a hatvanas éveknek új gazdasági mechanizmusa az átlagemberekre is hatott... Hogy politikailag mi zajlott, hogy milyen egyéb dolgok történtek, ezek igazából minket direktben nem érintettek. Mi csak azzal foglalkoz-tunk, amit szerettünk.

pesti műsor

SZÍNHÁZ

FILM

ZENE

ART

GYEREK

KÖNYV

TV

BUDAPEST | KULTÚRA | PROGRAM

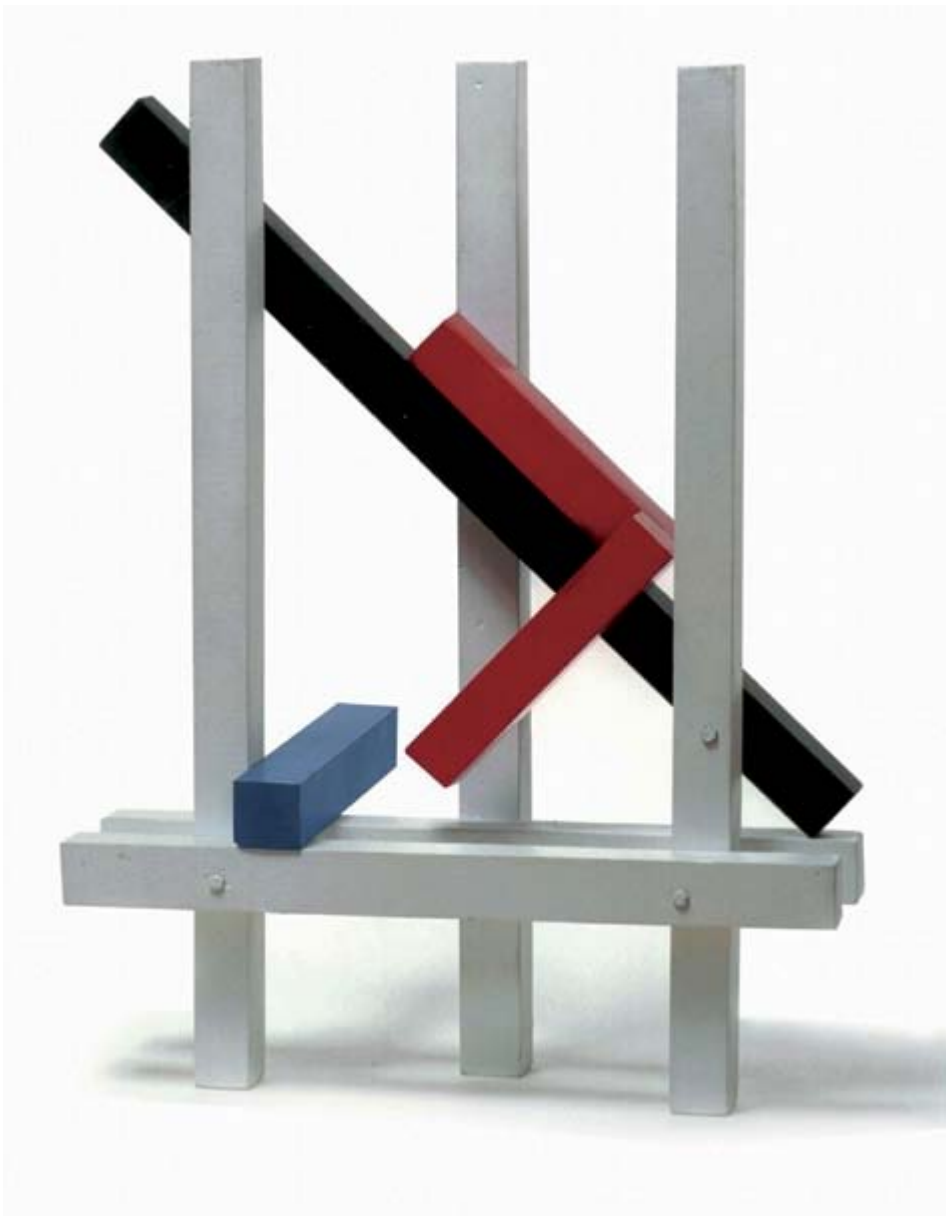
Előfizetési díjak:

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

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

SZOBRÁSZÉLET MAGYARORSZÁGON 2. ÉZSIÁS ISTVÁNNAL BESZÉLGET HERNÁDI MIKLÓS

Ézsiás István munkálkodását figyelve, két dolog tűnhet a szemünkbe: műveinek címében nagyon gyakran tiszteleg a modernizmus úttörői előtt, illetve az általa szervezett közös szobortárlatok Magyarország (és a világ) számos csücskébe eljutottak. Szenvedélye a csoportos megmutatkozás, ezúttal azonban hadd halljunk most az egyetlen és egyéni Ézsiás Istvánról!



MADI *plasztika*, 1998, festett fa, 70×40×30 cm | MADI Gyűjtemény, Nápoly

Munkálkodásodat figyelve két dolog tűnik a szemembe: műveid címében gyakran tisztelegsz a modernizmus úttörői előtt, no és folyton kollektív tárlatokat, szoborparkokat szervezel. Hadd halljunk most az egyetlen és egyéni Ézsiás Istvánról!

Én úgy szocializálódtam annó, hogy a tehetséges értelmiségi vagy művész kötelessége, hogy tegyen másokért is, hazája kultúrájáért is, itthon és külföldön egyaránt. Én ezt teszem, akár nemzetközi kontextusban is. Legutóbb, többek között a római konferencián és nemzetközi kiállításon hoztam helyzetbe kortárs magyar művészeket, illetve korábban Párizsban (2003) és Braszóban (2007). Most egy Schöffner Miklós előtt tisztelgő, kalocsai szobortárlatra készülök, de ezúttal egyéni lesz a kiállításom, mert egyéni kiállításra kért fel a múzeum.

Hányadik lesz ez a sorban?

Csaknem száz a számuk, ha a külföldi kiállításokat is ideszámítom, de hát 1943-ban



© fotó: Tóth Gyula

születtem... Az utóbbi három évben például fontos múzeumokban és galériákban több mint tíz egyéni kiállításom volt.

Eszköztáradból talán csak a kő meg a márvány hiányzik; dolgoztál és dolgozol acélal, alumíniummal, bronzsal, fával, plexivel, festékekkel, hagyományos grafikai eszközökkel, de lézerrel és plazmavágással, ipari technikákkal is. Egyebekben van-e különbség a rendszerváltás előtti és utáni munkafeltételeid között?

Abban biztosan nincs, hogy irdatlan ennek a művészeti ágak az anyag- és technológiaigénye. „Egyéni vállalkozóként” az ilyesmi soha nem ment, és ma sem megy. Ma is ugyanúgy meg kell keresni magángyárat, ahogy régen egyes állami vállalatokat, ugyan volna-e kedvük matériával és gépekkel beszállni a műveletekbe. Régen talán valamivel egyszerűbb volt, de áttételesebb is, mert a segítségükért adott esetben rossz

elvárásuk is volt a művésztől. A Rábánál szerencsére nem voltak ilyen rossz várakozások, sőt, éppen experimentálást, kísérletezést vártak el tőlünk 1979 és 1983 között, egy ütemben a saját alváz- és traktorgyártásuk körükre égő modernizálásával.

A Rábánál is csapatostul dolgoztatok, leendő vagy tényleges szobrászok. Mondd csak, innen vagy még korábbi ered vonzalmad a kollektív művészeti szerepléshez?

A csapatmunka az első rábás szimpozionon meghatározó volt, és ezt a gyakorlatot folytattam, amikor a 80-as, 90-es években a nemzetközi művésztelep vezetője és szervezője voltam. E munkásságomért Győr város jubileumi ezüstérmét kaptam 1998-ban. A modernizmus úttörői is szoros alkotóközösségekben munkálkodtak, vagyis nincs abban semmi rossz, ha valaki, mint ők a Bauhausban, a De Stijlben, Kassákék

vagy az orosz konstruktivizmus műhelyeiben, hátrébb sorolja a saját egyéniségét, és inkább közös kiállításokhoz, közös művészeti tézisekhez járul hozzá. Én ráadásul eleve olyan lelkialkat vagyok, hogy képtelen vagyok félrehúzódnia, magányosan részt venni azokban a társas alkalmakban, amelyek a művészi felnevelődés stációi, de amelyek ma is a nemzetközi szellemi mozgalmakban a kommunikáció és a szakmai kapcsolódások éltetői. Kezdődött A.Tóth Sándor nagyszerű pápai szakkörében (Hencze Tamás is ott szerezte első tapasztalatait a művészetről). A.Tóth kubista marionettbábui, akkor még nem tudtam, egy életre kiválasztottak a plasztikus tárgyformálás számára. Ő ajánlott engem a Veszprém Megyei Múzeumi Igazgatósághoz kiállításrendezőnek, restaurátornak. Majd elvégeztem Szalai Zoltán és dr. Entz Géza tanáraink kezei alatt a Magyar Képzőművészeti Főiskola restaurátor szakát. Végleg akkor szívott magába a szobrá-

Hommage á Paris | Magyar Nemzeti Galéria



© fotó: Tahin Gyula

szat, amikor Borsos Miklós, majd Amerigo Tot tihanyi tárlatait rendeztük. (Utóbbi először '74-ben, majd több alkalommal is meglátogathattam Rómában: könyveket és több levelet kaptam tőle, melyekben biztatott a szobrok alkotására. Mindenkin segített, még azokon is, akik később „megtagadták” őt.) • A veszprémi múzeumban lettem végleg kollektív lény, előbb csoport-, majd osztályvezetőként össze kellett fognom az embereket, a grafikusztól, restaurátortól a muzeológusig mindenki egy célért dolgozott, ahogy ők, én sem lehettem magányosan okoskodó tagja a csapatnak. Azután 1976-tól jöttek a tokaji szobrásztáborok, Csiky Tibor hívó szavára, a Népművelési Intézetben dolgozó Bak Imre és Vitányi Iván védőszárnyai alatt. (Ilyen csapatmunkákat magam is szerveztem már: 1978-ban a főzfői plexi-szimpóziumot, 1979–80-ban az ajkai alumínium-művésztelepet.) Tokajban Csiky Tiboron kívül olyanokkal kerültem közösségbe, mint Heritesz Gábor, Nagámi, Nemes Ferenc, Klicsu Lajos. Szellemileg voltunk rokonok: irtóztunk az anakronisztikus, mimetikus ábrázolásoktól, a modern plasztikában hittünk, amelynek az alapjait éppúgy megvetheti a filozófia, mint a csillagászat vagy a műszaki tudományok. A Rábánál egy újabb csapat munkálkodott: többek

között Harasztý István, Fajó János, Nádler István, Hefter László, Illés Csaba, jómagam, Misch Ádám, Lux Antal, Lugossy Mária, Bohus Zoltán. A művészeti egyetértés nem volt teljes közöttünk, de abban mindnyájan hittünk, hogy az ország előrelépéséhez a művészet (pontosabban a modern ipusztériális kultúra, az avantgárd képzőművészet) is hozzátehet valamit.

Hogy nézett ki mindez pénzügyi értelemben?

Két-három hétig teljes kosztot és kvartélyt kaptunk a Rábától, a gyáron belül csaknem bármilyen eszköz vagy anyag, amire rámutattunk, „ingyen” azonnal a kezünkre állt, készséges és tehetséges munkások segítettek a megmunkálásban, kivitelezésben. Nagy értékekhez jutottunk, de a gyár is, mert egy-egy munkát ott kellett hagynunk „emlékbe”. Akkor még nem tudtuk, hogy Nyugat-Európában ezt réges-rég így csinálják a szobrászok meg a nagyvállalatok. Másutt is működtek hasonló kísérletek. Tudtunk például a makói grafikai táborról, Kocsis Imre szervezéséről, de mindenhová nem tudtam eljánni. Csepelen is működött hasonló tábor (Budahelyi Tibor, Gulyás Gyula, Huber, Misch és Pantl Mihály részvételével), meg Dunaújvárosban is, a Vas-

műben (ide Galántai György, Móder Rezső, Lugossy Mária, Bohus Zoltán, Samu Géza meg Schéner Mihály és sok-sok külföldi – Kanadából, Japánból, Amerikából, Grúziából stb. – járt sűrűbben).

Mikor lett belőled „felnőtt” abban az értelemben, hogy már nem szorulsz állandóan társaságra?

Lehet, hogy ebben az értelemben a mai napig sem lett belőlem „felnőtt”. Magyarországon eleve nem lehetett úgy indulni, mint Nyugaton. A szellemi közegünket nekünk magunknak kellett előállítanunk, ha jól akartuk érezni magunkat, és ez közösségben sokkal, sokkal könnyebb. Akkoriban a közösségi és nem az individuális személyiség volt a meghatározó a kultúrában. Ma felületesebbek a barátságok, az internet nem ugyanaz, mint a közös alkotómunka, hogy mást ne mondjak. A nemzetközi kapcsolattartásban azonban óriási lehetőség az internet.

Te vagy a legállhatatosabb modernista szobrász, akit ismerek. Lehetségesnek látod-e, hogy a posztmodernizmushoz átalált társaid túllépnek rajtad? Hiszen a posztmodernizmus nem tart ki egy bizonyos tradíció mellett: mindből lecsíp valamennyit, vagy egyikből se csíp le semmit, ha úgy tetszik neki.

Az én eszményi geometrikus, konstruktivistá mestereim korszakhoz kötöttek, ez igaz. A hetvenes-nyolcvanas években fedeztük fel újra, és ma a posztgeometriában éltetjük tovább őket. Igaz, hogy a hetvenes-nyolcvanas években fáziskésésben voltunk a Nyugathoz képest (mert a Nyugat korábban magába integrálta a teljes progresszív kelet-európai élvonal művészeit), de az általunk újrafelfedezett mesterek maradó értéke és hitele jócskán feledtetheti ezt a fáziskésést. A mai napig is aktuálisnak tartom a progressziónak azokat a sarokpontjait, amelyek élvonalbeli kelet-európai művészek (Moholy-Nagy, Tatlin, Rodcsenko, Kassák, Schöffer stb.) életművéből következnek. Nem posztmodern, hanem posztgeometria, amit jelenleg csinálok. Folytatása a klasszikus geometrikus avantgárdnak, mert mély meggyőződés, hogy a modernizmus igenis folytatható – egyszerűen azért, mert annak idején brutális okok miatt nem futhatta ki teljes fejlődését. Ma pedig a modern magyar művészet lehet nemzetközi kontextusban konvertibilis valuta.



Lemezszer, 2005, festett vas, 120x100x35 cm
Veszprém, Európa Szoborpark

Miben vagy más, mint a többi posztgeometrikus szobrász?

Talán a tudomány és a művészettel kapcsolatos interdiszciplináris gondolkodásban, ugyanis fizikai és kémiai ismereteket is szereztem konzervátor-restaurátor végzettségemmel, amit már 1978-ban, egy Eötvös Loránd-emlékkiállítás megvalósításában is kamatoztatni tudtam Tihanyban, majd többek között a Balaton az irodalomban című kiállításánál, a Zirci Természettudományi Múzeum A Bakony természeti képe című kiállítás forgatókönyve és művészi megvalósításánál, valamint a Sármelléki asszony kiállítás rendezésénél, amiért miniszteri kitüntetést kaptam. A szobrászat: világmodell-építés. Dolgozhat a vizualitás és a nyelviség szemiotikai egybefonásával is: így készítettem lettrista Kazinczy-emlékplasztikákat nyelvújítási szavak felhasználásával 2007-ben a Kazinczy-év tiszteletére. Meríthet a fényből, a struktúrából, a dinamikából, a mozgásból, az absztrakcióból (például e művészeti gondolat mentén jött létre egy expanzionista kiállítás a Francisco Narvaez Múzeumban, Porlamarban). Ezek konstans elemek, de a belőlük való konstruálás változatossága, kreativitása végtelen lehet.

Ne kerülgessük tovább: meg tudtál ebből valaha is élni?

Biztos jövedelmem, ha szerény is, csak az állásaimból volt, amelyeket 1998-ig betöltöttem különféle intézményeknél. Emellett, ha extra pénzre volt szükségem, a grafikáimat és kisplasztikáimat adogattam el, vasmunkákat készítettem, installáltam, kurátorkodtam és persze a munkáimat csebebelettem. Nyugaton is próbáltam bemutatni a munkáimat, s ha nem is éltem ebből – mert csak itt-ott vásároltak vagy kerültem gyűjteménybe (pl. New York-i, latin-amerikai múzeumi vagy magángyűjtemények, holland, francia és német gyűjtők), illetve

előállítani az egyenként apróságokban bizony nagyon is különböző példányokat.

Fel-feltűnnek a hazai piacon Archipenko vagy Lipchitz túlságosan is csinos kisplasztikái...

Ha a véleményemre vagy kíváncsi, ezek bizonyára hamis munkák. Egyébként érdekes, amit mondasz, mert Ézsások is fel-feltűnnek, amikhez semmi közöm. Ami az Archipenko-másolatokat illeti, ezek mindenképpen, még akkor is, ha silányak, már pusztán a formakultúrájukkal is olyan szellemet reprezentálnak, amely megidéz egy óriási korszakot. Ha rájuk van írva, hogy másolatok, kópiák, akkor nem mondhatók hamisítványnak. Ám ha eredeti művekként árulják őket, az már bűn. Mindenre, ami a szobrászati piacra kikerül, rá kell jelölni, hogy micsoda, hányadik a sorban, mikor készült, miről készült és ki készítette. Így becsületes. És azután már ki-ki eldöntheti, hogy a tárgy megéri-e a pénzét, mert megfelelően, a mester elképzelései szerint öntötték-cizellálták, és így tovább. Ez sokat lendíthetne a többi, vitathatatlanul autentikus szobrászati műtárgy keresletén is. De hát a másolat az nem művészet, hanem iparos munka, ráadásul elvonja a modern művészet iránti keresletet az élő, értékes, kortárs művészettől.



© fotó: Múha Mária

Ugyanaz a mű ősszel

MÚZEUMGEOLOGIA

RIEDER Gábor

Arcképcsarnok, Modern Képtár, Nemzeti Képtár, Nemzeti Galéria – a magyar országos képtár születésének szövevényes története. Sinkó Katalin a galéria évkönyvében dolgozta fel a hazai múzeumhistória fejezeteit. Európai hírószak tudósok, csőlátású pártpolitikusok, közönségkedvenc kiállítások és vastag katalógusok, a tudomány- és intézménytörténet szereplői, vagy inkább mára már néma tanúi kelnek új életre és beszélnek el a Nemzeti Galéria Kik vagyunk, honnan jöttünk-jét, egyelőre még a Merre tartunk? nélkül.

A hazai múzeumvilág – a nagy csinnadrattával megnyitott pár új intézmény¹ ellenére – fenséges és mozdulatlan óriásként nyújtózik szét az országban. Mint a megszilárdult közettakarónál, kevesen tudják, micso-da vulkanikus mozgások hányták egykor ide-oda a lemezeket. A látszólag időtlen tájfelszín kialakító erővonalak felvázolása képzett geológust igényel – hacsak egy működésbe lépő vulkán fel nem hívja a figyelmet a föld mélyén fortyogó energiagócokra és a nemrég összeforrott kőzetlemezek közti törésvonalakra. A nyolcvanas évek óta állandónak tűnő magyar múzeumi szintér nyugalmát így törte meg a kétezres évek elején a 4M-vita, tavaly pedig Baán László egy interjúja, amiben megjegyezte, hogy a Nemzeti Galéria akár vissza is térhetne anyaintézményéhez, a Szépművészetihez. Bár a szakma egy bonmot-val („mintha a harmincéves gyereket vissza akarnák tuszkolni az anyjába”) elintézte az ügyet, a múzeumi kéreglemezek közti forrasztási és törési pontok egy pillanatra kitapinthatóvá váltak.² Aki tisztán akar látni a közintézmények tektonikájában, annak mostantól egy csodálatosan gazdag új könyv áll rendelkezésére: Sinkó Katalin *Nemzeti Képtár* című opusa.³ A magyar múzeumbirodalom legkiválóbb „geológusa” a Nemzeti Galéria munkatársaként, a műkereskedelem és a historizmus megkerülhetetlen kutatójaként már letett néhány alpművet az asztalra. A téma látszólag 20. százados művészettörténészt igényel, hiszen a művelődésügyi minisztérium csak 1957-ben hozta létre a Magyar Nemzeti Galériát, 6000 festménnyel, 2100 szoborral és 3100 éremmel. De a történet sokkal korábban kezdődött. Sinkó a Nemzeti Galéria elbe-

szélésfonalát nem a fél évszázaddal ezelőtti alapításnál veszi fel, hanem jóval korábban, a 19. század közepén.

Nem könnyű dióhéjban összefoglalni azt a bonyolult képletet, amit Sinkó Katalin hosszú fejezeteken keresztül kimerítően körüljár. Adott a főként nemzeti ereklyék és előkelőségek arcképeire szakosodott Széchényi-féle Magyar Nemzeti Múzeum, amibe a kiegyezés után egyre több klasszikus remekmű vándorolt (hogy mást ne mondjunk: az Esterházy képtár), köszönhetően a kiváló szaktudós igazgatóknak, elsősorban Pulszky Károlynak. A honfiúi szíveket megdobogtató nemzeti régiségek raktára és az egyetemes művészettörténeti tételket gyűjtő Országos Képtár között egyre



Sinkó Katalin

nőtt a szakadék, mígnem az 1880-as években felvetődik a különálló Szépművészeti Múzeum logikus ötlete. A tervből a millennium idején valóság lett, de közben ez az anyag is tovább osztódott, hiszen egymás mellé kerültek benne a régi mesterek és az egyre gyarapodó, többé-kevésbé kortárs kollekciók. (És akkor még a gipszmásolatokról nem beszéltünk!) A gavallérosan vásárló állami szervezetnek köszönhetően a hazai modern anyag rövid időn belül akkorára duzzadt, hogy Petrovics Elek kénytelen volt szétválasztani egymástól a hazait és a külföldit. Azaz a vegyes nemzetiségű Modern Képtárból kimazsolázták a magyarokat, és átszuppolták őket a régi Múcsarnok (ma: Képzőművészeti Egyetem) épületébe 1928-ban. Ez az Új Magyar Képtárnak nevezett formáció a mai Nemzeti Galéria egyik elődintézménye, még akkor is, ha pár évvel később – érdeklődés hiányában – visszavitték az egész kollekciót az anyaintézmény falai közé. És itt még nincs vége a sztorinak! Egy központosító programnak köszönhetően egyszer csak összegyűrták az összes országos gyűjteményt, ide-oda csoportosítva a kisebb alegységeket. (Ekkor vándoroltak vissza a Történeti Arcképcsarnok büszke férfiai a Nemzeti Múzeumba.) Plusz – még mindig a harmincas években vagyunk – hirtelen megnőtt a magyar ősök reputációja, előkerültek a gótikus szárnyas oltárok és a Szépművészetiben felavatták a Régi Magyar Gyűjteményt. Közben feltűnt a pesti szintéren az egyre izmosodó városi közgyűjtemény, a Fővárosi Képtár, ami a második világháború után kapott igazán nagy szerepet, igazgatója, Pogány Ö. Gábor miatt. Ő harcolta ki magának (és a szakmának) a Nemzeti Galéria megalapítását 1957-ben, de előtte még bekebelezte a Szépművészeti Múzeum modern magyar képeit. (Illetve ez papíron fordítva történt, de az tény, hogy 1954-től a Fővárosi Képtár állította ki saját otthonában, a Károlyi-palotában a Szépművészeti Múzeum Nagybányától 1945-ig tartó hazai emlékeit.) Hogy a történet még cifrább legyen, a Szépművészeti modern anyagából és a Fővárosi Képtár egykori kollekciójából válogatott Nemzeti Galéria először a Királyi Kúria (ma: Néprajzi Múzeum) volt épületében nyílt meg, nem a Várban. Akkor még mindössze a 19–20. század bemutatásáról volt szó, Munkácsyról, Szinyeiről és egy kis szocrealról. Csak amikor – hosszas renoválás után – a Budavári Palota 1973-ban befogadta a Nemzeti

Galériát, akkor csatlakozott a másfél évszázadhoz az addig a zsúfolt Szépművészetiben őrzött régi magyar gyűjtemény, a román kori faragványokkal, a gótikus szárnyas oltárokkal és a barokk festményekkel.

Bármilyen furcsa, a galéria fogantatásáról alig maradt fenn írásos forrás. Annyi bizonyos, hogy az ortodox marxista művészettörténet apostola, Pogány Ö. Gábor minden követ megmozgatott az intézmény megalapításáért. Szeme előtt minden bizonnyal a bécsi példa lebegett (és nem a moszkvai), a Kunsthistorisches monolit egységből kivált, 19–20. század felett rendelkező Österreichische Galerie. Meglepően rövid idő alatt a hivatalos szervezet és a múzeumi szakembereket is meggyőzte igazáról. A Szépművészeti vezetőgárdája – élén az igazgató Pigler Andorral – 1957 januárjában megsemmisítette a Kúria épületét, és rábólintott a tervre. Az ügy átszivárgott a minisztériumi íróasztalfiókok és pártbizottsági ülések búvópatakjain, és Pogány gyors győzelmét hozta: a műveket átszállították a Szépművészeti Múzeumból a Kúriába. Közben Mihályfi Ernő (népművelésügyi miniszter-helyettes és különutas marxista értelmiségi) egy újságcikkében követelte, hogy a kiégett és pusztuló Budavári Palota legyen a kultúra fellegvára.⁴ A renovált falak közé beköltöző Nemzeti Galéria 1973-ban már komoly klasszikus anyaggal nyitotta meg kapuit, igazodva a kipucolt enteriőrök egykori aurájához. A hetvenes években az intézmény tovább bukdácsolt a közművelődést kikövetelő kultúrpolitika és az ideológiamentes művészettörténet Szküllái és Kharüdiszei között. A nyolcvanas évekbe sikerült kiharcolni magának valamennyi szabad mozgásteret: egymást követték a komoly tudományos kutatásokra alapozott kiállítások és katalógusok, sőt megindult a nyugati szakemberekkel való együttműködés is. (Mindez annak ellenére, hogy a rendszerből éppen eltűnt a pénz.) Ekkor rendezték meg – osztrák kérésre – a Mátyás király és a magyarországi reneszánsz című tárlatot, ami félmillió látogatószámával a mai sikerkiállítások elődjének számít. Ekkoriban még trendteremtő kortárs tárlatokat is rendeztek a Várban, nem lemondva a Modern Képtár funkcióról. (Ami ma már szinte teljes egészében átkerül a Ludwig Múzeum és a Múcsarnok hatáskörébe.) A Nemzeti Galéria az elmúlt húsz-harminc évben kiállításokkal és tudományos kutatással – nem mindig feltűnően, de tevőlegesen – vett részt többek között a Kelet-Európa image kialakításában és a magyar művészet nehézkes nyugati tálalásában.

Sinkó a feldolgozott hatalmas mennyiségű forrásanyag segítségével nemcsak a Magyar Nemzeti Galéria történetét írta meg, hanem egy szerteágazó múzeumtörténeti és kiállításelméleti alpművet. A muzeológia és a gyűjteménypolitika számtalan részterületét feltárta, kivesézte, helyrerakta vagy újrafogalmazta. Olyan izgalmas epizódok kerültek elő, mint például a Szépművészeti szerzeményezési filozófiája. Pulszky berlini kollégáját, Wilhelm von Bodét követve nem szégyellte bevonni a gazdag magángyűjtőket sem a múzeumi vásárlásokba („System-Bode”), a legmodernebb német gyakorlat nyomán⁵ pedig hajlamos volt összekapcsolni egymással a kortárs és a klasszikus szekciókat. A kiállításrendezés fordulatai is élesen kirajzolódnak a könyvből, az a folyamat, ahogy Bode reneszánsz ládákkal telepakolt enteriőrjeit és a színes tapétákat itthon is leváltotta a modernista white cube. Vagy itt egy pikáns adat a közgyűjteményekről: a Szépművészeti Múzeum 1949-ben több mint kétszáz magyar festő művét adta el a teli raktárakból. És egy másik érdekesség: a sikerkiállítások hazai őse a Munkásmozgalmi Múzeum paraszttvakító installációkkal kidekorált Rákosi elvtárs harcos élete című születésnap tárlata volt 1952-ben, amit 480 ezren láttak. (A kiállítás a Rákosi-per egykori helyszínén, a Kúria épü-

letében volt látható – ahová pár évvel később a Nemzeti Galéria költözött be.) Sinkó széles látókörébe bekerült a francia impreszszionisták sztárolásának megálljt parancsoló osztrák hangulatkép-festészet (Stimmungsimpressionism) kutatásának bemutatása is, valamint a kelet-európai avantgárd szövevényes utóéletének tárgyalása, és úgy egyáltalán, az összes nagy galériabeli kiállítás művészettörténeti háttere. De a kötet vörös fonalát mégis a tudósi autonómia elemzése jelenti. A szerző bő másfél évszázadon át követi végig a múzeumi függetlenség alakulását: ahogy a rendi keretek között születő intézmény irányítását átvették a szaktudósok, mindmáig harcolva a tudományos szabadságukat megnyirbáló, központosító törekvésekkel szemben.

×

- 1 Lásd: Ludwig Múzeum, MODEM stb.
- 2 Somlyódy Nóra: Kényes gyomrok – Kerekasztal-beszélgetés a Magyar Nemzeti Galéria örökségéről. In: *Magyar Narancs*, 2009. március 5.
- 3 Sinkó Katalin: *Nemzeti Képtár. „Emlékezet és történelem között.”* Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, 2009. (A Magyar Nemzeti Galéria évkönyve 2008.)
- 4 A Rákosi-korban politikai intézményeket terveztek a Várba költöztetni. (Mihályfi Ernő: Legyen a Vár a kultúra vára. *Magyar Nemzet* 1957. november 27.)
- 5 A legendás művészettörténész, Julius Meier-Graefe hozta divatba a németeknél a modern francia festészetet, fejlődéscentrikus koncepciójában a múltat összekapcsolta a jellel (pl. El Greco és Renoir). Ezt a művészettörténeti modellt Hugo von Tschudi ültette át a múzeumi gyakorlatba, aki a berlini Nationalgalerie igazgatójaként a modern franciákat gyűjtötte, kiválta a konzervatív német közönség felháborodását.



A Magyar Nemzeti Galéria a Kúria épületében, 1963 után. Fotó a díszlépcsőhárról, az aulában Csontváry Kosztka Tivadar: A taorminai görög színház romjai című képe.

BORSOS JÓZSEF MINT FÉNYKÉPÉSZ

Nem járhatott messze az igazságtól William M. Ivins, amikor 1952-ben megjelent, s alig ötven év elteltével *A nyomtatott kép és a vizuális kommunikáció* címmel magyarra is lefordított könyvében feltételezte, hogy 1800 és 1900 között több sokszorosított kép keletkezett a világon, mint a korábbi időszakokban összesen. A 19. század közepétől, a rotációs nyomdagép feltalálásától az illusztrált könyvek, folyóiratok, újságok mindennapi fogyasztási cikké váltak. A pontosan és korlátlan mennyiségben megismételhető képek számának exponenciális növekedésében azonban ennél is fontosabb szerepet játszott a fényképezés, illetve a fényképek nyomdai sokszorosítását lehetővé tévő fotómechanikai eljárások feltalálása és elterjedése. Az arányok változását jól érzékelteti, hogy míg a felvilágosodás korának egyik legtermékegyebb, több mint négy évtizeden keresztül tevékenykedő könyvillusztrátorának, Daniel Chodowieckinek az oeuvre-je kb. 2500 rézmetszetet tartalmaz, addig Borsos József közel húsz év alatt – mint Farkas Zsuzsa monográfiájából kiderül – 48 000 negatívot és több százezer fényképmásolatot készített.

• Borsos – számos művésztsárhoz hasonlóan – a festőecsetet cserélte fényképezőgépre. Bécsi akadémiai tanulmányai után húsz évig festőként a császárvárosban, majd 1861-től újabb két évtizedig fényképészként Pesten dolgozott, élete utolsó éveiben pedig – a művészeti közelettől teljesen elszakadva – a budai Szép Juhászné vendéglőt vezette. Portréfényképészként elért sikereit nemcsak a hazai arisztokrácia képviselőivel kialakított kapcsolatainak, illetve az akadémiai képzés során megszerzett festői készségeknek köszönhetette, hanem annak is, hogy ismerte, s ha kellett, a megrendelő elvárásainak megfelelően felhasználta vagy eliminálta az arcképfestés ábrázolási hagyományait. Gróf Bánffy Györgyöt díszmagyarban, oldalán karddal, báró Eötvös Lorándot – a reneszánsz és barokk író- és tudósportrék konvencióinak megfelelően – kezében tollal és nyitott füzetel, gróf Károlyi István főispánt – a művelődési eszmény megjelenítéseként – kényelmes fotelban ülve, olvasás közben ábrázolta. • A társadalmi reprezentáció sajátos formáját mutatták meg azok a fényképek, melyeken Borsos az arisztok-

ratákat jelmezben ábrázolta. A kor népszerű társasági eseményei, a jelmezbálok játékos formában ugyan, s csak egy rövid időre, de a világ rendjének kifordítására, a társadalmi fent és lent megcserélésére adtak lehetőséget. Gróf Károlyi Istvánt több kép is bohócjelmezben mutatja be, a 22 éves gróf Apponyi Albertet, a későbbi vallás- és közoktatásügyi minisztert pedig Borsos Don Quijote-jelmezben örökítette meg. „Mely hiteles corpus delicti” – kommentálta évtizedekkel később maró gúnnyal a felvételt a *Borsszem Jankó* karikaturistája – „hogyan Apponyi Albert gróf majd negyven évvel ezelőtt előre érezte, hogy micsoda szerep várakozik rá a nemzeti politikában.”

• A Zichy-Ferraris Artúrról és két barátjáról készített egyik csoportképen Borsos három komoly úriembert örökített meg, egy másikon azonban – könnyedén változtatva a társadalmi reprezentáció színét és fonákját – ugyanezeket a személyeket nyelvöltögető, bolondozó alakokként mutatta be, s még a jókedvű mókázás közben eltört műtermi kellék darabjait sem tűntette el a földről. A gesztusrendszer, a testbeszéd változását jelzi, hogy a díszruhában feszítő, díszkarddal felövezett, a családi ősgaléria ábrázoltja-inak pózait átvevő arisztokraták fotói mellett olyan fényképeket is találunk Borsos felvételei között, melyeken a fiatal főnemesek laza közvetlenséggel, „hanyag eleganciával” viselkednek a kamera előtt. Az ábrázolási hagyományok tudatos áthágása persze nem ennek a kornak a találmánya – elég, ha Ráday Gedeonnak a 18. század végén készült hálósípkás metszetportréjára gondolunk, mellyel az ötletadó Kazinczy az öreg gróf közmondásos közvetlenségét, szelídségét, gyermeki jóindulatát akarta szemléletessé tenni. • Első pillantásra a konvenciók felrúgását sugallja az a kép is, mely Zichy Mihályt és fiatal tanítványát, Mary Etlingert egy festőállvánnyal hitelesített – valójában Borsos fényírdájában található – „rendetlen” műteremben ábrázolta. Az ülőalkalmatosságokra dobált ruhadarabokkal és a földre helyezett tárgyakkal kialakított festői rendtelenség azonban tulajdonképpen a szabadságra vágyó, a társadalmi elvárásokkal szemben álló romantikus művész ideálképének, vagyis éppen egy másik

ábrázolási konvenció szabályainak felelt meg. • A barokk csoportportrék ikonográfiai hagyományát követték azok a képek, melyeken Borsos különféle hazai egyesületek, szervezetek tagjait örökítette meg. A Budai Hegyi Club pesti osztálya vagy az Országos Magyar Képzőművészeti Társulat tagjait a csoportreprezentáció egyaránt a vállalt közösség részévé tette. • Borsos kísérletező szellemét jelzi, hogy tudományos célú felvételeket is készített: Balassa János, a kor kiváló sebészorvosa megbízásából betegek arcműtét előtti, közbeni és utáni állapotát örökítette meg. Egy orrműtéten átesett fiatal lányról készült fényképsorozatban Borsos a beavatkozás folyamatát dokumentatív jellegű, semleges háttérű képeken jelenítette meg, a műtét után készített felvételen azonban már – nyilván, hogy a sikert, vagyis a betegnek a társadalomba való visszaintegrálódását lehetővé tévő gyógyulását hangsúlyozza – a hagyományos műtermi attribútumokkal és modellbeállítással találkozunk. • Bár Borsos tevékenységének nagy részét – a kor megrendelői igényeinek megfelelően – a portrék tették ki, műtárgy-reprodukciókat (a lipótvárosi bazilika makettje) és városképeket (Nemzeti Múzeum) is készített. Egy 18. században divatos sokszorosított grafikai ábrázolási típus, a különböző foglalkozások képviselőit bemutató ún. Kaufuf-sorozatok hagyományaira vezethetők vissza azok a fényképek, melyeken



Borsos-Doctor: Zichy Ferraris Artúr, Zsedény Ede és egy ismeretlen, 1862 körül



© MNM Fényképár

Borsos almaárus lánykát, szegény dudást vagy zsokét mutatott be. Az ikonográfiai típus 19–20. századi népszerűségét jelzi, hogy ehhez hasonló fényképsorozatok Szathmári Papp Károly és Erdélyi Mór neve alatt is felbukkannak. • A közönség szenzáció- és híréhségét kielégítő mai sajtófotó egyik korai példaként tekinthetünk arra a fényképre, melyen a pesti fényképészmeister a bazilika 1868-ban beomlott kupoláját örökítette meg. Nemcsak a híráramlás, hanem a képi propaganda és a politikai manipuláció sajátosságaira is fényt vet egy korabeli sajtóhír. 1877-ben népes török követség hozott Pestre néhány, a 16. században Budáról Konstantinápolyba hurcolt corvinát, melyeket II. Abdul Hamid török szultán az Egyetemi Könyvtárnak ajándékozott – köszönetképpen azért, hogy a magyar egyetemi ifjúság az orosz–török konfliktusban a törökök mellett foglalt állást. Ebből az alkalomból a török követség olyan fényképeket juttatott el Pestre, s mutatott be Borsos műtermében „emlékül és bizonyásául”, melyeken a „muszkák”, vagyis az oroszok által kegyetlenül megsebesített törökök – csecsemők, fiatal lányok, öregasszonyok és aggastyánok – láthatók. „Nem tanácsoljuk olvasóinknak, hogy megtekintsék” – élt a figyelemfelhívó bulvár fordulattal az elsősorban a női olvasók körében népszerű *Családi Kör* tudósítója. Természetesen Borsos műtermében készült a török küldöttséget bemutató csoportkép is. • A fényképezés azonban a korban nemcsak művészi érzéket és érzékenységet igénylő tevékenység, ha-

nem kőkemény konkurenciaharcban mállódó iparág is volt. Farkas Zsuzsa több-éves kutatómunkájának fontos része volt azoknak az ipartörténeti, jogi vonatkozású levéltári adatoknak a kibányászása és feldolgozása, melyek – Borsos munkásságának ismertetésén túl – a korabeli fényképezés szerzői jogi problémáit, pereskedéseit, műteremépítési és bérleti szokásait, árviszonyait, eszközbeszerzési lehetőségeit, a szabadalmak megszerzésének nehézségeit, a megrendelésekért folyó harcot, s a fényképezésben mint üzleti tevékenységben rejlő veszteségek és nyereségek lehetőségeit is megvilágítják. Borsos tevékenységének sikerét jelzi, hogy az 1860-as években fényképésztársával, Doctor Alberttel együtt megvásárolhatta a budaiak kedvelt szórakozóhelyét, a Szép Juhászné vendéglőt. A korabeli sajtó csipkelődve így kommentálta az iparosként meggazdagodó fényképészek és az elhivatott művészként tengődő festők ellentétét:

„Inkább arany babér nélkül, Mintsem babér arany nélkül.”

A Bogdán Csilla grafikusművész által tervezett, szép kivitelezésű, elegáns, több mint 250 képpel illusztrált Borsos-monográfia megjelenése fontos lépést jelent egy tudományos forráskutatáson alapuló, széles hazai fotótörténeti ismeret- és adatbázis létrehozásának útján. Az utóbbi időben itthon és külföldön egyaránt megélénkült médiatörténeti kutatásokban ugyanis – úgy tűnik – az elméleti következtetések sokszor megelőzik annak a tárgyi anyagnak a feltárá-

sát, melyekre az értelmezések vonatkoznak. Igaz ez a rokon médiumok, például a könyv- és folyóirat-illusztrációk esetében is: az olvasás- és könyvtörténet területén úgy készülnek nagy ívű, teoretikus összefoglaló munkák, hogy a korban keletkezett illusztrációknak – elég belefúrni mélyebben egy-egy könyvillusztrátor életművébe, hogy ez hamar világossá váljon – csak a töredéke ismert. A művészettörténet-írásban sokáig eredetiség nélküli, efemer tömegtermékeknek tartott 19. századi sokszorosított grafikák, fényképek, plakátok, újságillusztrációk, reprezentációs célú alkalmi műalkotások összegyűjtése, feltárása, rendszerezése és értelmezése a kutatás új területeit nyithatja meg. • Farkas Zsuzsa könyve az aprólékos adatközlésen túl arra a forradalmi átalakulásra is fényt vet, mely a 19–20. században a képszemléletben, a képekhez való viszonyban bekövetkezett. A fényképezés szinte ipari méretű elterjedésével – ahogy Ivins írja – az ember „fotószerűen kezdett látni, míg végül az ábrázolás hűségének mértékéül a fotografiai képet fogadta el. Oly hittel bízott a fényképekben, ami korábban egyetlen kézzel készített képre sem volt jellemző.”

Farkas Zsuzsa: *Embermásló. Borsos József festőművész fényképeinek története. Magyar Fotográfiai Múzeum, Kecskemét, 2009, 262 oldal, 3990 Ft*

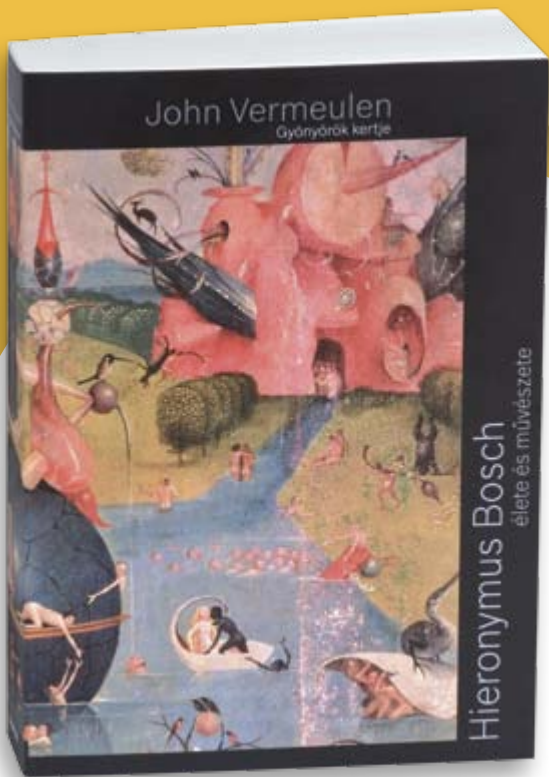
HIERONYMUS BOSCH

Nem könnyű a középkori ember lelkivilágának megértése, sok száz év és sok száz paradigmaváltás választ el minket tőlük. John Vermeulen, a történelmi és sci-fi ponyváiról ismert, nemrég elhunyt holland szerző nem is sokat vesződött vele Hieronymus Boschról írt regényében. Adott egy minden ízében a középkorhoz kötődő festő, akinek munkásságát lehetetlen elválasztani a 15. század véres sárból és hófehér áhítatból kevert világától, a groteszk vízköpők, a skolasztikus példázatok és a képzeletgazdag misztika valóságától. Ezt a középkori festőművészt Vermeulen egy felvilágosult, modern férfúval helyettesíti, aki vérfertőző viszonyt folytat imádott nővérével (a sikertelen nőművésszel), marihuánát inhalálva készíti fantasztikus képeit, egzisztencialista zsörtölődésével teszi pokollá környezete életét és éjjel-nappal a szabadságról álmodozik. Vermeulen középkora még Dan Brown víziójánál is sötétebb: a papok kövérek, kéjsóvárak és képmutatók, azon munkálkodnak, hogy gyötrelmes zárándokúttá változtassák híveik életét és elleplezzék az igaz bölcsességet, amit a titkos társaságok őrizgetnek. Szépen sorban felbukkannak a történelemből ismert figurák, a mértéktartó humanista Erasmus, a lelkes fiatal művész, Martin Schongauer és a gyilkolástról álmodozó, savószemű dominikánus inkvizitor, Jakob Sprenger, aki 1487-es *Boszorkánypörölly* című jogi munkájával tett szert kétes hírnévre. A regényben a szerzetes a főgonoszt testesíti meg, aki leöleti a festő boszorkánysággal megvádolt, szabadgondolkodó nővérét és kiveti hálóját Hieronymus mesterre is. Bár valóban a rettegett inkvizitor alá tartozott Bosch szülővárosa, a virágzó németalföldi s’Hertogenbosch, a könyvbéli működéséről viszont nincsenek levéltári források. Ahogyan nincsen a Szabad Szellem Testvérei (secta spiritus libertatis) helyi csoportjáról sem. A misztikus szektát persze nem Vermeulen hozta elsőként kapcsolatba Boschsál. Wilhelm Fraenger jó fél évszázaddal ezelőtt állt elő azzal az ötlettel, hogy a festő a paradicsomi élet földi megélése miatt adamitáknak is nevezett misztikus közösség tagja volt és az ő tanaikból táplálkozott egyedien groteszk szimbólumrendszere. Azonosította a szekta s’hertogenboschi nagymesterét is, a kikeresztelkedett zsidó Jacob van Almaengient, aki természetesen a regény lapjain is felbukkan. Ő vezeti el Boscht a félig kathar ihletésű, nudista mennyországba, a Szabad Szellem Testvéreinek titkos főhadiszállására, ahol a felszabadult tagok hippicsapatként fürdőzgetnek és szexelgetnek a békés parkban. Ezt a meztelen idillt festi meg (már-mint Vermeulen szerint) Bosch *A gyönyörök kertje* néven elhíresült triptichonján. Fraenger izgalmas hipotézise mindig is lenyűgözte a laikusok széles táborát, de a tudományosság próbáját nem nagyon állta ki. A mindmáig nehezen megfeythető festményt II. Fülöp, korának egyik legkonzervatívabb keresztény uralkodója vette meg, akit nehezen gyanúsíthatunk eretnekekkel való közösködéssel. A Boschról fennmaradt egy-két kósza levéltári adat szerint az

viszont biztos, hogy előkelő címet viselt a város befolyásos, ortodox szemléletű vallásos társaságában, a Miasszonyunk testvérületben. De a szépírói szabadságba természetesen beleférnek a romantikusabb Szabad Szellem Testvérei, meg az is, ahogy szerzőnk az elmúlt évtizedekben alaposan kidolgozott alkimista értelmezéseket is megpróbálja beledolgozni a regény szövegébe. Egy tudós szereplő megjegyzése szerint a festő – marihuánafüsttel megtámogatott képzeletvilága szabadon engedésével – önkéntelenül is olyan mélyre ásott le az ősi tudásban, ahová csak a bölcsék követ ismerő, fő beavatottak jutnak el. Vermeulen könnyű nyári lektúrt írt honfitársáról, az izgalmas és rejtélyes Hieronymus Boschról, mindvégig a felszínen maradva.

R.G.

John Vermeulen: *Gyönyörök kertje*. Hieronymus Bosch élete és művészete. Geopen, 2009, 456 oldal, 3500 Ft



KÍNAI TÁJKÉPFESTÉSZET

A vékony kiadvány kivitelezése, tipográfia és formátuma alapján munkafüzetnek tűnik, amiből a műkedvelő vasárnapi akvarellisták megtanulhatnak kódös ázsiai hegycsúcsokat és kígyózó folyókat festeni, bambusznádcsonkokkal és göcsörtös fenyőfákkal az előtérben. Pedig sokkal többről van szó, a kínai tájképfestészet alapos és részletekbe menő bemutatásáról, ami magyarul igazán ritkaságnak számít. Az ázsiai ihletettségű hegycsúcsokat festő Horváth Iván szakavatott módon járja körül az európaiatól gyökeresen eltérő kínai képzőművészet kitüntetett műfaját, a shanshuit. (Magyarul hegy-víz, ami a tájkép két elengedhetetlen főmotívumára utal.) A tájkép a kelet-ázsiai művészettörténetben kiemelt szerepet játszik, ahogy a kötet számára lefordított esztétikai „traktátus”-ában Kuo Sze írta (úgy ezer évvel ezelőtt): az erényes ember szereti az ilyen képeket, mert a hegyi pára és a köd (akárcsak a halhatatlan bölcsék) természetszerűen mindig vonzza. Sőt, nem csak vonzza, Kuo Sze szerint az egyik tájképpel utazni tudunk, a másik messzi kilátást nyit, a harmadikba bele-sétálunk, a negyedikbe pedig egyenesen beköltözünk. A kínaiak egészen másképp bántak saját festményeikkel, a hosszúkás tekercsképek üres felületeit például ki lehetett tölteni pár írott sorral. Mondjuk egy verssel. Amit nemcsak a művész pingálhatott bele a lombkorona és a távoli hegylánc közé, hanem egy elragadtatott műgyűjtő is. A Mennyei Birodalom amúgy is másképp viszonyult az íráshoz,

a könnyed ecsettel festett kép pedig a bonyolult kínai kalligráfia egyenes ági le-származottja volt. Nemhiába írta Kuo Sze: „aki jól ért a kalligráfiához, az többnyire jól ért a festészethez is. Mindkét művészetnek az a titka, hogy amikor az ecsettel bánunk, teljesen akadálytalanul tudjuk hajtogatni a csuklónkat.” A kiművelt, tudós szépíró nem is nagyon vált el a festőtől, nem voltak képgyártásra szakosodott céhek és terpentinszagú műtemben robotoló tanoncok, mint Európában. A kínai hivatalnokok (vagy éppen császárok) olyan magától értetődő könnyedséggel festegettek otthon, mint ahogy az európai notabilitások vetették papírra latin verseiket. A kínaiak többsége a régi mesterek klasszikusait rajzolta újra, (a műtárgypiac hiányában) kizárólag saját környezete örömére. De mégis többről volt szó műkedvelésnél, a tájképfestészet közelebb állt a meditációhoz és a szellem világához. A tekercsképeket nem lehet javítani, mint az olajfestményeket, mert a papír vagy a selyem egyből beszívja a tust. Így komoly koncentráció és hosszas gyakorlás kellett az elegáns hegyvonulatok és a jellegzetes fatörzsek ábrázolásához. Ráadásul nem a természetet kellett másolni, bár a nagy művészek örökké járták a messzi tájakat, vázlatok ezreit rajzolva. A valóságból lepárolt motívumokkal kellett kifejezni az emberi tulajdonságokat és a világról alkotott eszenciális bölcsességeket. Erről szól Kou Sze – Michelangelo kötőmbjére emlékeztető – példázata, a magányos tungfából lantot készítő művészcél: „Kel-lő ügyességével és találékonyságával, s mert szívében tökéletesen értett mindent, Lej mester máris elkészítette magában a lantot, pedig a faanyag még a földben volt, s ágai és levelei még rajta voltak. A tisztánlátáshoz tehát megfelelő szem kell.” A kötet nem egy minden részletre kiterjedő és a legfrissebb szaktudományi eredményeket felsorakoztató művészettörténeti alapmű, de egy ihletett összefoglaló a klasszikus kínai tájképfestészetéről, gazdag illusztrációs anyaggal.

R.G.

Horváth Iván: *A kínai tájképfestészet – európai szemmel*. Cser, Budapest, 2009, 70 oldal, 2495 Ft



RADIO Q 99.5
NYITOTTAN A VILÁGRA

HÉTFŐ ESTE

7-től 8-ig
MAGUK

az etnikai sokszínűségről Ráduly Margittal

8-tól 9-ig
SVENK

filmekről és fotókról Bőjte Ágival

9-től 10-ig
TEREMŐR

képzőművészetről Szerényi Gáborral

10-től 11-ig
PÁSZTORÓRA

klasszikus zenéről Fáy Miklóssal

11-től éjfélig
BLAHA LUJZA TÉR
színházról Bognár Évával

KEDD ESTE

9-től 10-ig
ÖSSZTÁNC

táncművészetről Halász Glóriával

PÉNTEK ESTE

7-től 8-ig
IMPRESSZÓ

laza gondolatok ámonhenivel

10-től 11-ig
AKKU

kultúráról Horgas Péterrel

AZ ARTMAGAZIN JÁTÉKA
KEDDEN ESTE 7 ÓRAKOR
NÁDASDY VILMÁVAL
www.radioq.hu



MAGYAR BÚTOROK 1920–1948

Amikor a KÉVE szellemi atyja, Szablya-Frischauf Ferenc az 1910-es években lakás-művészeti-tervezés órát tartott, azt kérte harmadéveseitől, hogy tervezzék meg egy munkás, illetve egy kishivatalnok hallját, ami – a korszak egyre kisebbedő lakásaival számolva – egyúttal a lakószoba és az ebédlő funkcióját is betölti. Kiss Éva művészet-történész remek összefoglaló munkájában egy egészen rövid, mintegy szűk harminc évet felölelő időszak bútorterveit és tervezőit mutatja be. Azt a korszakot, amelyik éppen most került be a műkereskedők kínálatába, amelyik egyszerre próbált megfelelni a korábbi évekből átmentett esztétikai és az újonnan keletkezett funkionalista igényeknek. Úgy tűnik, mindebből egy igen sajátos és emellett rendkívül nívós magyar belsőépítészet és bútorművészet született, ami fontos célul tűzte ki a maradandó (kézműves) és egyben emberközpontú környezet megvalósítását. Az „ügyért” olyan nevek szálltak harcba, mint Kozma Lajos, Almár

(Fränkel) György vagy az a Juhász László, aki később az Iparművészeti Tanács alapítója lett. (Ez utóbbi intézmény egészen haladó módon már 1956-ban felvetette egy olyan lakásművészeti bolt, illetve lakberendezési tanácsadó iroda létrehozását, ahol csak a szakmai zsűri által jóváhagyott tárgyak kaphatók – vagyis egy igazi, minőségi magyar dizájnboltét.) A könyv két egymástól jól elkülöníthető részre tagolódik. Az elsőben egy rövid történeti áttekintés keretében olyan kiállításokkal ismerkedhetünk meg, mint az 1935-ös *Szép otthon – Boldog élet*, és megtudhatjuk, milyennek álmoták az első, kifejezetten a szellemi munkára is alkalmas női „saját” szobákat. A második részben a kor legfontosabb tervezőinek rövid bemutatása következik, mindenekelőtt az ebben a korszakban fogant alkotásaikon keresztül. Külön élvezet nézegetni a rengeteg fotót és tervrajzot, amik közül nem egy arról mesél, hogyan élték túl bizonyos bútorok az azóta eltelt jó pár évtizedet. A helytakarékos lehajtható ágyak, a kombinált íróasztalok vagy a konstruktivista festészet formavilágára emlékeztető ajtótapéták ma, a szocialista lakásbelsők sokkja után, talán még

szebbnek és izgalmasabbnak tűnnek, mint egykor. Emellett pedig mindenképpen azt bizonyítják, hogy a minőség – meg a modern bútor – örök.

Káldi M. Katalin

Kiss Éva: *Lakás és bútor 1920–1948 között*. Cser, Budapest, 2010, 112 oldal, 4995 Ft



PRIMAVERA

„Azután néhány órára ledőltek pihenni mindhárman. Majd egész napjukat megint a pincében töltötték. De most már nem sokat boncoltak. Éppen hogy a felkar kétfejú izmát, a bicepszet és a lábikra háromfejú izmát, a tricepszet fejtették ki és mutatták meg Sandrónak. Rajzoltak, vázoltak naphosszat, sok gyertya, mécses és a két függőlámpa fényénél.” Az idézet egy illegális boncolási jelenet leírásából való, ami a Pollaiuolo fivérek vezetésével Sandro Botticelli okulására rendeztetett valamikor az 1460-as évek Firenzéjében, illetve egészen pontosan Láng György képzeletében. Az 1908-ban született író eredetileg zeneszerzőnek és karnagynak tanult, hogy aztán, nem tudván ellenállni a képzőművészet szeretetének, elvégezze a Képzőművészeti Főiskolát is. E kettős érdeklődésből, ha tetszik, polihisztorságból fakadt aztán az az írói pályafutás, melynek az olyan regényes művészletrajzok az egyes állomásai, mint a Beethoven tavasza vagy a Primavera, Sandro Botticelli élettörténete. A szerző születésének százéves évfordulójára újra kiadott könyv „in medias res” kezdéssel a már felnőtt Botticelli egy börtönben végződő éjszakájának izgalmas leírásából kiindulva bontja ki a kora reneszánsz legnagyobb festőjének kalandos életútját, a gyerekkortól kezdve egészen az öregkorig, miközben sorra megismerjük a korszak legnevesebb festőit és szobrászait, s nem utolsósorban a század Itáliájának viharos történelmét. Láng tudatosan helyez a mai olvasó számára túlzottan is didaktikusnak ható képelemzéseket szövegébe, illetve kurziválja a korszak új művészeti stílusához, a reneszánszhoz köthető legfontosabb szakkifejezéseket. Ugyanakkor az egyes alko-

tókról vagy politikusokról írt, igen szárnyaló képzelőerőre valló jellemrajzai segítenek közelebb kerülni a 15. századi Firenze művészeihez, valamint pestissel és belviszályokkal sújtott minden napjaikhoz, amelyek legalább olyan nehezek voltak, mint a mieink. Ha másért nem, ezért a felismerésért érdemes újra a kezünkbe venni ezt a regényt és – felülemelkedve a helyenként kissé idejétmúlt mondatokon – visszarepülni az időben ahhoz a tavaszi reggelhez, amikor megszületett a Primavera.

Káldi M. Katalin

Láng György: *Primavera. Sandro Botticelli élete*. Glória, Budapest, 2008, 340 oldal, 3290 Ft



ESZTÉTIKA ÉS POLITIKA

A Műcsarnok kortárs művészetelméleti füzetsorozata újabb taggal bővült. Ezúttal a francia politikai filozófia nagy veteránja, Jacques Rancière egy 2000-es tanulmánya került terítékre. Rancière a hatvanas évekbeli párizsi új baloldallal indult, a strukturalista marxizmus képviselőjeként, Althusser fegyverhordozójaként. Majd kiépítette saját politikai teóriáját, ami – értő tolmácsolója, Slavoj Žižek szerint – a jelenkori zavarodott baloldal számára még ma is iránymutató koncepció az ellenállás gyakorlására. Valójában klasszikus párizsi katedrabölcseletről van szó, a szerző néhány fiatal filozófus kérdésfeltevéseire adja meg saját – nagyon kiérlelt és nagyon sűrített – válaszait. Rancière szerint a művészet válságáról és a kép haláláról szóló sirámok egyértelműen jelzik, hogy az emancipációért és a történelmi illúzióért folyó csata áttevődött az esztétika területére. Esztétika alatt azonban nem a jól ismert – egyetemi tan székeken is tanított – művészetelméletre kell gondolni. Rancière szívesebben beszél a „művészet esztétikai rendszere”-ről, ami valamikor a 19. század elején alakult ki, felváltva a reprezentációs, valóságutánczó művészeti műve hierarchikus szisztémáját. A szerző az új paradigmát kialakító esztétikai forradalom működését elemzi a modernitás és a politikai törekvések fénytörésében. A feladat nem könnyű, hiszen a modern művészet kezdetben éppen hogy következetesen realista volt, a felelőtlen posztmodern pedig olyan szörnyűségeket hozott magával, mint a szabadság és az autonómia megkérdőjelezése vagy a valóságutánczó esztétikát is megelőző ikonszerű képhez való visszatérés. És akkor a szerzőnek még meg kell küzdenie a kétkezi munka és a művészi alkotás marxista

problémagócával. A szigorúan tömény alapvetést egy magyarázó tanulmány és egy fogalmi jegyzék próbálja befogadhatóbbá tenni. R.G.

Jacques Rancière: *Esztétika és politika. Az érzékelhető felosztása*. Műcsarnok, Budapest, 2009, 64 oldal, 650 Ft









FAUR ZSÓFI
Ráday Galéria | Budapest

KORTÁRS SZÉPMŰVÉSZETI
GALÉRIA ÉS KIADÓ

Alapítva 1997

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



**Minőségi
patikakártya
az egész
ország
egészségéért**



www.patikapenztar.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

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

Az alábbiakban biztosan



G13 Galéria

» 1075 Bp., Király u. 13. - Gozsdu Udvar

Írók Boltja

» 1061 Bp., Andrássy út 45.

Klauzál 13 Galéria

» 1072 Bp., Klauzál tér 13.

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.

Magyar Nemzeti Galéria

» Könyvesbolt

MODEM Shop

» 4026 Debrecen, Baltazár Dezső tér 1.

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.

Szépművészeti Múzeum Shop

» 1146 Bp., Dózsa György út 41.

Vintage Galéria

» 1053 Bp., Magyar utca 26.

Virág Judit Galéria

» 1055 Bp., Falk Miksa u. 30.

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!

Értékmegőrzés

Exkluzív, teljes körű Art Banking szolgáltatások Private Banking ügyfeink számára – több mint 124 év tapasztalatával.

Bízva bankunkra értéktárgyai kezelését, és vegye igénybe exkluzív Art Banking szolgáltatásainkat, hogy műtárgyai mindig a legjobb kezekben legyenek. Private Banking ügyfeinknek bértárolást, műtárgyfedezet mellett nyújtott hitelfelvételi lehetőséget, műtárgypiaci tanácsadást, értékbecslést, restaurálást, valamint műtárgyaukción történő képviselést biztosítunk. Így Önnek egyetlen dolga marad: élvezni a műalkotások szépségét.



FRIEDRICH WILHELM RAIFFEISEN
Banking Since 1886

Raiffeisen Private Direkt: 06 40 58 58 58

„SENKI SEM SZERENCSESEBB
ANNÁL, MINT AKI HISZ SAJÁT
SZERENCSEJÉBEN.”

NÉMET KÖZMONDÁS



HISZÜNK A
SZERENCSEBEN



SZERENCSEJÁTÉK ZRT.