

artmagazin[•]40

8. évfolyam 2010 / 4



nka
Nemzeti Kulturális Alap



Balról jobbra: Trombitáló köztársasági katona. Gerda Taro fotója. Valencia, 1937. március. Ezüstszelatin másolat, ICP | Hangszereken játszó haditengerészek a Jaime I. csatahajó fedélzetén. 1936. augusztus. Ezüstszelatin másolat, ICP | Gerda Taro fotója. Két köztársasági katona hordágyon fekvő sebesülttel. Navacerradapass, Segovia-front, Spanyolország. 1937. május vége, június eleje. Ezüstszelatin másolat, ICP | Gerda Taro fotója. Köztársasági katonák. La Granjuela, Córdoba-front, Spanyolország. 1937. június. Ezüstszelatin másolat, ICP | Gerda Taro fotója. Újonctoborzás és kiképzés az új néphadseregben. Gerda Taro fotója. Valencia, 1937. Ezüstszelatin másolat, ICP

intro

Előző számunk nagy vihart kavart Robert Capa szerelmeseinek körében, a hullámok átcsaptak a mostani számba is, vaskosra duzzasztva a Reflex-rovatot. A cél persze nem a bálványdöntés és nem is a zseniális magyar fotós-legenda sárbatiprása volt, hanem a hamis mítoszok felfejtése, sőt, még inkább a mítoszképződés folyamatának megértése. Ez pedig bizony azzal jár, hogy egy-egy ügyes kalandorról kiderül, hogy nem volt gáncstalan gavallér, pusztán zseniális fotós, aki halott szerelmének, Gerda Tarónak felvételeit is reciklikálta életművébe. Újabb kiállításkritikánk után mindenki eldöntheti, miért: féltékenységből, önzésből, figyelmességből vagy értékmen-tésből. A művészettörténet felől nézve mi számít kegyeletsértőnek és mi kegyeletőrőznek? Hasonló, de még kényesebb kérdés a Herzog-ügy. Az örökösök ismét pert indítottak a Magyar Állam és a hazai közgyűjtemények ellen. A fordulat nem meglepő, éppen másfél évvel ezelőtt (*Artmagazin* 2009/1. 12–20. o.) mondta el lapunknak a nemzetközi restitúciós ipar legmagasabb köreiben forgolódo Konsztantyin Akinsa, hogy a Belvedere elvesztett Klimt-festményei olyan precedenst jelentenek az amerikai jogi praxisban, amit hasonló keresetek cunamija fog követni. A hullám már meg is érkezett, a Herzog-örökösök szintén az idegen állam immunitása alóli ki-vételekkel akarnak kikényszeríteni világhírű remekműveket a Szépművészeti Múzeumból. Friss példaként a Kasseli Állami Múzeum szolgál, amely visszaszolgáltatta Georg Pencz reneszánsz portréját Herzogék leszármazottainak. A Herzog-örökösök sajtóközleménye a jó példa követésé-re buzdította a magyar államot is, nem nagyon törődve a történeti apróságokkal. Pedig a restitúció már rég nem fekete-fehér játszma. A leszármazottak se sokáig örültek a Pencz-portrénak, hanem egyből piacra dobták, hatalmasat kaszálva. Nyugat-Európából (pláne az Egyesült Álla-mokból) könnyű dirigálni, hiszen 20. század előtti jóvátétel nincs, így nekik csak egy totalitárius rendszer utáni múzeumi csontvázakat kell eltakartaniuk. Nálunk viszont egymás sarkát taposták a barna és a vörös műtárgykommandók, a műkincsek „árjásítása” még így sem ment automatikusan, a későbbi államosításuk annál inkább, ráadásul az oroszok még mindig hadi-zsákmányként ülnek egy jelentős műkincs-adagon. Nehéz per elé nézünk...

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: Dékei Krisztina, Entz Sarolta Réka, Fáy Miklós, Földes András, Hernádi Miklós, Káldi M. Katalin, Martos Gábor, Mélyi József, Németh István, Rieder Gábor, Teleki András, Thüroff, Adél, Topor Tünde, Veszprémi Sára, Zombori Mónika

Fotók: Acsai Miklós, Banczik Róbert, Göbölös Luca, Segesvári Csaba, Tóth Barnabás, Szmolka Zoltán, Segesvári Csaba, Ujvári Sándor

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.

Köszönjük a HUNGART támogatását. | HUNGART ©

ISSN 1785-30-60

A borítón: Gerda Taro fotója. *Milicista nő kiképzés közben a strandon Barcelona közelében.* 1936. augusztus. Ezüstszelatin másolat, ICP cikkünk a 8. oldalon



8



66



86



62



26



52



44



54

REFLEX	5
Capa "leleplezése" re: Mórocz Csaba: Robert Capa a színpadon – A fotográfia diadala Artmagazin 39 2010/3 42–49.o. Válasz Jósmai Péternek	
Adél Thüroff: MÍG A HALÁL EL NEM VÁLASZT – Gerda Taro (1910–1937)	8
ARTANZIX	14
KIÁLLÍTASAJÁNLÓ	16
21.SZÁZADI SZOBROT PÉCSNEK – A hiány emlékműve – Csákány István: Marcel Breuer emlékszoba	18
Duna-parti szobrok 3. Mélyi József: A JÖVŐ ALULNÉZETE – Göbölös Luca fotóival	20
Földes András: LÁTHATATLAN JÁTSZMA A BUDAI VÁR FELÚJÍTÁSÁÉRT	26
Dékei Krisztina: „A MEGHALÁS ANYAGILAG MEGMENTETT” – Birkás Ákos festő	34
Teleki András: BELFASTI FALKÉPEK – Terrorizmus és street art	38
Veszprémi Sára: I AM BARNIE – Urbán Betyár	44
KIÁLLÍTASAJÁNLÓ	48
Fáy Miklós: MADÁRPISZOK A SZÜRKE DUNÁN	50
KIÁLLÍTASAJÁNLÓ	52
Rieder Gábor: RENESZÁNSZ KI KICSODA MINŐSÉGBIZTOSÍTÁSSAL – Rieder Gábor interjúja Tátrai Vilmossal, a Régi Képtár főmuzeológusával	54
KIÁLLÍTASAJÁNLÓ	62
Topor Tünde: RESTITÚCIÓ ÉS AUKCIÓS REKORD	66
Németh István: Nemes Marcell → Herzog-gyűjtemény → Szépművészeti Múzeum, Budapest → ?	70
Németh István: WANTED: Nemes Marcell személyére, illetve egykori műgyűjteményére vonatkozó adatok, dokumentumok, információk	72
KIÁLLÍTASAJÁNLÓ	78
Műkereskedő Portrék 4. Martos Gábor: “MOST IS AZT MONDOM: A VIDÉKI NAGYVÁROSOKAT NEM LETT VOLNA SZABAD FELADNI.” – Fertőszögi Béláné, a BÁV Kortárs Galériájának, majd Aukciós Irodájának volt vezetője	80
Zombori Mónika: A MŰVÉSZET ÉS AZ IPAR TALÁLKOZÁSA A CSŐHENGERTŐ CSARNOKBAN	86
Festőélet Magyarországon 10. ŐSI LÁSZLÓVAL BESZÉLGET HERNÁDI MIKLÓS	88
GUTENBERG-GALAXIS	92



BUDAPEST ART FAIR

MODERN ÉS KORTÁRS KIÁLLÍTÁS ÉS VÁSÁR

MŰCSARNOK, BUDAPEST

2010. NOVEMBER 25-28.

Kapcsolat: +361 248-1335 | info@budapestartfair.hu | www.budapestartfair.hu

Programok:

- Artmagazin Fórum:
 1. Az igazi Robert Capa 2. Képzőművészeti élet az állami források után?
- Kreatív gyerekprogramok
- Tárlatvezetések
- Kísérő-kiállítás: The age of optimism - Rodchenko és kortársai
- Filmvetítések a Rodchenko kiállításon: folyamatosan "Geniuses and Criminals of the passing Age" című sorozatból: "Alexander Rodchenko" (2002) dokumentumfilm Rodchenko-ról és koráról
- Szombat esti filmvetítés: Untitled (2008) a New York-i kortárs galériás szcenárói készült nagy sikerű vígjáték budapesti bemutatója

The age of optimism – Rodchenko és kortársai

Orosz fotográfia az 1920-30-as évekből

A Budapest Art Fair történetében először, kiegészítő kiállítás gazdagítja a vásár kulturális kínálatát

Érzeriklin Emmanuel (1911-1964): Gas defense in a design office, Moscow, late 1930s
A kiállítás a Russian Union of Art Photographers Intézet, a PhotoSoyuz Agency és a Budapest Art Fair közös projektjeként valósul meg.

Reflex

Capa "leleplezése"
re: Mórocz Csaba: Robert Capa a színpadon – A fotográfia diadala
Artmagazin 39 2010/3 42-49.o.

Az előző számban „leleplező cikk” látott napvilágot Robert Capa *A milicista halála* c. képével kapcsolatban (miszerint a kép „hamis”, megrendezett). E cikkben jó pár motívum zavaró a művészet és a fotográfia szerelmei számára, de nem az, hogy a kép esetleg megrendezett...

A cikk szenzációként találja, hogy Capa képe „lelepleződött”, és mindent elkövet, hogy mind a szenzáció, mind pedig a lelepleződés ténye a lehető legelsősorbb módon érvényesülhessen. Pedig ami történt, az már pontosan egy éve történt, az új fejleményekről szóló hírek egy éve járták be a világsajtót, beleértve a magyar sajtót (pl. a HVG.hu-t). A „lelepleződés” ténye pedig van, akik számára kérdéses, van, akik számára nem – de az biztos, hogy Capa művészete, életműve, image-e e fordulattól semmilyen módon nem sérül, azaz a világ ugyanúgy szereti Capát, mint eddig, s erre ugyanúgy meg is van az oka.

Mint ismeretes, az új fejlemény (ami minden Capa-kutató számára egy öröm-ünnepe) úgy jött létre, hogy 2007-ben előkerült „a mexikói bőrönd”, s így a Capa-életmű teljesebbé vált, mint valaha, és ebből a korábban nem látott anyagból rendezett kiállítást az ICP, amely révén José Manuel Susperregui professzor be tudta azonosítani *A milicista halálának* helyszínét. Ki ne örülne ennek? A professzor az „új helyszín” alapján azt a következtetést is levonta, hogy (mivel ott, Espejóban a kérdéses időben, 1936. szeptember elején) nem zajlottak összecsapások, hogy a milicista nem eshetett el harcokban, sőt, a milicista nem lehet azonos Federico Borrell Garciával, aki ugyanaznap máshol esett el (az „előző helyszínen”, Cerro Murianónál).

Tény, hogy e fotó körül rengeteg a misztikum, kezdve azzal, hogy Capa nemigen nyilatkozott róla. Tény azonban az is, hogy e kép attól lett az, ami (legenda), hogy a *LIFE* magazinban 1937 júliusában e képaláírással publikálták: „ROBERT CAPA'S CAMERA CATCHES A SPANISH SOLDIER THE INSTANT HE IS DROPPED

BY A BULLET THROUGH THE HEAD IN FRONT OF CORDOBA”.

Ettől a képaláírástól vált legendává (de nem csak ettől: a fotó ugyanis lenyűgöző, plusz Capa későbbi életműve enyhén szólva megtámogatta e legendát). Akár megrendezett a kép, akár nem, Capa nagy művész, zseniális fotográfus, és még etikai hibát sem róhatunk fel neki (hiszen e felirat nem tőle származik), a kutatások tétje pedig csupán az, hogy a halál pillanatát látjuk-e a képen vagy „csak” annak az ábrázolását. Az egymással versengő elméletek közül a valódi-halál melletti egyébként úgy szól, hogy nem harc közben, hanem játékos fotózkodás során csapott le rájuk egy orvlövész, ami eléggé valószínűen hangzik, és nem igazán lehet cáfolni. Fontos azonban észrevennünk, hogy nem is a cáfolat vagy a cáfolat cáfolata a cél, hiszen ez már egy legenda. Inkább a helyzet és a tények ismeretése lenne a cél, szem előtt tartva, hogy Capa zseniális fotós.

Az ominózus cikk azonban nem kifejezetten szimpátiakeltő Capával kapcsolatban, ráadásul e koncepciót fontos tények elhallgatásával támogatta meg a szerző. A Knightley-féle döntő bizonyíték például időközben megdőlt, ugyanis a Capa védelmében kutatásba kezdő Whelan professzor megdöntötte, nemcsak cáfolva Gallagher „vallomását”, de még azt a fotóst is megtalálta, akivel Gallagher összetévesztette Capát. Mármost úgy megírni egy cikket, Knightleyt és Gallagert is említi, de a tényt nem, hogy Knightley bizonyítéka lelepleződött, nem egy barátságos tett.

A cikk sajnos nemcsak sarkosan fogalmaz, de sarkosan igyekszik láttatni is, ami Capával kapcsolatban méltatlan bánásmód.

Jósvai Péter

Válasz Jósvai Péternek

Az *Artmagazin* júliusi számában megjelent írás nem közölt „szenzációkat” és nem kívánta Capa fotográfiáját „legendaként” sem tárgyalni. (A Capa-legenda kapcsán Patrick Jeudy filmrendező és Gérard Miller pszichoanalitikus kiváló dokumentumfilmet készített 2004-ben. Az ötvenperces film címe: *Robert Capa, l'homme qui voulait croire à sa légende*. A forgatókönyv olvasása után Cornell Capa megtiltotta testvére képeinek

felhasználását és perrel fenyegette a szerzőket. A képeket nem is használták, de a film elkészült és tucatnyi TV bemutatta, köztük a francia-német ARTE kétszer is.)

Az írás olyan információkat sorakoztatott fel, amelyek hosszabb-rövidebb ideje ismertek lehettek a magyar olvasó előtt is. Mindezekből azokat a tényeket emelte ki, szedte időrendbe, rendszerezte, amelyek kétségtelenül meghatározták *A milicista halálának* „utóéletét” a médiában, különös tekintettel az ICP, Cornell Capa és Richard Whelan kereskedelmi vonatkozású, instrumentalizáló szerepére is. [A cikket bevezető lead, ahogy a legtöbb esetben, ezúttal is a szerkesztőségben született – szerk.]

Jósvai Péter, úgy tűnik, elsősorban egyfajta Capa-hozsannát hiányol. Ez a hozsanna gyakran felhangzott már a sajtóban. És nem kétséges, hogy újra és újra hallani fogjuk a jövőben is, de reméljük, nem egy olyan hosszabb lélegzetű értelmezés helyett, amely a művet Robert Capa, a háborús fotográfia, a háború bűvölete(!), a háború reprezentációja a médiában és a befogadás ötszögű viszonylatában tárgyalja majd, természetesen azzal együtt, hogy a szerző egyben felfedi majd azt az evidenciát is „a fotográfia szerelmei számára”, hogy a fotográfiában miért nem „hamis” a „megrendezett”. (Az *Artmagazinban* megjelent írás nem ezt az „ötszöget” elemzi. De erről a problematikáról kiváló munkák jelentek meg: Amar – Blondet – Bisch: *Voir ne pas voir la guerre*, Musée de l'Histoire Contemporaine, Paris, 2001. Caroline Brothers: *War and Photography: A Cultural History*, Routledge, London, New York, 1997. Laure Beaumont – Maillet: *Capa connu et inconnu*, BNF, Paris, 2004. François Fontaine: *La guerre d'Espagne, un déluge de feu et d'images*, BDIC, Berg International, Paris, 2003.)

Úgy hisszük, hogy a „legenda” – mint egy magyar fotográfus fairy tale, Capa bárányfelhő képében való láttatása – helyett egy ilyen értekezés nagyban segíthetné megközelíteni a capai fotográfia valódi lényegét. (Mindezzel a magyar fotótörténet-írás – és Richard Whelan is – adós.)

Mindenesetre J. P. értékes soraiból megtudtuk, hogy a „Capa-image” a „Robert Capa a színpadon” c. írás után sem „sérült meg” és „a világ ugyanúgy szereti Capát, mint eddig, s erre ugyanúgy meg is van az oka”.

Reflex

Bízunk benne, hogy J. P. arra az „image”-ra gondol, amelyet az általunk leírt tényezők is döntően formáltak. Írásunk célja tehát az is volt, hogy megkíséreljük körvonalazni, miként formálódott ez a nemcsak-fotografikus „fejlemény”, a „Capa-image”, az, amit „a világ a szeret”.

Mindez elsősorban nem „a világnak” szólt, hanem azoknak, akik, mint az írással együtt közölt Cardon-raizon, ott ülnek a széken, és tárgyilagosan mérleseklik, mérlegelik azt, hogy mit látnak a fotográfiákon, figyelmen kívül hagyva bizonyosak sugallatát azt illetően, hogy mit kell látniok. Sőt, azoknak is, akik úgy hiszik, hogy a fotografikus kép túlmutat a fotográfus képlekeny „legendáján”. Innen az alcím: *A fotográfia diadala*.

A Jósai Péter által „új fejlemény”-ként említettekkel kapcsolatban:

A „mexikói bőrdőnd” nem 2007-ben tűnik fel, hanem 1994-ben. Még ebben az évben Gerald Green, a New York-i Queen’s College tanára, a polgárháború kutatója, Cornell Capa tudomására hozza annak létezését. Ezek után egy közel tízéves, a tulajdonost képviselő Benjamin Traver és az ICP közötti tárgyalássorozat eredményeként a negatívok az ICP tulajdonába kerülnek és ezek megszerzését az ICP 2008. január 27-én jelenti be. A „mexikói negatívokról” készült nagyítások nem szerepeltek az ICP kiállításán (2007. szept. 29 – 2008. jan. 6., katalógus: *This is War – Robert Capa at Work*). A közel 4500 negatív elsősorban David Seymour, Gerda Taro és Fred Stein felvételei és hozzávetőlegesen 40 százaléka Robert Capa fotója. Ebből az anyagból majd, e sorok megjelenésével egy időben, 2010. szeptember 23-án *The Mexican Suitcase* címmel rendez kiállítást az ICP, a katalógus egyik szerzője Michel Lefebvre lesz, aki a francia *Le Monde* újságírója, számos, a polgárháborúval kapcsolatos könyv és írás szerzője.

J. Manuel Susperregui nem a New York-i kiállítás nyomán azonosítja a „milicista” helyszínét. Ezt, minden kétséget eloszlatva, a *La sombra del iceberg* című film szerzői teszik meg, és ennek nyomán Susperregui állítja és bizonyítja, hogy a fotó készítésekor, Espejóban, a VU-ban közölt fotók

helyszínén (sem a Whelan által megjelölt Cerro Murrianóban) a képek készítésének időszakában semmiféle katonai aktivitás nem volt. Sőt, ellentmond Brotons-nak, és egyben Whelannek is, akik könyveikben helytelenül F. Borrell Garcíát jelölik meg mint „milicistát”. (Brotons könyvének kiadója a szerző maga.) A helyszín azonosítása majdnem bálnális.

Ez a térség, ahol a fotó helyszínét keresni kellett, alig nagyobb, mint egy közepes magyar megye fele. Különös, hogy Capa, és közelebből a milicista történetét majd 25 éven át kutató Whelan minderre nem szántott időt (de lehet, hogy ebben naivan tévedünk...!). Hogy leírja azt a tényt, hogy a fotó helyszíne (és minden kétséget kizáróan az) Espejo, nem várhattuk Whelantól (ehhez meg kellett volna találnia Espejót). De azt, hogy az a hely, ahol a milicista készült, nem Cerro Murriano, könnyedén megtudhatta volna... Talán mindez ütközött azokkal az érdekekkel, melyeket Capa biográfusa képviselt?

Meglepő az is, hogy Whelan számtalanszor és könnyelműen hivatkozott a 2007-es kiállítás katalógusában arra a Brotonsra is, akinek neve, a spanyol Capa-film szerzői szerint, a polgárháború történetét kutató intézmények kutató- vagy látogatólistáin ismeretlen...

Mindennek tudatában, és ez már a New York-i katalógus olvasásának pillanatában is így volt, úgy gondoljuk, hogy Richard Whelan „orvlövész feltételezése” egyfajta mentőöv (a milicistának meg kell halnia Whelan színházában). Ugyanez az általa fabrikált és Gallaghernek tulajdonított, Capa személyével kapcsolatos tévedés is.

A J. P. által említett „Knightley bizonyíték” nem „dőlhetett” meg. Phillip Knightley mindössze megkérdőjelezi a milicista valódi halált megőrzítő voltát. Későbbi, ezzel kapcsolatos érve, és nem „bizonyítéka”, ennek a feltételezésnek való ellentmondás hiányára alapozódnak. (Ma már tudjuk, Knightley kérdései és feltételezései helyesnek bizonyultak.)

Mórocz Csaba

artmagazin művészetről színesen

Október 22-éig történő előfizetés vagy befizetés esetén meghívjuk a Szépművészeti Múzeum-beli *Nuda Veritas – Gustav Klimt és a bécsi szecesszió kezdetei 1895–1905* című kiállítás tárlatvezetésére!



FIZESSEN ELŐ AZ ARTMAGAZINRA!

Ha előfizet 5340.- Ft helyett 4800.- forintos kedvezményes áron kaphatja kézhez az Artmagazint!

Előfizetési szándékát kérjük

a www.artmagazin.hu weboldalon,

vagy az elofizetes@artmagazin.hu

e-mail címen jelezze.

6 lapszám csak 4800 forint!

Előfizetési információ:

+36 1 326 5382 telefonszám, fax



20 ORSZÁGOT ÉS 3 KON-
TINENT ÁTSZELVE A LEGJOBB
ÍZT HOZZUK EL ÖNNEK

AZ ILLY KÁVÉKEVERÉK

Brazil arabica adja a testességet. Costa Rica-i a csokoládé és karamell édes nyomait. Etiópiából jön a virágos, gyümölcsös aroma. Indiai a fűszeres íz... De a legritkább összetevő a tudás: úgy keverni a világ 20 kávétermelő országának legjobb kávéit, hogy a 9 különböző arabica aromája mindig ugyanazt az állandó harmóniát biztosítsa.

Az illy kávékeveréke egyedi, összetéveszthetetlen, az egész világon elismerik. Kóstolja meg kétféle pörkölésben - a világosabb pörkölés édes és virágos, a sötétebb teljes csokoládé ízzel - és sokféle formában: darált, szemes, párnás és kapszulás kávé eszpresszó gépekhez normál és koffeinmentes változatban.

www.espressoshop.hu



LA BELLEZZA HA UN GUSTO

„Ó arcok, amint némán, egyre néznek,
Örökre néznek és a végtelenbe,
Mert ide lopta őket egy igézet.”
Juhász Gyula: Fotográfiaék

Fred Stein fotója Gerda Taróról és Robert Capáról. Párizs, 1935.
Ezüstszelatin másolat, ICP



© ICP © foto: ICP

Adél THÜROFF

MÍG A HALÁL EL NEM VÁLASZT

Gerda Taro (1910–1937)

Míg Robert Capa a 20. század világhírű krónikásává, egyik legismertebb és legjelentősebb fotográfusává vált, addig

a legendás fényképészpáros másik fele, a társ, a partner, a barátnő, Capa híresen nagy szerelme, akivel szó szerint

válllvetve végigexponálták az első médiaháborút Spanyolországban, Gerda Taro feledésbe merült..

Ehhez az érthetetlen folyamathoz akarva vagy akaratlanul, de maga Capa is hozzájárult. Első fotóalbumát, az 1938-ban New Yorkban megjelent *Death in the Makinget* ugyan meghatározó módon még Gerda Tarónak ajánlotta, azonban a kötetben a spanyol polgárháborúról publikált közös fotóanyag már Robert Capa-fotókként ment át a köztudatba. A közös márkajegy – „Reportage Capa & Taro” – alatt készült felvételekből, sőt az egyértelműen Taro által rögzített képekből az idők folyamán Capa-fotók váltak. A világ elfelejtette a „la pequena rubia”-t, a karizmatikus, ellenállhatatlan mosolyú, gyönyörű, vörösesszőke haját divatosan rövidre vágatva hordó sikeres fotóriporternőt, akiről legendák keringtek a spanyol polgárháborúban és akinek a fotói neves újságok címlapjain jelentek meg.

Irme Schaber, Stuttgart mellett élő kultúrtörténész érdeme Gerda Taro „újrafelfedezése”. 1994-ben megjelentetett nagyszerű biográfiája hosszas és végtelenül alapos kutatómunka eredménye¹. New Yorkban, az 1974-ben Cornell Capa által alapított International Center of Photographyban (ICP) mindvégig gondosan őrizték a Gerda Taro-örökséget, a Capa-hagyaték részeként, azonban hosszú időn keresztül nem használták sem kiállításokhoz, sem kutatásoknál attól tartva, hogy újra feltüzelné a Milicista körül alakult parázs vitát. Cornell Capa mindvégig bizalmatlan és gyanakvó volt a tervezett Taro-kiállítással szemben is², azonban távozása, majd 2008-ban bekövetkezett halála után – közben Richard Whelan, Robert Capa biográfusa is meghalt 2007-ben – generációváltás ment végbe az ICP-nél. Így valószínűleg meg az a hosszú ideje tervezett kiállítás, amely New York, London, Milánó és Barcelona után Stuttgartba is eljutott. Míg az előző állomások egy Robert Capa-válogatással együtt prezentálták a Gerda Taro-anyagot – *This is War!* –, szülővárosa egy önálló és retrospektív módon módosult kiállítással tisztelt meg a spanyol polgárháború egyik legjelentősebb fotográfusa előtt születésének 100. évfordulóján. Ez Gerda Taro. *Krieg im Fokus* címmel 2010. január 30. és május 16. között volt látható a Kunstmuseum Stuttgartban.

Még 2008-ban futótűzként terjedt el a hír, miszerint 2007 decemberében előkerült az ún. „mexikói láda”, amelyben három külön dobozban 4500 rég elveszettnek hitt fotónegatívot találtak Robert Capa, Chim (David Seymour) és Gerda Taro

életművéből. Ugyancsak ebben, a fotográfia Szent Gráljában találtak rá több tekercs filmre Fred Steintől, Taróról és Capáról készült portréfotókkal. A mexikói láda anyagából szeptember 24-én nyílik a várva várt kiállítás New Yorkban az ICP-ben³. Az új kutatási eredményeknek köszönhetően a Gerda Taro-oeuvre mára már több száz darabosra bővült – ebből több mint 200 eredeti kópiát az ICP őriz –, és az így visszanyert, újrafelfedezett, bár még mindig nem teljes anyagból láthatott 85 fotót a stuttgarti közönség.

Taro és Capa 1936. augusztus 5-én érkezett Barcelonába, ahol különleges hangulat fogadta őket. Az utcai harcok már véget értek, a katalán főváros lakói visszatértek a hétköznapihoz, de a forradalom nyomai, jelképei, relikviái még mindenütt jelen vol-

Kezdetben a Gerda Taro és Robert Capa páros együtt, egymás mellett dolgozott, sokszor ugyanazt a motívumot, eseményt fényképezte, Capa ekkor egy Leicával, míg Taro egy Rolleiflexszel, és a közös „Copyright Robert Capa” alatt jelentették meg fotóikat.

tak, összekeveredve a városi élet minden napjaival. Gerda Taro első képein ezt a különös szimbiózist örökítette meg éles szemmel, kifinomult érzékenységgel. Elhagyott barikádokon játszadozó gyerekek katonai csákóban. A „mono azul”-ban, a forradalom jellegzetes egyenoveralljában is csinos nők fegyveresen felsorakozva a barcelonai strandon. Lövészgyakorlat magas sarkú cipőben. Egy milicista nő, amint nádszékben üldögélve divatmagazint lapozgat, miközben fegyvere a szék karfájának támasztva mered az égbe. Egy vidáman, látszatra gondtalanul nevető pár ugyanolyan nádszékben, kettejük között, a nyakkendő férfi kezében géppuskája. Ezt a pillanatot Capa is megörökítette. „A szemünk előtt, egy csapásra bontakozott ki a forradalom... fegyverek, fegyverek és megint csak fegyverek” – írja naplójában Franz Borkenau osztrák történész⁴.

Kezdetben a Gerda Taro és Robert Capa páros együtt, egymás mellett dolgozott, sokszor ugyanazt a motívumot, eseményt fényképezte, Capa ekkor egy Leicával, míg Taro egy Rolleiflexszel, és a közös „Copyright Robert Capa” alatt jelentették meg fotóikat. „Egyformán nevettek, egyazon dolgokon és egy időben. Megfigyeltek

mindent, láttak mindent, és mindezt együtt, ugyanabban a pillanatban és ugyanolyan módon tették.”⁵ Martha Gellhorn, Hemingway harmadik felesége, aki háborús riporterként szintén részt vett a spanyol polgárháborúban ír így róluk a párost megörökítő novellájában. Till *Death Do Us Part* – Míg a halál el nem választ. A meglehetősen autentikus műben a főszereplő, Tim Bara fényképész figurája mögött Robert Capa bújik meg, Gerda Taro a novellabeli Suzy, a fotográfusért rajongó Maruska pedig nem más, mint az író, Martha Gellhorn, míg a pár történetét elmesélő Lep valószínűleg David Seymour. Martha Gellhorn élete végéig erős száakkal kötődött Capához, hálszobájában, a komód feletti fotók között ott volt egy kép a híres fotósról is, alattuk az író öngyilkossága napján egy csokor fehér tulipán állt. Van még egy elgondolkodtató mondat ebben a Gellhorn-novellában: „Együtt dolgoztak ők ketten, és Suzy fotói jobbak voltak, mint Baráé...”

Gerda Taro, aki egy 1936. február 4-én kiállított, viszonylag friss sajtóigazolvánnyal érkezett Spanyolországba⁶, addigra már következetesen használt egy, a gondos komponáltságon alapuló, tiszta, grafikus képnyelvet, a négyzet formára alapozva, erőteljes diagonálisokkal, merész alulnézettel. Ennek volt köszönhető a heroizáló, drámai hatás és a képek érzelmi telítettsége.

De mikor, hol és kitől tanult meg így fényképezni? És hol rejtőznek augusztus 5. előtt készített fotói? Taro, még Gerta Pohorylles néven 1933 őszén érkezett meg Párizsba, és a három nyelven tökéletesen beszélő, vonzó fiatal lány hamarosan ismeretséget kötött Tim Gidallal, a berlini modern fotográfia egyik úttörőjével⁷, Philippe Halsman ismert fotóssal és 1934 szeptemberében André Friedmannal. 1935-ben Gerda Taro annál a Drezdából menekült fényképész-újságírónál (Fred Steinnél) bérelt szobát, aki a híres párizsi kettős portrét készítette a lányról és Andréről/Capáról. (Taro rendszeresen dolgozott Steinnel annak sötétkamrává avanzsált fürdőszobájában, eltanulva tőle a fotózás alapjait, és ő volt az, aki Fred Steint és Capát összeismertette egymással.) 1935 októberétől állandó, biztos munkahelye a Maria Eisner alapította „Alliance Photo” volt, ahol esztétikai, technikai, művészeti iskolázottságot szerzett, miközben megismerkedett a fotográfia új irányzataival is⁸. Gerda Taro



© ICP © fotó: ICP

Gerda Taro fotója. Köztársasági milicista nők gyakorlatozás közben a strandon, Barcelona közelében. 1936. augusztus. Ezüstszelatin másolat, ICP

legfontosabb mentora azonban Robert Capa volt, aki 1935-ben egy csaknem három hónapos dél-franciaországi nyaraláson, a Sainte-Marguerite szigeten kezdte el tanítani a lányt, hogy mennyire eredményesen, azt mutatják a spanyolországi felvételek.

1936. szeptember 5-én, mikor Taro és Capa megérkezett az andalúziai frontra, ott éppen fegyverszünet honolt. Valódi harci események híján inszenált, megrendezett katonai megmozdulásokat fotóztak. Ez korántsem volt szokatlan. Nem ez volt az első beállított fotójuk, és nem ezek voltak az első beállított riportfotók a történelemben. Mint ahogy az utolsók sem. Susan Sontag írja *Regarding the pain of Others* című könyvében, voltaképpen cseppet sem meglepő, hogy sok olyan riportfotó, többek között a második

világháborúból, amely különösen mélyen belevésődött az emlékezetünkbe, nyilvánvalóan beállított volt. Inkább az a különös, *Ilyen felvétel a kiállítás utolsó előtti fotója is, amelyet Gerda Taro készített három köztársasági katonáról, közülük az egyik az elhíresült milicista, fehér ingben, amint térdepelve éppen vállához emeli fegyverét. A kiállítás utolsó képe, A milicista halála is ekkor készült. Hogy Capa fotózott közvetlenül Taro mellől, vagy Taro készítette a legendás fotót – a mai napig nem dőlt el.*

hogy meglepődünk és csalódunk, amikor ez kiderül⁹. Az a lehetőség, hogy egy szemfüles fotográfus a legjobb pillanatban kapott el és örökített meg egy váratlan eseményt, bűvöletbe ejt minket.

Capa Taróval együtt elkísért terepgyakorlatra egy CNT katonai egységet, és ekkor készült az a többrészes képsorozat, amely a katonákat óvatos előrenyomulás, célzás, a pozíció biztosítása, lövészárokból, illetve a lövészárók átugrása közben mutatja¹⁰. Irme Schabernak sikerült több képet is identifikálni az ICP-ben őrzött Taro-hagyatékban, amelyek egyértelműen bizonyítják, hogy Taro is jelen volt ezen a fotózáson és fényképezett is. Ilyen felvétel a kiállítás utolsó előtti fotója is, amelyet Gerda Taro készített három köztársasági katonáról, közülük az egyik az elhíresült milicista, fehér ingben, amint térdepelve éppen vállához emeli fegyverét. A kiállítás utolsó képe, *A milicista halála* is ekkor készült. Hogy Capa fotózott közvetlenül Taro mellől, vagy Taro készítette a legendás fotót – a mai napig



© ICP © fotó: ICP

Robert Capa fotója Gerda Taróról és egy köztársasági katonáról. Córdoba-front, Spanyolország, 1936. Ezüstszelatin másolat, ICP

nem dőlt el. Jelenleg is folyik a kép vizsgálata Gerda Taro szerzősége szempontjából. Irme Schaber, aki abszolút megalapozottnak tartja Manuel Susperregui eddigi kutatásait, úgy tudja, a spanyol történészprofesszor újabb bizonyítékokkal kíván előállni¹¹.

Hogy mennyire szoros volt a Taro–Capa páros együttműködése 1936-ban, azt nem csupán a közösen használt „Robert Capa” márkajegy jelzi, hanem ennek az időszaknak szintén közös munkaalbumai is, ahol a tematikailag csoportosított kontaktképeknél még nem jelezték, melyiket melyikőjük készítette. Csak 1937 februárjától kezdték a fotókat mint „Reportage Capa & Taro” publikálni, és március 18-án jelent meg először a *Regards*ban egy többrészes fotósorozat ezzel a jelzéssel. Egy hónappal később és ugyancsak a *Regards*ban tettek közzé egy nagy

képriportot már „Photo Taro” szignet alatt. A bátor, fiatal haditudósító lány sikeres, saját neve alatt publikáló fotóssá emancipálta magát. Ettől kezdve rendszeresen jelentek meg munkái olyan neves lapokban, mint a *Regards*, a *Ce Soir*, a *Volks-Illustrierte*, az *Illustrated London News*, a *Züricher Illustrierte* vagy a *L'Unité*.

Nem ő volt az egyetlen női fotográfus a spanyol polgárháborúban, Tina Modotti és a fiatal Horna Kati is ott dolgozott ekkor. Gerda Taro egy éven keresztül fényképezett Spanyolországban, ezalatt megfordult szinte az összes fronton, ahol a tilalommal mit sem törődve, szinte a tűzvonalból készítette drámai felvételeit. De megörökítette a menekülteket, az árvákat, az éhezőket, a bombatámadások áldozatait, a lőszergyár munkásait is. A szemek, kezek, a gesztusok, a fizikai és érzelmi

közelség fontos elemei fotóinak, melyeken a gondosan komponált képek esztétikuma ötvöződik a spontán „elkapott” pillanatfelvételek sajátosságaival.

1937. július 25-én Taro Capa nélkül, egy kanadai újságíró, Ted Allan társaságában a Brunete-fronton fényképezett, ahol a német Condor Légiónak bombatámadása alatt elszabadult a pokol. Taro egy sebesülteket szállító teherautó oldalán kapaszkodva próbált kijutni a tűzvonalból, amikor egy tank pont a lány oldalán ütközött neki a teherautónak. Másnap belehalt sérüléseibe. Augusztus 1-jén, 27. születésnapján temették el Párizsban, síremlékét Alberto Giacometti készítette. A *Ce Soir* 1937. augusztus 10-i számában jelentek meg Taro utolsó fotói a Brunete-frontról, majd 1937. augusztus 16-án a *Life* magazin egy kétoldalas tudósítással emlékezett meg „Brunete pacsirtájáról”.



© ICP © fotó: ICP

Gerda Taro fotója. Fiú az FAI (Ibériai Anarchista Szövetség) sapkájában. Barcelona, 1936. augusztus. Ezüstszelatin másolat, ICP

1938 februárjában New Yorkban a manhattani New School for Social Research épületében ugyan rendeztek még egy kiállítást Taro és Capa spanyolországi fotóiból – az elsőt és 2007-ig egyben az utolsót is, azonban itt már Gerda Taro csupán mint a híres fotós, Robert Capa szerencsétlenül járt társa bukkant fel, ellenben azt a fontos körülményt, hogy az ő képei is szerepelnek a kiállításon, elhallgatták. Ugyanúgy, ahogy a *Death in the Making*-ben (Layout: Andre Kertesz) elfelejtették feltüntetni mint szerzőt az általa készített fotók publikálása-kor, holott a képek negyedét Taro készítette.

Egyes vélemények szerint Gerda Taro ihlette az *Akiért a harang szól* Maria alakját, őt vélik benne felismerni: „Barna arcából villantak elő a fogai, s a bőre, a szeme egyazon dióbarna színben aranylott. Magas arccsontja volt, vidám szeme, egyenes, telt szája. Rövidre vágott haja, amely alig volt

hosszabb a hód szőrméjénél, aranybarnán csillogott, mint a napsütésben érlelődő búzatábla... gyönyörű az arca – gondolta Robert Jordan...”¹²

Amikor 1941-ben a *Life* magazinban megjelent egy riport erről a nagy sikerű Hemingway-regényről, az író fotós barátjához fordult képanyagért. Capa szokásához híven a Taro-fotókból is válogatott. A lány remek felvételét a tábori telefont használó milicistákról a Segovia-fronton, ami a regény egyik kulcsfontosságú jelenetének képi változata, is a saját neve alatt publikálta. Taro másik Hemingway vonatkozású fotóját, a Gustavo Durant, az író zeneszerző barátját motorbiciklin ülve megörökítő, feszültséggel és költőiséggel teli képet ugyancsak „kölcsonvette” Capa a *Death in the Making* albumhoz. (Duran szerepelt az *Akiért a harang szól* filmváltozatának egyik jelenetében is, ahol önmagát alakította.) Ez a kép

is látható volt a stuttgarti kiállításon. Eredeti negatívját a mexikói ládában találták meg, ezért nem szerepelhetett még a New York-i nyitókiállításon 2007-ben.

Egyébként a Taro-képek hátoldalán egyszerűen áthúzták, átbélyegezték, átragasztották az eredeti szignatúrát¹³. Ebben a tevékenységben – amely még 1947 után is javában zajlott – különösen élen járt a Pix ügynökség, ahol Cornell Capa is dolgozott és a Magnum¹⁴. Gerda Taro fotográfus tehát eltűnt a süllyesztőben. A Capa-mítosz, a „világ legnagyobb háborús fotográfusa”, aki élete kockáztatásával elsőként vagy egyedülként örököltette meg a jelentős történelmi pillanatokat, pedig virágzott. Holott Capa nem volt egyedül. Spanyolországban kezdettől fogva ott volt mellette és fáradhatatlanul fényképezett egy stuttgarti lány, akinek a fotói 70 évvel a halála után is elemi erővel, változatlan intenzitással hatnak ránk.



© ICP © fotó: ICP

Ismeretlen fotográfus képe Gerda Taróról. Guadalajara-front, Spanyolország. 1937. július. Ezüstszelatin másolat, ICP

X

- 1 Irme Schaber: *Gerda Taro. Fotoreporterin im spanischen Bürgerkrieg; eine Biografie*. Marburg, Jonas Verlag, 1994. Az átdolgozott második kiadás várhatóan ez év végén jelenik meg angolul, 2011-ben pedig németül.
- 2 Irme Schaber zur Ausstellung im Stuttgarter Kunstmuseum „Gerda Taro. Krieg im Fokus”.
- 3 Burkhard Heinz riportja Irme Schaberrel, „Anstifter” in *Freien Radio für Stuttgart*, 2010. március 27.
- 4 www.museum.icp.org/mexican_suitcase/
- 5 In: Irme Schaber: *Gerda Taro*. 1994. 101. o.
- 6 Martha Gellhorn: *Till Death Do Us Part*. In: *Two by Two*. New York, 1958
- 7 A sajtóigazolványt egy amszterdami fotóügynökség, az A.B.C.-Press-Service vezetője, a magyar Róna Imre, Capa barátja, segítője és megbízható üzletfele állította ki. In: Irme Schaber: *Gerda Taro*. 1994. 89. o.
- 8 Gerda Taro egyik első munkaadója, dr. René Spitz emigráns pszichoanalitikus Freud tanítványa volt, nála ismerkedett meg az akkor már Svájcban élő Tim Gidallal 1933 decemberében. In: Irme Schaber: *Gerda Taro*. 1994. 64. o.
- 9 Taro Capa közvetítésével jutott az álláshoz, aki még a berlini évekből, az Atlantis kiadóból ismerte Maria Eisnert.

- 9 Susan Sontag: *Regarding the pain of Others*. Farrar, Straus and Giroux in New York, 2003. 66. o.
- 10 Richard Whelan: *This is War! Robert Capa at work*. I.C.P.-Steidl, 2007
- 11 Bernd Serger: *Kunstmuseum Stuttgart zeigt Fotografien von Gerda Taro*. *Badische Zeitung*, 2010. március 8.
- 12 Ulrike Frenkel: *Irme Schaber hat die Fotografien vor dem Vergessen bewahrt*. *Kulturfinder*, 2010. január 29.
- 13 Isabell Gössele: „Ihr Tod war damals eine Sensation”. Interview mit Taro-Biografin Irme Schaber. *SWR*, 2010. január 28.
- 14 Ernest Hemingway: *Akiért a harang szól*. 31. o.
- 15 Heinrich Jaenecke: *Es lebe der Tod. Die Tragödie des spanischen Bürgerkrieges*. Hamburg, 1980. Irme Schaber, Richard Whelan, Kristen Lubben: *Gerda Taro*. From the Collection of the International Center of Photography New York ICP-Göttingen, Stedl Verlag, 2007
- 16 Anton Holzer: *Die Frau in Robert Capas Schatten*. In: *Fotogeschichte* 109, 2008

(Gerda Taróról lásd még: Stenczer Sári: *Gerda Taro La Pequeña Rubia*. Fotóművészet 2009/3. – a szerk.)



© ICP © fotó: ICP

Gerda Taro fotója. Milicista nő kiképzés közben a strandon Barcelona közelében. 1936. augusztus. Ezüstszelatin másolat, ICP

Dalí bajsza

Az atlantai Művészeti Múzeum nagyszabású kiállítást rendezett az állandó közönségkedvenc, Salvador Dalí kései munkáiból. A tárlat a '30-as éveknél veszi fel a fonalat, amikor kiforrott a katalán művész stílusa és persze a köré épített trade-mark. Dalí szakított a párizsi szürrealistákkal, elindult a kereskedelmi festészet irányába, felfedezte magában a katolikust, rabul ejtette a nukleáris miszticizmus és kitalálta saját imidzsét, a kunkorodó bajusszal, az eszelős tekintettel és a meg-hökkentő szürreális kellékekkel. A festő már a jelképszerű, hatalmas, Velázquez-idéző spanyol bajusszal érkezett meg Amerikába 1940-ben, a villogó vakuk kereszttüzeiben ünnepezve saját bizarr zseniét. A közismert logóvá vált Dalí-bajusz került fel az atlantai múzeum kiállítását reklámozó Boeing 757 orrára is. Augusztus 7-től bárki megérkezhet Dalí stílusában az Újvilágba.



© High Museum of Art, Atlanta © foto: High Museum of Art, Atlanta

Boeing 757 Dalí bajszával

Új Caravaggio?

Fantasztikus felfedezéssel állt elő július 17-én a Vatikán hivatalos lapja, a *L'Osservatore Romano*: egy Caravaggio-festményt találtak az egyik római jezsuita templom épületében, amely Szent Lőrinc vértanúságát ábrázolja. A sajtó képviselői előtt leleplezett hatalmas méretű festményen a négyszáz éve meghalt művész jellegzetes stílusjegyei láthatók: drámai fény-árnyék hatások, precíz naturalizmus, kicsavart figurák, szokatlan, filmbe illő látószög. Az oltárkép a csodatévő diakónus vértanúságát ábrázolja, a fiatal, majdnem mezeten férfi a kép bal oldalán terül el egy lángoló rácson, egy izmos martalóc gerendával tolja odébb a testét, egy másik pedig éppen szemet önt a tűzre. De pár nappal később már jöttek a cáfolatok. A Caravaggio-szakértő Rossella Vodret szerint: „Igazán érdekes festmény, de szerintem – legalábbis jelenleg – kizárhatjuk, hogy egy Caravaggio.” A közel két méter széles, nemrég letisztított képen egészen egyéni az éppen meggyulladó Szent Lőrinc beállítása, de a természetellenesen csavarodó, elnagyolt bal hátsó láb kétségesen teszi Caravaggio szerzőségét, aki a tökéletes naturalizmusra mindig nagy gondot fordított. A kvalitásos részletekkel durva, alacsony színvonalú elemek keverednek, ami egy szicíliai vagy máltai Caravaggio-követő keze nyomát sejteti. A *L'Osservatore Romano* is visszavonulót fűjt: a Vatikán Múzeum igazgatója hosszú cikkben vonta kétségbe az elhamarkodott attribúciót. A szakértők várnak a további vizsgálatokra, hogy állást tudjanak foglalni stílári kérdésekben.

Rossella Vodret elemzi a feltételezett Caravaggio hiányosságait



A Heinemann Galéria címkéje és regisztere (forrás: <http://heinemann.gnm.de>)



Heinemann Galéria

Felkerült az internetre a neves müncheni műkereskedő-dinasztia által üzemeltetett Heinemann Galéria teljes adatbázisa. A Deutsche Kunstarchiv digitalizálta a szorgos galériások 1890 és 1939 közötti páratlan cédulakatalógusát. A 43 ezer festményt tartalmazó adatbankon keresztül nemcsak betekintést kapunk a müncheni akadémikus piktúra lenyűgöző képforgalmába, de sok minden kiderül a zsidó műkincstulajdonosok '30-as évekbeli, kényszerű adásvételeiről is. A galériát David Heinemann alapította 1872-ben Münchenben, de több leányvállalatot is működtetett Frankfurt am Maintól Nice-ig. Az 1890-es évektől az öreg Heinemann három fia igazgatta a galériát, elsősorban 19–20. századi német festőket forgalmaztak, többek között az édeskes zsáneiról híres Franz von Defreggert vagy a sikeres portretista Franz von Lenbachot. A virágzó képkereskedés a hitleri Németország áldozata lett. A zsidó műkereskedő-család 1939-ben kényszerűen megvált galériájától, és a kötelező árszámítás miatt ettől kezdve a céget az egyik vezető alkalmazott, Friedrich Heinrich Zinckgraf irányította. A digitális adatbázisban szép számmal szerepelnek magyarok is, például hatvannál is több Munkácsy, majd félszáz Szinyei-Merse (sok korai képpel) és egy tucat Benczúr.

Eladósodott márkik és grófok

A brit arisztokrata, Jersey grófia kalapács alá bocsátotta tavaly decemberben a gyűjteményében őrzött Van Dyck-önarcképet. A barokk aranykeretben felkínált ovális portré 8,3 millió fontig jutott el a Sotheby's árverésén. Az előkelő tulajdonos – ahogy az lenni szokott – előbb a nagy múzeumokkal tárgyalt, de senki nem kínált érte elég magas árat. A szigetország nemesei bajban vannak, a gazdasági válság megtépázta vagyonukat. Sorra kerülnek kikiáltásra az ősi képgalériák feltett remekművei, az elárverezett Van Dyck-festmény például már 1712 óta Jersey urainak birtokában volt. A kép az aukció sztárjaként lett beharangozva éppúgy, mint korábban Rubens szakállas tábornokról festett lenyűgöző portréja, amit a londoni Christie's értékesített szintén 9 millió fontért idén júliusban. A reneszánsz hagyományt követő képmás korábban Spencer gróf gyűjteményét ékesítette, akárcsak az



Anthony van Dyck: *Önarckép*, 1640, olaj, vászon, 60 × 47 cm

© Sotheby's © foto: Sotheby's

ugyanekkor elárverezett Guercino-féle bibliai jelenet. Egy nappal később a Sotheby's egy halovány rózsaszín párában úszó római látképpel döntött rekordokat. A kis híján 30 millió fontért megvásárolt Turner ugyancsak egy arisztokrata kollekciójából származik: ezúttal Rosebery grófia volt a beadó. Mások mára családi ezüstöt is felélik. Lothian márkija lemondott 81 kilogrammos barokk ezüstvázájáról – egy ázsiai gyűjtő 2,5 millió fontot fizetett ki érte egy aukción. Az *Art Newspaper* kimutatása alapján a londoni aukciósházakat a megszorult brit arisztokraták látják el első osztályú áruval: az elmúlt fél évben – csak az ismert adatok alapján – 100 millió font értékben árvereztették el műkincseiket.

Olajkatasztrófa a múzeumban

Július végén lefátyolozott aktivisták tűntek fel a British Múzeum Húsvét-szigetről származó kőfeje körül. A három nőalak porcelántojásra emlékeztető fehér korszót vitt a kezében. A több ezer éves szoboridol előtt megállva körbeloccoltak fekete folyadékkal a modern posztamenst. A lecsorgó fekete lé kőolaj volt, a jelképes kancsón pedig a brit olajtársaság, a Mexikói-öbölbeli olajkatasztróféért felelős BP zöld logója látszott. „Az ország legnagyobb értékei az olyan intézmények, mint a British Múzeum, de a nemzetközi hírnevüket beárnyékolja a BP-vel kötött szponzorációs együttműködés” – mondta az egyik résztvevő. A múzeum – akárcsak a Tate – komoly pénzeket kap a British Petroltól, amiért cserébe az olajcég saját rendezvényeire használhatja a kiállítótermekeket és feltüntetheti logóját a múzeumi kiadványokban. A Kultúra az Olaj Után (Culture Beyond Oil) nevet viselő csoport egyik tagja, Ben Cooper

így magyarázta akciójukat: „Az olajipar régóta rombolja a környezetet és az emberi jogokat, egyre közelebb sodorva minket egy globális katasztrófa lehetőségéhez. Az olaj jelképezi az egyre növekvő kockázattal nem törődő forráskihasználást. Akárcsak a Húsvét-sziget erdőinél, a könyörtelen olajéhség az ökoszisztéma összeomlásával fenyeget. Ez történt a Húsvét-sziget őslakosaival is 2000 évvel ezelőtt.” A British Múzeum inkább a józanabb hangokra hallgat, és nem tervezi megszakítani közel tizenöt éves kapcsolatát a nagy brit olajcéggel.

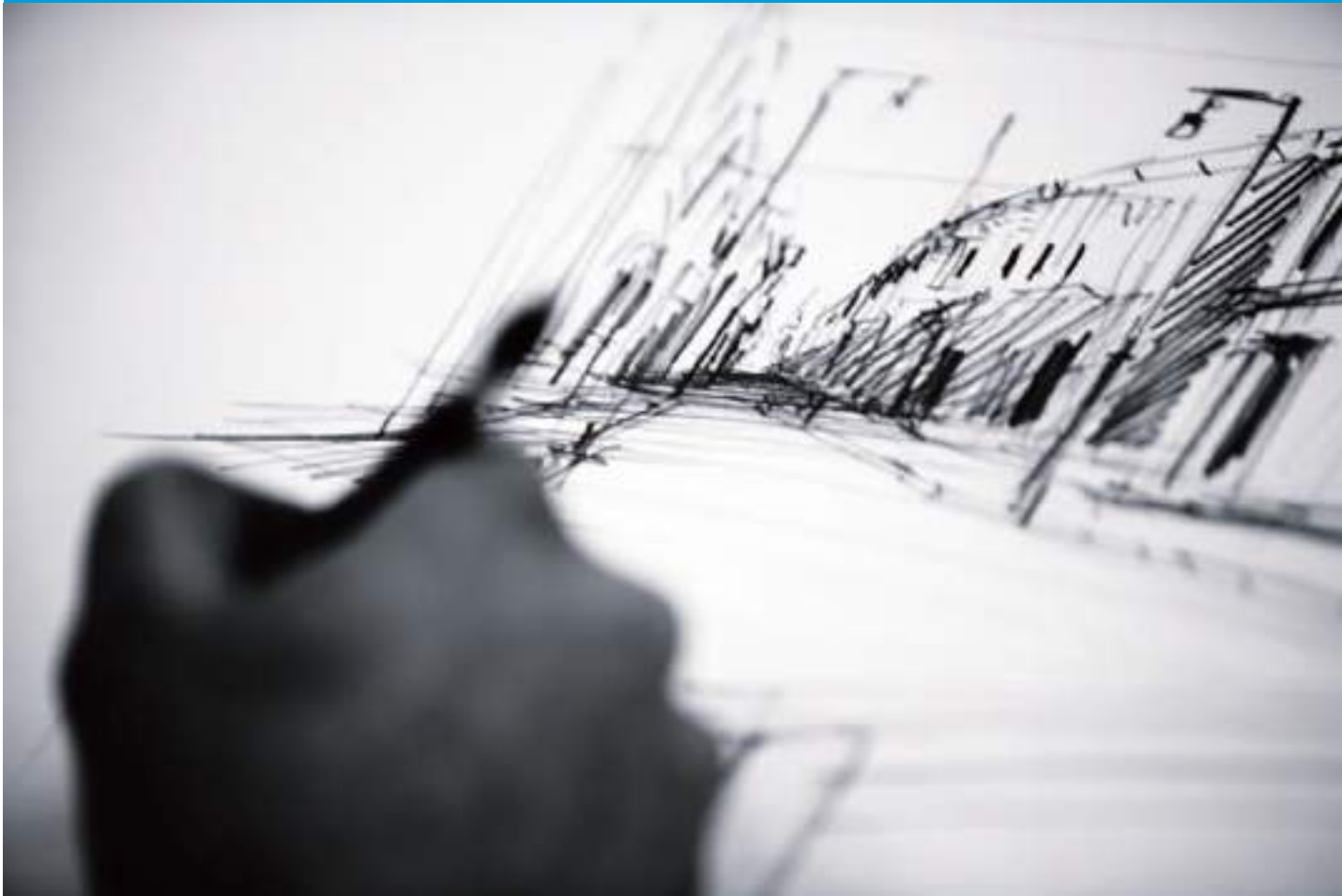


A Culture Beyond Oil tagjai olajjal öntözik a Húsvét-szigetről származó idolt

BorderLINE

Répás Ferenc rajzol

© BorderLINE Architecture © foto: Bujnovszky Tamás



Az idei Velencei Építészeti Biennále főkurátora, Kazuyo Sejima vezérgondolata irányt mutathatott az egyes nemzeteket képviselő kurátoroknak is. A magyar nemzeti pavilon koncepciója is jól illeszkedik *Az emberek az építészetben találkoznak* című központi kiállítás tematikába, amely meg szeretné mutatni azt a hármas viszonyrendszert, ahogy az ember és az építészet, az építészet és az ember, valamint az ember és az ember viszonyul egymáshoz. A magyar pavilonban a BorderLINE formáció, Wesselényi-Garay Andor és Ferencz Marcel rendeznek rendhagyó kiállítást. A pavilon központi témája az építészet „vizuálisan még értelmezhető alapegysége”, a vonal és annak (illetve azok sokaságának) a megrajzolása. Ez az installációban például vonalkötegek és -oszlopok formájában jelenik meg. A kurátorokat érdekelte maga a folyamat is, ahogyan a vonal és a vonalból a rajz létre-

jön, ezért a pavilonban 40 (köztük 22 külföldi és 18 magyar) építésszel készített rajz-interjú lehet végignézni. A rendezők alap-tézise az volt, hogy bár a digitalizált világ kellős közepén élünk, ahol már nagyon sok mindent a gépek készítenek el helyettünk, de „az építések még mindig rajzoltak”. Aztán a gondolatot továbbfűzve az is kiderült, hogy a rajzolás univerzális tevékenység, hogy öreg és fiatal, helytől, kultúrától függetlenül mind rajzol, ez a fajta nyomhagyás tehát közös nyelv mindannyiunk számára. Ezt hivatott kifejezni a pavilon apszisában elhelyezett 20 000, kötélre lógatott ceruzából készült installáció, amit Magyarország egész területéről – az iskolák bevonásával – gyűjtöttek össze a rendezők. Ezek a ceruzák pedig, ahogy a BorderLINE Architecture továbbgondolja létüket, képviselik mindazt a rengeteg rajzot, amit rejtett kezek valaha velük lerajzoltak. De a vonal

definiálható fizikai entitásként, építészeti szerveződés elemeként. A határvonal pedig a „rajz és az építészet születése közötti, az itt és ott, külső és belső, én és más” is elválasztó és persze össze is kötő vonalra vonatkozik, a földrajzi határokról nem is beszélve, amire a kiállításban és a katalógusban szereplő külföldiek jelenléte is utal. Az analóg és számítógépes rajz viszonyát dolgozza fel a kiállításon Tasnádi József médiainstallációja, amiben az összes létrejött kézi skiccet a gép rajzolja újra. Új szempontokat felvető, a téma absztraktsága miatt rengeteg lehetőséget magában rejtő, izgalmas kiállítási koncepció, amit Wesselényi-Garay Andor és Ferencz Marcel kidolgoztak.

12. Velencei Építészeti Biennále
2010. augusztus 29 – november 12.
<http://borderlinearchitecture.com>

© BorderLINE Architecture © foto: Bujnovszky Tamás



Installáció | BorderLINE Architecture



© Coproduced by Thyssen-Bornemisza Art Contemporary © foto: Courtesy of the architects

Aranda/Lasch: *Modern Primitives*, 2010

T-B A21 Velencében

A legfrissebb trendekre fogékony bécsi Thyssen-Bornemisza kortárs művészeti központ (T-B A21) régóta dolgozik együtt az építészet határterületeit is átlépő alkotókkal. Az intézmény idén is készült különleges programokkal a velencei Építészeti Biennáléra. A Kazuyo Sejima által rendezett hivatalos főkiállításra több általuk kezdeményezett projekt is bekerült, például Berger&Berger mozt, színházat és múzeumot egyesítő kísérleti fémkonténere, az Aranda/Lasch kreatív csoport *Modern Primitives* címen futó különleges kristálybútorai, amik gombaként burjánzó geometrikus idomokként töltik be a teret, valamint az R&Sie(n) – *thebuildingwhichneverdies* címre hallgató – laboratóriumában kifundált, különleges, futurisztikus UV-lámpás plasztikegysége, ami csökkenti a fényszennyezést és igazodik az emberi bioritmushoz. (R.G.)



12 ÉVFOLYAM 3 000 000 M² ÉPÍTÉSZET
100 ÉPÍTÉSZ VILÁGSZTÁR 4000 DESIGNTÁRGY

21.SZÁZADI SZOBROT PÉCSNEK

A hiány emlékműve – Csákány István: Marcel Breuer emlékszoba

A Dél-dunántúli Építész Kamara által a pécsi Breuer Marcell-emlékmű megtervezésére kiírt meghívásos pályázat abból az alaptézisből indult ki, hogy a klasszikus emlékműszobrászat a nyugati világban a múlt század közepén elvesztette korábbi relevanciáját, a 20. század végén pedig az ellenemlékművek formájában tért vissza a közgondolkodásba. Magyarországon viszont, miközben a köztéri művek elsöprő többsége ma is a 19. századi szobrászat örököse, az elmúlt évtizedekben az emlékmű fogalmának újragondolására nem került sor, a kortárs képzőművészek közül pedig kevesen jutottak köztéri megbízáshoz. Ebből a tényből kiindulva a Breuer Marcell-emlékmű pályázatára olyan magyar és magyarországi kötődésekkel rendelkező külföldi képzőművészek kaptak meghívást – Csákány István, Andreas Fogarasi, Gyenis Tibor, Lakner Antal, Várnai Gyula, Georg Winter –, akiket régóta foglalkoztat az építészet és a köztér fogalma. Breuer Marcell munkássága különösen alkalmasnak tűnt a köztéri művészet újragondolására, hiszen már pályafutásában is tapinthatóan jelen volt a különböző műfajok korunkra jellemző egymásba olvadása: Breuer festőként kezdte, majd a Bauhaus asztalosműhelyében fejezte be tanulmányait, végül nemcsak a huszadik század egyik emblemikus fémbútorát alkotta meg, de az évszázad egyik meghatározó építészévé is vált. Breuer formanyelvi újításainak, anyagkísérleteinek, interdiszciplináris gondolkodásának pedig méltó emléket egy minden tekintetben újító szellemű, a hagyományokat és a jelenkori tendenciákat egyszerre fel dolgozó és értelmező kortárs alkotás állíthat. Az előreláthatólag 2011 tavaszán a pécsi Konferencia és Koncert Központ előtti téren, az

új Breuer Marcell sétány végén felállítandó műre mind a hat meghívott művész benyújtotta tervét. A zsűri, Hőnich Richárd, a pécsi Konferencia és Koncert Központ egyik építész, Fabényi Julia, a Baranya Megyei Múzeumok Igazgatóságának vezetője, Sugár János képzőművész, Beatrice Soltys, Fellbach városának (Pécs testvérvárosa, a projekt támogatója) polgármestere, Szécsi Zsolt, Pécs főépítész és Mélyi József, a pályázat kurátora egyhangú döntéssel Csákány István pályaművét ítélte megvalósításra érdemesnek.

Csákány terve már első pillantásra is megdöbbentő: két méter magas betonemelvényen egy eredeti nagyságú, tengeri szállításra alkalmas konténer áll, kerekeken. A hatalmas doboz és a pótkocsi látszóbeton és fényáteresztő beton elemekből áll, a konténer hátsó ajtaja résnyire nyitva. A konténer tetején négy elemből álló, az ipari csarnokok felső megvilágítását adó shade-tető jellegzetes formája látható, rajtuk napelemek helyezkednek el. A napelemek által összegyűjtött áram a konténer belsejében elhelyezett égőtesteket működteti, melyek sötétedés után a fényáteresztő beton elemeken keresztül átvilágítanak. A tömszerű emelvény két helyen áttört: az egyik résen keresztül egy fényáteresztő betonból készített vízvezetékcső látható, a másik, kapuszerű áttörésen belül pedig egy – szintén fényáteresztő betonból – szennyvíztároló tartály látható. Az emlékmű felirata: „Marcel Breuer emlékszoba”, magyar és angol nyelven.

Csákány István terve, amely a Koncert Központ környezetéhez éppúgy szervesen illeszkedik, mint a fiatal művész eddigi munkásságához, a hiányról és magáról az emlékműről szól. Óriásira felnagyítva és tárgyasítva ugyanis azt a kérdést teszi fel,

mennyiben lehetséges emlékművet állítani egy olyan kiemelkedő személynek, akinek sikertörténetében az emlékművet most felállító ország, város tulajdonképpen nem játszott kiemelt szerepet: Breuer 18 évesen elhagyta hazáját, későbbi visszatérései során sem tudott itthon kibontakozni, sőt még idősen, világhíres építészként sem sikerült egyetlen épületét sem megépíteni Magyarországon. Csákány emlékműve magát az emlékműállítás szándékát és értelmét dolgozza fel, olyan műben, amely ezt az ellentmondást képes befogadni és alkotó elemévé változtatni. Csákány számára Breuer hiánya a terv alapmotívuma és mottója.

A mozgathatónak tűnő, ugyanakkor a lehető legstabilabb konténer Breuer visszaimportálására, egy a németországi Bauhausban gyökerező, de a tengerentúlon kiteljesedett életmű repatriálására utal. A mű sajátos portréként is felfogható, amely egy autonóm, önellátó – vízforgatással, árammal rendelkező, tehát lakható – rendszert modellez. Csákány számára Breuer is ilyen független egység, olyan modern alkotó típus, aki hazájától függetlenül tudatosan és önállóan élt és alkotott a világ jelentős központjaiban, ahol maga vívta ki a nemzetközi elismerést és sikert. Ez az autonóm egység formája és anyaga révén egyszerre nyitott és zárt. Csákány alkalmazásában a beton egyrészt Breuer építészetének egyik alapelemére utal, másrészt az anyagban összeköti a modernista tervek, a fiatal magyar építész mérnök, Losonczy Áron fényáteresztő beton találmánya révén, a kortárs magyar építészettel.

(Az összefoglaló a pályázati kiírás és Csákány István műleírása nyomán készült.)



Lakner Antal pályaműve



Georg Winter pályaműve



Andreas Fogarasi pályaműve

A nyertes pályamű – Csákány István alkotása



Gyenis Tibor pályaműve



Várnai Gyula pályaműve



Csákány István pályaműve

MÉLYI József

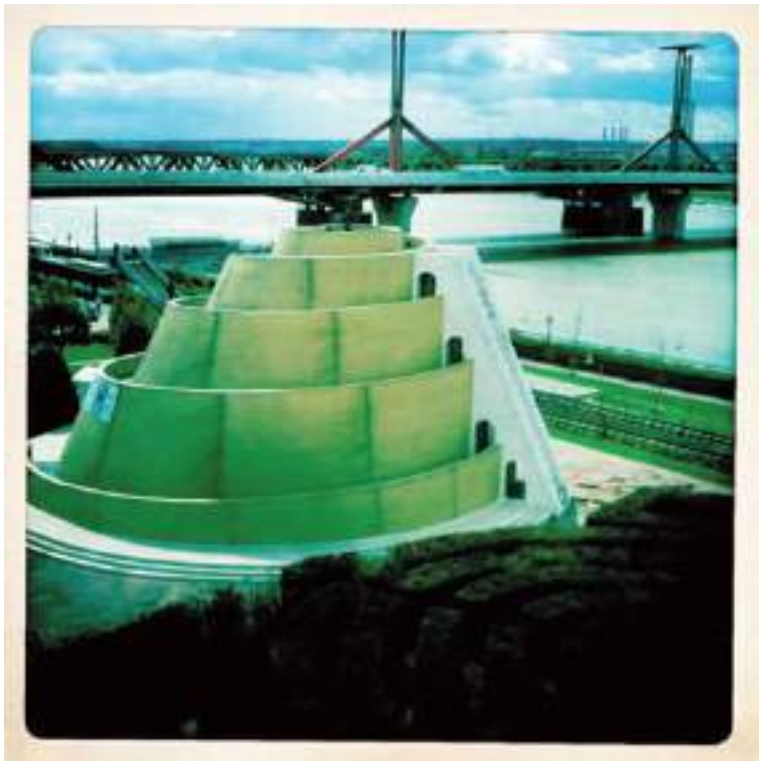
A JÖVŐ ALULNÉZETE

Duna-parti szobrok 3.

A Szabadság hídtól
a Lágymányosi hídig

Gőbolyós Luca fotóival

Nehru part, Boráros tér borárus szoborral, zikkurat, márványfüggöny, bronzkörhinta láncsal: csak kapkodja a fejét az ingerszegény környezetből idetévedt marslakó, ha a pesti oldal sorozatunk szempontjából utolsó szakaszára téved. A következő számban pedig jön Buda.



© Artmagazin, © Gőbolyós Luca

A Török Péter kerttervező által megálmodott zikkurat a Nemzeti Színházat körülvevő parkban

Ha a jövő embere végigsétál majd a Lágymányosi hídig meghosszabbított Duna-korzón, számos furcsa szobrot láthat a múltból. Rengeteg emlékmű, portré és bronzdíz társul a 21. század végi futurisztikus *flaneur* szemé elé, egyenként megnézni talán nem is lesz ideje. Miközben a Szabadság híd felől a történelmi személyiségek és események végeláthatatlan sora kíséri útját, a Petőfi hídnál kedélyes, mindennapi jelenetek sokasága, a Nemzeti Színház környékén pedig a múlt nagy színészeinek serege várja, eszébe juthat az elmúlt – de most még előttünk álló – évszázad két szoborállítási alapelve. Az egyik, hogy a sétány mellé szobor is kell. Ez igazán nem újdonság, már

II. Vilmos is így gondolta Berlinben, a másikat viszont a békés évszázad termése: ha egy szobor a helyén áll, barbárság lenne elbontani vagy áthelyezni. A jövő embere számára nyilvánvaló lesz az is, hogy a század elején a kerületi önkormányzatok kezébe adott korlátlan szoborállítási jog vezetett oda, hogy Budapest a kétezres évek folyamán a sűrű szobrok városa lett. A láthatóan erős történeti tudattal megáldott jövő embere számára azonban igencsak nehéz feladat lesz eldönteni, melyik szobor állhatott már a 20–21. század fordulója környékén is. Az elmúlt száz évvel kapcsolatban gyakran ugyanilyen nehéz helyzetben van a mai budapesti szobornézegető, aki a jövőbeli

potenciális sétány helyén, a villamossínek és az építési konténerek között nemegyszer életét kockáztatva sétál végig. Rögtön az Erzsébet híd és a Szabadság híd között rendeznie kell például önmagában, mely kor emelte és mely kaparta vissza a Tanácsköztársaságra emlékeztető tengerészek domborművét. Az 1949-es felállítás idején a két alak ugyanis még csillaggal ékesített zászlót lobogtatott: a hátrakiabáló figura sarlóval és kalapáccsal, az előretekinő a Népköztársaság akkor épp friss címerével. A két, már annak idején is anakronisztikus alak ma a fel-ségjelektől gondosan megtisztított, fehér zászlókat viszi a semmibe. A Fővám téren a metróépítés miatt jelenleg a szobrok



© Artmagazin, © Gőbolyós Luca

Az első világháborús honvéd emlékoszlop szétszedett kőtálya



© Artmagazin, © Gőbolyós Luca

Szabó Tamás: Roma Holokauszt emlékmű

is pihennek, az első világháborús honvéd emlékoszlop kőtálya a földön áll. A hozzá tartozó emléktábla kormeghatározása sem problémamentes. 1938-ban a magyar–olasz megbékélés jegyében – már a harmincas évek elején együtt masíroztak Pesten a két ország frontharcosai – több olasz és magyar tábornok jelenlétében avatták fel a IV. Károly honvéd és népfelkelő gyalogezred emlékművét. A szoborcsoport a második világháborút is átvészelte, de a gellérthegyi Szabadság-szobor felavatását már csak kevéssel élte túl: 1948-ban egyeseknek – egy bizonyos szögből – a puskatusát emelő katona mozdulata a pálmaágas nőalak vagy éppen a hős szovjet katona elleni agressziónak

tűnt, így a honvédek emlékét eltávolították. Később a kis ligetbe érkezett Dimitrov mellszobra, majd 1956-os forradalmi fára lógatását követően, mintegy jóvátételként egész alakja, hogy aztán a honvéd emléktábla – a Klebelsberg-szobor ideállításának ötletét elvetve – 1998-ban ismét elfoglalja mindezek helyét. A Petőfi híd felé, a Nehru parton áll a 2006-ban felavatott, így leginkább meg-késétségével tüntető Roma Holokauszt emlékmű, Szabó Tamás alkotása. A szörnyű pusztulásra, a krematórium kemencéjére utaló fekete-arany kompozíció, geometrikus tömbjével, a lángnyelvek absztrahált, mégis körömmel kikapart hegekként történő

megjelenítésével komoly kifejezőerejű, megrázó alkotás lehetne. Szabó azonban a tömb belsejében elhelyezett bronzalakkal épp úgy áldozza fel a méltóságot a színpadiasság oltárán, mint ahogy tette ezt a Carl Lutz-emlékmű esetén, a Dob utca egyik tűzfalán. Szobrászi értelemben pedig éppen úgy hibázza el az absztrakció és figurativitás közti egyensúlyt, ahogy ezzel Amerigo Tot a pécsi Komarov-emlékmű absztrakt gépezetéből kinyúló kéz esetében kísérletezett. Lehet, hogy a jövő embere a Boráros téren álló két szoborkompozíció alkotójára, Varga Imrére mint a posztmodern gegek nagymesterére fog tekinteni, de vegyük



© Artmagazin, © Göbölös Luca

Varga Imre: a Boráros téri boráros



© Artmagazin, © Göbölös Luca

Melocco Miklós: A Nemzeti Színház kapusobra Tolnay Klári és Latinovits Zoltán alakjával

észre, hogy ez a minősítés már ma is érelődik. A nagyszentmiklósi aranykincs egyik darabjának felnagyított mását a buszok és villamosok között a régi Nemzeti Színház egyik oszlopára helyezni – ez a merészség már egyértelműen indokoltá teszi a fenti kijelentést. Az a kérdés, hogy egy bikafejes ivócsanak hogyan kerül egy oszlop tetejére azonban eltörpül a Boráros szobrának problematikája mellett. Hogy az egykori pesti alpolgármesterről, Boráros Jánosról elnevezett téren egy kőből készült boroshordókkal körülvett bronzfigura áll, nagyjából hasonló tréfa ahhoz, mintha a Liszt Ferenc téren egy molnárlegény szobra állna, lisztészákokkal. Ha elvonatkoztatunk a gondolat

érthetetlenségétől, Varga Imre ötlete tulajdonképpen magára az emlékműállítás nehézségére világít rá, hasonlóan a Várban, a Sándor-palota előtt 2004-ben felállított, majd már Sólyom László elnöksége idején le is bontott harangvirághoz, amellyel Varga a nándorfehérvári diadalt próbálta emlékezetünkbe idézni.

A jelenleg a nyolcvanas évekbe ragadt Boráros tér az elkövetkező száz év során nyilván átalakul majd, közben a most álló szobrok is talán kivételesen új helyet kaphatnak. Kicsit távolabb viszont, a Nemzeti Színház épülete felé – amelyet sem lebontani, sem burával lefedni nem mer majd senki – az idővel egyre abszurdabb, de már

ma is burjánzó szobortömeg döbbsenti meg az arra járókat. A Siklós Mária és Igor Popov által tervezett minősíthetetlen színházépülethez méltó díszítés budapesti párhuza-maként talán csak a Népstadion szoborgalériája kínálkozik, azonban annak történeti dokumentumértéke nélkül. Míg ugyanis a Stadionnál – egyelőre még – látható, nagyrészt szocialista realista csoportkompozíciók sora egy korszak lenyomatának tekinthető, addig a Nemzeti Színház színészportréi – talán Bencsik István bábuszerűen idegen Ruttkai-szobrától eltekintve – kortalanul jellegtelenek. Melocco Miklós, Párkányi Raab Péter és Marton László szobrai patetikusak, emberközeliséget imitálók



© Artmagazin, © Göbölös Luca

Marton László: Pécsi Sándor és Gábor Miklós



© Artmagazin, © Göbölös Luca

Párkányi Raab Péter: Timár József, (Az ügynök halála főszerepében)

és a legkevésbé sem egyediek. A munkák nagy része nem több, mint felnagyított fotó nyomán készült öntvény: a zikkurat és a kőhajó által körített maszkabál. Az épület falán Marton László domborművein egyszerű arcok jelennek meg, megkülönböztethetetlen férfiak és nők: Gábor Miklós Pécsi Sándorra hasonlít, Sulyok Mária Somogyi Erzsivel keverhető. Az oszlopra állított (bárcsak inkább ivócsanak lenne ott!) Básti Lajos Párkányi Raab Péter művén kigyúrt felsőtestű, hosszú hajú Chippendale-fiú, a Melocco köleplébe csavart Tolnay Klári pedig kő helyett papírból van hajtogatva. A szobrok csaknem kizárólag azokat a művészeket ábrázolják, akiket

ma a Nemzeti Színház hőskorával azonosítunk. Közel múltunk, mindenekelőtt a hatvanas évek – a Film, Színház, Muzsika fénykora! – nagy színészeit, akik a filmvásznon és – Soós Imre kivételével – már a tévében

A Nemzeti Színház körüli szobrok jelenénél két dolog hátborzongatóbb: a múltjuk és a jövőjük.

is megjelenhettek; arcuk és alakjuk generációk emlékezetébe vésődött. De mi a helyzet azokkal a színészekkel, akiket a ma élő generációk már nem láthattak? Mit mondana a ma emberének, ha hasonló felfogásban ott láthatná Uray Tivadart mint Prosperót,

Lehotay Árpádot mint Cyranót vagy Márkus Emiliát mint a kaméliás hölgyet? Valószínű, hogy száz év múlva ugyanilyen legendás név marad Major Tamás vagy a mindent jótékonyan elboronáló idő jegyében épp mellé állított Sinkovits Imre. A szobrok akkorra utolsó értéküket, emlékeztető jellegüket is elvesztik: Sinkovitsból Mózes marad, Majorból III. Richárd. A szerep felülírja az embert. Nem véletlen, hogy Hollywoodban a híres sztárok csak tenyér- és talplenyomatot kapnak, mert minek is szobrot emelni egy szerepnek? A Nemzeti Színház körüli szobrok jelenénél két dolog hátborzongatóbb: a múltjuk és a jövőjük. A múltból



© Artmagazin, © Göbölös Luca

Párkányi Raab Péter: Soós Imre (a Körhinta fészerepében)



© Artmagazin, © Göbölös Luca

Párkányi Raab Péter: Bessenyei Ferenc

elsősorban az a többé-kevésbé elfeledett tény, hogy Melocco tervei, a kortárs tiszta építészetet ellenpontozva már Bán Ferenc Erzsébet téri alkotására is rátelepedtek volna; a jövőből pedig az a száználmas perspektíva, hogy a szoborállítás nem zárul le: két évvel ezelőtt a még mindig csak negyvenhárom éves Párkányi Raab Péter elkészítette a Bánk bán szerepébe merevedett Bessenyei Ferencet. Reszketve várjuk, mikor hirdetik meg újra a színház aranykorát.

A Szabadság hídtól délre eső partszakaszon tulajdonképpen egyetlen olyan szobrászi mű akad, amelynek idejét a ma embere első látásra is meghatározhatja. Jovánovics György Az Épülés Szelleme –

Nagy Corvinus Napóra című alkotása, amely a Corvinus Egyetem új épületének homlokzati falára készült, az utóbbi két évtized – a helyi viszonyok ismeretében – legutópisztikusabb kezdeményezése, az Universitas program keretében. A datálást persze elsősorban maga az épület segíti, amely a korszak jellegzetesen visszafogott külső jegyeit mutatja, a letisztult geometrikus szerkezettel vagy az ablakok elé ültetett, plasztikus hatást keltve megmozgatott árnyékolókkal; a főhomlokzaton pedig eleve helyet hagytak egy „nagyméretű műtárgynak”. Végül is az elkészült mű – hiába hangsúlyozza az avatás óta maga Jovánovics, hogy ez lenne Magyarország második legmagasabb

szobra – elsősorban nem a nagysága miatt érdemel figyelmet. A „nagyméretű műtárgy” ugyanis önmagában nem feltétlenül monumentális; az Épülés Szelleme viszont monumentalitásával emelkedik a hagyományos épületszobrok fölé. Jovánovics alkotása, hasábok és pálcák geometrikus és ritmikus rendszere, az életmű második felének gerincét alkotó reliefek és doboz-szobrok köztéri folytatása. Megvalósulása mintegy visszamenőleg értelmezi újra a korábbi, kiállítótérbe szánt konstrukciókat, mégpedig épp a realizált monumentalitás szempontjából. Az 1988-ban a szöuli olimpiai parkban felállított Trójai papírgyár vagy az 1956-os forradalom mártírjainak



© Artmagazin, © Göbölös Luca

Jovánovics György: Az Épülés Szelleme – a Nagy Corvinus Napóra



© Artmagazin, © Göbölös Luca

emlékére a 301-es parcellába készült alkotás után ezáltal ismét előtérbe kerül a Jovánovics kisebb műveinek háttérében is meghúzódó architektonikus szerkesztés és a rejtett építészeti szándék. Míg azonban a reliefek és dobozok innen nézve sokkal inkább, mint korábban, az építészeti előtti tisztelgésnek tűnnek, addig a mostani alkotás valójában klasszikus szobrászi hommage, az anyagszerűség, a kompozíció és a színezés szempontjából pontosan végiggondolt és kivitelezett plasztika. A falhoz szinte lebegve kapcsolódó fémelemek fehér felülete az anyag meghatározásának bizonytalanságát hozza magával, s ugyanúgy, ahogy a gipszreliefek esetében, a térrétegek

finom hangsúlyozása mellett itt is a súlytalanság hatását kelti. Az épülettel bonyolult – de egymást korántsem zavaró – kölcsönhatásba lépő, a konstruktivista elveket valóban utópisztikus módon a valóságba átültető szobrászi alkotás egyaránt tekinthető az utca felé nyíló absztrakt reliefnek vagy a megfelelő nézetből – vagy megfelelő dimenzióban – feltáruló építészeti tervnek vagy modellnek.

A műnek a valóságban egyelőre nincs nézete. Jovánovics szándéka szerint az épülethez illeszkedő „kompozíciónak egyesítenie kell az egészen közeli, a közép és a távoli nézetekre érvényes pillantást”, azaz az Adolf von Hildebrand által több mint száz évvel

ezelőtt lefektetett – és épp száz évvel ezelőtt magyarra fordított – relief/szobor-elmélet szerint kellene láthatóvá válnia. Jelen pillanatban a hildebrandi elveket még felülírja a rendezetlen Duna-part, a villamosvezetékek erdeje és az erős forgalom. Talán száz év múlva, a jövő embere, aki a Duna-parti sétányt történelmi palimpszesztként éli meg, már a szobrászi szándéknak megfelelően nézheti az épületet, rajta a környezetből egyre inkább kilógó fémplasztikával, amelyről sehogy sem hiszi el, hogy egy időben keletkezhett a Nemzeti Színház díszítményeivel.

LÁTHATATLAN JÁTSZMA A BUDAI VÁR FELÚJÍTÁSÁÉRT

FÖLDES András

Nemcsak a rendszerváltás, hanem a második világháború utáni Magyarország legnagyobb volumenű beruházása indulhat el a közeljövőben: a teljes budai Várhegy városrendezése.

A terv ambiciózus, mert nem csupán a palota felújításáról van szó, hanem a teljes várnegyed rendbetételéről. A feladat részét képezi az építészeti feladatok mellett a közlekedési rendszer fejlesztése és a terület funkcióinak tisztítása, átalakítása, újrarendelése is.

A projekt jelentőségét az is jelzi, hogy szinte semmit nem lehet hallani róla. Az ügy hivatalosan egyetlen helyen kapott nyilvánosságot, a Magyar Nemzeti Vagyongazdálkodási Lapján, ahol is a „Budai Várhegy városfejlesztési és építészeti koncepciójának, tanulmánytervének elkészítése” címen írtak ki pályázatot.

A feladat maga egyáltalán nem volt fajsúlyos, hiszen csak egy megvalósíthatósági tanulmányt kellett készíteni arról, hogy mibe kerülne a később elkészítendő, már valóban a konkrétumokkal foglalkozó koncepcióterv. A munka értékére utal még, hogy ennek ellenére nagyléptékű



Az újjáépítés állása 1963-ban



Királyi palota, keleti homlokzat középrésze, 1912

© FSZEK Budapest képtárház © fotó: FSZEK Budapest képtárház



A lebombázott kupola, 1945

sakkjátszma indult meg a színpalak mögött, valószínűsíthetően már a felhívás megjelenése előtt.

Kiszorítódsdi

A pályázatot szokatlan módon olyan időpontban, a két választási forduló közt írták ki, amikor egyetlen kormány sem szokott ilyesmikkel bíbelődni. Hiszen ha számít az újraválasztásra, úgyis lesz ilyesmire ideje, ha meg nem, akkor viszont akadnak fontosabb teendői is. Az időpont inkább azt jelzi, hogy a Vár felújításában érdekelt csoportok már a kormányváltás árnyékában elkezdtek a terep előkészítését.

A naiv olvasó számára a fentiek cáfolata lehet, hogy a pályázatot augusztus 3-án



Táblák a Sikkó állomásánál, az Alagút mellett

© Artmagazin © fotó: Szmolka Zoltán

A lépcső lebombázva, 1945



© FSZEK Budapest képtárház © fotó: FSZEK Budapest képtárház

eredménytelennek nyilvánították. A lépés azonban nem az érdektelenség, hanem éppen hogy a túlfűtöttség jele. Szakmai berkekben sokáig úgy tudták, csak egyetlen pályázat érkezett: az a Zoboki és Demeter iroda indult, amelyik az első Fidesz-kormány

idején a Művészetek Palotája tervezéséért volt felelős. Egyik vezetője, Zoboki Gábor pedig Orbán Viktorral ápolott jó kapcsolatairól volt ismert.

A pályázat iránt egyébként érdeklődtek mások is, de az indulási feltételeket

a szakmai szervezetek kritikáját is kivívó módon olyan szigorúan határozták meg, hogy azoknak egyedül Zobokiék tudtak megfelelni. Az indulónak igazolnia kellett, hogy az utóbbi három évben legalább 180 millió forint értékben készített

Róna József Szavoyai Jenő-szobra bódék között



© Artmagazin © fotó: Szmolka Zoltán

Romok a keleti feljáró alatti udvaron



© Artmagazin © fotó: Szmolka Zoltán

Az Országos Széchényi Könyvtár homlokzata



© Artmagazin © fotó: Szmolka Zoltán

Az Oroszlános Udvar rendezvény közben



© Artmagazin © fotó: Szmolka Zoltán

A királyi palota déli szárnyának kerti teraszait összekötő lépcsők, 1900



© FSZEK Budapest képtárház © fotó: Divald Károly

a bennmaradó cég nem lehet automatikusan győztes. Új pályázatot kell kiírni. Erre pedig már átdolgozott koncepcióval indulhat az iroda.

A Budai Vár esete Rákosi Mátyással

Zoboki Gábor érdeklődése a Vár iránt nem új keletű. Amikor a Szent György téri honvéd-főparancsnokság felújítási pályázatát megnyerő Kis Péter tervei felháborították a konzervatív közvéleményt, őt kérték fel, hogy finomítson a kortárs elemeket tartalmazó koncepción. Forrásaink szerint ekkor fogalmazódott meg benne, hogy a Budai Várral sürgősen kezdeni kell valamit.

Az egyébként magas színvonalú és korántsem historizáló terveiről ismert építész meglátása helyes volt. Bár az ötlet a presztízsberuházásokra mindig is nyitott Fidesz-kormány hatalomra kerülése miatt kerülhetett terítékre, a Vár felújítása nagyon is indokolt.

A Budapest ostromakor számos találatot kapott Várat szakszerűtlenül és gondatlanul állították helyre. Ha egyetlen momentummal kell jellemezni a történeteket, akkor az ötvenes években felhúzott álrégi városfalakat és azok lőréseit érdemes kiemelni,



© FSZEK Budapest képtárház © fotó: FSZEK Budapest képtárház

Megnyílt a Várkert a nagyközönség részére. 1919 június

városfejlesztési koncepciót, és forgalma elérte a 300 millió forintot. A Magyar Építész Kamara (MÉK) levelében sérelmezte a versenykorlátozó kiírást, hiszen egy ilyen koncepció kidolgozásához szükségtelenek a magyar viszonyok közt irreálisan magas elvárások.

Az egyszereplős versenyt azonban végül nem a MÉK tiltakozása borította, hanem a KÖZTI belépése. A fővárosi beruházások világában jól beágyazott cégnek partnerek bevonásával sikerült teljesítenie a kritériumokat, és szinte az utolsó időpontban pályázatot adott be. Ráadásul eközben megjelent egy új bírálati tényező is. A MÉK levelében korábban sérelmezte, hogy a pályázatban nem kötelező, de külön értékelendő

szempontként szerepelt, ha tartalmi elemek jelennek meg. Ehhez a kiíró azonban nem rendelt szakmai zsűrit. A Vagyonkezelő a tiltakozás hatására belement abba, hogy ezen elemek egy frissen felállított grémium elé kerülhessenek.

A szakmán belül ekkor terjedt el a hír, hogy Zobokiék taktikai visszavonulót fújnak. Az iroda ugyanis számítva arra, hogy egyedül indul, igen magas árat adott meg, és csak nagy vonalakban foglalkozott a városfejlesztési kérdésekkel. A helyzet láttán úgy döntöttek, nem tesznek eleget az ilyenkor szokásos kérésnek, a hiánypótlásnak. A közbeszerzési törvény értelmében, ha csak ketten adnak be pályázatot, amelyek közül az egyik érvénytelen, akkor



© Artmagazin © fotó: Szmolka Zoltán

Kapu erősáramú védőkordonnal



© Artmagazin © fotó: Szmolka Zoltán

A természet visszahódítja a várfalat

Királyi palota, keleti homlokzat középrésze a Savoyai-szoborral. 1920-as évek



© FSZEK Budapest képtárház © fotó: FSZEK Budapest képtárház

amelyeket Rákosi Mátyás kérésére szerkesztettek a középkorban alkalmazottnál szélesebbre, mert a vezér szerint az autentikus rések kitakarnák a panorámát.

Hogy érthető legyen, milyen feladatért

verseng a két iroda, érdemes áttekinteni a várnegyed központjának, a palotának a közelmúltját, már csak azért is, mert információink szerint mindkét pályázat nagy hangsúlyt fektetett a palota újragondolására.



Elhagyott terasz az Országos Széchényi Könyvtár mellett



© Artmagazin © fotó: Szmolka Zoltán

A Budapest Történeti Múzeum homlokzata

A palota 1950-től 1985-ig tartó felújítása nemcsak megjelenésében, de rendszerében is átalakította a kerületet. A munkálatok során egész szárnyak tűntek el, szinte teljesen megsemmisültek az egyedi belső terek és átrendeződtek a közlekedési útvonalak is. A múlt végső eltörlésének lázában átformálták a palota 1905-ös, Hauszmann Alajos tervezte képét. A homlokzati díszek egyszerűsödtek vagy eltűntek. Elbontották és puritán stílusban építették újjá a kupolát.

A terület egészének közlekedési rendszerét zavarták össze azzal, hogy bejáratokat falaztak be, kapukat számoltak fel és a várossal kapcsolatot tartó lépcsősorokat tűntettek el, miközben új irányokban nyitottak megközelítési útvonalakat.

Délről eltűntek például a palotába vezető barokk díszlépcsők, helyükön ma várfal húzódik. De befalazták a Szent György téri főbejáratot, amely mellett új, a díszudvarra vezető kaput építettek. Ide került a nyolcvanas években a Vadász György tervezte díszkapu.

Elbontották a Nemzeti Galéria jelenlegi bejáratának helyén álló Habsburg-lépcsőt, eltűnt a Széchényi könyvtárba vezető oroszlános kapu mellől az őrségépület, de felszámolták a Mátyás-kút mögötti szárnyból a várkápolnát, ahogy megsemmisült a királyi istálló is.

Az úgynevezett felújítás szinte maradéktalanul elpusztította a belső tereket. A dunai homlokzat mögött egy háromszáz méteres terem sor húzódott: díszítéseit leverték, freskóit lefestették, majd az egészet kis termek sorává osztva kapta meg a Nemzeti Galéria. De sok egyéb mellett sosem lesz látható már a Lotz Károly freskóival díszített bálterem sem.

Az átalakítási lendület odáig fokozódott, hogy a palotához új szárnyakat építettek,

sőt, megkérdőjelezhető módon középkori-
asra alakítottak vissza néhány bástyát.
A mai szakértők szerint a palota háború utáni
állapota. A falak átvészelték a bombázást,
a tetőszerkezetek újjáépíthetők lettek volna.
A Vár átalakítását bizarr módon egyébként
az egyik mostani pályázó, a KÖZTI irányí-
totta.
Hogy kinek lesz lehetősége az ország jel-
képét átformálni, funkcióját meghatároz-
ni, egyelőre nem világos. Bár a kormányzat
nyilván örömmel állna egy ilyen látványos,
szimbolikus és a nemzeti érzéseket masszí-
rozó beruházás mögé, a jövő bizonytalan.
Az első pályázat lefújása óta tovább romlott
a gazdasági helyzet, és a hivatalos kommu-
nikáció a gazdaság talpra állításában szere-
pet játszó beruházások elsőbbségét kezdte
hangsúlyozni. Ugyanakkor a Magyar Nem-
zeti Vagyonkezelő oldalán megjelent a hír:
hamarosan újabb pályázatot írnak ki.

A témához lásd még Kovács Dániel
archiblogját, a MuralManiát:
[http://muma.freeblog.hu/archives/2009/01/20/A_
budai_var_felujitasahoz_1/](http://muma.freeblog.hu/archives/2009/01/20/A_budai_var_felujitasahoz_1/)



A Várkert Bazár kapuzata



© Artmagazin © fotó: Szmolka Zoltán



© Artmagazin © fotó: Szmolka Zoltán



© Artmagazin © fotó: Szmolka Zoltán



© Artmagazin © fotó: Szmolka Zoltán



© Artmagazin © fotó: Szmolka Zoltán

A pusztuló Várkert Bazár

ERNST
M Ú Z E U M

ÖSSZEFÜGGŐ TEREK

CSOSZÓ GABRIELLA, JOSEF DABERNIG, ANDREAS FOGARASI, URSULA
MAYER, TÉRELTÉRÍTÉS MUNKACSOPT – SPACE DETOURNEMENT
WORKING GROUP, ADRIEN TIRTIAUX, MONA VÄTÄMANU & FLORIN TUDOR

2010. szeptember 15 – október 24.

Főtámogató: TÁMOGATÓK:

CONCORDE

NEMZETI
ERŐFORRÁS
MINISZTERIUM

nka
Nemzeti Kulturális Örökség Minisztériuma

bm:uk

osztrák kulturális fórum

ROMÁN
KULTURÁLIS
INTÉZET

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

„A MEGHALÁS ANYAGILAG MEGMENTETT” Birkás Ákos festő

DÉKEI Krisztina

A magyar művészeti élet mostanra tudta feldolgozni Birkás Ákos 2000-ben bekövetkezett stílusváltásának sokkját. Mára talán már nem keltenek megdöbbenést az újságok etnikai konfliktusokkal, politikai zavargásokkal foglalkozó oldalairól ismerős képei, amelyek a robbanással fenyegető témákat finom vonalakkal, vékony rétegben felvitt élénk színekkel, egyszerű kompozícióba adaptálják. Noha Birkás Ákos – az Arte tvcsatorna portréfilmjének tanúsága szerint – a kollektív feszültségek mögött is a személyes élet megoldatlanságait, a gyerekkorban, a neveltetésben gyökerező belső életproblémákat kutatja, sajátjaiból nem sokat árul el.



© Artmagazin © foto: Szmolka Zoltán

Gondolkodtál már azon, hogy milyen pozíciót foglalsz el a kortárs magyar és nemzetközi művészetben?

Nem helyezem magam semelyik dobozba, de nem is az én feladatom. Nem foglalkozom ezzel, szabadon akarok dolgozni.

Jó, akkor ne dobozoljunk. Esetleg haladjunk kronologikusan? Talán kezdjük a múzeumi fotókkal...

Korábban kezdtem, mert fotózni csak 1975-ben kezdtem. Miután 1965-ben befejeztem a Képzőművészeti Főiskolát, körülbelül öt évig portrékat próbáltam festeni. Ez az Iparterv-kiállítások idején teljesen időszerűtlen program volt. De ma, kissé távolabbról nézve azt mondhatnám, hogy engem is a redukálás szándéka vezetett, csak nem az absztrakció vagy a jelképezés felé. Akkoriban valamiféle „pusztán emberire” redukált művészetet képzeltem el – némi művészetellenes negativizmussal. Csúnya kis képek voltak, nem szerette őket senki. Később, a kilencvenes években, amikor már hozzájutottam a brit festéssel kapcsolatos könyvekhez, és láttam kiállításokat is, foglalkoztatni kezdett az úgynevezett London School kialakulása. Hogyan jött ott létre ez a francia, illetve amerikai mainstreamtől független művészeti közeg az ötvenes-hatvanas években? Frank Auerbach 1955 körül pont azt festette meg, amit én szerettem volna jó tíz évvel később: „puszta emberire” redukált, mélységesen pesszimista, egzisztencialista ihletettséggű portrékat. Nagyon erős, szép képek – és szintén huszonévesen festette őket.

Mi inspirált akkoriban?

A hatvanas évek végén az egzisztencializmus bűvölt el, ami eredetileg a negyvenes-ötvenes évek régi, nyugati értelmiségi elitjének a divatos gondolkodása volt. Az én időmben, a '68-as párizsi diáklázadás idején ugyan volt még egy kis szerepe az egzisztencializmusnak – de csak az öregek szemében. Rám nagyon erősen hatott, még Pascalt meg Szent Ágostont is egzisztencialista szemmel olvastam, ami persze húszévesen egyáltalán nem olyan abszurd. Szóval azt hittem, ez lesz az ellenállásom alapja. Tévedtem. Nálunk a nemes és aszketikus egzisztencializmus csak a marxizmus megtűrt és megfélemlített, szerencsétlen kis albérlója volt. Eltartott egy ideig, amíg erre nagy keservesen rájöttem. Kifosztva éreztem magam, de fiatal voltam, új irányba tapogatóztam. A hetvenes években a francia strukturalizmus kezdett foglalkoztatni. Az volt a varázsa, hogy rajtam kívül álló, nem az én élményemtől függő konstrukcióként jelent meg – azonban valahogy mégis a tágas, belső egzisztencialista élménytérben lebegve... Azt hiszem, igazából erről szólnak a múzeumi fotók: kulturális „struktúrák” lebegéséről egy belső térben.

És mi történt ezekkel a hatvanas években festett portrékkal? Kiállítottad őket valahol?

1971-ben úgy döntöttem, hogy megsemmisítem őket. Este levittem az egészet, és beraktam a kukába. Másnap reggel megdöbbenve láttam, hogy ott sorakozik 25-30 képem az utcán a kukáknak és az autóknak támasztva. Nagy bemutató volt! Rémműlten összekapkodtam őket, de most már a farostlemezeket egyenként összetörve gyömszöltem a kukákba. Olyan volt, mint egy mézárulás – nagyon vad kétségbeesés lehetett bennem. Öt-hat darabot mégis visszavettem és félretettem, és igyekeztem elfelejteni az egészet. A kilencvenes években aztán láttam, hogyan alakult az új magyar kánon, és úgy tűnt, hogy ezek az első képeim Magyarországon soha senkit nem fognak érdekelni. Így 1996-ban a megmaradt darabokat külföldön

állítottam ki, aztán eltűntek a szemem elől. Egészen addig, míg egy kölni vendégségben a vacsorára terített asztal fölött két egészen korai Baselitz-kép, két gyönyörű, szürke és rettenetes valami mellett meg nem láttam az egyik régi, agyongyötört önarcképet. Az lepert meg, hogy ennek az összeállításnak volt értelme! Csak hát ez nem dicsőséget, hanem egy csomó kínzó kérdést jelentett. Az aránytalan nagyságrend megszegyenítő kérdését talán hagyjuk. De hogy állunk a magyar művészet skatulyájával, ha a munkámnak ebben a skatulyában nem volt, Baselitzé mellett viszont volt értelme? Nos, bevallom: kínlódom a magyar művészet fogalmával.

Miért?

Mert a „magyar művészet” egy politikai akarat eredménye, és nem a művészi érzékenysége. A művésznek csak töltelék szerepe van a politikai üzenet, a politikai akarat megtestesítésében. Jó, ez túlzás. De az a produkciós klisé, hogy a magyar művész dolga a nagyvilág művészetének impulzusait lecsatornázni a hazai tájra – például legyen nekünk is tengerünk, mint a nagy nemzeteknek, de a miénk legyen azért inkább kicsi, és ne legyen nagyon hideg –, ez a minta generációk óta jól működik, mert kiszolgálja a hazai közönséget. Sok értelme nincs. A népzénén, -táncon, -költészetben, népi iparművészetben és építészetben kívül nem nagyon van nemzeti művészet, legfeljebb azok a 19. századi művek, amelyek kimondottan a nemzeti eszmét propagálják. A többi csak kínlódás a magyar

Birkás Ákos: *Tükör, önarckép*, 1968, olaj, farost, kb. 60 × 100 cm (megsemmisült)



© a művész/jóvótábol © foto: a művész jóvótábol

nemzeti művészet fogalmával... A nyolcvanas évek közepétől a kilencvenes évek elejéig több mint tíz, a mai magyar művészetet bemutató csoportkiállításon vettem részt. Ez hazai szemmel persze nagy kitüntetés. De még egyetlen külföldi sem keresett meg ilyen kiállítás alapján.

Arra gondolsz, hogy a magyar művészet zárvány, és csak akkor létezhet, ha nem belső perspektívából tekintünk rá? Ekkor vehetjük észre az értékeit?

Én csak arra gondolok, hogy akár külső, akár belső perspektívából, de nagyon sok kérdést kell felvetni a közhelyeinkkel és a maguktól értetődő önértelmezéseinkkel kapcsolatban. Nagy a különbség a között az elképzelés között, amit magunknak magunkról kialakítunk – ami mondjuk a kánon –, és a között, ami részünkről, magyar részről eredeti művészi teljesítmény. A kánon ugyan elengedhetetlen az olajozott nemzeti kulturális diskurzushoz, de ezen a kereten túl aligha érdekel valakit.

De a nyolcvanas évek elején te is „vállaltál” egy kánont, az új festészetet, még ha ez az olasz/német tendencia magyarországi „lefordítása” volt is...

Hát igen... Ami a nyolcvanas évek magyar festészetét illeti, az most a szereplőivel együtt nagyon le van sajnálva. Lehet, hogy újraértékelik egyszer? Nem hiszem. A magyar művészet számára ez már egy elveszett évtized marad, úgy tűnik, csak a hetvenes évek underground művészete képvisel értéket. Pedig a nyolcvanas évek festészete érdekes lehetne, mint egy helyi, kelet-európai kísérlet a művészi szabadság újraértelmezésére. Szabad lehet-e a művész az ideológiai imperatívuszoktól? S ha igen, szükségserűen erkölcsi veszttébe rohan-e? A nyolcvanas évek magyar festészetét megsemmisítő erkölcsi ítélet terheli amiatt a szabadságvágy miatt, ami tulajdonképpen az avantgardista művészet alapvető sajátja – lenne, csak a hetvenes évek underground képzőművészete valahogy feladta. Tudom, ez így vitatható. Többfajta szabadságértelmezés létezik, mivel tökéletes szabadság nincs. Röviden: az új festészet azért tetszett, mert energiákat szabadított fel bennem, másoknak meg pont ezért nem tetszett.

Létezik valamilyen jellegzetes kelet-európai művészi hang?

A kilencvenes években az ovális képeimből volt kiállítás Párizsban: franciaországi

anyag, kiegészítve néhány, pár évvel korábban Budapesten festett képpel. A megnyitóra magyarok is eljöttek, s mind a főtt, barnás-szürkés, régebbi képekhez mentek, a franciák meg az új, vitálisabb színesekhez. Ennyi az egész? Talán igen. Azért megpróbálom árnyalni. A lefőtt képek a kilencvenes évek elején készültek, amikor még évente néhány hónapot itthon is dolgoztam. Szerettem volna rátalálni egy magyar festőhangra, sőt egy mintára a magyar festészetben, amelyben utalást látok arra a „transzcendenciára”, amit a képeimben kerestem. Nem volt nagy a választék. Végül Ferenczy Károly *Háromkirályok vonulása* című munkájánál állapodtam meg. Ez a mű az agyonfestett, implodált kép ideálját testesíti meg a hazai horizonton, a kimondhatatlan súlya alatti összeroppanás hősi dicsőségét, a világ nagysága előtti elnémulást. Hallgatás mint legvégűs erőny – ha itt maradok, úgy maradok. De kikerültem Berlinbe, és ott felébredtem: a művészet nem hallgatás, hanem kisugárzás kérdése. Ez a felismerés kihívást jelentett.

És kint ismert művész lettél... Mi kellett hozzá?

Szerencse. Ahogy az életem alakult, abban nem volt terv, sem szisztéma, csak az, hogy a művészet fontos. Ösztönösen, egyik helyzetből a másikba bukácsolva alakult minden. Nem hiszem, hogy ma ez minta lehetne. Amint elmentem Magyarországról, valahogy meg tudtam élni a festészetből. Szerencsém volt. Például a fordulat után egy keletnémet művészeti író kijutott az USA-ba meg Kanadába, és végigjárt, megnézett mindent, amit csak tudott. Montrealban egy galéria irodájában látott egy képet, s valahogyan ráismert, hogy kelet-európai munka. Megjegyezte a nevemet, visszatérve Berlinbe megtudta, hogy épp oda költöztem, és készített velem egy hosszabb képes interjút egy művészeti folyóirattal. Nem mondtam okos dolgokat, de már nem számít. Az, hogy „senki semmijeként” éppen csak megérkeztem egy idegen városba, s még egy vonást sem húztam, de már megjelenik rólam egy terjedelmes interjú – na, ez a szerencse. S ha most nem kérdez meg – ahogy szokás –, hogy miért változtattam meg a kilencvenes évek végén a festésmódomat, akkor hálából elmondok valamit.

Jó, nem kérdezem.

1996-ban volt egy kiállításom a bécsi Huszadik Század Múzeumában. Összeszedtem

annyi ovális képemet, amennyit csak tudtam, és sorba rendeztem őket. Szép volt, jó volt, de nem volt semmi meglepetés. A szöveg is évek óta megvolt ezekhez a képekhez – lényegében Wilfried Skreiner és Dieter Honisch szövegei, meg hát a magaméi alapján. De váratlan dolog történt: a *Frankfurter Allgemeine Zeitung*ban megjelent egy fiatalember kritikája, amely a kiállítás képeihez politikai értelmezést javasolt. Nem fölényeskedve, nem leleplezően, inkább, hogy úgy mondjam, körületekintően. Teljesen meglepett. Ennek a cikknek nagy szerepe volt abban, hogy mindent megváltoztattam, és áttértem a realista festészetre. Még most is hat: nem annyira az, amit konkrétan írt, hanem a teljesen más, eredeti megközelítése miatt. Az oválisokkal kapcsolatban a testből, a saját testemből indultam ki, a festést amolyan „létezőstornának” tekintettem. Az évek során egy igencsak zárt rendszer jött létre köztem és a kép közt. A FAZ-kritikával viszont egy teljesen más viszonylat csúszott be közém és a kép a közé. Egy egészen más képp igaz és tágas valóságsík. Nagyon megváltozik a horizont, ha a politika fogalmával dolgozol. Ugyan az oválokkal kapcsolatban nem gondoltam politikára, de a cikk olvasásakor érzett élmény és a csodálkozás annyira erős volt, hogy elindított egy szemléletváltóást.

És ez ugyanolyan felszabadító érzés volt, mint az új festészet idején?

Negyvenévesen, a nyolcvanas évek elején tombolt bennem az energia, 2000 körül már kevésbé. A figurális festészetben inkább azt élvezem, hogy végre többet használhatom az eszemet, az élettapasztalatomat, és emberi karaktereket, szituációkat mérlegelhetek. Ez egy ilyen mérlegelő, öregemberes festészet. Persze a technikát újra kellett tanulni, mert ez műhelymunka.

Ez mit jelent? Lassabban festesz?

Megvannak a maga nehézségei. Az első, igazi arcokat ábrázoló kép több mint fél évig készült, a következő sem ment sokkal gyorsabban. Amikorra meg már lett tapasztalatom, és valamivel gyorsabban is ment a munka, kiderült, hogy az új képeket nem tudom eladni. A pénzem viszont gyorsan elfogyott. Eközben érdekes módon megnövekedett az érdeklődés az absztrakt oválok iránt: világos lett, hogy komolyan gondolom, nem készítek belőlük többet. Aki még venni akart, igyekeznie kellett, hogy minél bővebb választékból



Birkás Ákos: *Vörös zászló*, 2007, olaj, vászon, 200 × 280 cm (2 részes, 200 × 140 cm + 200 × 140 cm)

meríthessen – mint amikor meghal egy művész, és a hagyaték piacra kerül. Ez a „meghalás” anyagilag megmentett. Idővel aztán kezdtek az új képek iránt is érdeklődni, de jórészt már nem ugyanazok a gyűjtők, hanem nálam fiatalabbak. A galériákkal az árakat erősen levittük, ami kockázatos volt, de logikus.

Nem azért, hogy egy új, másik gyűjtőkörzöset nyerjél ezzel?

Részen ezért, de a gesztus dinamizmusa miatt is, mert az én generációmban mindenki folyton csak emelni akarja az árakat. Az az igazság, hogy nehéz időszak volt, amikor áttértem a realista festésre: ellen-szenvet váltott ki, galériák, gyűjtők szakították meg velem a kapcsolatot, és csak rossz kritikákat kaptam. Üzletnek nem volt nagy dobás a figurális festészet felé fordulni. Az új munkák nehezen találnak utat külföldi közgyűjteményekbe, egyrészt, mert már nem ott élek, másrészt, mert ilyesfajta

munkákat fiatalabbaktól vesznek. Mindenhol működnek a generációk szerinti reprezentáció elvárásai.

Most már gyorsabban festesz? Mennyi idő alatt készül el egy kép?

Egy évben tizenkettőt tudok megfesteni. Ez kevés. De ezen már nem változtatok. Így működöm: sokáig akarok egy-egy képen gondolkodni meg festeni. Még akkor is, ha a piacon évi negyven-ötven darab alatt nem rúg az ember labdába. Húsz-huszonöt éve három galéria forgalmazza a képeimet, ezzel szerencsésnek számítok. Nos, egy galériának minimum hat jó állandó művészre van szüksége, ez megy is. Egy művésznek hat jó galériára lenne szüksége ahhoz, hogy biztonságban legyen. De ez megoldhatatlan a produkció korlátai és az üzleti működés mindenféle kiküszöbölhetetlen feszültsége miatt. Szóval szembe kell néznem a korlátaimmal. A fiatalabbaknak majd jobban sikerül.

Milyen a viszonyod a fiatal művészekkel?

A fiatalok nagyon érdekelnek, ők érdekelnek igazán, a fiatal művészek, kurátorok, kritikusok, nekem már csak tőlük van mit tanulni. Sokkal többet, mint nekik lenne tőlem. Széles a spektrum, hiszen még az ötvenévesek is húsz évvel fiatalabbak nálam! De az igazán fiatalok az érdekesek, másfél éves unokám például, aki elbűvölő a „mozdulat- és kommunikáció-művésznő” szerepében.

És még egy: nekem jó, ha tanulnom kell. Élezem az új helyzeteket, a más nyelveket. Márpedig ez az egész egy nagy tanulás volt.

TELEKI András

BELFASTI FALKÉPEK

Terrorizmus és street art

Belfast utcáin járva szembetűnő a város kétarcúsága. Az egyik oldalon látható a viktoriánus korban kiépült városközpont, több

turistalátványosság, mint például a Belfast Eye vagy a H&W gigantikus hajógyára, ahol többek közt a Titanic is épült, vagy

a Queens Egyetem grandiózus campusa. Ez a modern Belfast, a 21. század turistái számára. Viszont van egy másik Belfast is, ahol

még mindig érezhető a feszültség, itt a munkásnegyedek házait magas falak választják el egymástól és az épületek oldalain csöndben

pusztulnak a nagy, színes freskók. Ez a másik Belfast a 20. század egyik legérdekesebb művészeti tradíciójának, az északír urbánus

népművészetnek az otthona. Terrorista street art, protestáns királyokkal, éhségstrájkolókkal és az Orániai Renddel.

Különleges graffiti

Hogy mit nevezhetünk északír falképnek? Szabatosan meghatározva északír falképnek tekinthető minden olyan házfalakra festett ábrázolás Észak-Írország területén, ami kapcsolatba hozható a hatvanas évek végén kezdődő és az 1998-as Nagypénteki Egyezménnyel lezáruló konfliktussal.¹ A falképek megértéséhez nélkülözhetetlen az északír ellentét ismerete. Röviden: Írország az 1921 decemberében aláírt angol–ír egyezménynek köszönhetően vált ki Nagy-Britanniából. Az egyezmény politikailag kettészakította a szigetet az Ír Szabadállamra és a kisebb Észak-Írországra. Észak-Írország – fővárosa Belfast – volt a sziget legiparosodottabb része, területét az újkori angol telepítéseknek köszönhetően főként presbiteriánus skótok, metodisták és anglikánok lakták, a katolikus ír lakosság kisebbségben volt. A felosztást az ír részről csak átmenetinek tartották, a hírhedt IRA pedig változó intenzitással, de folytatta fegyveres gerillaharcát a sziget egyesítéséért.

Az újonnan létrejött északír állam egyik jellemzője már a kezdetektől fogva az élet minden területét átható diszkrimináció volt. Az állami munkahelyeken, a fegyveres testületeknél, valamint a civil és üzleti szféra vezető pozícióiban túlnyomórészt protestánsok dolgoztak. Az ír kisebbség tagjai nagyjából a társadalmi létra alján helyezkedtek el, a lakhatás tekintetében

és számos más területen is hátrányos megkülönböztetést kellett elszenvedniük. Az állami szintű diszkrimináció évtizedei puszkaporos hordóvá változtatták Észak-Írországot. A robbanás a hatvanas évek végén következett be, amikor az emberjogi mozgalmak Észak-Írországban is megjelentek, megkezdve harcukat a nemzeti kisebbség jogainak védelmében, az



A lojalista félkatonai terrorszervezet, az Ulster Freedom Fighters tagja

afro-amerikai polgárjogi mozgalom példája nyomán. Ekkor terjedtek el széles körben a házfalakat borító sajátos, naiv festmények.

A protestánsok ecsetet ragadnak

Az északír falfestészet a fő politikai töresvonal két oldalán különböző időszakokban

született meg. Előbb az unionista (vagy lojalista, azaz brit-párti) falképfestészet alakult ki, az ulsteri (Észak-Írország történelmi neve) protestáns közösség hagyományaihoz kötődve. A legfontosabb unionista hagyomány III. Vilmos boyne-i győzelmének évenkénti megünneplése volt július tizenkettedikén. A protestáns dominanciát hangsúlyozó ünnepség fontos része volt az Orániai Rend által szervezett felvonulás, melyhez számos dekorációs elemet terveztek az utcakövek befestésétől egészen az átmeneti diadalívek felállításáig. Eleinte a falképek is csak kiegészítő dekorációs elemek voltak, amik megmaradtak az ünnepséget követően is. Az első ilyen falképek – Belinda Loftus szerint – 1908 körül készültek Belfastban. Ekkor még a falképek festői egyszerű mesteremberek, szobafestők és mázolóok voltak. A falképekhez a festéket egyrészt a belfasti hajógyárakból szereztek (a város a brit hajógyártás egyik meghatározó központja volt), de használtak kül- és beltéri falfestékeket is.

A boyne-i csatára emlékező freskók mellett, igaz, ritkán, de más ünnepi alkalmakra is készítettek falképeket, például V. György király és Mária királyné 1937-es koronázására.

King Billy

A téma szakértője, Bill Rolston a lojalista freskófestészet több fajtáját különböztette

meg, a III. Vilmost (az északíreknek és a skótoknak King Billy, a hollandoknak Orániai Vilmos) ábrázoló munkáktól kezdve a zászlókat és a szimbólumokat ábrázoló falképeken, a konkrét történelmi eseményre (ilyen például a somme-i csata vagy az UVF protestáns terrorszervezet megalakulása) emlékező freskókon, a nyolcvanas években elterjedt, katonai jellegű vagy az elesett holtakra emlékező munkákon keresztül a humorosnak szánt, mindennapi élet elemeiből táplálkozó művekig. Az északír falképek legmeghatározóbb sajátossága szoros kapcsolatuk a csoportidentitással és a csoport múltjával. Ez az identitás mindkét oldal esetében a fontos történelmi események eltérő értelmezésén alapszik. Az 1690-es boyne-i csata napja például a protestáns északír identitás szempontjából természetesen piros betűs ünnepnap, mert Ők III. Vilmos személyében a vallásszabadság és protestáns jogok védelmezőjét látják, míg a katolikusok szemében Boyne a döntő vereséget jelenti.

A boyne-i csata évfordulója, július tizenkettedike a húszas évektől vált hivatalos ünnepnappá. A fokozatosan elterjedő ábrázolások két meghatározó klasszikus csatafestményre vezethetők vissza. Az egyik a holland festő, Jan Wyck munkája az 1690-es évekből, a másik pedig az angol–amerikai Benjamin West 1778-as képe. Mindkét – klasszicizáló hagyományokat követő – olajfestményen III. Vilmos kardjával az ég felé mutat ágaskodó fehér lován ülve. Benjamin West ismert képe Belinda Loftus szerint két tényező miatt vált meghatározó előképpé, egyrészt, mert könnyen másolható (a ló profilban van), másrészt, mert a kultikus személynek, azaz Vilmosnak a teljes arcát láttatja². Tekintettel az északír protestánsok rövid történelmére, ami lényegében csak a cromwelli betelepítésekkel kezdődött el a 17. században, a III. Vilmos-kultust csak az elmúlt háromszáz évben építhették fel. Ezalatt vált népi hőssé a kálvínista holland

ÉSZAKÍR FOGALOMMAGYARÁZAT

Protestánsok (britek)

- unionista: a Nagy-Britanniával alkotott unió fenntartásának általános támogatója
- lojalista: a protestáns, koronahű terrorszervezetek támogatója vagy résztvevője

Katolikusok (írek)

- nacionalista: az Írországgal való egyesülés támogatója
- republikánus: fegyveresen is harcolt a brit uralom ellen



A lojalista félkatonai terrorszervezet, az Ulster Freedom Fighters tagja átalakul az Iron Maiden lemezborítóján szereplő szörményé

uralkodóból angol királlyá lett III. Vilmos, aki jogilag legitim, katolikus sógorát taszította le a trónról. (A rövid múltra viszszatekintő protestáns freskók néha átvettek mitológiai hősoket az írektől, például Finn McCoolt vagy Cuchulainnt.)

Egy másik, a protestáns közösségi identitást alapjaiban meghatározó esemény Londonderry ostroma. 1689-ben Jakab seregei meglepetésszerűen ostrom alá vették Londonderryt, de még mielőtt bevonulhattak volna, egy kis protestáns csapat (az úgynevezett Apprentice Boys) bezárta a kapukat, így lehetetlenné téve a katolikus seregek gyors győzelmét. Az ostrom az 1689. december 18-i kapuzárástól egészen 1690.

augusztus 12-ig tartott, amikor is III. Vilmos seregei felmentették a várost. Több falfestmény is ábrázolja tehát a kapuzárás és a felmentő sereg feltűnésének pillanatát.

Pipacsok és lövészárkok

Egy másik, a protestáns identitás számára fontos esemény az első világháború véres somme-i csatája. A minden évben, november 11-én megrendezett speciális emléknap, a Remembrance Day az első világháborúban elesett brit (és persze északír) katonákra emlékezik. Az ünnepen szokás egy pipacsot ábrázoló kicsiny kitűző viselese. A pipacs kultuszát egy kanadai katonaos, John McCrae háborús verse, az

In Flanders Fields (Flamand mezőkön) alapozta meg, melyben a pipacsot a véráztatta flandriai csatamezők jelképévé nemesítette. Innen került a vörös virág Belfast házfalaira.

A Killarn Close-on található gyászfreskón megtalálható mindaz, ami jellemző egy első világháborúra emlékező lojalista falképre. A szögesdróttokkal elválasztott, szürkés grisaille kompozíció közepén egyedül a címerpajzs színes, benne Nagy-Britannia zászlaja, az Írországot jelképező hárfa (zöld háttér előtt) a hagyományosan unionista szimbólumnak számító ulsteri vörös kézzel és az ősi ír jelképnek számító háromlevelű lóherékkel (shamrock). (Vagyis az ír és a brit heraldikai jelképek összekapcsolódának, az unionista politikának megfelelően.) A falkép felső felét világháborús harci jelek foglalták el (harc a lövészárkokban), míg az alsó félben egy temetés látható, valamint egy távirat szövege, ami William McFadzean haláláról értesíti a családot. A kép melletti falon Rudyard Kipling egy világháborús versének részlete olvasható.³ A falképek esetében gyakori, hogy a képhez kapcsolódik egy szöveges rész is, amely tartalmazhat politikai jelszavakat, magyarázatot vagy egy irodalmi részletet.

Válságban a protestáns freskó

A kölcsönös terrorcselekmények miatt 1972-ben a brit kormány megszüntette Észak-Írország belpolitikai autonómiáját, az országrészt ezentúl Londonból irányították egészen 1998-ig. Az autonómiájukra büszke brit-párti unionisták a belső önállóságot jelentő helyi parlament (Stormont) nélkül maradtak. A protestáns önrendelkezést ünneplő falképek festése így okafogyottá vált. A problémára érdekes választ adtak: az új festmények elmozdultak a történelmi jellegű ábrázolások felől (mint amilyen például a boyne-i csata) az északír protestantizmust és az Angliához való kötődés eszményét jelképező, elvont szimbólumok felé. Ilyen szimbólum például az ulsteri Vörös Kéz, a pipacs vagy Szent György.

Újabb témabeli fellendülés csak az 1985-ös angol–ír megegyezés hatására volt tapasztalható. Viszont ez a „reneszánsz” már nem a régi típusú, politikai eseményeket vagy kulturális szimbólumokat preferáló festészetet keltette életre. Fokozatosan kialakult egy új lojalista falképtematika, az erőszakos, félkatonai szervezetekhez kötődő tartalommal, gépfegyverekkel és csuklás terroristákkal. Mindennaposá váltak a terroriszervezetek fegyvereseit és elesett



Erzsébet királynőt éltető falfestmény egy protestáns házon

LEGFONTOSABB ESEMÉNYEK

1969. augusztus 12. – *Bogside-i csata*
Az 1689-es ostromot ünneplő protestáns Orániai Rend és a katolikus lakosság között véres összecsapás tör ki Londonderryben. A helyzetet a brit katonaság bevetése oldotta meg – akárcsak a továbbiakban még jó néhányszor.

1972. január 30. – *Véres Vasárnap (Bloody Sunday)*
A brit katonaság tüzet nyitott az IRA-aktivisták internálása ellen tiltakozó polgárjogi felvonulásra Londonderryben, és megölt tizenhárom fegyvertelen katolikus tüntetőt. Ezt követően mindennaposá váltak a katolikus és a protestáns terroriszervezetek részéről is a terrorakciók.

1994. augusztus 30. – az ír terroriszervezet, az IRA tűzszünetet hirdetett, amit egy évvel később felmondott.

1998. április 10. – *Nagypénteki Egyezmény (Good Friday Agreement)*
Az évtizedek óta tartó véres konfliktus lezárása; Észak-Írország visszakapja belső autonómiáját.

© www.flickr.com © foto: John Shardlow



III. Vilmos lovát ugratja a boyne-i csata emlékére a Shankill Roadon található protestáns falképen



Az ír szabadságharcosok bombamerényleteinek ártatlan áldozatait soroló protestáns freskó

harcosait ábrázoló falfestmények. Az új képek – ellentétben a régiekkel – már leplezetlenül antikatolikusok és antirepublikánusok voltak. Persze ez a jelenség válaszlépés volt a republikánusok által már 1981-től festett, az IRA fegyveres harcát ábrázoló falképekre. Egészen 1998-ig egymás mellett élt a történelmi, valamint a militánsabb jellegű falképfestészeti hagyomány. Az IRA 1994-es tűzszünetét követően a lojalista freskók ismét eltávolodtak az aktuális politikai eseményektől, bár elvétel követelték még a politikai foglyok szabadon bocsátását, néha pedig kétségbe vonták a Sinn Féin béke iránti elkötelezettséget. Az unionista identitástudat krízise a falképfestészetre is kihatott a kilencvenes években. Ennek egyik szimbolikus jele volt

© www.flickr.com © foto: sw413

a legrégebb óta meglevő King Billy-falkép összedőlése 1994-ben. Az elesett fegyveresekre és áldozatokra emlékező falképek festése természetesen tovább folytatódott. (A válság új jelenségeket is szült: például feltűnt Eddie, az Iron Maiden lemezborítóján látható csontváz, aki a Nagy Kaszással karöltve lojalista halálosztóvá vált több freskón.) Az 1998-as béke (Nagypénteki Egyezmény) óta megerősödött a falképek ellenzők tábor a unionisták között. A baljós múlt jelképeinek eltávolítása reális politikai programpontra lépett elő, rengeteg alkotást semmisítettek meg önként és számos falkép sorsa még mindig kérdéses.

Az ír válasz

A nacionalista (vagy republikánus, azaz írpárti) falképfestészet nem tekinthet vissza olyan hosszú múltra, mint a lojalista: a hetvenes évek végén, a nyolcvanasok elején, véres konfliktusok közepette született meg. Rolston szerint a késői ébredés az ír kisebbség kulturális „gettósodásának” és korlátozott anyagi erőforrásainak tudható be. Az első ír graffitik a hetvenes évek végén születtek, az úgynevezett „blanket protest” támogatására. (A „blanket protest” a republikánus fogvatartottak tiltakozó akciója volt: megtagadták a rabruha viselését és börtönmunkák végzését.) Az igazi változás éve viszont 1981, amikor az okkal vagy ok nélkül bebörtönzött ír rabok tiltakozó éhségsztrájkba kezdtek. Az első valódi ír falképek

az éhségsztrájkolók – akik közül többen is, például Bobby Sands, belehaltak a tiltakozásba – támogatására készültek. Ezekkel párhuzamosan jelentek meg a falakon az IRA harcát ábrázoló, katonai jellegű, erőszakos képek is. A falképekhez a következő impulzust az északír politikai arénába belépő Sinn Féin adta. Bobby Sands példáját követve ír politikusok jelölték magukat a választásokon, feladva az északír állam létét tagadó, passzív rezisztencia taktikáját. A politikai szerepvállalás okot adott a republikánus utcai művészet megerősödésére.

A republikánus falfestészet – Bill Rolston szerint – hat nagyobb témakört ölel fel. Vannak az 1981-es éhségsztrájkhoz kapcsolódó korai munkák, a katonai cselekményeket ábrázoló képek (néhány esetben konkrét akcióra vagy az akcióban elhunytá váló utalással), a választásokhoz kapcsolódó ábrázolások, a konkrét történelmi eseményre emlékező vagy kelta mitológiai jeleneteket felelevenítő falképek, a brit elnyomást megjelentők (például a fegyvertelen tüntetők megtámadása, a Bloody Sunday stb.), végül pedig az olyan nemzetközi párhuzamok megidézése, mint Palesztina vagy Baszkföld. A történelmi eseményekben gyökerező identitás – akárcsak a lojalistáknál – a republikánus oldal falképein is megjelenik. A belfasti Berwick Roadon található kép az 1916-os Húsvéti Felkelés (függetlenedési kísérlet a brit korona alól) egyik fejezetét, a dublini főposta ostromát örökíti



Republikánus terrorista emlékfal

© www.flickr.com © foto: PPCC Antifa

Republikánus freskó az ír származású Che Guevaráról



© www.flickr.com © fotó: wfbaker2

meg. A hátteret az ír trikolór adja. A kompozíció felső részében egy húsvéti lilium látható. (A fehér lilium a felkelés jelképe, mert húsvét napján hagyományosan liliummal díszítették a katolikus templomokat.) A középen elhelyezkedő, fényképre emlékeztetően realista életkép a harcoló felkelőket, sebesülteket, nővéreket, valamint az 1916-os függetlenségi Proklamáció néhány aláíróját ábrázolja.

Sorsukat a nacionalista falképek sem kerülhetik el, folyamatosan nő a freskók létét ellenzők és eltávolításukat követelők tábora, akik szerint az 1998 előtti művek egy véres kor elfelejtendő szimbólumai. A megbékélésre való törekvést jól szimbolizálják a börtönviselt volt IRA-tag és republikánus falképfestő Danny Devenny, valamint az unionista kötődésű Mark Ervine (egy egykori szintén bebörtönzött UVF-tag fia) közös falképei Európa 2008-as kulturális városában, Liverpoolban.

Graffiti, politika vagy népművészet?

Az északír falkép nem sorolható be a kortárs művészek és kurátorok által gyakran idézett

street art kategóriájába. Több szempontból sem. Ahogy Bill Rolston is megállapította: „A republikánus festők nem bevett művészek és sohasem lesznek azok, mert a művészetet fegyverként használó forradalmárokként tekintenek magukra, nem pedig a forradalomból a »részüket kivevő« művészekként.”⁴ Az északír képeket elválasztja a graffititól a falképek erőteljes politikai jellege. A republikánus falképeknek erős a kötődése a marxista, forradalmi hagyományokhoz, hiszen az IRA politikai szárnyának tartott Sinn Féin alapvetően egy marxista beállítottságú párt, amelynek sajátos színezetet ad kapcsolata az ír nemzeti mozgalommal. Számos republikánus falképről olvashatunk le szocialista jelszavakat, és ezért kerülhet például fel az internacionalista világorradalomért küzdő Che Guevara egy republikánus freskóra. Funkciójuk merőben más, mint a világ többi részén honos street arté és graffitié.⁵ A freskók elsősorban a tér szimbolikus, politikai elválasztását, az ellenállás kifejezését és a holtakra való emlékeztést szolgálják. Ehhez még hozzátehető az identitás deklarálása, valamint – időről időre – a kampány-szerep. Vagyis egy

észak-írországi falkép teljesen más céllal jön létre, mint az „átlagos” street art alkotások. Minden falkép témájában valamilyen értelemben része a konfliktusnak, és még ha nemzetközi párhuzamokat jelenít is meg – mint például Palesztina –, akkor is az északír helyzetre akar visszautalni, míg ugyanaz a hagyományos értelemben vett street art alkotásairól nem mondható el. (A falképek festői rendszerint illegálisban dolgoznak, hiszen sokszor maguk is a terror-szervezetek tagjai voltak.) A nyelvezetük is más, az északír politikai falképek közismert történeti szimbólumokat használnak, szemben a graffitikkal. A falképek műfaját könnyebb értelmezni a nagyvárosi folklór közegeiben, bár a republikánus freskók feltűnően sok hasonlóságot mutatnak a latin-amerikai országokban fellelhető propagandisztikus utcai művészettel is.⁶ Erre a párhuzamra már többen felfigyeltek a téma kutatói közül, valamint egy önálló kiállítási katalógus is vizsgálta az északír és mexikói művészet kettőseit.⁷

Mindenesetre Észak-Írország átalakulóban van, és ez a lassú átalakulás módosítani fogja valamiképpen a helyi falképfestészetet.

Az 1916-os Húsvéti Felkelés: az írek megostromolják a postát (GPO)



© www.flickr.com © fotó: jodmar



A középkori ír szalagfonatos díszítőmintát használó falkép



A baszkok függetlenségét követelő republikánus falkép

Belfast „kitakarítása” politikai kampánytémává lépett elő. Egyszóval, az északír falképek jövője bizonytalan a rohamosan átalakuló Észak-Írországban.



1 Az északír falképfestészet történetével eddig kevesen foglalkoztak, a témát vélhetően eddig egyetlen művészettörténész, Belinda Loftus vizsgálta

alaposabban (Loftus, Belinda: *Mirrors: William III. and Mother Ireland*. Dundrum, 1990). A szociológus Bill Rolston *Troubled Images* sorozatában elsősorban történeti szempontból foglalta össze a falképek történetét és azok változásait 1998 után (Rolston, Bill: *Drawing Support: Murals in the North of Ireland*. Belfast, 1994. Rolston, Bill: *Drawing Support 2: Murals of War and Peace*. Belfast, 1995. Rolston, Bill: *Drawing Support 3: Murals and Transition on the North of Ireland*). Neil Jarman pedig tanulmányaiban elméleti szempontból vizsgálta a falképek szerepét. (Jarman, Neil: *The Orange Arch: Creating Tradition in Ulster*. In: *Folklore*, 2001) Számos információ hozzáférhető a falképekről az Ulsteri Egyetem által működtetett digitális adatbázisban (<http://cain.ulst.ac.uk/bibdb/murals/murals.htm>); a honlap emellett egy keresőrendszerrel ellátott digitális falkép-archívumot is tartalmaz (<http://cain.ulst.ac.uk/mccormick/index.html>).

2 Lásd: Loftus, Belinda: *Mirrors: William III. and Mother Ireland*. Dundrum, 1990

3 Rudyard Kipling: *Two Canadian Memorials*. In: Rudyard Kipling: *Epytaphs of the War*

4 Bill Rolston: *Politics and Painting*. 1991. 113. o.

5 A falképek szerepét Neil Jarman összegezte tanulmányában. Jarman, Neil: *Painting landscapes: the place of murals in the symbolic construction of urban space*. In: Buckley, Anthony (szerk.): *Symbols in Northern Ireland*, Belfast, 1998. [Online: <http://cain.ulst.ac.uk/bibdb/murals/jarman.htm> – 2010. március]

6 Lásd: Lyman G. Chaffee: *Political Protest and Street Art: Tools for Democratization in Hispanic Countries*. London, 1993

7 *Distant Relations*. Chicano, Irish, Mexican Art and Critical Writing. Smart Art Press-Santa Monica Museum of Art, 1995. (Digitalizálva hozzáférhető: <http://www.zonezero.com/magazine/essays/distant/ingles.html>)

Minőségi patikakártya az egész ország egészségéért

www.patikapenztar.hu



Fotó: Tóth Barnabás aka Barnie – <http://www.iambarnie.com> | Szervező: Tisztartó Johanna | Haj: Kaluczki Anikó | Smink: Rimár Linda | Stylist: Flórián Kata | Modell: Mea – <http://www.facemodel.hu/>

I AM BARNIE

VESZPRÉMI Sára

Urbán Betyár

Hi Karl, I am Barnie, a photographer from Budapest...

MOME DIPLOMA 2010 artmagazin különdíj

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

Ezzel a mondattal, és valljuk be, csekély, de felesleges szerénységgel indult neki Tóth Barnabás a párizsi divatvilágnak. E-mail-es jelentkezésére Lagerfeld úr ugyan mind ez idáig még nem adott választ, de ami késik, az nem múlik...

Hosszú, éveken át tartó felkészülés, különórák, stressz és vérizzadás – ez épp mind az, amit Barnie kihagyott a Moholy-Nagy Művészeti Egyetemre való felkészülés időszakában.

Eltökéltse viszont annál nagyobb volt. Barnie teljes mértékben tisztában volt az- al, hogy mit akar és mit nem. Kizártnak tartotta, hogy az ő mentalitásával elviselné mondjuk egy, a kreativitás legapróbb csíráját is elfojtó, sivár multi cég irodai környezetét. Mindig is a létrehozás öröme motíválta. Nem nagyon volt választása, amikor eldöntötte, hogy a művészeti pályára lép. Tehetségét már fiatalon felismerte, azonban nyolc év rajzolás után váltani akart. A művészet sokkal gyorsabb, aktívabb és impulzívabb formáját kívánta képviselni. A mások számára életük egyik legfontosabb megmérettetése, a felvételi előtti karácsonyra Barnie egy fényképezőgépet kapott. Tehát döntése, mely meghatározta későbbi karrierjét, ezen a momentumon múlt. Nem gondolkodott sokat, nem ugrált a különböző művészeti ágak között, egyszerűen csak választott. Felkészülése olyannyira alaposnak bizonyult, hogy a felvételi egyik fordulóján meg kellett kérnie a vizsgabiztost, hogy segítsen befűzni a gépbe a filmet. Ekkor kristályosodott ki benne, hogy a lehető leghamarabb vált az analógról a digitális technikára. Munkamorálja azóta is a gyors, könnyen kezelhető technikán alapszik, míg a hangsúly a kép megkomponáltságán nyugszik.

Hamar felmérte a tény, hogy minél előbb meg kell „terveznie” saját magát. Az önálló stílus kialakítása külföldön alapfeltetele egy biztos, prominens és jövedelmező portfólió elkészítésének. A magyarországi szűk művészeti piac, a versenyhelyzet pedig még inkább megköveteli alkotóitól a határozott, karakteres kézjegyet. Klasszikus értelemben vett mester híján Barnie csak magára számíthatott. Az itthoni beszűkült divatvilág ősi kasztrendszert idéző, lassú karrierépítési lehetőségeivel sosem motiválta. Az önjelölt, dilettáns fotósok láttán önmeghatározása egyik legfontosabb pontja az volt, amikor már biztosan tudott különbséget tenni a külső behatások és a félrevezetés között. Innen már egyenes

út vezetett személyisége kibontakoztatásához, munkái megkülönböztethetőségéhez. Alkotói tevékenységének egyik legintenzívebb időszaka akkor csúcsoodott ki, amikor ösztöndíjasként Párizsban tölthetett egy szemesztert. A francia főváros különlegesen kevert hangulata, az ismeretlenségnek köszönhető szabadság és a temérdek impulzus váratlan aktivitásra sarkallta. Alkotói hozzáállása ebben az extrém környezetben kiteljesedett. Korlátoktól mentesen cselekedhetett, és meg is tett bármit egy jó fotó kedvéért. Munkái egyik különlegessége éppen arcátlan stílusából fakad, hiszen bármilyen szituációban megtalálja a saját szerepét, de ami még fontosabb: a kamera helyét is. Arrogáns fellépése tökéletesen idomul a roma esküvőtől a legkeményebb párizsi gettóban található squatokon keresztül a fiatal textiltervezők diploma-divatanyagának fotózásáig terjedő összes helyzethez. Improvizatív képei készítésekor figyelemfelkeltő személyisége ellenére is képes úgy dolgozni, hogy a fotók alanya ne érezze erőltetettnek az adott szituációt. Ugyanakkor a képek szemléltője pontos helyzetleírást kap munkái láttán, amik szinte még a szagokat is képesek visszaidézni.

Világképe és személyisége fő mozgatóelemei keményen és félreérthetetlenül tükröződnek azóta már szinte ikonná vált logóján, amely eredetileg egy matrica mintája volt, amit még anyukája ragasztott a gyerekszoba ajtajára. Az apró, de annál karakteresebb pink jelkép ugyanis egy cizellált „B” betűből áll, melyet egy korona ékesít minden szerénységtől mentesen.

Munkásságát olyan külföldi alkotókhoz lehet hasonlítani, mint David LaChapelle, Terry Richardson vagy épp Erwin Olaf. Mindhárom művész alkotásai hasonlóképp provokatívak, használnak direkt világitást, erős fényjátékot, kontrasztokat, absztrakt beállításokat. A képeiken megjelenő karakterek (akik néha híres emberek, hírhedt modellek vagy éppen nevenincs statiszták) általában eltűlt az szerepeken, drasztikus sminkben és az ünnepektől kortárs divat jelmezeiben tetszelegnek. A számtalan összecsengés ellenére is jól megkülönböztethető munkáik által felvetett legegyszerűbb kérdés: reklám, divat vagy művészet? A választ Barnie alkotásai láttán sem tudjuk határozottan eldönteni.

A műfajok vegyítésének érdekes példája Tóth Barnabás diplomamunkája. A hét fotóból álló sorozat nemcsak a korábban említett kérdést boncolgatja, de beemeli még



Fotó: Tóth Barnabás aka Barnie – <http://www.iambarnie.com> | Szervező: Tisztartó Johanna
Haj: Kaluczki Anikó | Smink: Rimár Linda | Stylist: Flórián Kata | Modell: Mea – <http://www.facemodel.hu/>

a szociofotó kategóriáját is. A diplomamunka elkészítésének időszaka csoporttársaihoz hasonlóan Barnie számára is stresszes volt. Míg a többiek azon rágódtak, hogy milyen koncepcióval álljanak majd konzulenseik elé, ő már jóval hamarabb tudta a pontos témát, fényt, színeket, hangulatot. Feszültséget pusztán a szervezés, a szokásos csúszások okoztak. Feltételezhető, hogy a stáblista megjegyzése több gondot okozott neki, mint a teljes anyag elkészítése.

Barnie mindenképp kontrasztthatást, figyelemfelkeltést szeretett volna elérni fotói kapcsán. A képek a hagyományos, falusi disznóvágást jelenítik meg, csak kicsit másképp. A néző figyelme ugyanis egy, a pörkölés, kibelevés és disznótör-ülés közé ékelődött nagyvárosi dívára feszül. Nehéz selymekben, túllben, színpadi jelmezszerű öltözkében, sárban áll előttünk a modell. Karakterének eltúlzása nem pusztán a kortárs divat rajta felvonultatott

hordhatatlan darabjainak köszönhető. A modell tökéletesen megjeleníti a jelenlegi nőideált, annak minden kellékével, az anorexiával és az excentrikus személyiségjegyekkel együtt. Tehát Barnie fotóin egyszerre van jelen a metropolisz szimfóniája és a falu minden ösztönössége. Míg a teljes pompájában díszelő modell a határozottság illúziójának, a fotók többi szereplője Jászberény látványos lélektelenségének megtestesítője.



Fotó: Tóth Barnabás aka Barnie – <http://www.iambarnie.com> | Szervező: Tisztartó Johanna
Haj: Kaluczki Anikó | Smink: Rimár Linda | Stylist: Flórián Kata | Modell: Mea – <http://www.facemodel.hu/>

AsorozatnemegyszerűenaBudapest–vidék ellentéppárra épít, hanem a radikálisan eltérő értékrendeket ütközteti. Az ütközés ereje pedig jó nagy, hiszen a két egymásnak eresztett elemet előtte jól széthúzták, egészen a karikatúraszzerűségig túlozva jellemzőiket. De ellentmondásaikkal együtt, egymástól elválaszthatatlanul – ez ma Barnie szerint Magyarország.

Tóth Barnabás portfóliója:
<http://www.iambarnie.com/>





© Museum of Modern Art, New York, Gift of Mr and Mrs Peter A. Rube © foto: Digital Image, The Museum of Modern Art/Scala, Florence, Photograph SCALA, Florence, Pictoright, Amsterdam

Kees van Dongen: *Modjesko, a szoprán énekes*, 1907, olaj, vászon, fa, 100 × 81,3 cm, Museum of Modern Art, New York

Kees van Dongen: *Ujj a női arcon*, 1910, olaj, vászon, 65 × 54 cm, Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam



© Stichting Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam © foto: Pictoright, Amsterdam



© Pictoright, Amsterdam © foto: Pictoright, Amsterdam

Kees van Dongen: *Éjszakai klub – az énekes Johnny Hudgins*, 1927 körül, olaj, vászon, 134 × 120 cm, magángyűjtemény, Nagy-Britannia

Kees van Dongen

Kees van Dongen Hollandia legújabb műke- reskedelmi csillaga: a kellemesen modern, csábos életművész képei remekül szere- pelnek az aukciókon. Tavaly egy arab fi- úról készített portréjáért 13 millió dollárt fizettek New Yorkban, most februárban pe- dig 7,5 millió fontot adtak Londonban egy spanyol cigánylányról festett képéért – ez- zel ő lett a Van Gogh és Mondrian közötti úrt kitöltő közönségkedvenc a holland me- zőnyben. Minden oka megvan a kereske- delmi népszerűségnek, Van Dongen fauve stílusa látványos, témaválasztásai izgalma- sak, életműve bőséges (91 évesen halt meg Monacóban). Rádásul kacskaringós életpá- lyája tele van pikareszk epizódokkal, kezdve a századfordulós párizsi nyomorral, ami- kor kenyerét újságkihordóként, birkózó- ként és karikatúristaként kereste, folytatva a Picasso által halhatatlanná tett mont- martre-i műteremmel, a Bateau-Lavoire- ral, és persze a különféle nőkkel, Fernande Olivier-től a fiatal Brigitte Bardot-ig. Nép-

serű figuráját mindig is figyelemmel kí- sérte a sajtó, híresek voltak a műtermében rendezett éjszakai partik, ahol filmsztárok, komoly politikusok és neves művészek for- dultak meg. A bohém '20-as években Kees van Dongen párizsi szállása olyan társasá- gi találkozópon volt, mint Warhol stúdiója a '60-as években. De művészettörténeti pe- digréjére sem lehet panasz: ott lakott, ahol Picasso, fauve stílusban festett, mint Matisse, kiállított a legendás 1905-ös Őszi Szalonon és szerepelt együtt a német expressziosis- tákkal, a Die Brücke csoporttal is. Tökéle- tes modern brand! A rotterdami Boijmans Van Beuningen Múzeum összeszedett a fest- ő – világban szétszóródott – munkái közül nyolcvanat, különböző amerikai, monacói, genovai és moszkvai magángyűjtemények- ből. A nagyszabású tárlat végigkíséri a ro- terdami születésű, de francia állampolgárrá vált Van Dongen teljes pályáját, a kezdeti szárnypróbálgatásoktól a népszerűvé válá- son és az egzotikus utazásokon keresztül

egészen az öregkori sikerekig: szerepel raj- ta fekete jazzénekesről festett képe, a saját magát Poszeidónként megörökítő portréja is, de a fő téma természetesen a Nő: model- lek, szeretők, színésznők, akrobaták, gazda- gok, híresek, cigányok, afrikaiak, fehérek, kalappal, ruhában vagy éppen meztele- nül. Van Dongen portréihoz kitalált egy idealizált típust, hosszú nyakkal, sápadt arccal és vörös ajkakkal. Cinikus tanítása szerint a nőt meg kell nyújtani, hogy vé- konynak hasson, majd felnagyítani az ékszereit, így garantált a siker. „A festmény a hazugságok leggyönyörűbbike” – tette hozzá bölcsen. A rotterdami kurátorok sze- rint nemcsak a nők nyelvén értett, hanem beszélt a divatét is. Jó barátja volt a korabe- li párizsi haute couture ünnepezt tervezője, Paul Poiret, akitől Van Dongen sokat tanult a csinos cipőkről, és az elegáns szoknyákról. **Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam**
2010. szeptember 18 – 2011. január 23.

A Dunakanyar festője címmel nyílt kiállítás Szőnyi István műveiből a Szentendrei Képtárban (ami meglepő módon újabban egybe van nyitva a szomszéd kávézóval, ki tudja, miért).

Szőnyi István: *Szürke Duna*, 1935, tempera, vászon 70,5 × 99,5 cm | magántulajdon



MADÁRPISZOK A SZÜRKE DUNÁN

FÁY Miklós

Nem azt nézem, amit kellene. Persze soha nem lehet tudni, hogy mit kellene nézni, még mindig jobb vagyok, mint a szentendrei főtéri teraszról betévedők többsége, akik a WC-t keresik a festmények között. Nem tudom, van-e olyan közöttük, aki a Szőnyi-képeket látva elfeledkezik a szükségéről, és legalább elmosódott színek elmosódott emlékét viszi magával haza. Szőnyi amúgy is kimondhatatlan név, ha megtartotta vol-

na a Schmidtet, talán jobban emlékeznének rá, hogy ki is volt az a festő, akinek a képeit láttuk, amíg a klozetot kerestük.

Nem szemrehányás, hiszen én sem azt nézem, amit kellene. Nagy Szőnyi-képek lógnak a falon, a *Szürke Duna* azzal a furcsa festékpöttytel a közepén, amit az ember szíve szerint lekaparna, mert mintha rácsöppent volna valami a vászonra. Biztos madár volt. Elvileg lehetett madár, hiszen ezt állítólag való-

ban kint festette, nem pedig vázlatok alapján a szobában. A képen látható időjárás alapján küzdelmes napja lehetett akkor a festőnek, zord idő, egyenetlen talajú pálya, játékvezető Bircsák. Ott lóg a *Zebegényi temetés*, amit nehéz másnak látni, mint Brueghel-variációnak, csupasz fák, feketébe öltözött emberek, hó, hó és megint a szürke víz. Négyszáz év telt el közben, és csak most temetik a zsákmány nélkül érkezett vadászokat.

De nem ezt nézem, hanem a rajzos levelet, Kedves Zsu a megszólítás, és elég hosszadalmasan, megjátszott szerénységgel és zaklatottsággal meséli el Szőnyi, hogy fedezték, pedig ő propagandához nem adja a nevét, de jönnek a forgatócsoportok, kiszállnak az autójukból, mint a nyüvek, és külön fölveszik a kezét, amint fest, terhes ez a hírnév. A rajzot nézem, amelyen operatőrök hasalnak a fűben, lógnak a fákon, és fölveszik a mindenkinek háttal ülő festőt, akit csak a táj érdekel és a munkája. Meg, persze, saját maga, hiszen a feketével rajzolt képen az egyetlen színes elem Szőnyi trikójának piros csíkozása. Készültek fényképek a forgatásról, Szőnyi valóban csíkos trikót viselt, feltehetően piros csíkosat. Nem is ez az érdekes, hanem ahogy magát látja, egyenes derékkel, sötét hajjal, széles vállal, mintha egy ifjú és délceg kajakos ült volna le a stáb elé rajzolgatni, mielőtt újból vízre szállna.

Nem ezt a filmet játsszák le a belső kiállítóteremben, hiszen Szőnyi levelén a keltezés 1956. augusztusi. Kollányi Ágoston portréfilmjében azonban tavasz van, virágoznak a fák, piros csíkos trikó helyett kockás ing és barna kordbársony mellény a szerelés. A többi stimmel. Kollányi is, aki igazi oktató- és természetfilmes hangulatot teremt, festői tájképek alatt pompás szimfonikus zene szól, közben Básti Lajos hangja zeng, és finoman elérzékenyül, gyengédé válik, amikor azt mondja: Zebegényben a gondok és örömek ritkán lépnek túl a kis porták kapuin, vagy valami hasonlót.



Szőnyi István levele, 1956, Szőnyi István Emlékmúzeum, Zebegény (Köpöczi Rózsa: Levelek otthonról, PMMI, Szentendre 2009. 468.o.)



Szőnyi István: *Ruhamosás*, papír, akvarell 210 × 340 mm
Szőnyi István Emlékmúzeum

A film mégis lenyűgöző, mert játék is meg nem is. Szőnyinek eszében sincs meghamisítani a valóságot, még akkor sem, ha szebb volna őt a kertben látni, ahogy dúlt arccal próbálja megállítani az időt, megragadni a felhőket és a hullámokat, röptében kapni el a virágzó fákon a szirmokat. Inkább kiábrándít, megmutatja, hogyan fest vázlatot, hogyan veszi elő az állatos mappáját, és hogyan biggyeszi oda a kiválasztott komondor-rajzot egy kép előterébe. Megengedheti magának a kiábrándítást, mert közben olyan elképesztően biztos a keze, annyira jól áll benne az ecset, annyira igaz van mindig, minden meghúzott vonallal, hogy tökéletesen fölösleges ehhez még port is hinteni.

Ami azt illeti, egyébként meg hinti a port, és meg is mutatja, hogy a képeknek ezt a furcsa, magyarosan poros jellegét hogyan éri el: átmossa valami halvány lötytyel a megszáradt festményt, aztán festőkéssel lehúzza a fölösleges kulimászt, közben pedig finoman összemósódnak a színek, tovább lazulnak a kontúrok. Mesterkedés, de éppen ez benne a jó, egyszerre van a tetteben benne a kézművesség és az a művészet, hogy valaki a kiszámíthatatlant is bele tudja építeni a munkájába, rá tudja bízni magát az anyagra.

Ahogy egy ilyen filmben illik, amikor a velünk (velük) élő klasszikust mutatják meg, azt is megmutatják, hogy miért is klasszikus. Ha már a kamera előtt megfestett Lány a kútnál nem lett olyan végtelenül jelentős kép, azért lefilmeznek néhány jelentőset is. Többek között azokat, amelyek ott

lógnak a szomszéd szobában, a viaduktosokat, a *Zebegényi temetést* és igen, a *Szürke Dunát* is. És a madárpiszokszerű pötty már akkor is ott van a kép közepén, igazoltan festett, szándékos, értelmes. Kifelé menet újra megnézem, hát persze, az csak egy vízben tükröződő ház vagy torony, ott a helye. Már nem visket az ujjam hegye, hogy megkapargassam.

Szentendrei Képtár, Fő tér 2–5.

A kiállítás megtekinthető: 2010. november 14-ig, szerdától vasárnapig 10–18 óráig
www.pmmi.hu

Szőnyi István: *Zebegényi temetés*, 1928
olaj, vászon, 100 × 125 cm



© MNG Budapest © fotó: MNG Budapest

© Szőnyi István Emlékmúzeum, Zebegény © fotó: Szőnyi István Emlékmúzeum, Zebegény

Káldi Katalin

Az ecset keresztirányú mozgását őrző, egyenszürke mezőben szinte plasztikusan kidudorodó csapágygolyók, tollpihék vagy éppen a harmadik dimenziót kapirgáló dobókockák – Káldi Katalin legújabb képeit állítja ki a fennállásának 10. évfordulóját ünneplő Raiffeisen Galéria. Káldi finom hangú, egy-egy motívum-ra összpontosító, konceptuális festészete a kilencvenes évek közepe óta van jelen a hazai színtéren. Visszafogott, pasztelles színvilág, kisméretű táblaképek, könnyed ecsettel feldobott apró tárgyak, egynemű háttér. Senkivel össze nem téveszthető művészi világ. Káldi képein a fény- és árnyékhatásokat kirajzoló festék főlszikrázó jelekkel fogalmazza meg az amúgy frivol jelentést. Ugyanakkor az iróniával és a hétköznapiassággal sikerül közel jutnia a nehezen megfogalmazható jelentéshez: a monokróm áhítatát némi materializmussal megtörve a hétköznapiak metafizikájához ér el.

Raiffeisen Galéria

2010. szeptember 6 – 2010. október 24.



Káldi Katalin: *Csapágygolyók*

Félicien Rops

A belga szimbolizmus nagy alakja, Félicien Rops mutatkozik be Budapesten. A Magyar Nemzeti Galéria ugyanis tavaly kölcsönadott egy nagyobb adagot Zichy Mihály műveiből a szimbolista grafikusművész belgiumi múzeumának, a namuri Musée Félicien Ropsnak. A vallon intézmény cserébe elküldte a Zichy-kortárs belga grafikus kiállítását. Rops egyébként 1879-ben ellátogatott Magyarországra, sőt az utazás olyan nagy hatással volt rá, hogy ezután magyarnak vallotta magát. Ráadásul barátja is volt Zichynek, mindkettőjüket vonzották a borongós, horrorisztikus, késő romantikus témák, meg persze a túlfűtött erotika. De a fő példakép természetesen a *Romlás virágainak* szerzője, Charles Baudelaire, akihez kölcsönös csodálat és barátság fűzte Ropsot. A virtuóz namuri grafikus – többek között – a költő hatására költözött át Belgiumból Párizsba, ahol ünnepelt és agyonfizetett illusztrátor vált belőle. Nyughatatlan, szabályokat nem tűrő, libertiánus szellemét és kifinomult rajztudását sokra értékelték az izgalmakra vágyó, de azoktól dekadens csömörbe is eső, éles szemű francia közönség.

Magyar Nemzeti Galéria

2010. szeptember 30 – 2011. január 9.



© Musée provincial Félicien Rops, Province de Namur © foto: Musée provincial Félicien Rops, Province de Namur

Félicien Rops: *A fürdőtrikó*, 1878–1881, papír, színes rézkarc, 245 × 177 mm, Musée provincial Félicien Rops, Province de Namur

Kepes György: *Fényjáték*, 1939, ezüstnyomat



© Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum © foto: Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum

A Ludwig Múzeum a Bauhaus-eszmeiség egyik legnagyobb hatású, magyar származású világsztárját vette elő, a fényművész Kepes Györgyöt. Kepes pályája Moholy-Nagy asszisztenseként, barátjaként és munkatársaként indult, tíz évvel idősebb mentora oldalán tört be 1937-ben az Egyesült Államok szellemi életébe. Tanított a Bauhaus elveit folytató amerikai iskolákban, majd részt vett a háború alatti titkos Camouflage Course-ban, önállósodása után pedig szédítő karriert futott be az angolszász tudomá-

nyos közeletben. A természettudomány és a képzőművészet kreatív, jövőbe mutató, utopisztikus találkozása érdekelte, de nem volt olyan mérnök-észjárású, mint Moholy-Nagy. Kepes szerette a látványos, vizionárius kísérleteket, erről tanúskodik minden alkotása, a KLM székházához készített, 1959-es programozott fényfalától kezdve a lépésekre villogással reagáló, 1970-es plexijárdájáig. (Életművéhez lásd: Lengyel László: A fény embere. Kepes György születésének centenáriuma. In: Artmagazin



© Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum © foto: Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum

2006/6. 48–57.) A Ludwig Múzeum a magyar Kepes mellé Frank J. Malinát állította, hiszen a Párizsban dolgozó cseh művész is kinetikus művészetben utazott. Mindketten arra törekedtek, hogy a művészetekről és a technológiáról szóló információk terjesztése révén egyesítsék egymással a társadalom- és a természettudományokat.

Ludwig Múzeum –

Kortárs Művészeti Múzeum

2010. szeptember 3 – 2010. november 21.

Frank J. Malina: *Utazás III*, 1957, kinetikus festmény, Lumidyne rendszer, 80 × 60 cm

RIEDER Gábor

RENEZSÁNSZ KI KICSODA MINŐSÉGBIZTOSÍTÁSSAL

Rieder Gábor interjúja Tátrai Vilmostal,
a Régi Képtár főmuzeológusával

A Szépművészeti Múzeumban szaporodnak a remekművek: a korábban is meglévő műtárgyak alá jól csengő művésznevek kerülnek,

de műkereskedések és magángyűjtemények mélyéről is bukkannak elő később „új szerzeménnyé” váló művek. Tátrai Vilmos,

a Régi Képtár főmuzeológusa – bő negyven kiemelkedő attribúcióval a háta mögött – beszélt nekünk a ritka kincsek felfedezéséről,

beazonosításáról – vagyis a művészettörténet napos oldaláról. Szerencsés véletlenek, attribúciós gólpasszok, hedonista tudósok

és a megunhatatlan itáliai reneszánsz, Taddeo Gadditól Tizianóig.

Nem tévedek, ha azt mondom, hogy „művészbeazonosító”, attribúciós pályafutásod csúcspontja az a bizonyos Tiziano-kép volt, amit Nagyházinál 2005-ben 140 millió forintért árvereztek el? Ez az a Madonna, amelyről azt írtad valahol, hogy spon-tán attribúálásában „fontosabb szerepet játszott a festmény kisugárzása, szuggesztív szépsége”, mint a művészettörténe-ti analízis. Hogy kell ezt érteni? Meglátni és megszeretni? Igen, ez az a bizonyos első benyomás. De az „első benyomás” kifejezés – ezt a pszichológiából nagyon jól lehet tudni – csalóka, mert csomó korábbi tapasztalaton alapul. Ösztönös dolog, de itt az ösztönösséget biztosan befolyásolja az elmúlt években látott sok-sok Tiziano-kép.

Tehát ez nem ösztön vagy hatodik érzék, hanem az óriási szakmai gyakorlat és rutin?

Nem akarok szerénytelen lenni (álszerény sem), mindenképpen benne van a gyakorlat. Én sem a kezdetektől fogva foglalkozom attribúcióval, eleinte az ikonográfiai kérdések jobban érdekelték,

és az első két-három tanulmányomat is ikonográfiai témából írtam, mert azokban láttam nagyobb esélyt a tárgyilagosságra, a pontos leírhatóságra. Aztán tulajdonképpen maga a múzeum, tehát az, hogy az ember sok képpel van körülvéve, terelgetett az



© Szépművészeti Múzeum © fotó: Szépművészeti Múzeum

Tiziano Vecellio: *Madonna gyermekével és Szent Pállal*, 1542 körül, olaj, vászon, 108 × 96,5 cm, magángyűjteményből letét a Szépművészeti Múzeumban
• 1960 óta volt védett, mint ismeretlen velencei festő 1550 körüli alkotása. 2005-ben, a Nagyházi Galéria 116-ik árverésén már Tizianónak tulajdonított festményként talált gazdára. A meleg tónusú, áttetsző lazúrokban felvitt színek, az ecsetjárás könnyedsége, a három szereplő háromféle, de egyformán életteli kifejezése és a röntgen által kimutatott számos pentimento bizonyossá teszik, hogy a cadorei mester saját kezű alkotásáról van szó. Első említését Carlo Ridolfi 1648-ban megjelent *Le Meraviglie dell'Arte* című könyvének Tiziano-életrajzában találjuk. Ugyancsak a velencei cinquecento vezéralakjának műveként írja le a képet a modenai hercegi gyűjtemény 18. század elején összeállított inventárja, mégpedig így: „...Szűz Mária, amint mutatja gyermekét Szent Pálnak, aki jobbával pallosra támaszkodik.”

attribúciós kérdések irányába. Valószínűleg ha egyetemre kerülök vagy kutatóintézetbe, akkor inkább megmaradok az ikonográfia-ikonológia kérdéskörénél, és fene tudja, milyen más, inkább tárgyszerűnek mondható kérdéseknél. De mielőtt még nagyon misztifikálnánk az attribúálást, ki kell mondanom azt az abszolút meggyőződésemet, hogy a stíluselemek is tények: tehát az, hogy egy festőnél milyen a kompozíció, milyen a színek megválasztása, melyek a kedvelt motívumai, milyenek az arcvonások, milyen az elbeszélés módja, milyen az árnyékolás, milyenek a vonalak, milyen a figurák aránya, milyen fontossága és milyen kifejezőereje van a tájképi környezetnek vagy akár egy szobabelsőnek. Szerintem ezek a stíluselemek is – feketén-fehéren ki tudom mondani – tények. Kell hozzájuk bizonyos érzék (látom, hogy vannak, akiknek ehhez kevésbé van érzékük, mások inkább), de mindenképpen tapasztalat is kell hozzá, vagyis rengeteg képet kell alaposan megfigyelni...

Akkor igazából ez egy született készség, amit nagyon sokat kell fejleszteni?

Született készség, de erre az ember csak jóval később jön rá, akkor, amikor már működik. Tehát amikor elvégeztem az egyetemet, még egyáltalán nem értettem, illetve nem érzékeltem, hogy egy kora barokk vagy érett barokk, esetleg egy kései barokk és egy rokokó kép között milyen stílusbeli különbség van valójában. Rengeteg idő, amíg ez kialakul, és az is kell, hogy az ember erre figyeljen, hogy szeresse ezt csinálni. Valamiféle gyűjtőszenvedély is, mint amikor valaki örül annak, hogy 10 000 virágfajta vagy lepkefajta után még egyet fel tudott fedezni. Csak az olasz festők karakterének megismeréséhez úgy saccolom, hogy három élet kellene, és akkor még csak az olaszoknál vagyunk, a németekről, franciákról, hollandokról stb. nem is beszéltünk.

Az egész nyugati tudomány a szövegek bűvöletében élt meg él mind a mai napig, tehát az emberek az ikonográfiát hajlamosak komolyabban venni, mert ott mégiscsak egzakt a leírás. Amikor viszont egy kutató arról beszél, hogy ugyanúgy görbül a kisujj vagy hasonló lágság tapasztalható a festésmódban – az megfoghatatlanabb dolog.

Azért nem megfoghatatlanabb, mert tényleg ugyanúgy görbül! De nem csak ezért nem, hanem mert egy-egy stíluskritikai

elemzésnél és egy attribúciónál nagyon sokoldalú megközelítés kell, sohasem egy stíluselem számít, hanem azoknak a stíluselemeknek az együttese, amelyek alapján ugyanúgy azonosítható az adott „kéz”, mint ha előkerül egy vers valamelyik költő érett korából. Azért azt meg lehet mondani, hogy az Ady, vagy Kosztolányi, vagy Radnóti. Na most, pontosan ugyanez az eset a Tiziano is. Bár nem csak én, senki nem is álmodott arról, hogy egy Tiziano kerüljön elő Magyarországon. Ehhez az kellett, hogy a történelem egy pontján megfelelkezzenek róla. De az azonosításban benne van azért a restaurátori vizsgálat is, hiszen sok restaurátori anyagvizsgálatot végeztek Tiziano-képeken. Aztán a pentimentónak is óriási szerepe volt: tehát annak, ahogy ő maga a saját előző gondolatait meggondolja, a saját ecsetvonásait átfestti. Aztán még kerekébbé tette a dolgot, amikor sikerült megtalálni mind a 17., mind a 18. században a kép leírását. Éppen egy 1700 körüli leírásban szerepel az a bizonyos spadone, az a kard, ami Szent Pál kezében van, ami tényleg annyira feltűnő motívuma ennek a képnek.

Ez a modenai képtár inventáriuma...

Igen, a modenai Este-gyűjtemény leltára. Tehát a Tiziano esetében három érv volt: a stíluskritika, a technikai vizsgálatok és az inventáriumi adatok.

A szenvedélyes műtárgyfelkutatás és -azonosítás régóta fontos szerepet játszik az életedben. Milyen nagyobb fogások voltak az elmúlt évtizedekben?

Olyan negyven körül lehet a számuk, mindenképpen betöltene egy szép nagy

Tátrai Vilmos, a Régi Képtár főmuzeológusa



© Artmagazin © fotó: Acsai Mihály

kiállítótermet. Amikor az olasz gyűjtemény katalógusát készítettük, egy Szent Jeromos-ábrázolás csak északolaszként vagy olasz-ként volt meghatározva – de hát ez milyen közel áll Romaninóhoz! Félttem leírni, de egy lépéssel előbbre mentem és az olasz festő helyett azt írtam, hogy bresciai. Aztán egy olasz kutató már kimondta a nevet – ez olyan, mint amikor az ember a fociban passzolja a labdát, a másik meg belövi a gólt.

Tehát a gólpasszt adtad.

Én a gólpasszt adtam, ő meg kimondta Romanino nevét. Vannak ilyen képek, amelyeken borzasztó régen gondolkodom. Az egyik, aminek a legjobban örültem: még eléggé a pályám elején találtam két kis táblát Taddeo Gadditól, amikből a 19. századi műkereskedelemben összeállítottak egy korábban nem létező triptichont.

Ez most is így lóg a falon az itáliai anyag első termében.

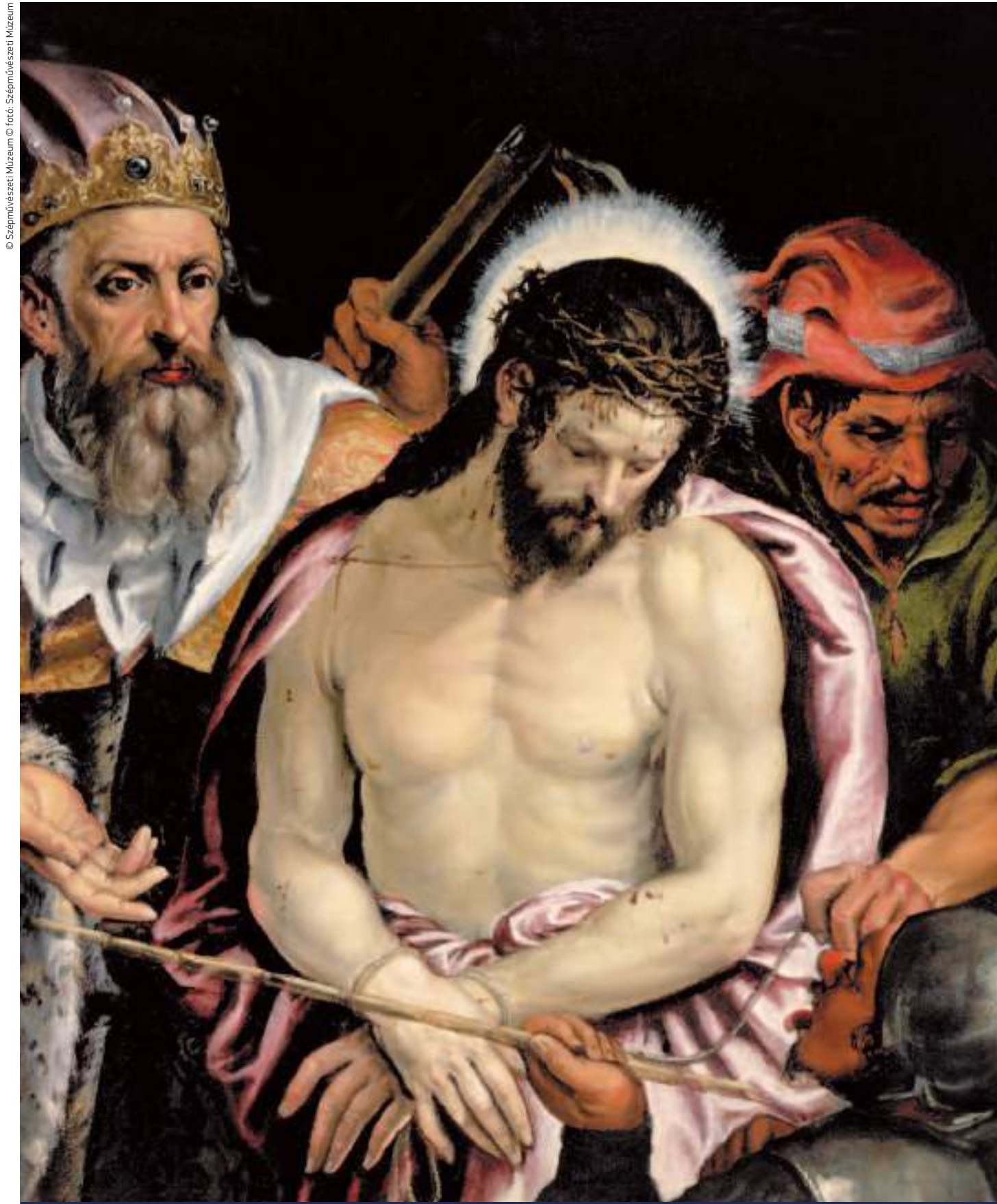
Igen, ez most is így lóg. Más csinálta a kö-zépső részt, más a két felső háromszöget meg más a két oldalsó képet. Taddeo Gaddi

Pier Francesco Foschi: *Pihenő Szent Család*, 1540 körül, olaj, fa, 132,5 × 104 cm, Szépművészeti Múzeum

• Amikor Otto Mündler 1869-ben értékbecslési céllal listát készített az Esterházy-gyűjtemény képeiről, és ezt a festményt Bronzino másolatának mondta Sarto után, nem járt messze az igazságtól. A kompozíció csakugyan Andrea del Sarto 1524-ben festett és ma a Pittiben őrzött képe, a másoló meg, ha nem is Bronzino, annak egyik, szintén már a manieristák nemzedékéhez tartozó kortársa, Foschi. A kópiáknak ahhoz az érdekes fajtájához tartozik a *Pihenő Szent Család*, amelyben a kompozíciós váz megőrződik, de új ruhát kap. A síma modellálás, a fanyar, világos színek (lazacpiros, ibolyaszín, sárga), a lemondás a díszítő részletekről jellemző Foschi művészetére, aki évekig dolgozott Sarto műhelyében, előbb mint tanítványa, aztán mint segéde.



© Szépművészeti Múzeum © fotó: Szépművészeti Múzeum



Francesco Montemezzano: *Ecce Homo*, 1585 körül, olaj, vászon, 99 × 86 cm, letét a Szépművészeti Múzeumban

- Ez a kép legalább két évtizeden át foglalkoztatta jelen interjú alanyát. Rendkívül markáns stílusa valósággal provokálja a művészettörténészt, nem engedve, hogy beletörődjön a mester utáni kutatás hiábavalóságába. Az áttörést az a felismerés hozta, hogy festői karakterének alaprétege Paolo Veronese művészetében lelhető meg. Montemezzano ugyanis – és ehhez aztán sikerült meggyőző, szignált analógiákat találni – az arisztokratikusan fennkölt veronesei előadásmód nyers, plebejus változatát nyújtja. Az *Ecce Homo*n is a festés-mód szinte brutális, a drapériákat mély árnyékok és erős csúcspontok teszik plasztikussá, Krisztus teste atléta-izomzatú, az összehatás robusztus. Veronese vízióinak emelkedett szellemiségét a saját útját kereső tanítvány naturalizmus, sokkoló verizmussá alakította át.



Girolamo Siciolante da Sermoneta: *Szent Család*, 1545 körül, olaj, fa, 98,5 × 78 cm, Szépművészeti Múzeum

- Pálffy János gróf 1912-es hagyatékával mint Giuseppe Salviati műve került a múzeumba. Katalógusában Pigler Andor ismeretlen közép-italiai mester műveként írta le, és a 16. század harmadik negyedére tette készülési idejét. Az eset a Foschi-képéhez hasonló: a kompozícióhoz a Raffaello-tanítvány Perino del Vaga szolgáltatta az előképet (Melbourne, National Gallery of Victoria), a budapesti kép mestere csak a részletek kidolgozásában érvényesítette saját leleményét, amitől Perino kecses eleganciája nehézszerű retorikába fordult. A stíluskritikailag jól indokolható attribúciót külső körülmény is alátámasztja: Perino és Siciolante az 1540-es években közösen dolgozott az Angyalvár belső dekorálásán.



© Szépművészeti Múzeum © fotó: Szépművészeti Múzeum

© Szépművészeti Múzeum © fotó: Szépművészeti Múzeum

Taddeo Gaddi: *Jézus születése, Levétel a keresztről*, 1340 körül, tempera, fa, mindkettő 29,5 × 13 cm, Szépművészeti Múzeum

- Az eredetileg is hordozható oltárhoz tartozó szárnyképeket a 19. századi műkereskedelemben egy utólag összeállított triptichonba építették bele. A múzeum Devich Sándortól, a Szépművészeti Múzeum egykori festőrestaurátorától 1973-ban vásárolta őket. A velük legszorosabb stílusrokonságban levő művek a Giotto-tanítvány Taddeo Gaddinak azok a képei, amelyek egykor a firenzei Santa Croce-templom sekrestyéjének ereklyetartó szekrényét díszítették. Mesterének drámai tömörségét Gaddi a történetmesélés érzelmesebb módjával váltja fel: ezzel összhangban a *Jézus születésének* párdarabja nem a *Keresztrefeszítés*, hanem a *Levétel a keresztről* jelenete. Utóbbi témának ez az egyetlen ismert ábrázolása a firenzei trecento első feléből.

tényleg óriási dolog Magyarországon, mert Maso di Banco mellett ő volt Giotto legnagyobb tanítványa, aki meglehetősen önállósággal vitte tovább a giottói örökséget. De ennek az esetnek személyes vonatkozása is van: apám – aki hegedűművész volt – jóban volt a Devich családdal, akik között két muzsikos is van, egy hegedűművész és egy csellista, az idősebb Devich Sándor pedig a Szépművészeti Múzeum restaurátora volt, 1945 után számos háborús sérült festményünket ő hozta rendbe. Nos, ez a triptichon és benne a két Gaddi-tábla az övé volt. Apám többször elvitt Devichék lakására, tehát már gyermekkoromban láttam ezt a képet, csak akkor még fogalmam sem volt, hogy mit ér vagy mi ez.

És visszatérnél később a tett színhelyére, már gyakorlott szemmel? Nem, már itt bent volt a múzeumban, megvettük és akkor kezdtem el utánanézni. A trecento eléggé jól feldolgozott terület, szóval itt tulajdonképpen olyan nagyon sok más nem is kellett, mint hogy átlapozzuk a korpuszokat. Ez tisztán stíluskritikai meghatározás volt, nem dokumentumokon alapuló. Egy Ladis nevű szerző bevette a két táblát az általa írt Taddeo Gaddi-monográfiába mint Budapest Panels. Csak ő nem azt mondta rájuk, hogy Taddeo Gaddi, hanem hogy „Taddeo Gaddi műhelye”, ami semmi módon nincs megindokolva. Először is a műhely fogalma a trecentóban egészen más volt, másrészt itt nincs semmilyen kvalitásbeli különbség. De attól kezdve, hogy bekerült egy Taddeo Gaddi-monográfiába, a kép



Michelangelo Anselmi: *Szent Egyed*, 1524 körül, olaj, fa, 54 × 46 cm, Szépművészeti Múzeum

- Az Esterházy-gyűjtemény leltárában az urbinói Federico Barocci, Pigler Andor 1967-es katalógusában ismeretlen, 17. századi közép-itáliai mester műveként szerepelt. A korábbi meghatározásokat annak felismerése tette tarthatatlanná, hogy mind a bencés apát, mind a tájképi környezet megjelenítése határozottan correggói karakterrel bír, tehát a kép helye csakis a pármai reneszánszon belül jelölhető ki, amelynek egyik fontos szereplője Michelangelo Anselmi. Az új attribúciót mind a 2004-ben megjelent Anselmi-monográfia szerzője, Elisabetta Fadda, mind az emiliei cinquecento legtekintélyesebb kutatója, David Ekserdjian elfogadta.

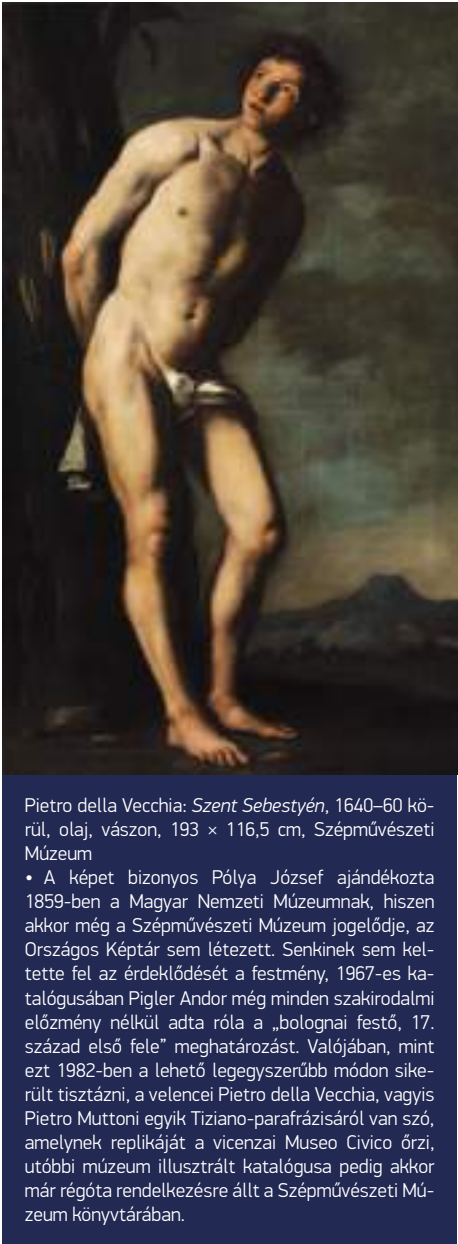


mindenki számára ismert, elfogadott lett, már mehetett a saját útján. Ami úgy szokott kinézni, hogy az egyik művészettörténész azt mondja, jé, hát tényleg ez műhelymunka, a másik pedig azt mondja, hogy dehogyis, ez saját kezű, aztán ezzel el lehet így szórakozni évtizedeken keresztül.

Hol fedezi fel a művészettörténész az attribúcióra váró képeket? A poros múzeumi raktárakban, a műkereskedések hátsó traktusában vagy magángyűjtők falain? Bárhol történhet. Legalábbis az első megsejtés bárhol történhet. Akár a legprimitívebb módon is, mint Pietro della Vecchia *Szent Sebestyénjénél*. Ott semmi mást nem csináltam, mint elkezdtem lapozgatni a vicenzai képtár katalógusát és ott volt benne egy variáns. Azért is érdekes ez a Pietro della Vecchia, mert a legkönnyebben felismerhető 17. századi festők közé tartozik, ugyanis rengeteg groteszk, bizzar, karikatúrisztikus képet festett.

Igen, ennek a Szent Sebestyénnek is elég bizzarr feje és orra van... Ez egy klasszicizálóbbr kép az életművön belül, szerintem ezzel kapcsolatban senkinek sem jutott eszébe Pietro della Vecchia neve. Kicsit kiábrándító tehát, de tényleg ennyire mechanikusan ment: ezt a kompozíciót kétszer megfestette, csak azt kellett ellenőrizni, hogy a miénk saját kezű-e vagy sem. Legbűszkébb egyébként az összes attribúció közül a Jacopo Ligozzi *Mária mennybevételére* vagyok,

amelyik 16. századi, bresciai képként került be a múzeumba, és hát tényleg van bizonyos velenceies, bresciai vonása. Ligozzi természettudományos érdeklődésű művész volt, ugyanakkor mint vallásos tárgyú képek festője, igazi, kőkemény ellenreformációs festő volt. (A vulgárisabb felfogás szerint az ellenreformáció festészete a diadalmas barokk, tehát Pietro de Cortona vagy Rubens – na, igazából ez a diadalmas ellenreformáció, a katolicizmus diadala.) Jacopo Ligozzi egyike azon festőknek, akik halálosan komolyan vették azt, amit a tridentin zsinat mondott, hogy a festő fessen úgy, hogy csak a szent témára koncentráljon, ne legyen dísz, cafrang, figyelmet elterelő motívumok tömege. A tridentin zsinat határozatai – hiszen még bőven a 16. században vagyunk – valójában a manierizmus dekoratív, túldíszító, „művésziesskedő” hajlama



© Szépművészeti Múzeum © fotó: Szépművészeti Múzeum

Pietro della Vecchia: *Szent Sebestyén*, 1640–60 körül, olaj, vászon, 193 × 116,5 cm, Szépművészeti Múzeum

- A képet bizonyos Pólya József ajándékozta 1859-ben a Magyar Nemzeti Múzeumnak, hiszen akkor még a Szépművészeti Múzeum jogelődje, az Országos Képtár sem létezett. Senkinek sem kellett fel az érdeklődését a festmény, 1967-es katalógusában Pigler Andor még minden szakirodalmi előzmény nélkül adta róla a „bolognai festő, 17. század első fele” meghatározást. Valójában, mint ezt 1982-ben a lehető legegyszerűbb módon sikerült tisztázni, a velencei Pietro della Vecchia, vagyis Pietro Muttoni egyik Tiziano-parafrázisáról van szó, amelynek replikáját a vicenzai Museo Civico őrzi, utóbbi múzeum illusztrált katalógusa pedig akkor már régóta rendelkezésre állt a Szépművészeti Múzeum könyvtárában.

ellen irányult. A tridentin atyáknak, akik ott ültek a zsinaton, Ligozzi kriptaillatú művészete tetszett volna igazán, és elborzadtak volna, hogyha látják a későbbi barokk triumfust.

Az attribúciók elfogadása elég lassan zajlik, ott van például a Michelangelo Anselmiként meghatározott Szent Egyed-festmény, amely még Coreggio-követőként van most is kiállítva... Igen, az egy mulasztás, a katalógusban már kérdőjeles Anselmiként van. Itt az az igazi vicc, hogy a Piglernél még úgy volt, hogy „közép-itáliai” és a „17. század első felében”. És akkor néztem, néztem ezt a képet, hogy hű de közel van Coreggióhoz. (A legbizakodóbb pillanataimban arra gondoltam, annyira közel van Coreggióhoz, hogy Coreggio, de erről aztán letettem.)

Akkor ez a kép is régés-régóta a gyűjteményben van. Igen, az Esterházy-gyűjteményből származik. És van még mit keresni, minthogy mind a mai napig van egy csomó meg nem oldott kérdés, de hát ez Londonban vagy Párizsban sincs másképp.

És mik voltak az elmúlt pár év legfrissebb felfedezései? A legutolsó, amiről most írtam cikket a Bulletinünk számára, egy firenzei 17. századi festő, Alessandro Rosin Mózes vizet fakaszt a sziklából témájú képe, ahol megint csak nem volt nehéz az azonosítás, mert létezik egy variáns. Itt is ugyanannyi a feladat: megállapítani, hogy ugyanolyan szinten vannak-e. De a legfrissebbéről nem akarok beszélni, babonából sem meg amúgy sem: egy képpel kapcsolatban van egy nagyon merész feltételezésem, hogy nagyon jelentős mester készítette, éppen csak egy lépéssel lejjebbi, mint Tiziano.

Keserűen mesélted múltkor, hogy egy nagyon ismert, idős művészettörténész azt szúrta oda, hogy az attribúálás valójában nem is művészettörténet. Az attribúálás a kvalitás és az értékítélet miatt – a művészettörténeten túl – legalább olyan közel van a beccsüs-műkereskedő világhoz és az arisztokratikus connaisseurséghez. Azt hiszem, a kollégám nem igazán gondolta komolyan, merthogy ő maga is műveli, összehasonlíthatatlanul magasabb szinten, mint én, az attribúálás mesterességét. Szinte mindegy, hogy ezt tudománynak mondjuk



Jacopo Ligozzi: *Mária mennybevétele*, 1605 körül, olaj, vászon, 143 × 96,5 cm, Szépművészeti Múzeum

- Ismeretlen 16. század eleji bresciai festőnek tulajdonítva bukkant fel az Ernst Múzeum egyik 1935-ös aukcióján, és egy magángyűjteményből ezzel a meghatározással vásárolta meg a múzeum 1967-ben. A régi attribúciónak az szolgál mentéségére, hogy az ellenreformációs követelményeknek eleget tenni akaró, és ezért a manierizmus szemlaktató ingyencségeivel szembeforduló művészek az érett reneszánsz mestereihez nyúltak vissza mintáért. Közéjük tartozott a Veronából 1577-ben Firenzébe érkező és sok éven át csak botanikai és zoológiai illusztrációkat festő Jacopo Ligozzi. A bigott szellemiségnek tulajdoníthatóan azonban az érett reneszánszból csak a kompozíciós sémák maradtak meg, és a végeredmény az a pedáns, steril, puritán stílus lett, amelyre szemléletes példa ez a *Mária mennybevétele*.

vagy sem, de ha a kérdést úgy tesszük fel, hogy egy múzeumban dolgozó művészettörténésznek mi az első számú feladata, akkor nagyon nehezen tudok elképzelni erre más választ, mint hogy a saját múzeumi anyag minél pontosabb, alaposabb megismerése. Egyszerűen nem tudom megérteni, hogy miért nem lehet nyugodt lélekkel tudomásul venni, hogy más dolga van annak, aki egy művészettörténeti kutatócsoportban dolgozik, és más annak, aki az egyetemen, hiszen ott az oktatás a legelső dolog, de megint más dolga van annak is, aki múzeumban dolgozik. Sőt, tovább megyek: más dolga van annak, aki a Nemzeti Galériában dolgozik és más annak, aki a Szépművészetiben. Azok a monografikus kiállítások, amelyeket időnként számon kérnek a Szépművészeti Múzeumon, azokat csinálja a Nemzeti Galéria. Egy Barabás Miklós-vagy egy Csontváry-kiállítást hol máshol lehet megcsinálni, mint Magyarországon?

© Szépművészeti Múzeum © fotó: Szépművészeti Múzeum

© Szépművészeti Múzeum © Fotó: Szépművészeti Múzeum



Alessandro Rosi: *Mózes vizet fakaszt a sziklából*, 1655 körül, olaj, vászon, 113 x 143 cm, magángyűjteményből letét a Szépművészeti Múzeumban

- A legbarokkabb firenzei festő, Alessandro Rosi ismert életművét, egészen a nyolcvanas évek egy levéltári felfedezéséig, a nála 43 évvel korábban született Sigismondo Coccapaninak tulajdonították. Intő tanulságul szolgálhat ez mindazoknak, akik túlbecsülik a stíluskritikai módszer lehetőségeit... A múlt évben letétbe helyezett kép variánsát a prátói takarékpénztár műgyűjteménye őrzi. A két változat között számos motívumbeli eltérés van, ezeknél azonban érdekesebb egy tartalmi változtatás. A prátói képen mind a térdeplő anya, mind a leplet viselő idős férfi a csodatévő Mózesre tekint, míg a budapestin, prózai életszerűséggel, valamennyi szereplő csak a szomjat oltó víz előtörésére figyel. Legfeljebb találgatni lehet, hogy egy ilyen interpretációs fordulat mögött milyen művészi vagy megbízói szándék húzódik.

© Szépművészeti Múzeum © Fotó: Szépművészeti Múzeum



Paolo Fiammingo: *Apollón és Poszeidón megbünteti Tróját*, 1590 körül, olaj, vászon, 118 x 100 cm, magángyűjteményből letét a Szépművészeti Múzeumban

- A festmény a következő mitológiai történet egyetlen ismert 16. századi ábrázolása: Laomedón, Trója királya a halandóknak álcázott két istent bízta meg a város falainak felépítésével, de bérüket nem fizette ki. Bosszúból Apollón pestist, Poszeidón pedig árvizet zúdított Trójára. A flamand származású velencei festő vonzódása a ritka témák és bonyolult kompozíciók iránt firenzei tartózkodása során mélyült el. A kép bővelkedik klasszikus és manierista pózokban, zsánermotívumokban, egyszerre mutatja Tintoretto, Veronese és Jacopo Bassano hatását. Teljes biztonsággal beilleszthető Paolo Fiammingo életművébe, legközelebbi analógiája a prágai Vármúzeumban őrzött *Athéné születése*. A műkereskedelemben csak a közelmúltban bukkant fel, először a *Botticellitől Tizianóig* kiállításon látható a közönség.



Giovanni Battista Piazzetta: *Mária mennybevétele*, 1735, olaj, vászon, 73,5 x 58 cm, Szépművészeti Múzeum

- A képet 2003-ban, a Nagyházi Galéria 95-ik aukcióján vásárolta a múzeum, de, mint Lengyel László a vászon hátoldalán feltüntetett leltári szám és a vakrámán levő gyűjteményi bélyegző alapján kiderítette, a mű az Esterházy-gyűjtemény azon darabjai közé tartozik, amelyeket a hercegi család pottendorfi kastélyából még 1867-ben eladtak, és így nem alkothatták részét az állam által 1870–71-ben megvásárolt gyűjteménynek. A festmény olajvázlat ahhoz az oltárképhez, amely 1735-ben készült a német lovagrend sachsenhauseni temploma számára, és a napóleoni műkincsraablások révén a lille-i múzeumba, majd 1957-ben a Louvre-ba került. A bozzettóval kapcsolatban az egyetlen *connaissanceur*i feladat annak megállapítása volt, hogy a kvalitása méltó-e Piazzetta, a velencei settecento egyik legnagyobb mestere művészetéhez, akitől korábban egyetlen alkotás sem volt a Szépművészeti Múzeumban.

© Szépművészeti Múzeum © Fotó: Szépművészeti Múzeum



Giovan Battista Naldini: *Kálvária*, 1585 körül, olaj, fa, 81,5 x 64 cm, Szépművészeti Múzeum

- BÁV-aukción vásárolta a múzeum 1974-ben. Korábbi provenienciájáról nem tudunk semmit, de valószínű, hogy összetartozott a drezdai képtárban őrzött *Királyok imáddásával* és az ugyanott elpusztult *Pásztorok hódolása*val. A Pontormo-tanítvány Naldini cirkalmas, affektált késő manierista modorra jól felismerhető a képen, sőt még a 17. századi életrajzíró, Baldinucci kritikai megjegyzésének igaza is. Eszerint a firenzei mester „a térdeket túlságosan beborítja lepellel, miáltal azok szerfölött ormótlanok lesznek”. Naldini együtt dolgozott Giorgio Vasarival a Palazzo Vecchio díszítésén, és íme, a *Kálvária* jobb oldali lovas katonája egyenesen a Nagy Tanácssterem Pisa ostromát ábrázoló freskójáról került a képre.

© Szépművészeti Múzeum © Fotó: Szépművészeti Múzeum

De teszem azt – nem teljesen véletlenül mondom ezt a példát – egy monografikus Parmigianino-kiállítást? Nem azt mondom, hogy teljesen lehetetlen lenne, tízéves neki-futással és a kiállítási költségek megtízszerezésével meg lehetne csinálni. De nem ez a Szépművészeti feladata.

Nem véletlenül említettem az arisztokratikus *connaisseurséget*, mert tulajdonképpen amiről beszélünk, az a *művészet-történet-tudomány „hedonista oldala”*. A gyakorlott „szem”, amelyik nagyon sokat tud már, miközben meghatároz, meg tudományt művel, közben borzasztóan élvezi is, amit csinál. Ez egy hedonista tevékenység. Abszolút vállalom a hedonizmust, az én számomra a művészetben az esztétikai élvezet abszolút alapvető, szívem szerint életemben egy sort le nem írnék. Nekem egy képről sohasem egy Gadamer-idézet jut eszembe...

Ez a teoretikus gondolkodás a '70-es évektől fogva nagyon divatos, más tudományágak, mint a pszichológia (a különböző freudista és posztfreudista irányzatok), de ugyanígy a feminizmus vagy egyéb képteóriák kritikai éllel bele-sétáltak a nagy, klasszikus művészettörténeti folyamba, próbálva egy-egy sajátos szemüvegen át nagyon másképp nézni. Ez radikálisan más megközelítési mód, mint a hagyományos „hedonista” képszemlélet.

Hibáztam Gadamerrel, mert érezhető volt némi szatirikus, ironikus él, pedig nem szándékom. Megvan a létjogosultsága annak is, a forráskutatásoknak is, a múzeumtörténetnek, gyűjteménytörténetnek, amik nem annyira elméleti dolgok, mégis inkább verbális részei a művészettörténetnek. Az olaszok a legrégebb óta, minimum Vasari óta gyakorolják azt, hogy hogyan lehet a látványt szavakba önteni. Néha döbbenetes, hogy milyen meglátásaik, megjegyzéseik vannak, amiket ma sem lehet felülírni. Az olaszok egy nagyon gazdag műleíró – nem is művészettörténetet mondok, hanem műleírót – nyelvezetet alakítottak ki, amiből aztán rengeteget lehet kihozni.

Ennek a képélvező hedonizmusnak a kapcsán óhatatlanul felvetődik egy újabb kérdés. A stílusdivatok jönnek-mennek. Ezt főleg a hozzánk közelebb álló irányzatoknál lehet látni, például ahogy a szecessziót vagy az art decót felkapják, aztán

elfelejtik és meggyűlölik, megtagadják, majd aztán megint kiragadják az ismeretlenségből és piedesztálra emelik. Hogyan befolyásolja a képélvezetet, ha az ember tudatában van annak, hogy bizonyos képeket hol szeretnek, hol nem szeretnek? Azoknak a koroknak a vonatkozásában, amelyekkel én foglalkozom már messze túl vagyunk ezen. Nagyon sokáig, még a 19. században is, a manierizmus lenézett stílus volt, művészeiben nem láttak mást, mint a reneszánsz mesterek epigonjait. Aztán jött ennek egy „szélesebb” szemlélete, és – én azt hiszem – minimum '45-ig a művészet-történet már abszolút mindenevő.

A kolorista Velencét ugyanúgy kell szeretni, mint a rajzos Firenzét? Így van, a mai művészettörténet már mindenre kiterjesztette az érdeklődését, tehát nem divatos már egyiket sem a másik elé helyezni. Természetesen kvalitás az van. Én személy szerint úgy szoktam mondani, hogy minden érdekel, ami kép és ami kertben van. De a kvalitást nézem, tehát van egy bizonyos előnye annak is, ha az ember megfelelő számú szemetet, vagy vacakot, vagy kommersz képet, giccset látott, például az egykori kiviteli műtárgyszemléken.

Még egy kicsit a műélvezet vonalánál maradva: világszerte tombol az óriáskiállítások divatja, ami azzal jár, hogy a műtárgyak folyamatosan utaznak, ami nem tesz jót nekik, ugyanakkor ezzel lehet elérni, hogy az emberek élvezni tudják őket, hiszen ha valami be van zárva egy sötét, ki sem nyitott templomba vagy kápolnába, az jobban megőrződik, de az emberek nem látják. Vagyis van itt egy szörnyű paradoxon: ha látják, szeretik, élvezik, akkor folyamatosan pusztul az állapota, ami a megsemmisüléshez is vezethet.

Igen, én is ugyanúgy látom ezt az ellentmondást. De igazán nagyszámú közönség jelenleg a nagy időszak kiállításokkal hozható be egy múzeumba. Bár ez nem minden múzeumra érvényes, mert ha egy múzeumnak – anyaga, nagysága folytán – olyan híre van, mint amilyen kategóriába a világon talán ha tíz múzeum tartozik (hirtelen mondtam egy számot), akkor más a helyzet. Az Uffizi előtt ha nincs semmiféle időszak kiállítás, akkor is sor áll. A piramis alatt, a Louvre-ban tömeg van még akkor is, hogyha nincs időszak kiállítás. De nem kérdés, a mi állandó kiállításunk is elég jelentős ahhoz, hogy egyre többen legyenek rá kíváncsiak.



Bronzino



Bronzino: *Vénusz, Ámor és egy szatír*, 1553–1554, olaj, tábla, 135 × 231 cm, Galleria Colonna, Róma

Báj, kellem, manír. A klasszikus remekműveket népszerűsítő, közönségbarát kiállításairól ismert Palazzo Strozzi a delejes erejű Bronzino festményeivel kedveskedik Firenze őszi turistáinak. A Bronzinónak nevezett Agnolo di Cosimo a 16. század eleji Firenzében látta meg a napvilágot. Tanítója a hosszú, karcsú, manierista nyakak külön mestere, Jacopo Pontormo volt, közös sorozataikon – köztük a most is kiállított evangelista-tondókon – alig lehet elválasztani egymástól a kezüket. Ugyanazok a valószerűtlenül tiszta színek, az összegyűrt papírdarabként lebegő drapériák és a manírosan csavarodó hosszú végtagok. Bronzino rövid időn belül függetlenedett mesterétől, 1539-ben már a teljhatalmú Medici hercegek szolgálatában találjuk: dekoratőrként segítkeznek I. Cosimo de' Medici és Toledói Eleonóra esküvői vigasságán. Újdonsült megbízói meg lehettek elégedve a munkájával, mert a harmincas évei derekán járó festőt elszerezdették udvarukba. A nagyherceg – miután visszaállította a Medici család uralmát a városban – virágzó művészeti központtá akarta tenni ismét Firenzét. De nem a Michelangelo-féle zabolátlan



Bronzino: *Toledói Eleonóra és fia, Giovanni*, 1545 körül, olaj, fa, 115 × 96 cm, Uffizi Képtár, Firenze



Bronzino: *Lucrezia Panciatichi képmása*, 1545 körül, olaj, tábla, 101 × 82,8 cm, Uffizi Képtár, Firenze



Bronzino: *A Szent Család Szent Annával és Szent Jánossal*, olaj, tábla, 124,5 × 99,5 cm, Kunsthistorisches Museum, Bécs

géniuszok kellettek neki, hanem a kifinomult és simulékony udvaroncok, mint a mindenhez értő, művelt Vasari. Bronzino is megfelelt a Medicik elvárásainak, udvari portretistaként sorra készítette az alabástrom szépségű, fenségeseen arisztokratikus képmásokat. A hercegnőről, Toledói Eleonóráról festett híres portréján tudása legjavát vonultatta fel: lélegzetelállítóan élethű anyagok, igazgyöngyök, hímzések, selymek, aranyfonatok. Csak az arctűnik élettelennek – Eleonóra ma is rezzenéstelen tekintettel, márványszoborként állja az Uffiziiben nyüzsgő turisták tolakodó pillantásait. A korabeli firenzei szabók fantasztikus tudásáról árulkodó ruhakölteményét a 19. században megtalálták a hercegnő kriptájában, ezért többen feltételezik, hogy a portré halála után készült. De nem ezért ilyen élettelen, a fiatal előkelő hölgy, Lucrezia Panciatichi is ugyanilyen jégkirálynő arccal mered Bronzino képén a nézőkre. Esetében pedig a halál szóba se kerülhetett, a fiatal firenzei szépség aranyláncán a felirat a szerelemről tanúskodik. (Bár az is igaz, hogy férje egy – szintén megőrkített – nagy szakállú, idős humanista volt, a nyakék felirata pedig a nagyherceg egyik szerelmi értekezésére utal.) A modellek merevségét a korabeli stíluseszmény diktálta, ők ezt látták naturalistának, Vasari szerint például Lucrezia portréja „annyira természetes, hogy élni látszik”. Ebben a maníros udvari miliőben születtek Bronzino erotikától fűtött, mégis jéghideg színekre épülő mitológiai jelenetei is. Például a Szépművészeti Múzeum *Ámor, Vénusz és az Irigység* című – a kiállításon szintén szereplő – precíz táblaképe. Vagy a hasonlóan zománcos fényű *Vénusz, Ámor és egy szatír* című kompozíció. Az allegóriákon együtt van a kései manierizmus minden jellegzetessége: a meszterként festői kellemtől a kicsavart antik pózokig. A Bronzino teljes életművét felvonultató tárlatról persze nem hiányozhatnak a gyönyörű színekben fürdő, zsúfolt vallásos jelenetek és a neves – élő vagy már rég halott – művészekről készített portrék sem. De olyan ritkaságok is helyet kaptak, mint a művész versei vagy a szobrászat–festészet vitához készített, mindkét oldalán megfestett udvari törpe-képmás.

Palazzo Strozzi, Firenze

2010. szeptember 24 – 2010. január 23.

RESTAURÁLTÁK A BUDAPESTI BRONZINÓT

A firenzei Opificio delle Pietre Dure restaurálta az egyik budapesti Bronzino-festményt is a nagyszabású kiállításra. Az infravörös vizsgálat során kiderült, hogy a *Vénusz, Cupido és az Irigység* című allegorikus kompozíció jól ismert felszíne alatt – a virágfüzérékkel játszó gyerekek helyén – egy vágyakozó szatír bújik meg, akárcsak a hasonló témájú római változaton (lásd 62. oldal).



Művészetek
Palotája
Budapest



Élmény! Minden tekintetben.

www.mupa.hu

2010. október 4., 19.00 • FSZ
LISZT ÉS A ZONGORA A MAGYAR TELEKOMMAL

„LISZT ÉS AZ ÁTIRATOK”

Balog József, Farkas Gábor és Zsoldos Bálint zongoraestje

2010. október 5., 19.30 • BBNH
ELEFThERIA ARVANITAKI

2010. október 8., 19.30 • BBNH
NITIN SAWHNEY; MITSOURA

2010. október 9., 19.30 • BBNH
SNÉTBERGER FERENC

2010. október 14., 19.30 • BBNH
KIRÁLY CSABA: ORGONAÁTIRATOK

2010. október 15., 20.00 • BBNH
PIAF HANGJA – JIL AIGROT

2010. október 22., 19.30 • BBNH
IAN BOSTRIDGE ÉS AZ EUROPA GALANTE
„Tenorok a 18. században”
Vezényel: Fabio Biondi

STRATÉGIAI
PARTNEREINK



STRATÉGIAI MÉDIA-
PARTNEREINK



RESTITÚCIÓ ÉS AUKCIÓS REKORD

TOPOR Tünde

Hiába régóta köztudott tény, azért újra meg újra elképedhetünk azon, micsoda kincsek voltak egykor Magyarországon a híres, nagy gyűjteményekben. Aztán újra elképedhetünk a művek és valahavolt tulajdonosaik sorsán. Egy Andrássy úti palota falán lógott az a festmény is, amit a budapesti Herzog-gyűjteményből szereztek meg a Führer Museum megálmodói 1941-ben, s ami kalandos úton a kasseli Állami Múzeum érintésével végül visszakerült jogos tulajdonosaihoz, a munkaszolgálat alatt eltűnt Herzog András örököseihez. Georg Pencz 1545-ben Hans Baldingerről festett, a korabeli itáliai festészet, különösképp Bronzino hatását mutató portréja tőlük került idén júliusban a Christie'snél kalapács alá, ami végül 5 millió fontnál koppant. Az 1545-ös portré így a festő eddig eladott legdrágább képévé vált.

A magyar műgyűjtés történetében néhány műgyűjtő és -gyűjtemény kiemelt szerepet foglal el: ilyen például báró Herzog Mór Lipót (1869–1934) alakja. Gyűjteményének – amely fénykorában mintegy 2500 műtárgyat számlálhatott – a család két egymás melletti palotájából a szebbik (ma Andrássy út 93.) adott otthont. Ennek falán lógott többek közt Frans Halstól egy férfitórt, amely ma a San Diego-i Timken Art Galleryben látható, Giambattista Tiepolótól az *Aeneas apoteóza*, amely jelenleg a cambridge-i Fogg Art Museum tulajdonában van, de Hugo van der Goes, Paris Bordone, id. Lucas Cranach egy-egy műve is gazdagította a gyűjteményt, amelyben külön csoportot alkottak a spanyol mesterek munkái: kezdve El Greco tíz, az életmű szempontjából is kiemelkedő művével (köztük a *Szeplőtlen fogantatás* című képpel, amely ma a luganói Thyssen-Bornemisza gyűjteményben található), Zurbarán és Goya alkotásain át egy rendkívül ritka Pedro Machuca-oltárképig. Herzog a brit iskola alkotásaiból is az egész kontinensen ritkaságszámba menő válogatást állított össze: Richard Parkes Bonington, Sir Thomas Lawrence, Henry Raeburn és John Opie, hogy csak néhány nevet említsünk a birtokában lévő angolok közül. Előszeretettel vásárolta kortársait vagy azok közvetlen elődeit is: például Camille Corot-tól egy Női képmást (*Marqarétás nő*) vagy Courbet-tól a *Tavas és a Blonay kastély* című műveket, ezek most a Szépművészeti Múzeumban láthatók. Emellett számos Gauguin- (például *Csendélet Laval profiljával*),

Cézanne-, Renoir-, Fantin-Latour-, Monet- és Daumier-remekmű alkotta a „modern szekciót”. Herzog Nemes Marcell (1866–1930) hatására kezdett műtárgyakkal foglalkozni, aki szintén a kor egyik legjelentősebb gyűjteményét birtokolta (lásd ezt követő cikkünket: Németh István: Wanted: kutatás a Nemes-gyűjtemény darabjai után). Noha Nemes tehetős és agyafúrt üzletember volt, álmát, hogy létrehozzon egy nemzetközileg ismert és elismert művészek munkáiból álló kollekciót, eleinte csak üzletársága segítségével tudta megvalósítani. Herzog kapcsolatai és hatalmas családi vagyona – amely a mai Macedónia területén lévő földterületeken folyó dohánytermelésből származott – lehetővé tette, hogy a nemzetközi műtárgypiacon nagyvadnak számító műveket is meg tudjon szerezni – eleinte még csak Nemes képvásárlási akciónak pénzügyi finanszírozójaként, később azonban már saját érdeklődését követve. A Nemes-kollekció híres párizsi árverésekor számos mű került Herzoghoz, köztük azok az El Greco-képek, amelyek akkoriban a legjelentősebb magántulajdonban lévő műtárgycsoportnak számítottak.

A gyűjtemény híre az 1920-as évekre már széles körben elterjedt. 1927-ben a kollekció legszebb darabjaiból illusztrált katalógust készített Ludwig von Baldass, az elismert bécsi művészettörténész, a Kunsthistorisches Museum munkatársa. A katalógust Magyarországon adták ki, de általa mindenhol – német szakmai berkekben is – a figyelem központjába kerültek

Herzog korai német képei, köztük Georg Pencz *Sigismund Baldinger portréja*.

Bár Herzog Mór Lipót 1930-ra fokozatosan felhagyott az intenzív gyűjtéssel, eladni csak nagyon kevés művet adott el, így 1934-es halála után majdnem a teljes gyűjteményt örökölte felesége, Hatvany Deutsch Janka, majd tőle a három gyerek: Herzog Erzsébet (Weiss Alfonzné), Herzog András és Herzog István, az apai végakarát szerint egyenlő arányban, maguk között elosztva. A Pencz-portré ekkor Andrásnak került.

Noha az akkori Magyarország egyik legvagyonosabb embere volt, és bizonyára megtalálta volna a menekülés útját, Herzog András – Farkas István festőművészhez, a Singer és Wolfner cég igazgatójához hasonlóan – mégis bevonult munkaszolgálatra, ahonnan nem tért vissza. A műgyűjtemény egy részét – a háborús károktól és a vagyonelkobzástól mentendő – a még intézkedni tudó családtagok Budafokon, majd Sirokon rejtették el, illetve Csánky Dénes, a Szépművészeti Múzeum akkori igazgatója a németek műtárgybegyűjtő kommandóját megelőzendő bizonyos részét beszállíttatta a Szépművészeti Múzeumba. A Sirokon elrejtett műtárgyakat azonban egy feljelentés nyomán Hain Péter parancsnokságára szállították. (A Christie's kicsit bizonytalan hiteltelenségű katalógusszövege szerint ezután Adolf Eichmann is válogatott belőlük és mint hadizsákmányt lefoglalta őket, hogy aztán majd továbbküldje Németországba.)

Mindenesetre a gyűjtemény nagy része 1945 után is megvolt még a Szépművészeti Múzeumban (vagy ott is maradt, vagy

Georg Pencz: *Sigismund Baldinger portréja*, 16. század közepe, olaj, fa, 135,3 × 118,2 cm, magántulajdon
A festmény 2010. július 6-án 5 641 250 fontért kelt el a londoni Christie'snél



© Christie's © fotó: Christie's

visszakerült oda a Nyugatra menekítés kalandja után) Csánky által a tulajdonosok nevében beletárolva, letétként. (Csánky szerepéről lásd: Mravik László: A holokauszt hosszú árnyéka 2. rész, *Artmagazin* 2004/2. 4–13. o.)

A háborút követően a család eljárást indított Herzog András halottá nyilvánítása

ügyében, hogy két kislánya, az örökösök hozzájuthassanak a gyűjtemény megmaradt és őket megillető részéhez. Nevükben Oppler Emil ügyvéd közreműködésével édesanyjuk, Pallavicini Izabella járt el, aki ekkor már a korábbi miniszterelnök fiának, ifjú gróf Bethlen Istvánnak volt a felesége (Herzog Andrásról még 1939-ben elvált).

Ők 1948-ban végleg elhagyták az országot. Herzog Erzsébet és családja még a vészorszakban ki tudott jutni az országból, hátrahagyva vagyonuk nagy részét a nációkkal kötött különalku áráként. Herzog István itthon maradt, zavaros ügyei miatt felesége gondnoksága alá helyezték, az ő ügyeit tehát Herzog Istvánné intézte, illetve a család



Bronzino: *Fiatal fiú képmása lanttal*, 1532–1534 körül, tempera, tábla, 94 × 79 cm, Uffizi Képtár, Firenze

már kint élő tagjai által megbízott ügyvéd, dr. Oppler Emil.

A gyűjtemény néhány darabját 1945–48 körül az egyes örökösök visszakapták a múzeumtól, ezek általában hol legális, hol illegális úton kikerültek külföldre. A Georg Pencz-portrét azonban még 1941-ben eladták Bécsben, mert a Galerie St. Lucas közvetítésével megvásárolta a linzi Führer Museum anyagát összeszedni hivatott dr. Hans Posse, aki egyébként a drezdai Gemäldegalerie Alte Meister igazgatójaként nyerte el a megbízatást. Biztosan ismerte a Baldass-féle katalógust, de az is elképzelhető, hogy már akkor a látókörébe került a kép, amikor az 370 év után előbukkant, minthogy 1921-ben elárverezték a tönkrement Baldinger család egyéb vagyonával együtt. Ekkor szerezte meg a tökéletes állapotban megőrzött családi ereklyét a müncheni kereskedő, Julius Böhler, tőle pedig Herzog 1927-ben.

A mű nem véletlenül kellett volna a Führer múzeumába. Georg Pencz ugyanis a Dürer nyomdokain haladó késő reneszánsz nürnbergi iskola legkiválóbb képviselőjeként ismert. Nürnberg már a 14. században is élénk itáliai kereskedelmi kapcsolatokkal rendelkezett (ennek példája Velencében a Fondaco dei Tedeschi), és az italianizálás a nürnbergi festészetet is áthatotta. A részletező északi stílus a valószínűsíthető tanulmányutak hozadékaként Pencznél is a klasszikus hagyományon alapuló kompozíciós sémák elsajátításával ötvöződött, de a legközvetlenebb hatást valószínűleg a firenzei késő reneszánsz,

azon belül is Bronzino portréfestészete gyakorolta rá. Ennek a késő reneszánsz kiteljesedésnek a legkiválóbb példája Pencz festészetében a Baldinger-portré, amin nemcsak a modell beállítása, az építészeti háttér kialakítása, a zöld terítővel letakart asztal, de a különböző attribútumok szerepeltetése is mutatja, milyen előképek alapján dolgozott.

A kép modellje a körülbelül 35 éves kereskedő (nemsokára nemességet kap majd), Sigismund Baldinger, akinek társadalmi elismertségét nemcsak a fényűző ruházat hivatott jelezni, a kesztyű, amely a korban egyfajta rangjelzőként működött, vagy a mutatójú hangúlyosan szerepeltetett gyűrű, de a kompozíció szélére festett antikizáló márványfaragványok is, amelyek egyik kis mezőjében, egy ún. kartusban elolvashatja a néző, hogy mikor született a képet megrendelő Baldinger úr (1510 pünkösd hétfőjén), mindezt római számokkal és az antik romokról ismerős írással, illetve azt is, mikor készült a kép (1545-ben), de ezt már egyszerűbb arab számokkal. A kép alkotójának monogramja is feltűnik egy, a falra tűzött kis cetlin, de a legérdekesebb a jobb oldalon látható, a nyakán körbefutó papírszalag szerint illatos vízzel tele üveg, ami nemcsak arra ad alkalmat, hogy Pencz ugyanazt a trükköt alkalmazhassa, aminek a legközismertebb példája a tükör Jan van Eyck Arnolfini házaspárján, hanem valószínűleg ikonográfiai jelentőséggel is bír, mint a kor rejtett szimbolizmusában minden elem. A vallási vitáktól izzó légkörben, a pünkösd szünetéről való megemlékezéssel összefüggésben valószínűleg a modell vallási

meggyőződésének helyességét hivatott jelképezni. Más elméletek szerint az illatos vízzel telt üveg modellje előkelőségét jelzi, akárcsak a divatos, különleges gonddal vágott frizura.

Mindenesetre ez az itáliai művészetért lelkesedő és divatot követő, de azért ízig-vérig német figura nem került a Hitler és Speer által megálmodott falakra, hanem néhány éves hányattatás után a kasseli Állami Múzeum közönségével nézhetett farkasszemet. 2010 elején azonban – figyelembe véve a körülményeket – hogy zsidó tulajdonosok esetében nyilvánvalóan kényszereladásról beszélhetünk csak – a német állam visszaszolgáltatta a képet az örökösöknek, Herzog András két Olaszországban élő lányának, akik azonnal megbízták a Christie's-t a kép értékesítésével. (Videót is nézhetünk arról, hogyan zajlott a licitálás, ami végül ötmillió fontnál ért véget. – <http://www.christies.com/features/2010-july-pencz-portrait-of-sigismund-baldinger-858-3.apx>)

Hogy kinek ért több mint kétmilliárd forintot Sigismund Baldinger, azt még nem lehet tudni, és azt sem, hogy egy, a Herzog-gyűjteményből ilyen körülmények között kikerült kép esete milyen hatással lehet a magyar múzeumok falain és raktáraiban fellelhető Herzog-műtárgyak sorsára. Csak remélni lehet, hogy a színpalak mögött nagy erővel folyik a restitúció által érintett műtárgyanyag feltérképezése és a kétes múltú tárgyak jogi helyzetének tisztázása.

Georg Pencz: *Sigismund Baldinger portréja* (részlet)



© Christie's © Foto: Christie's

A következő oldalon: Nemes→Herzog→Szépművészeti→? ►►

Nuda Veritas

GUSTAV KLIMT ÉS A BÉCSI SZECCESSZIÓ KEZDETEI

1895-1905 · Rajzok és metszetek

SZÉPMŰVÉSZETI MÚZEUM

2010. szeptember 23. – 2011. január 9.

Nemes Marcell → Herzog-gyűjtemény → Szépművészeti Múzeum, Budapest → ?

Érdemes tudni, hogy a Herzog család által a magyar államtól visszaköve-
telt műtárgyak listáján egész sor olyan régi festmény szerepel, melyek an-
nak idején közvetve vagy közvetlenül Nemes Marcelltól kerültek Herzog Mór
Lipót gyűjteményébe. A Szépművészeti Múzeumban őrzött Greco-képeknek
több mint a fele: a *Szent András*, a *Krisztus az Olajfák hegyén*, a *Szent Család*
Szent Annával, s az újabban műhelymunkának minősített *Krisztust meg-
fosztják ruháitól*. A híres Greco-kollekció egyes darabjait Herzog báró
a Nemes-gyűjtemény nemzetközi érdeklődést kiváltó 1913-as párizsi árve-
résén, illetve nem sokkal azután, magától a legendás *merchant-amateur*tól
szerezte meg. Ugyancsak az említett párizsi aukción jutott hozzá Herzog
idősebb Barthel Bruyn egyik kiváló portréjához (*Petrus von Clapis képmá-
sa*), akárcsak idősebb Lucas Cranach *Az angyal híradása Joachimnak* c. mű-
véhez. Giovanni Santi *Fájdalmas Krisztusa* az akkor már Münchenben élő
Nemes Marcell kollekciójának 1928-ban Amszterdamban megrendezett
árverésén szerepelt, míg Polidoro da Lanciano (egykor Tiziano művének tar-
tott) alkotása, a *Krisztus és a házasságtörő nő* Nemes hagyatékának 1931-es
müncheni aukciójának az anyagából került Herzog birtokába. Bár Alvise
Vivarini (újabban Giovanni Battista da Unide-nek tulajdonított) műve, a *Mária*
gyermekével, *Keresztelő Szent Jánossal és Szent Jeromossal* már 1912-ben
kimutathatóan a Herzog-gyűjtemény részét képezte, irattári dokumen-
tumokkal igazolható, hogy nem sokkal korábban még ez a kép is Nemes
Marcell tulajdonában volt.

(Németh István)

Polidoro da Lanciano: *Krisztus és házasságtörő asszony*, 1550 körül, vászon, olaj, 163 × 202 cm
Szépművészeti Múzeum, Budapest



© Szépművészeti Múzeum, Budapest 2010 © fotó: Rázsó András



© Szépművészeti Múzeum, Budapest 2010 © fotó: Rázsó András

idősebb Lucas Cranach: *Joachim és az angyal*
tölgyfa, olaj, 60,5 × 51 cm | Szépművészeti Múzeum, Budapest

Antonio Vivarininak tulajdonítva:
Trónoló Mária gyermekével
nyárfa, tempera, 142,3 × 58,8 cm
Szépművészeti Múzeum,
Budapest



© Szépművészeti Múzeum, Budapest 2010 © fotó: Rázsó András

El Greco: *Szent András apostol*
vászon, olaj 70 × 53,5 cm | Szépművészeti Múzeum, Budapest



© Szépművészeti Múzeum, Budapest 2010 © fotó: Józsa Dénes

El Greco: *Krisztust megfosztják ruháitól (Expolio)*, 1600 körül
vászon, olaj, 129 × 160 cm | Szépművészeti Múzeum, Budapest



© Szépművészeti Múzeum, Budapest 2010 © fotó: Rázsó András



© Szépművészeti Múzeum, Budapest 2010 © fotó: Rázsó András



© Szépművészeti Múzeum, Budapest 2010 © fotó: Rázsó András

El Greco: *A Szent Család Szent Annával*, 1600-1610
vászon, olaj, 138 × 103,5 cm | Szépművészeti Múzeum, Budapest

El Greco: *Krisztus az olajfák hegyén*, 1605-1610
vászon, olaj, 170 × 112,5 cm
Szépművészeti Múzeum, Budapest

NÉMETH István

WANTED:

Nemes Marcell személyére, illetve egykori műgyűjteményére vonatkozó adatok, dokumentumok, információk

A Szépművészeti Múzeum egy – eredetileg 2011 tavaszára tervezett, de előreláthatólag csak 2011 októberében megnyíló – nagyszabású

emlékkiállítás keretében kíván méltó emléket állítani a 20. századi magyar polgári műgyűjtés legendás alakjának, Jánoshalmi Nemes

Marcellnek. (A gyűjtőről lásd többek között Németh István „Legendák és tények Nemes Marcellről I–III” címen korábban megjelent

cikksorozatát az Artmagazin hasábjain.)¹

Mint ismeretes, Nemes Marcell (1866–1930) összességében több ezer tételt számláló, régi és modern festményekből, szobrokból és iparművészeti tárgyakkól álló egykori kollekciója – részben még a gyűjtő életében, részben halála után – szinte teljesen szétszóródott.

Bár egyes művek későbbi sorsa viszonylag jól nyomon követhető – több mint félszázról tudjuk például, hogy jelenleg valamelyik amerikai közgyűjteményben található –, még az utóbbi években is újabb és újabb darabok bukkantak fel hazai és külföldi árveréseken, s az egykor kimutathatóan Nemes Marcell birtokában lévő műalkotások jelentős része azóta is lappang.

Mivel a Nemes-hagyaték 1931-ben, illetve 1933-ban Münchenben elárverezett régi külföldi műtárgyanyaga (néhány Herzog, illetve Hatvany által megszerzett képet leszámítva) túlnyomórészt már ekkor külföldi tulajdonba került, a továbbiakban az

egykori Nemes-gyűjtemény olyan lappangó darabjaira szeretnénk felhívni a figyelmet, melyektől a gyűjtő esetleg már életében megvált, halála után az Ernst Múzeum 1933-as vagy 1934-es árverésén szerepeltek Budapesten, illetve kimutathatóan (vagy legalábbis sejthetően) ezt követően is Magyarországon maradtak.

Tudjuk, hogy Nemes Marcell a Tanácskormány által köztulajdonba vett festményei és szobrai közül, visszaszolgáltatásuk után jó néhányat áruba bocsátott a Magyar Studio 1921 februárjában megrendezett első művészeti aukcióján.² Mivel ezen műtárgyak közül több jelenleg is kimutathatóan magyar magántulajdonban van, nem kizárt, hogy az árverésen szereplő képek közül esetleg néhány további darab is itthon keresendő.³ Az említett aukción 171. szám alatt került kalapács alá például négy Giovanni Battista Pittoninak (1687–1764) tulajdonított olajfestmény, melyek közül

kettő, a Királyok imádása, illetve a Pásztorok imádása reprodukálva is volt az árverés katalógusában. Amennyire tudni lehet, ez a KÖH nyilvántartásában a 18. század derekán működő olasz vagy osztrák festő műveként szereplő két védett festmény mindmáig hazai gyűjtő birtokában van.⁴ Valószínűnek tűnik, hogy a Magyar Studio 1921-es árverésén ezekkel együtt szereplő másik két Pittoninak tulajdonított (sajnos nem reprodukált) mű, a Lábmósás, illetve Az utolsó vacsora



Giovanni Battista Pittoni (?): *Királyok imádása*, olaj, vászon, 55,5 × 82 cm, Magyar Studio első aukciója, 1921, nr. 171.



Giovanni Battista Pittoni (?): *Pásztorok imádása*, olaj, vászon, 55,5 × 82 cm, Magyar Studio első aukciója, 1921, nr. 171.



Felső-olaszországi festő 1600 körül: *Ottavio Betta dal Toldo képmása*. Felirat felül jobbra: „Nobilis Octavius Betta dal Toldo. Anno AEt XXXI. 1580.” olaj, vászon, 122 × 95 cm, Magyar Studio első aukciója, nr. 110.

annak idején szintén ugyanahhoz a tulajdonoshoz került, s könnyen elképzelhető, hogy az említett festményekhez hasonlóan szintén még mindig Magyarországon található.

Hogy csak a reprodukált műveknél maradjunk, ugyancsak Nemes Marcell gyűjteményéből került a Magyar Studio említett aukciójára Ottavio Betta dal Toldo ismeretlen északolasz festő által készített, 1580-ra datált képmása, a holland italianizáló festők első nemzedékéhez tartozó Cornelis van Poelenburgh (1594/95–1667) rézre festett alkotása, a Mária mennybemenetele vagy a Philips Wouwerman (1619–1668) művének tartott *Fosztogató katonák*. Néhány régi szobor is aukcióra került ekkor Nemes gyűjteményéből. Külön érdemes megemlíteni ezek közül egy Szent Margitot megőrkítő 15. századi német munkát, vagy azt a szintén női szentet ábrázoló másik faszobrot, mely feltehetően egy 16. század első felében működő flamand szobrász alkotása.



Cornelis van Poelenburgh: *Mária mennybemenetele*, olaj, réz, 37 × 29,5 cm Magyar Studio első aukciója, nr. 173.



Philips Wouwerman (?): *Fosztogató katonák*, olaj, vászon, 58,5 × 83 cm | Magyar Studio első aukciója, nr. 83.

A már említett műveken túl Nemes Marcell gyűjteményéből két angol festmény, George Morland (1763–1804) jelzett, 1792-ben készült *Istálló ökörről és sertésekkkel* c. alkotása, (155. sz.), illetve Edward C. Williams (1782–1855) egy tájképe (195. sz.) is szerepelt a Magyar Studio 1921-es árverésén, melyek jelenlegi őrzési helyét szintén jó lenne kideríteni. Számolnunk kell persze azzal, hogy a Nemes által a Magyar Studio árverésére bocsátott műtárgyak közül korántsem mindegyik feltétlenül Magyarországon talált gazdára. Tudjuk, hogy bizonyos képek az aukció után visszakerültek a gyűjtőhöz, aki ezek közül többet kivitt magával külföldre. Ilyen volt például Ferdinand Georg Waldmüller 1828-ban festett *Női képmása*, melyet Nemes Marcell idővel a müncheni képtárnak adományozott,⁵ vagy az a Rembrandt körében készült, Jób szenvedéseit ábrázoló festmény, mely később a gyűjtő hagyatékai anyagának 1933-as aukcióján is szerepelt.⁶

Az egykor Nemes birtokában lévő régi műtárgyak közül számos jelentős darab mindenesetre még jó ideig Magyarországon maradt. Ezt bizonyítja többek között a Nemzeti Szalon 1937 végén régi olasz mesterek műveiből rendezett tárlata is, ahol vagy tíz olyan mű szerepelt, melyek korábbi tulajdonosa Nemes Marcell volt.⁷ Ezen képek közé tartozott például az a hagyományosan Paris Bordone-nak attribuírt (de egyesek szerint Moretto da Brescia által festett) *Női képmás*, mely egészen 1945-ig kimutathatóan a Herzog család birtokában volt. Baumgarten Nándor tulajdonaként szerepelt ugyanezen a kiállításon egy *Liberale da Verona* alkotásának tartott *Szent Sebestyén*, míg Marco Palmezzano *Szent Családját* Tószeghy Richard kölcsönözte a tárlatra.

A Szépművészeti Múzeum 1946-os gángyűjteményi kiállításának a katalógusában ugyancsak több mint egy tucat kép esetében szerepelt korábbi tulajdonosként Nemes Marcell neve.⁸ Közülük itt most csak egy-két olyan lappangó művet szeretnénk kiemelni, melyek reprodukálva is voltak a katalógusban. Az Agnolo Bronzino alkotásaként kiállított *Szent Család* mellett mindképpen érdemes megemlíteni Aelbert Cuyp *Sziklás táj tehennel* című festményét, mely a jeles 17. századi dordrecht mester legkiválóbb művei közé tartozik, későbbi sorsáról ennek ellenére semmit sem tudunk.

Bár Nemes Marcell több száz tételt számláló modern magyar képgyűjteményének jelentős része a gyűjtő Münchenbe költözése



Némétalföldi szobrász 16. század első fele: *Női szent szobra*, fa, magasság: 123 cm Magyar Studio első aukciója, nr. 252.



XV. századi német szobrász: *Szent Margit*, fa, magasság: 118 cm, Magyar Studio első aukciója, nr. 251.

után is Budapesten maradt, s itt is került később értékesítésre az Ernst Múzeum 1933-as, illetve 1934-es hagyatéki átverésén,⁹ az aukciós katalógusokban csak kevés mű volt reprodukálva, s számos festmény azonosítása, illetve jelenlegi tulajdonosának kiderítése mindmáig problémát okoz.¹⁰ Mind ez Nemes híres Rippl-Rónai-kollekciójának



George Morland: *Istálló ökörrrel és sertésekkel, jelzett G. Morland, 1792*, olaj, vászon, 30,5 x 38,5 cm, Magyar Studio első aukciója, nr. 155.



Liberale da Verona: *Szent Sebestyén* | Reprodukálva: Nemzeti Szalon 1937–38-as régi olasz-kiállításának katalógusa, nr. 51.

egyres darabjaira is vonatkozik. Még az említett hagyatéki árverések katalógusában reprodukált képek között is akad néhány fontos, lappangó darab. Ezek közé tartozik Csók István *Őszi rózsák* c. festménye is, mely 6. szám alatt szerepelt Nemes magyar képgyűjteményének 1933-as aukcióján. Az 1934-ben árverésre bocsátott művek közül szintén keresett Fényes Adolf *Parasztkorsók virággal* c. képe, Lotz Károly kisméretű, fára festett kompozíciója, az *Aktok*, Magyar-Mannheimer Gusztáv *Mitológiai jelenet* címen elárverezett festménye, Perlmutter Izsák *Csendélete*, továbbá Rippl-Rónai pasztellje, a *Kunfflyné rózsás kalapban*.

Még az Ernst Múzeum 1933-as hagyatéki árverésén szerepelt 42. szám alatt Rippl-Rónai József Ullmann doktort megörökítő portréja. Bár ez a mű az aukció katalógusában nem volt reprodukálva, a képet Dömötör István egy néhány évvel korábban



Edward Williams: *Erdő szélén*, olaj, vászon, 76 x 128 cm Magyar Studio első aukciója, nr. 195.



Marco Palmezzano: *Szent Család*, fa, 74 x 53,5 cm | Nemzeti Szalon 1937–38, nr. 61 – mint Tószeghy Richárd tulajdona

publikált cikkéből ismerjük.¹¹ Említett tanulmányában egyébként Dömötör több olyan Rippl-Rónai-művet is közöl, melyek a képalírások szerint akkoriban Nemes Marcell birtokában voltak. Ilyen volt például a festő által egész sorozatban megörökített *Ostendei plage* egyik változata, a *Gyermekek Piacseki bácsival* vagy a szintén több változatban készült *Kövezők*. Nemes Marcell gyakran adta kölcsön a Szépművészeti Múzeumban letétként őrzött modern magyar képeit különböző hazai és külföldi kiállításokra. Az 1927-es varsói, illetve krakkói tárlaton is szerepelt például Perlmutter Izsák már említett *Csendélete*, akárcsak a festő egy másik műve, a *Leányka kecskéekkel*, mely szintén reprodukálva volt Déry Béla a magyar képzőművészet külföldi bemutatkozásairól írt korabeli beszámolójában.¹² Az egykori Nemes-gyűjtemény egy másik darabját, Mattyasovszky-Zsolnay László Lulu c. művét a Magyar Művészet 1928-as évfolyamának egyik reprodukciójából ismerjük.¹³ Itt



Rembrandt köre: *Jób szenvedései*, olaj, fa, 59 x 73 cm, Magyar Studio első aukciója, nr. 137.



Paris Bordone: *Női képmás*, olaj, vászon, 111 x 86 cm A párizsi Lanfranconi gyűjteményben még Tiziano műveként szerepelt. Később Nemes Marcell birtokában volt, majd a Herzog-gyűjteménybe került. A képet Gom-bosi György, s egyes más művészettörténészek is Moretto da Brescia művének tartották. A kép 9. szám alatt szerepelt a Nemzeti Szalon *Régi olasz mesterek kiállításán*. *Képek, szobrok magyar magángyűjteményekből* c. 1937-es tárlatán.

jegyezhetjük meg, hogy – mint ahogy ezt a közelmúltban több konkrét példa is igazolta – esetenként az egykori Nemes-gyűjtemény nem reprodukált darabjainak megtalálására is van azért némi esély. Számos egykor Nemes Marcell birtokában lévő festmény, illetve rajz hátoldalán található ugyanis a gyűjtő személyére, valamilyen korabeli kiállításra vagy aukcióra történő utalás (felirat, cetli, sorszám), melyek az ismert dokumentumokkal összevetve hozzásegíthetnek egy-egy kérdéses mű azonosításához.

Tudjuk, hogy az elsősorban műgyűjtőként, műkereskedőként és mecénásként ismert Nemes Marcell maga is festségezett, sőt képeiből halála után még kiállítást is



Agnolo Bronzino (?): *Szent Család*, olaj, fa, 64 x 50 cm | Kiállítva: Budapest, 1946, nr. 12



Aelbert Cuyp: *Sziklás táj tehenekkel*, olaj, vászon, 107 x 154 cm | Kiállítva: Budapest, 1946, nr. 27.

rendeztek az Ernst Múzeumban.¹⁴ Bár művei közül egy-két darab idővel közgyűjteménybe került,¹⁵ alkotásainak túlnyomó része azóta is lappang, pedig Nemes képzőművészeti tevékenységének a rekonstruálásához jó lenne ezen aktok, csendéletek, illetve portrék közül legalább néhányat megtalálni. Sajnos a keresett képekről jó-részt még reprodukciók sem készültek, így azonosításuk legfeljebb az említett 1933-as, illetve 1934-es hagyatéki aukció adatai alapján lehetséges.¹⁶ Ugyancsak jó lenne kideríteni, mi lett a későbbi sorsa Nemes Marcell halotti maszkjának, melyet Kisfaludi Strobl Zsigmond készített az 1930 októberében elhunyt, s Klebelsberg Kunó által a nemzet halottjának nyilvánított műgyűjtőről.

Nemes Marcell széles körű mecénási tevékenységének érzékeltetése céljából, a Szépművészeti Múzeum tervezett kiállításán – az általa valamely hazai vagy külföldi közintézménynek adományozott műtárgyak mellett – néhány olyan festményt is szeretnénk majd bemutatni, melyek annak

idején (részben már a gyűjtő halála után) valamilyen Nemes Marcell által létrehozott alapítványi díjban részesültek. Bár ezen művek többsége jól ismert a korabeli sajtóból, nem mindegyikről áll rendelkezésünkre reprodukció, s jó néhány lappangó darabnak eddig nem sikerült megtalálni jelenlegi tulajdonosát. Ezek közé tartozik például az a három kép is, melyek 1909 és 1912 között a Nemzeti Szalon 500 koronás Nemes Marcell-díját kapták: Kacziány Ödön *Leselkedő halál*, Jávor Pál *Nyaraló színész* (Gál Gyula arcképe) és Éder Gyula *Csalogatás* című festményeiről van szó.

1920. március 12-én alakult meg a Szinyei Merse Pál Társaság, melynek alapító tagjai (illetve tiszteleti tagjai) között Nemes Marcell is ott szerepelt. 1920. március 25-én Nemes 100 000 koronát, ugyanezen év december 31-én – a Szinyei Merse Pál Társaság taggyűlésén első ízben való megjelenése alkalmából – 400 000 koronát, majd 1923. február 13-án, a Társaság első kiállításának nagy sikere alkalmából újabb 500 000 koronát, azaz összesen 1 000 000 koronát adományozott a Szinyei Merse Pál Társaság tulajdonát képező alapítvány létesítésére azzal, hogy az alapítvány 200 000 korona értékű vagyonrészének évi tiszta hozadéka „Szinyei Merse Pál tájképfestészeti jutalom” címen, s 800 000 korona értékű vagyonrészének évi tiszta hozadéka „Jánoshalmi Nemes Marcell-féle külföldi képzőművészeti tanulmányúti díj” címen évről évre a Szinyei Merse Pál Társaság által adományoztassék.¹⁷ Az ezt követő évek, illetve évtizedek során többek között olyan (lappangó?) művek kaptak Szinyei-tájképdíjat, mint Bornemisza Géza *Tornác* című festménye, Burghardt Rezső 1927-ben a magyar állam által a berlini Collegium Hungaricum számára megvásárolt *Faluvege* c. képe, Csánky Dénestől a *Trágyahordás*, Diener Dénes Rudolf 1936-ban készült *Szentendrei dombok* c. alkotása, Farkas István egy évvel később festett műve, a *Kertben*, Patkó Károlytól az 1923-ban készült *Gyümölcszedők* vagy Szobotka Imre egykor Fruchter Lajos gyűjteményében őrzött tájképe, az 1930-ban készült *Malom*.

Az említett műtárgyak mellett keresünk minden olyan írásos, illetve tárgyi dokumentumot, melyek valamilyen formában kapcsolódnak Nemes Marcell személyéhez. Bár az elmúlt évek kutatásai során sikerült kideríteni, hogy a jeles műbarát 1908-as királyi tanácsosi oklevele vagy 1910-es nemesi oklevele (Nemes ekkor kapta a „Jánoshalmi” előnevet) jelenleg is fellelhetők

Magyarországon, ugyanakkor semmit sem tudunk Nemes Marcell egyéb kitüntetései-nek (a bajor Szent Mihály Rend III. osztálya, Katolikus Izabella Rend, Francia Becsületrend stb.) vagy személyes levelezésének későbbi sorsáról.



Csók István: *Őszi rózsák*, jelzett, olaj, vászon, 84 x 93 cm EMA XLVII/1933, nr. 6.



Fényes Adolf: *Parasztkorsók virággal*, jelzett, olaj, vászon, 73 x 89 cm | EMA 1934, nr. 24.



Lotz Károly: *Aktok*, jelzett, olaj, fa, 26 x 21 cm EMA 1934, nr. 50.



Magyar-Mannheimer Gusztáv: *Mitológiai jelenet* jelzett, olaj, vászon, 51 × 75 cm | EMA 1934, nr. 51.

Ezúton szeretnénk kérni minden intézményt, illetve magánszemélyt, hogy a tervezett emlékkiállítás katalógusának, s az ezzel párhuzamosan készülő Nemes-monográfia dokumentációs anyagának kiegészítése, illetve pontosítása céljából jelezzék, ha bármilyen Nemes Marcell személyéhez, illetve egykori gyűjteményéhez köthető (mű)tárgyról vagy írásos dokumentumról tudomásuk van.

Németh István
Szépművészeti Múzeum
Régi Képtár Osztály
Tel: (36-1) 46-97-122
E-mail: inemeth@szepmuveszeti.hu



1 Németh István: Legendák és tények Nemes Marcellről I. Miért lett nemes – a Nemes?, in: *Artmagazin* 2004. 4. sz. 4–10. o.; Németh István: Legendák és tények Nemes Marcellről II. Apostol vagy



Mattyasovszky-Zsolnay László: *Lulu* Reprodukálva mint Nemes Marcell tulajdona: *Magyar Művészet* 1928, 391. o.

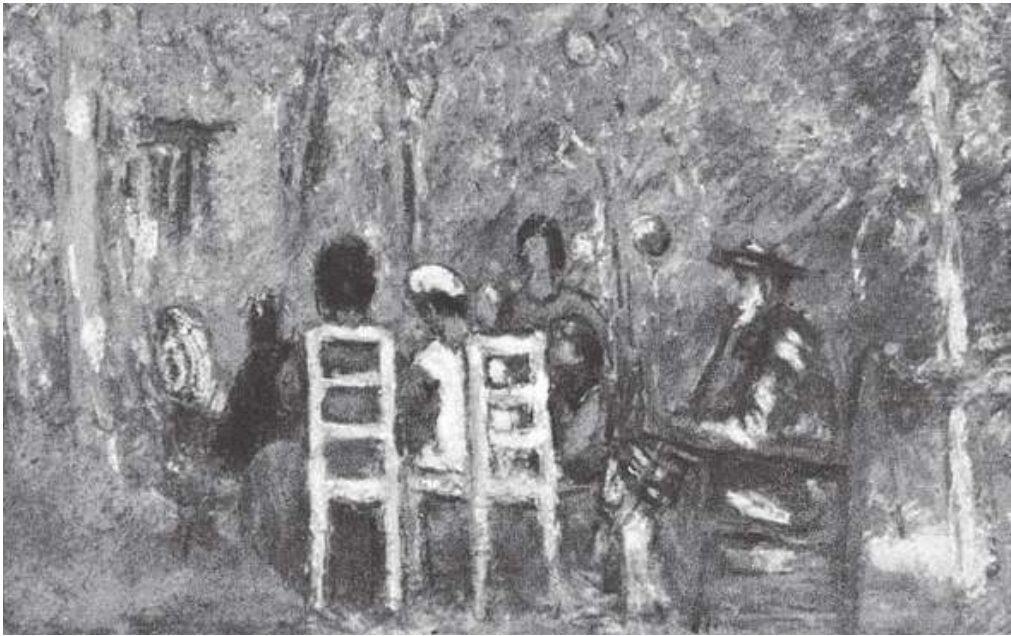
képkereskedő?, in: *Artmagazin* 2004. 5. sz. 4–15. o.; Németh István: Legendák és tények Nemes Marcellről III. A tutzingi várúr – a nemzet halottja, in: *Artmagazin* III (2005) nr. 1. 4–13. o.
2 A Nemes Marcelltől köztulajdonba vett képzőművészeti alkotások visszaadása tárgyában 1921. február elején kelt okirat tételes műtárgylistát tartalmaz, melynek széljegyzeteiből kiderül, hogy mely darabok kerültek a Magyar Studio árverésére. Az irat 428/1922 sz. alatt található a Szépművészeti Múzeum irattárában. Az itt felsorolt 29 műtárgy mindegyike beazonosítható a Magyar Studio aukciós katalógusában szereplő egyes tételekkel, annak ellenére, hogy a katalógusban nem történik utalás a tulajdonos személyére. Lásd: Magyar Studio – Első művészeti aukció a Nemzeti Szalonban. 1921. február 10–13.
3 Sebastiano Mainardi Mária a gyermekkel, a kis Ker. Szent Jánossal és három anyuval c. műve, s egy újabban



Perlmutter Izsák: *Csendélet*, jelzett olaj, vászon, 50 × 62 cm | EMA 1934, nr. 67.

kérdőjelesen Hans Leonhard Schäuflernek tulajdonított Mária mennybemenetele 150-es, illetve 181-es szám alatt került árverésre a Magyar Studio 1921-es aukcióján. Évtizedekkel később mindkét mű felbukkant a Magyar Nemzeti Galéria magyar magángyűjtemények anyagából rendezett 1981-es kiállításán, s 66517., illetve 78215. azonosító szám alatt jelenleg is szerepelnek a KÖH nyilvántartásában.
4 Lásd a védett műtárgyak adatbázisában KÖH azonosító 79563., illetve 79564. sz. alatt.
5 Neue Pinakothek, München, Inv.no. 9396.
6 Sammlung Marcell von Nemes. 2. Abteilung. Gemälde, Skulpturen, Textilien Kunstgewerbe und Möbel, Hugo Helbing München, 1933. november 2, nr. 69.
7 Régi olasz mesterek kiállítása. Képek, szobrok magyar magángyűjteményekből, Nemzeti Szalon, Budapest, 1937–38, nr. 9: Paris Bordone: Női képmás; nr. 14: Romagnai festő: Orsina de Grassi képmása; nr. 16: Jacopo Tintoretto: Férfi képmás; nr. 51: Liberale da Verona: Szent Sebestyén; nr. 56: Giovanni Santi: Krisztus; nr. 61: Marco Palmezzano: Szent Család; nr. 73: Filippo Lippi köre: Mária gyermekkel és Alexandriai Szent Katalinnal; nr. 110: Simone Pignani: Alexandriai Szent Katalin; nr. 137: Alessandro Magnasco: Tájkép; nr. 144: Giovanni Battista Tiepolo: Aeneas apotheózisa.
8 Régi mesterek magyar magántulajdonban, Szépművészeti Múzeum, Budapest, 1946, nr. 6: Jacopo Bassano: Pásztorok imádása; nr. 11: Paris Bordone: Férfi lanttal; nr. 12: Agnolo Bronzino: Szent Család; nr. 14: Barthel Bruyn: Férfi képmás; nr. 18: Baldassare Carrari: Szent Jeromos; nr. 22: François Clouet: Férfi képmás; nr. 26: Vittorio Crivelli: Madonna a gyermekkel; nr. 27: Aelbert Cuyp: Sziklás táj tehenekkel; nr. 50: Polidoro Lanziano: Krisztus és a házasságtörő nő; nr. 60: Németalföldi festő 15. sz.: A gyermek Jézus imádása; nr. 80: Romagnai festő 16. sz.: Orsina de Grassi képmása; nr. 94: Giovanni Battista Tiepolo: Aeneas apotheózisa; nr. 97: Giandomenico Tiepolo: Krisztus csodatétele.

Rippl-Rónai József: *Ostendei plage* Reprodukálva: Dömötör István: Rippl-Rónai József, in: *Magyar Művészet* III (1927), 123. o.



Rippl-Rónai József: *Gyermektársaság Piacsek bácsival* Reprodukálva: Dömötör István: Rippl-Rónai József, in: *Magyar Művészet* III (1927), 127. o.



Rippl-Rónai József: *Kunffy né rózsás kalapban*, jelzett pasztell, 52 × 32 cm | EMA 1934, nr. 90.

9 Jánoshalmi Nemes Marcell magyar képgyűjteménye, I. rész, Az Ernst-Múzeum Aukciói XLVII, Budapest, 1933. december 3–4.; Jánoshalmi Nemes Marcell magyar képgyűjteménye II. rész. Az Ernst Múzeum Aukciói XLIX, Budapest, 1934. április 23.
10 Nemesnek egész sor olyan mű volt a birtokában Bruck Lajostól, Csók Istvántól, Fényes Adolftól, Góth Mórictól, Koszta Józseftől, Kosztolányi Kann Gyulától, Magyar-Mannheimer Gusztávtól, Mattyasovszky-Zsolnay Lászlótól és másoktól, melyeket reprodukció hiányában mindmáig nem sikerült azonosítani.
11 Dömötör István: Rippl-Rónai József, in: *Magyar Művészet*, 1927. 3. sz. 117–132. o.
12 Déry Béla: Művészeti kiállítások külföldön az 1927. évben, Budapest, 1927, 136.o.



Rippl-Rónai József: *A kövezők* Reprodukálva: Dömötör István: Rippl-Rónai József, in: *Magyar Művészet* III (1927), 127. o.



Perlmutter Izsák: *Leányka kecskékkel* Reprodukálva: Déry Béla: *Művészeti kiállítások külföldön az 1927. évben*, 136.

13 Reprodukálva in: *Magyar Művészet* IV (1928) 391. o.
14 Lásd: Ambrosi Gustinus (Wien) szobrászművész, Jánoshalmi Nemes Marcell festőművész, Az Ernst-Múzeum Kiállításai CXLI, Budapest, 1933. október
15 Lázár Béla arcképe, Magyar Nemzeti Galéria, ltsz. 1954-5141; Önarckép, Kecskeméti Képtár, ltsz. 78.664; Porcelánpapagáj, Janus Pannonius Múzeum, Modern Magyar Képtár, Pécs, ltsz. JPM 72.364.
16 Nemes Marcell saját alkotásainak tételes



Patkó Károly: *Gyümölcszedők*, 1923 olaj, vászon, 61 × 66 cm | Magántulajdon



Farkas István: *Kertben*, 1937 tempera, falemez, 72 × 98 cm | Magángyűjtemény



Szobotka Imre: *Malom*, 1930 Egykor Fruchter Lajos gyűjteményében

felsorolását lásd: EMA XLVII/1933, 90–99. szám alatt, illetve EMA XLIX/1934, 147–182. szám alatt.
17 A Nemes Marcell-féle alapítvány alapítólevelének teljes szövegét közli: Jeszenszky Sándor (szerk.): *A Szinyei Merse Pál Társaság Értesítője*, 1. szám. 1925. február hó, Budapest, 1925, 30–34. o.

Kommentárok a lényeghez

Gaál József, Szőke Gábor Miklós,
Nyári István, SI-LA-GI, Hermann
Nitsch, Alexander Tinei,
Antonio Briceno, Szűcs Attila,
Kis Róka Csaba, Pauer Gyula, Hajdú
Kinga, Palkó Tibor, Méhes Lóránt,
Gerber Pál, Ipacs Géza,
Várhelyi Tímea
A kiállítás megtekinthető:
2010. október 10-ig
BUMBUM
1055, Falk Miksa utca 3.



futurspektiv2

www.futurspektiv.hu

KLAUZÁL¹³
könyvesbolt és kortárs galéria

1072 Budapest, Klauzál tér 13.
Tel.: 413 0731
Nyitva: kedd–vasárnap 10–19 óráig
www.klauzal13.hu



Klimó Károly és Walter Weer
**PÁRHUZAMOS
VISSZHANGOK**
2010. szeptember 27. – október 29.



Német egység a Balatonnál

Először Magyarországon, a Balatonnál, a történesek színterén, évtizedekkel az események után ismét összeölelkeznek az Osik és a Wesik. Különös módon a német történelem egy nem elhanyagolható része Németországon kívül játszódtott le. 1961-ben a Németországot megosztó berlini fal megépülésével Magyarország és a Balaton a német–német találkozások emblematis

színnyelvéé vált. Három évtizeden át itt találkoztak családok, barátok és ismeretlenek Kelet- és Nyugat-Németországból. A Német egység a Balatonnál címet viselő kiállítás a kornánk beszámolóit, privát film- és fotóanyagait, archív híradókat, illetve a keletnémet és a magyar titkosszolgálatok dokumentumait alapján mutatja be azoknak a sorsát, akik a német egységet a hidegháború ideje alatt

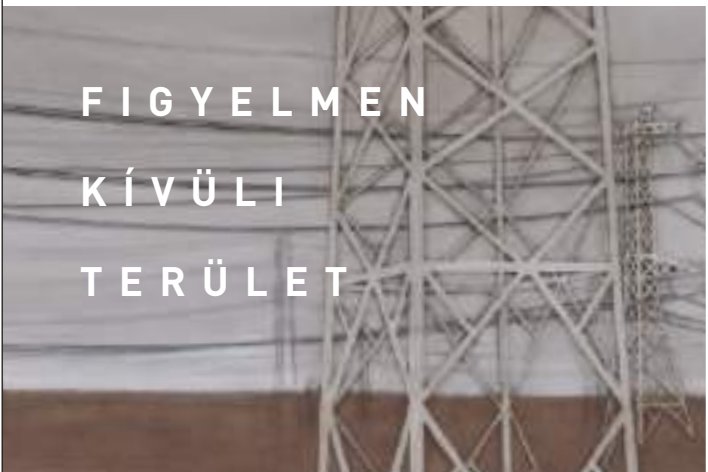
ilyen módon megelőlegezték. A történelmi témából Forgács Péter és Hámos Gusztáv médiaművészek készítettek egyedülálló kortárs kinematográfiai installációt a most nyáron megnyitott Vasary Villába.
Vasary Villa, Balatonfüred
2010. szeptember 19 – 2011. június 26.

Az egymástól elválasztott Waurich testvérek közös nyaralása az 1970-es években (balra: Svájcban, középen: Kelet-Németországból, jobbra: Nyugat-Németországból)

A Heuser (NSZK) és a Szirmai (NDK) család



Egy keletnémet filmes a Balatonnál



“MOST IS AZT MONDOM: A VIDÉKI NAGYVÁROSOKAT NEM LETT VOLNA SZABAD FELADNI.”

Fertőszögi Béláné, a BÁV Kortárs Galériájának, majd Aukciós Irodájának volt vezetője

MARTOS Gábor

A rendszerváltás után közvetlenül korábbi megyei művészeti referensként került a műkereskedelembé, ahol – két év képcsarnoki „tanulás” után – majdnem tíz évig vezette a Bizományi Áruház akkor megnyílt Kortárs Galériáját. Annak megszűnése után a cég Aukciós Irodájának élére került, ám három év után elváltak útjaik, s Fertőszögi Béláné visszatért – ahogyan ő mondja – „a humánusabb művészeti életbe”.

Mit tudott arról, hogy hogyan működik a műkereskedelem, és egyáltalán, hogy milyen a műkereskedelmi élet Magyarországon, mielőtt a Képcsarnok Vállalatnál belekerült volna ebbe a világba?

Tulajdonképpen nagyon keveset, csak amennyit a korábbi egyéni érdeklődésem látni engedett. A szép tárgyak, a képek mindig vonzottak, így gyakran jártam a BÁV boltjaiba. A Képcsarnok működésébe viszont annyival jobban beleláttam, hogy 1970-től 1990-ig a Tolna megyei Művelődési osztály munkatársaként igen szoros kapcsolat alakult ki a székszárdi Képcsarnokkal. A bolt bekapcsolódott a megye képzőművészeti életébe, mi bekapcsoltuk a mi képzőművészeti életünket a Képcsarnokéba; a húsz év alatt biztos, hogy kétezer kiállítást rendeztünk a megye településein. Így közelebbről megismerhettem a Képcsarnokot; de az persze túlzás, hogy tudtam volna, milyen módon működik a vállalat. Viszont minden egyes kiállítás előtt legalább három művésszel találkoztam, hiszen akkoriban minden kiállítás előtt zsűri volt:

a kiállítóval és még két kijelölt művésszel végig kellett nézni az anyagot. Így tehát viszonylag rendszeresen találkoztam a műkereskedelemben dolgozó emberekkel, és művészekkel is, akik szintén elmondták, hogy ők milyen kapcsolatban vannak a műkereskedelemmel.

Mindez nyilván jól jött akkor, amikor 1991-ben a Képcsarnokhoz került. Két év után azonban átlépett innen a BÁV-hoz. Róluk mennyit tudott?

A BÁV-ot sokkal kevésbé ismertem. Mindenesetre úgy láttam, hogy ők leragadtak a régi képeknél, nem ismerték fel, hogy ami a ma kortárs művészete, az lesz a jövő műtárgya. Amikor odakerültem, azt mondtam: ha nem kapcsolódnak be a kortárs művészet vérkeringésébe, ha nem tudják, hogy merrefelé megy a világ, nem tudják, hogy mi az, amire oda kell figyelni, akkor nem tudják megalapozni a maguk értékrendjével a jövő műtárgyait. Ezen a területen a BÁV-nál egy nagy vákuum volt, és ebbe a vákuumba léptem bele 1993-ban, amikor felkértek egy galéria létesítésére.

Ez volt a BÁV Kortárs Galériája...

Az első tervekben még csak az szerepelt, hogy amit az emberek negyven év alatt a Képcsarnoktól összevásároltak, azoknak a műtárgyaknak legyen egy visszavásárlási helye; hogy ebben a galériában ezek a művek újra áruvá válhassanak. Amikor megkérdezték, hogy vállalnám-e ennek a galériának a vezetését, akkor én – az előéletem és az alapján, ami az értékrendem és a hittem a művészettel kapcsolatban – azt mondtam, hogy ehhez nem kell olyan ember, amilyen én vagyok, ehhez elég, ha odamegy bárki, aki beveszi a képeket és aztán újra eladja. Én ennél komolyabban veszem a művészet és az ember kapcsolatát. Ha én ezt elvállalom, mondtam, akkor egy olyan galériát szeretnék, ami megtiszteli a beadót, a vásárlót és a művészt azzal, hogy színvonalas közvetítést végez. És ehhez bizony sok minden hozzátartozik: nemcsak a bemutatás, az eladás, hanem az odafigyelés, a kiállítások, a műterem-látogatás és minden egyéb, ami az emberek előtt megnyitja ezeket a kapcsolatokat. Másfelől azt sem



© Artmagazin © fotó: Aczai Máté

szabad elfelejteni, hogy a kilencvenes években megszűnt a zsűrizés; a művészeknek ez a „mankója” kiesett. Volt, aki ezt a szabadságot nagyon jól tudta megélni, de volt, akinek a számára ezzel szintén egy vákuum keletkezett, hogy most hogyan tovább. Addig mindig tudta, hogy mire van szüksége a Képcsarnoknak. (Egyszer érdemes lenne arról is beszélni, hogy a Képcsarnok megrendelőként milyen erősen irányította a művészetet, társadalmi szinten hogyan hajtotta végre a rábízott feladatokat.) Persze az is igaz, hogy a képcsarnoki eladások lehetősége a valóban kvalitásos, nagy szellemi erővel bíró művészek esetében legfeljebb csak megélhetésnek bizonyult, akik közben otthon, maguknak megalkották a nem „képcsarnokos” műveiket is. Ebbe a helyzetbe érkeztem én: számomra az volt a fontos, hogy a kevésbé ismert művészek és az ismertebbek kevésbé ismert műveit tárjam a közönség elé.

Amikor odakerült, addigra a BÁV műkereskedelmi monopolhelyezete, ami még a nyolcvanas évek közepéig, második feléig megvolt, megszűnt. Akkor már sorra

nyíltak a galériák, mások is tartottak árveréseket, egy teljesen más, nyitott piacon kellett valamilyen módon megjelenniük az új bolttal. Volt valamilyen koncepciójuk, hogy mi lehet az, ami megkülönbözteti magukat mondjuk a Qualitástól vagy a Műkereskedők Galériájától?

Számunkra az volt a legfontosabb, hogy a kortárs művészetet és a kortárs művészetet bevezessük az aukciókra. Ott ugyanis a kortársak nem voltak igazán jelen, inkább a régebbi képek, hiszen azokban volt a pénz. A kortárs művészetet nem tudták pénzre lefordítva behelyezni ebbe a struktúrába. A mi célunk az volt, hogy fokozatosan bevezessük a kortárs műveket is a BÁV-aukciókra, amivel lassan meg lehet változtatni ezt az állapotot, és a kortárs is be tud törni a piacra, meg tud méretődni. Ez aztán annyira felgyorsult, hogy a következő évben már csináltunk egy kimondottan kortárs műveket felvonultató aukciót.

Mi számított maguknál „kortársnak”?

Amikor a galéria megnyílt, és az emberek láttak benne mondjuk egy Szőnyit, vagy láttak egy Aba-Novák-rajzot, vagy később

egy Csernust, akkor azt mondták, hogy jó, a Csernus az rendben van, de hát a Szőnyi hogy jön ide? Vagy hogy jön ide egy Czencz János-kép? És akkor én mindig elmondtam, hogy én a kortársat csak úgy tudom elképzelni – egyáltalán: a művészetet csak úgy tudom elképzelni –, hogy kézfogásban van a múlt a jelenrel. És azt is elmondtam: nem attól függ, hogy valaki kortárs vagy nem, hogy él vagy nem él. Losonczy Tamás vagy Gyarmathy Tihamér kortársak voltak a megélt éveik alapján – és akkor Török Richárd? És Borbás Tibor? És a többiek – Kondor? –, akik korán mentek el? Török Richárd, ha élne, még most is csak ötvenöt éves lenne... Ők igenis beleszóltak a kortárs művészet alakulásába; annyival, amennyit megéltek, de azt nekünk kötelességünk felmutatni, és nem hagyni elfelejtődni őket.

Mondja, amikor először bevitték a klaszszikusok közé a kortársakat, azt hogyan fogadta a közönség? Volt arra nyitott szemű vásárló, gyűjtő, aki tudta, hogy nemcsak mondjuk Szőnyit meg Egrit érdemes vásárolni, hanem kortársat is?

Azt nehezen lehetne mondani, hogy egyből

Kondor Béla: *Hárfázó angyal*, 1963, olajpasztell, papír, 69 × 55 cm

fölfedezték, milyen csodálatos kortárs művek vannak. Nem. De elkezdtek gondolkodni az emberek. Hiszen sokuknak ott-hon, a lakásukban is – éppen a Képcsarnok révén – kortárs művek lógtak a falon. Ezek az emberek itt felmérhették, hogy az esetleg évek óta náluk lévő alkotásoknak mi ma az értéke. A gyűjtők meg, látva az árakat, elkezdtek abban gondolkodni, hogy hoppá, el kellene kezdeni gyűjteni a kortárs művészek munkáit is. Egyelőre csak körbenéztek; rendszeresen bejártak a galériába. Annyi cédulás embert, mint az elején nálunk, azóta se láttam galériában: mindenki jegyzetelt. Hatalmas volt a galéria, 120–140 művész alkotásai voltak a falakon, és minden kép előtt emberek írtak. Én a technikákat is mindig kiírtam, hogy ismerjék meg, hogy amikor azt hiszik, hogy egy rajz van a kezükben, akkor az egy nyomat, és amikor azt hiszik, hogy egy nyomat van a kezükben, akkor arról hogyan ismerhető fel, hogy az

bizony egy rajz. Merthogy bevezettük a rajzokat, a grafikákat meg a szobrokat, a textileket, a gobelineket is. Olyan műfajokat mutattunk meg, ami máshol nem volt. Teljesebb képet próbáltunk adni a kortárs művészetről, és egyben arra is kiterjeszteni az érték fogalmát, hogy igenis kezdjenek el az emberek ezen gondolkodni. El is kezdtek...

A BÁV-nak a kereskedésben nyilván voltak hagyományai, de vajon a kollégái mit tudtak kezdeni a hirtelen eléjük került kortársakkal?

Ne szépítsuk a dolgot: a BÁV-nak volt egy tősgyökeres becsüsi gárdája; tulajdonképpen nagyrészt a mai napig is ők vannak ott. Ezeknek az embereknek a tudását, amit a képzés révén, a vizsgatételek alapján, esetleg valamikor évtizedekkel előbb megszereztek, nem a kortárs anyag ismerte adta. (Megjegyzem: egy becsüsnek a mai napig sem kell időről időre megvédenie

a diplomáját vagy a becsüsi besorolását, nincs rászorítva arra, hogy bármit új anyagként megtanuljon, megismerjen.) Így aztán ők nem szívesen fogadták, hogy lett egy kortárs galéria is a cégen belül, hiszen ez a helyzet azt is magával hozta, hogy ha hozájuk bevitték egy kortársat, akkor azt nekik is ismerniük kellett. Számtalan esetben fordult elő – hiszen a galéria mellett volt az egyik legnagyobb BÁV-üzlet a Bécsi utcában –, hogy ott is megjelentek a kortársak, mert amikor látták, hogy nálunk jól ment a kereskedelem, az aukciós felvétel, akkor ők is vettek fel. Csakhogy egészen más áron. Számtalanszor előfordult, hogy egy vevő pendlizett a két bolt között: ájtótt hozánk, és azt mondta mondjuk egy Bolgár József-képre, hogy neki ez a kép nagyon tetszik, de a szomszédban fele áron kap Bolgár-képet. Azt kérdeztem tőle: ezt? Nem, de Bolgár-képet. Hát ha csak Bolgár-képet akar venni, vegye meg ott; ennek a képnek ez az ára. Hadd ne mondjam, hogy az esetek legnagyobb százalékában az illető előbb-utóbb visszajött, és megvette a miénket.

Térjünk vissza még a becsüsökre. Sokszor lehetett olyasmit hallani, hogy ezek az emberek ismerték a beadókat, ismerték a gyűjtőket, tudták, hogy mire ki vevő, tehát sokszor be se került az üzletbe egy-egy kép, mert a becsüs ügyesen – és esetleg némi saját haszonnal – „elkövetítette” azt a két fél között. Abban, amit az előbb mondott, benne lehetett az is, hogy azért nem szerették a kortársat, mert az ebben való „magánközvetítés” lehetőségeit még nem ismerték?

Sok mindent mondanak az emberek, és valóban sok minden alakulhat ki egy kereskedőház mindennapi működésében. Egy biztos: nagyon alacsony fizetéssel rendelkeztek – és rendelkeznek ma is – a becsüsök, és mégis ott vannak. Hogy ez hogyan működött náluk, én ezzel nem foglalkoztam; én a saját értékrendem és a saját hitelem alapján dolgoztam. Nekem is volt olyan munkatársam, akitől megváltam. De nálunk nem ez volt a legnagyobb probléma. Nálunk sokkal inkább az volt veszélyes az üzletre, hogy élő művészek műveivel kereskedtünk. Megnézte a művet valaki nálunk, kiszámolta, hogy körülbelül mennyi lehet rajta a közvetítési díj, elment a művészhez és azt mondta, inkább tőle veszi meg olcsóbban és nem tőlünk drágábban. Itt kezdődött a hiteles kapcsolat kérdése a művészek és a galéria között. Hogy valaki visszaveszi

tőlünk a képét, hazaviszi, és otthon olcsóbban eladja – ennek egyszer kell, hogy híre menjen, és nekünk végünk. Ez tehát megszabta azt is, hogy én csak azokkal a művészekkel tudtam együtt dolgozni, akik ehhez kellő erkölcsi alapon álltak. Persze nagyon jó helyzetben voltam, mert számukra ez egy jó galéria volt, kiállításokat rendeztünk nekik, jó arányban mentek el a műveik. Úgyhogy ők is ráálltak arra, hogy ha beadtak egy képet hozzám százezerért, és mondjuk akkor nyolcvan százalékot kellett rátenni, tehát 180 ezerért volt kiteve, akkor a hasonló képet a művész otthon is 180 ezerért adta. Ez iratlan törvény volt, ami nélkül nem lehetett hitelességet elérni. Vagy mondok egy másik példát: amikor egy idős néni bejött egy képpel, és nem tudta, hogy kinek a művét hozza – neki csak a villanyszámla kiegyenlítéséhez lett volna szüksége pénzre –, és én felismertem, hogy az egy olyan mű, amiért nem tízezer forintot kell fizetni, hanem többet, akkor a néni kapott tízezer forint előleget, de a kép mondjuk nyolcvanezer forinttal lett bevéve, és ha eladtuk, megkapta a különbözetet. Ennek szájáról szájra ment a híre, hogy itt a művet nézzük, és nem azt, hogy micsoda fogás; hogy itt nem a galéria vezetése vagy nem a becsüs veszi meg a képet és utána saját maga kereskedik vele, hanem az a cél, hogy a legkorrektebben közvetítsünk a művész, az alkotás és a vevő között.

Csernus Tibor: *Könyvillusztráció*, 1960 körül, akvarell, papír, 30 × 42 cm | 1996-ban a BÁV Kortárs Galéria a könyvillusztrációk eredeti akvarelleiről, monótipiából rendezett kiállítást (valamennyi elkel)

Ez, gondolom, nem volt teljesen független attól sem, ahogy már ezt említettük, hogy pont ezekben az években egyre több magángaléria nyílt, tehát az egyre erősödő konkurenciaharcban kellett megállni a helyüket.

Igen, és megmondom őszintén, hogy ezt én örömmel vettem. Engem egyáltalán nem zavart, hogy a Mednyánszky Terem, a Csók Galéria vagy a többi galéria is ugyanattól mutat be műveket, mint mi. Sőt, ha nálam éppen nem volt attól a művésztől, akit a vevő keresett, ajánlottam, hogy menjen át a Csók Galériába, mert tudom, hogy ott van. Én ugyanis minden héten végignézttem a galériákat, és tudtam, hogy hol kitől mi van. És adott esetben, amikor a vevő keresett valamit, azt mondtam: nézze, ha most szeretne venni, most nálunk nincs, holnaputánra megpróbálom megszerezni, de ha most kell, akkor menjen át oda és nézze meg ott. És sokszor az illető visszajött, és vagy azt mondta, hogy köszöni szépen, meg is vette ott, vagy azt mondta, hogy tudja mit, várok magánál két napot.

Mondja, a kortárs árverések egy pár év után miért maradtak abba? És egyáltalán: maga a Kortárs Galéria miért szűnt meg? Mégsem volt elég jó üzlet?

Egy kereskedőházban nincs türelem; ott azonnal eredményt akarnak. Ha megnyitnak egy boltot, a következő hónapban már



ÉKSZER DESIGN



WLADIS GALÉRIA ÉS MŰTEREM
H-1055 BUDAPEST, FAIK MIKSA UTCA 13.
TELEFON/FAX: (36-1) 354-2834
INFO@WLADISGALERIA.HU
WWW.WLADISGALERIA.HU

© Fotó: Vass Kálmán

Nagy Judit: *Flamingók*, 1997, francia gobelin (gyapjú, selyem), 150 × 220 cm | Az első sikeres gobelineladás a BÁV Kortárs Galériában

százalékokban mérik, hogy hogyan teljesít. Márpedig a kortárs nem hozta rögtön azt a profitot, mint a többi árverés. De abban, hogy a kortárs művészet bevonulhatott a mai nagy aukciósházakba, úgy érzem, egy picit benne van az a munka is, amivel mi 1993-tól felépítettük a kortárs művészet rangját, és hogy bevezettük a piacra. Nagyon rosszul esett, amikor megszűntették a Kortárs Galériát, de annak örülök, hogy addig is engedték, mert legalább volt egy időszak, amikor, úgy érzem, a mai napig hatóan sikerült valamit létrehozni.

Utána került az Aukciós Iroda élére: onnantól gyakorlatilag minden, ami a BÁV aukcióival kapcsolatos, a maga asztala lett, hogy így mondjam. Viszont ez már a 2000-es évek eleje; akkor már nagyon sok galéria, aukciósház működött, rengeteg aukció volt. Hogyan lehetett akkor a BÁV-ot pozicionálni ezen a nagyon kinyílt piacon? Mi volt az, amivel mégis versenyben lehetett maradni?

Egyrészt akik addig is a Kortárs Galériába adták be a műveket, akiktől korábban is mi

vettük fel azokat aukcióra, azok továbbra is a BÁV-hoz hozták a dolgaikat. Volt tehát egy kör, amit én továbbra is vittem magammal. Másrészt nagyon szembetűnően próbáltam változtatni az addigiakhoz képest; például az esztétikai külsőn. Az egész árverési terület megváltoztattuk: más színű lett, technikailag modernebb volt a közvetítés, a kiállítás, minden. Felvettem új szakembereket, művészettörténeszeket (ez a fogalom korábban ismeretlen volt a BÁV-nál). Bevezettük minden reggel a nyelvtanulást, hogy igenis, egy becsüsnek kelljen tudni egy idegen nyelvet. Másfajta emberi hozzáállást vártunk el: hogy felejtsük el az elutasítást, a flegmaságot, hogy a bevétel és az eladás történjen kulturáltan, hogy ne semmisítsük meg a vevő vagy a beadó előtt azt a szeretetet, amivel ő azt a képet körülveszi. Ez mind új volt. Nem mondom, hogy nem volt nagy az ellenállás, éreztem is, de mentem. Mentem, egészen addig, amíg mehettem. Aztán változás történt a BÁV-nál, és gyakorlatilag én ezzel ki is vonultam a cégből. De mindent, amit tettem, jót és kevésbé jót, a mai napig vállalom. Most is azt mondom:

a vidéki nagyvárosokat nem lett volna szabad feladni. Sőt, amit én szerettem volna, hogy a határon túli magyar részekben, ahol magyar kultúra van, ott is legyenek felvételeink, vonuljunk ki oda is. Volt elképzelésem arra is, hogy hol kellene – máshol – meghúzni a határt, hogy mit veszek be és mit nem. Hogy az érdekltség ne személyes érdekltség legyen, hanem közös érdekltség, ami meghatározza a BÁV arculatát.

Amikor abbahagyta, és az ország már tele volt galériákkal, senki nem kereste meg, hogy a tudására igényt tartana?

Én már közben elhatároztam, hogy ha ennek egyszer vége lesz, akkor ez után a szép kirándulás után visszatérek a csendesebb világba, a humánusabb művészeti életbe. Mert azért ez engem egy kicsit meg is viselt: az embert érték csalódások is, amiket én is, mint minden ember, nehezen viseltem. Úgy gondoltam, megérdemlem, hogy olyan területet válasszak, ahol jól érzem magam. 1996-ban felkérést kaptam Borsos Miklósnétól, hogy legyek az alapítvány tagja, majd amikor ő 2001-ben meghalt, az

A Mese Galéria Gross Arnold vonataival



A BÁV Kortárs Galéria a művészek találkozóhelye is volt

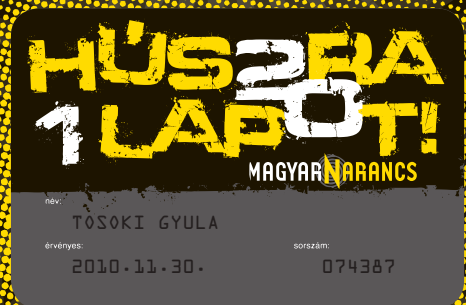
alapítvány vezetője lettem. Azóta megismertettem Nagyszebennel Borsos Miklóst, ott van már az emléktáblánk, és emlékszobánk is lesz, meg Gyergyócsomafalvára járok, ahol szintén van egy emlékhely a Borsos család ősi otthonában. Létrehoztunk egy könyvet a mester születésének százéves évfordulójára. Figyelem, hogy mi történik Győrben és másutt az országban, ahol Borsos-kiállítást kívánnak rendezni. A volt Borsos-lakásban, a Várban, az Úri utca 6. szám alatt múzeumot létesítettünk, ahol a kiállításban rendszeresen a művészt és szellemi körét is megidézzük egy-egy est keretében, neves művészek közreműködésével. Mindez engem tökéletesen kielégít.

Az eszébe sem jutott, hogy saját galériát nyisson, amikor eljött a BÁV-tól? Hogy tud annyit, van annyi kapcsolata, hogy bele-vágjon egy saját galériába?

Eszembe jutott, de ehhez tőke kellett volna. Engem egész életemben, pedagógusként, majd amíg a megyénél voltam, meg galeristaként sem, soha nem az anyagiak foglalkoztattak. Ezt a szüleimtől örökölttem, és hálásan köszönöm nekik, hogy így neveltek, mert így mindig egyensúlyban voltam a lelkeimmel. Úgyhogy amikor eljöttem a BÁV-tól, azt mondtam: itt kell abbahagyni, nem szabad leépíteni azt, ahová az ember egyszer már eljutott, más területet kell választani, ahol ugyanez a szép élmény megmarad nekem. És megmarad az is szép élménynek, ami a kereskedelem területére vonzott engem.

21 ÉVES A MAGYAR NARANCS

HÚZZ A 20 RA



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 Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeumban, az Odeon Tékákban és a Trafó – Kortárs Művészetek Házában.

Részletek a www.magyarnarancs.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.magyarnarancs.hu



DESIGN: STALKER

A MŰVÉSZET ÉS AZ IPAR TALÁLKOZÁSA A CSŐHENGERÍTŐ CSARNOKBAN

ZOMBORI Mónika

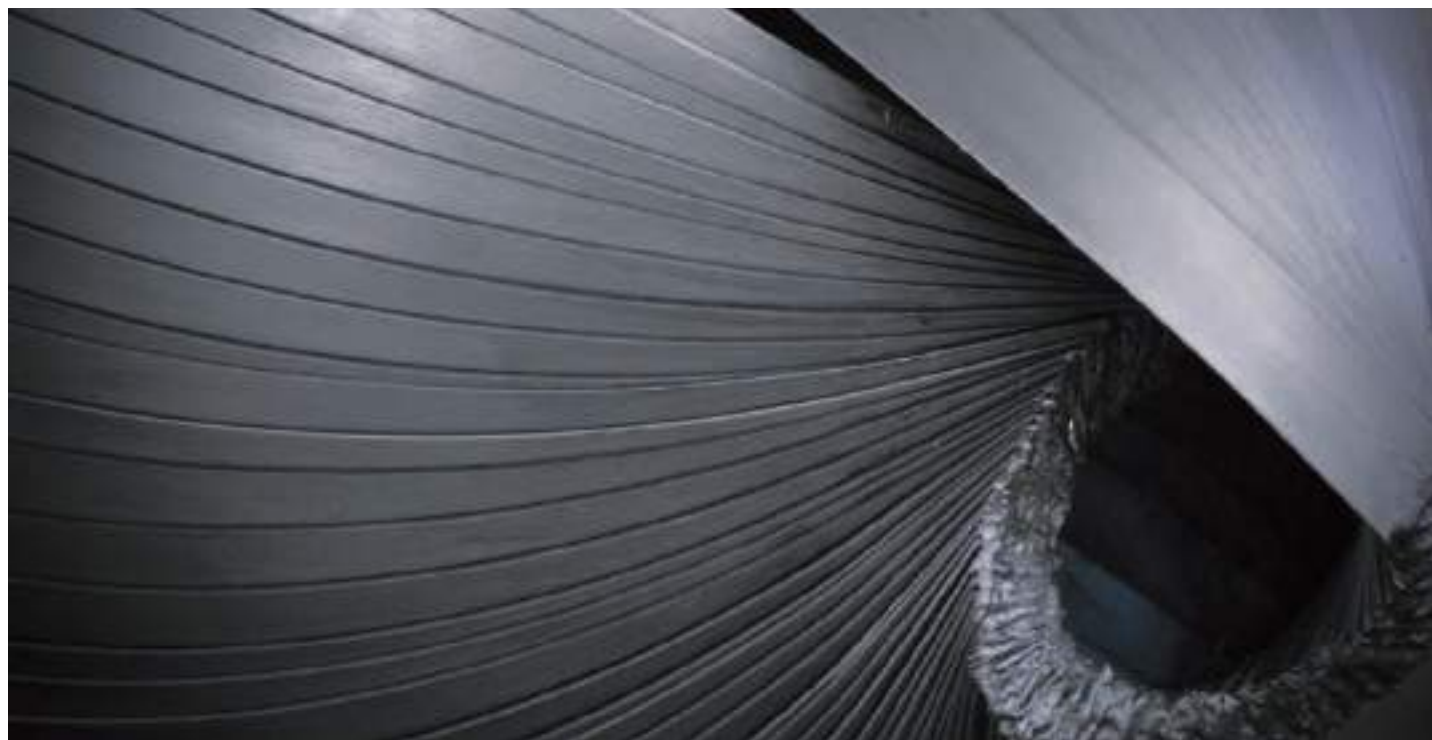
Az acélszobrászat nem könnyű és nem is túl elterjedt műfaj. Az alkotók megerőltető fizikai munkát végeznek, gyakran többtonnás acéllemezek mozgatásával, hegesztésével és forrasztásával hozzák létre műveiket. Mivel az acél megmunkálásához speciális ipari gépek szükségesek, az acélszobrászat szinte kizárólag olyan művésztelepeken valósulhatott meg, ahol az alapanyagot és a szaktudást a közeli gyárak biztosították. Most ilyen hely a pár éve alapított Kecskeméti Acélszobrászati Szimpozion.

Magyarországon a művésztelepek és szimpozionok, vagy ha a latin formát választjuk, szimpóziumok a hatvanas évek végétől kezdve a fővárostól (és így a központi művészetpolitikai nyomástól) messze, főként ipari városokban létesültek. Szimpóziumnak nevezték el ugyanis azokat a zsűrimentes környezetben létrejövő, kötetlen, kísérleti jellegű, időszakos művészcsoportosulásokat, ahol helyi nyersanyagokat

szabadon felhasználva jöttek létre alkotások, folyamatosan tágítva az egyes műfajok határait. A rendszerváltást követően azonban az ipari létesítmények megszűnésével az ilyen típusú művésztelepek is eltűnedeztek. Már-már úgy tűnt, hogy végleg befelezgett a művésztelepek korának, amikor Kecskeméten 2004-ben egy új szimpozion indult. Majoros Gyula szobrász az építőipari acélszerkezeteket gyártó KÉSZ

(Közép-európai Építő és Szerelő) Kft. egyik elhagyatott raktárába, az egykori csőhengerítő csarnokba vizionált művésztelepet. Mivel a KÉSZ Kft. vezetése mindig is fontosnak tartotta a kortárs mecenatúrát, már abban az évben létrejött a Kecskeméti Acélszobrászati Szimpozion (KASZ). A szobrászati alkotótelep alapanyaga természetesen a cég által gyártott acél lett. Az acél a szobrászat hagyományos matériáihoz (bronz, fa, kő)

© fotó: Segesvári Csaba



képest sokkal több lehetőséget rejt magában, ugyanis itt nem a mintázás a lényeg, hanem a már meglévő elemek összeillesztése, hajlítása, vágása, forrasztása és hegesztése. Hazánkban acélszobrok nagy mennyiségben eddig csak a nagy múltú Dunaújvárosi Acélszobrász Alkotótelepen készültek, mely éppen a kecskeméti megnyitása előtt, 2003-ban függesztette fel tevékenységét.

Az új telepen tehát 2004 óta minden év nyarán hat-tíz művész kap meghívást két hétre a kecskeméti csőhengerítő csarnokba, hogy az acél anyagában rejlő lehetőségeket megismerve, az ipusztériális környezettől új inspirációkat nyerve alkossanak. Majoros Gyula, az alkotótelep vezetője és állandó résztvevője elmondta, hogy a művészek kiválasztásánál több szempontot is figyelembe vesznek. Már befutott, ismert szobrászok mellett ügyelnek arra, hogy a fiatal tehetségek is folyamatos lehetőséget kapjanak. És bár a műfajt ismerve kissé szokatlan, de női művészek is állandó résztvevői a KASZ-nak, 2006 óta pedig külföldi alkotókkal bővült a mezőny. Sőt a kísérletezés szellemében olyan alkotókat is meghívunk (Szurcsik József, Ujházi Péter és Roskó Gábor), akiket elsősorban nem szobrászként ismerhetünk.



© fotó: Segesvári Csaba



© fotó: Barczik Róbert



© fotó: Segesvári Csaba

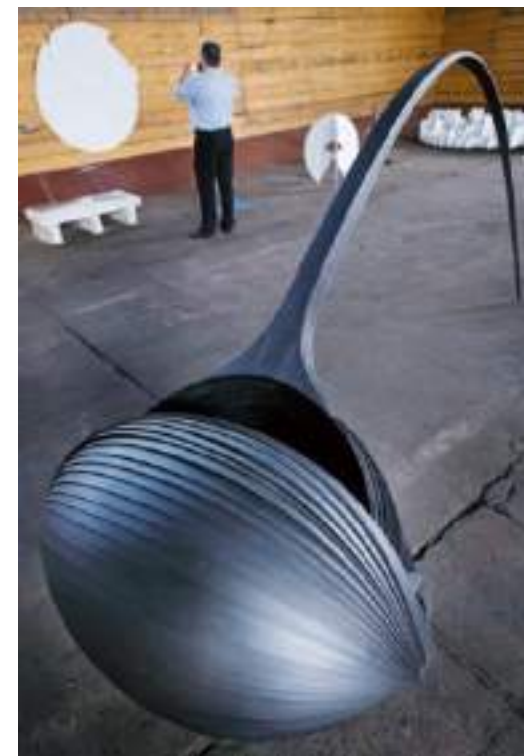
Varga Elizabeth: Lorelai



© MTI © fotó: Ujházi Sándor

A KÉSZ Kft. biztosítja a szimpozion ideje alatt a művészek számára az ellátást, a szállást, az alkotáshoz szükséges acélt és a munkaeszközöket. A helyi munkások és néhány szobráshallgató ezenkívül folyamatos technikai segítséget is nyújt az acélszobrászatban kevésbé jártasoknak. A kéthetes munka egy táborzáró kiállítással végződik, ahol kiállítják az elkészült műveket. A résztvevők mindezt azért a cég egyik tagvállalata (K-ARTS) által létrehozott Művészeti Gyűjteménynek ajándékoznak fejenként egy-egy művet. Az eltelt évek alatt így már több mint 50 kortárs acélszobor került a kollekcióba, amelyek közül néhány az Ipari Park épülete előtt van kiállítva, mások pedig az irodaházban kaptak helyet, de a művek legnagyobb része egy raktárban pihen – egyelőre. Állandó elhelyezésükről, illetve a gyűjtemény bemutatásáról folynak a tárgyalások.

Az idei, hetedik KASZ alkotásai között sok a figurális alkotás. De dolgoztak még lyukasztógépből származó, ipari hulladéknak számító acélkorongokkal, görgősorok hajtóláncaival is, a házigazda, Majoros Gyula egyik szobrában hulladékalkatrészeket (például kipufogókat) használt fel, míg a másikban ventilátort. A legtöbb művet a magyar származású holland Elizabeth Varga készítette el az idén. Alapanyagként főként a Magyarországon kevésbé ismert Corten acéllemezt használta, mely rozsdás hatásba (egy speciális eljárással az acél rozsdásnak tűnik ugyan, de nem erodálódik tovább) már régen beleszeretett. A fiatal Rajcsók a már megkezdett „művészeti programját” folytatta, azaz ezúttal acélból készítette hatalmas méretű merőkanalait, melyeknek professzionális



© MTI © fotó: Ujházi Sándor

alakítása meghazudtolja az acél rideg természetét.

Az egynapos, táborzáró kiállítást követően a Hírös Hét Fesztivál keretében a kecskeméti főtéren ismerkedhettek meg az érdeklődők az acélszobrokkal. Árvai László, a K-ARTS igazgatójának elmondása szerint a közeljövőben a főváros mellett több nagyvárosban is tervezik bemutatásukat.

Festőélet Magyarországon 10. ŐSI LÁSZLÓVAL BESZÉLGET HERNÁDI MIKLÓS

HERNÁDI MIKLÓS

Nem emlékszem rá az Eötvös Gimnáziumból, mert három évvel alattam járt. Most tudom meg, hogy „mellé” is járt: Varga Nándor Lajos szabadiskolájába. Festményein vásári, középkori-monarchiabeli figurák, intrikák, borzalmak közepette folyton feltűnik az időtlen Lovag, aki ő maga.



Nem, asszonyom, ez egy egyszerű hétköznapi, 1998–99, olaj, rétegelt lemez, 62 × 80 cm

© fotó: Balcsai József

Érettségid után a honvédség „művészki-lönítményében” együtt szolgáltál Tenk Lászlóval, és mint ő, te is külön utat vá-lasztottál.

1974-ig sem csináltam mást (amikor 16 évre letettem az ecetet), mint 1990 óta: sok-sok részletben egy soha véget nem érő, egyszerre realisztikus és horrorisztikus tör-ténetet adok elő az emberi állapotról, az emberek egymással folytatott viaskodá-sáról, melynek, mit tesz isten, magam is szereplője vagyok. Narratív festő vagyok tehát, de időn kívüli, vagy legalábbis meg-határozhatatlan. Ide-oda imbolygó az a zóna, amelyben mozgok. Biztosan kilógok a hazai festőkoszorúból, de nem bánom, mert projektek helyett életmű megvalósítá-sára törekszem, márpedig az senki máséra nem hasonlíthat.

Archaizálásod mégis Gulácsyt, Csontváryt idézi, bizarr városképeid, figuráid pedig Anna Margitot, Gross Arnoldot, Berki Vi-olát, Galambos Tamást. Szatirikus motí-vumaid, tudom, nagy szavak, de Hogarth vagy Daumier rajzait juttatják eszembe.

Én a filozófiát tenném munkáim közép-pontjába, amúgy láthatatlanul. Az emberi gyakorlat majdnem elviselhetetlen filozófi-áját, amely Veszelszky Bélát az óbudai tég-lagyári kémény felrobbantásakor festői pá-lyája megszakítására készítette. Vagy ami a Kínából hazatérő Román Györgyöt, mi-után kétszáz gettóbeli hulla közül kiemelte az édesapját, a borzalmak kicsiny boltjának festőjévé tette. Az enyém, persze, mosoly-gós borzalom, de ugyanolyan személyes, mint a Román Györgyé.

1970-ben, a Fiatal Művészek Stúdiójában kiállított munkádról meg Galambos Ta-máséról Perneczky Géza elismerően írt. Közbejött azonban az 1973-as művészet-politikai fordulat.

Még mélyebben kezdtem hinni abban, hogy csak függetlenségben lehet festeni. Ha az ember nem kap családi apanázst, akkor civil foglalkozással (mint Derkovits az asz-talossággal) kell a festékre valót megkeresni. Raktároskodtam, fizikai munkát végez-tem, majd Biai Föglein István (festőművész 1905–1974) ajánlására a BAV-nál kaptam ál-lást, később a ma is használt becsüs-tan-könyv szerzője lettem. 1983-ban feleségem-mel, Szabó Ágnessel magán-műkereskedést nyitottunk, úgyhogy 1990-ben kicsoma-golhattam '74-ben félbehagyott műveimet, festőszerszámaimat, és ott folytathattam,

ahol abbahagytam. Igaz, ebben közreját-szott, hogy ekkoriban Mezei Gábor társasá-gában meglátogattuk El Kazovszkijt, akinek a munkái hitet és új távlatot adtak.

Magánmitológiád mennyire bizonyult/ bizonyul eladhatónak?

Már az első periódusomban is mutatkoztak jelei annak, hogy el is lehet adni, amit csi-nálok. Gyakorlatilag alig maradt a korai ké-peimből. De sarkalatos képtől azóta is ne-hezen válok meg: nem visz rá a lélek, hogy a Nagy Történet sérüljön. Ha eladok sarka-latos képet, kikötöm, hogy minimum há-rom kiállításra visszakaphassam. Ahogy a kutyatulajdonosok kérik vissza tenyésztés-re az eladott kutyakölyköket. Akinél fontos képem van, és nyomon is tudom követni, az jelentős kedvezménnyel kapja a további-akat. Nekem fontos, az anyagiaknál is fon-tosabb, hogy a képeim viszonylag együtt maradjanak, hiszen összetartoznak. Elsőre teljes árat kell fizetni. Volt év, amikor hét számjegyű volt a bevételem, a válság óta már csak a legelszántabb ingyencsek vásárol-nak, s ők is lehetőleg olcsón.

A világ legtermészetesebb tényeként mondd, hogy figuráiddal ez vagy az tör-tént, de ez csak neked nyilvánvaló. Nem privát festészet-e az, amit művelsz?

Individuális mitológia. A 20. század nem

Kapjon meg a gyerek mindent (Salome), 2002, olaj, farost, 100 × 70 cm



© A művész jóvoltából

formai újításai mind ilyenekből nőttek ki. Max Beckmann különböző képeiről teljesen azonos szellemi állapotú alakok tekintenek le ránk, mert az őket éltető individuális mi-tológia ugyanaz. A kubisták megteremtet-tek egy új formarendet, és kész. Van azon-ban formán túli, vagyis szellemi sajátsága is a festészetnek.



Műterem, 1972, olaj, karton, 24 × 29 cm

© A művész jóvoltából



© fotó: Baksa József

Fraternizálás csata után, 2009, olaj, farost, 41 × 41 cm

Megkockáztatom, hogy szürrealista vagy, hiszen a formán túli mentalitás ezt jelenti. Anna Margiton, a korai Ország Lilin és talán Román Györgyön kívül nem is igen volt magyar követője a szürrealizmusnak. Igen ám, csak hogy a szürrealizmus is olyasfajta konszenzus, mint mondjuk a kereszténység, márpedig én a konszenzuson túli dolgokhoz vonzódom. Egész, jelenleg még kiadásra

váró könyvem szól erről: „A paraszt lába. Szemiotikai felvételek vizuális művek értelmezéséhez”. Magam festettem bele az alapfogalmak illusztrációit. Kínló század volt a huszadik, amelyben hatmillió Krisztus halt meg. Azért nem elégszem meg a kubista vagy expresszionista formarenddel, mert bár sok mindennel adekvát, nem passzol minden mondanivalóhoz. Adott esetben épp

a giccshatárt is meg lehet közelíteni, hisz, mondjuk, a Királyfinak vagy az Ifjú Hadnagy-nak vizuálisan is „megnyerőnek” kell lennie. A fontos csak az, hogy a figura arról szóljon, amiről én akarom. Önfejű szabálysértések teszik az esztétikumot – ebben lehetne összefoglalni az Enigma című, közreműködéssel alapított esztétikai-szemiotikai folyóirat eddig megjelent 61 számának az üzenetét.



© fotó: Baksa József

Vasárnap mindenki ingyen bemehet a gyárba és megnézheti az épülő nagy gépezetet, 1973–74, olaj, farost, 70 × 82 cm

Az biztos, hogy egy mű vagy motívum jelentése mindig kettős: ott van egyrészt az a jelentés, ami szimplán látható, de ott van az is, amit ki kell bontani a láthatóból. Ezt talán „belátható” jelentésnek nevezhetjük, és annyi van belőle, ahányan rátekintenek. Aki képet vesz tőled, melyik jelentéséért veszi meg?

A kettő egybemosódik, a fontos csak az, hogy megszerezse valaki a képet, mielőtt megveszi. Nem hiszem, hogy szeretni lehetne egy kanapé fölé, méretre vásárolt, banálisan üres vagy ködös „modern” lakberendezési képet. Annak ugyanis aligha van szelleme (valójában technikája sincs, noha szemre semmi más nincs benne, mint technika). A ma divatos, ködben úszó képekkel az a baj, hogy nincsenek tisztázva a premisszák, így a festő ahelyett, hogy levonhatná a konklúziót, inkább csak vélekedik. Ez nekem kevés.

tudásforma, még abban az állapotában is, amikor kikerül közszemlére. Jóllehet mindig bizonytalan vagyok műveim elfogadásában, kedveltségében, azt mindig tudom, hogy a képeimmel jeleket állítok, mert csak akkor fejezek be egy képet, ha igennel tudok válaszolni a magamnak feltett kérdésre: „Mondd csak, barátocskám, ez most egy jel?”

www.osilaszlo.hu

Ha te valóban a Nagy Történetet fested kölyökkorod óta, nem félsz-e attól, hogy szilánkjaira esik szét a használatban, de talán az értelmezésben is?

Tudáskvantumokat próbálok képeimben összegezni, mégpedig úgy, hogy a különálló képek közti hézagok, közök is megteljenek tudással. Ez majdnem lehetetlen. A művészi közlés a leginkább magára hagyott



BAROKK MENNYORSZÁG

Bár több száz éves épített környezetünkben a barokk a messzemenőig felülreprezentált, félelmetesen hiányosak róla való ismereteink. Az itáliai reneszánsz apró szakmai fogásait (a levegőperspektívától a hullaházi boncolásokig) mindenki fűjja, de hogy kik és hogyan dekorálták ki a Monarchia területének barokk templomait és kastélyait, azt köd borítja. Például hogy miért került a Szent Lélek galambja mindig a napsütötte laternák kupolájába, vagy hogy mikor támaszkodik a festett felhősáv az épített kerethez, esetleg hogy mi az a meleg fényű háttérsugárzás, ami narancsos-sárga színűre hangolja a hatalmas mennyezetképeket. Ilyen – korábban fel sem merült – kérdésekre ad választ a Pázmány Péter Katolikus Egyetem művészettörténet-tanára, Jernyei Kiss János disszertációjában. Az adjunktus szerző a váci székesegyház Maulbertsch-freskói kapcsán elemzi a liturgikus tér és a falképek összetett 18. századi viszonyát. Meggyőző elemzése szerint a freskókat nem önálló műalkotásokként, hanem a liturgikus tér bejárása során kibomló összművészeti egységként kell értelmezni. A francia forradalmi építészeti megelőlegező, klasszicizáló oszlopok közé a hívő bűnbánóan lép be, a kapun túl pedig megpillantja a szentélyt uraló hatalmas oltárképet, a *Vizitáció* jelenetét. Az Erzsébet házának lépcsőjén álló terhes Mária nem sokat törődik idős rokonával, karjait széttárja (egy Tiziano-allúzió), tekintetét az ég felé emeli. A 18. századi ideális katolikus vele együtt néz fel a mennyezetre, ahol a szentek kara felhő-

spirálon ülve veszi körbe Máriát és a Szentháromságot. A hajóban befelé haladva egyre több részlet tárul fel a mindenszentek-jelenetből (*Allerheiligenbild*), a gesztikuláló figurák megmozgatják a néző ájtatos lelkét, hogy beleélje magát az ágostoni Civitas Dei látomásába. A szentélyrekesztő elé érve ismét a *Vizitáció* a főszerep, nem is véletlenül, a hívő ide már az áldozáskor jut csak el, a várandós Mária pedig a *tabernaculum Dei* régi szimbóluma. Jernyei Kiss a divatos korabeli elméletirókkal és a mai recepcióesztétika teoretikusainak elméleteivel felvértezve írja le az ideális befogadás ívét. A probléma csak annyi, hogy az 1772-ben felszentelt székesegyházba Migazzi püspök két évvel később egy új, *Kálváriát* ábrázoló oltárképet rendelt, bizonyos Martin Johann Schmidttől. (Az alig megszáradt *Vizitáció* elé!) Jernyei Kiss szerint Maulbertsch kidekázott ikonográfiai programja túl szofisztikált volt, valamiért működési zavar lépett fel. Mások szerint inkább a minőséggel volt a baj: az első főoltár túl egyszerű, túl „szegényes” volt. Az általános művészettörténeti vélekedés amúgy is szívesen nézte le ezt a kései barokk stílust, mint valami ásatag, az idők szavát nem értő, reakciós maradványt. A felvilágosodás és a klasszicizmus apologétái Maulbertschet a sötét ellenreformáció skatulyájába gyömöszölték be. Az épületért már a „fentebb stíl” fáradhatatlan propagátora, Kazinczy Ferenc is odavolt, de a freskókról csak annyit jegyzett meg: „a templomnak minden festése-it ki lehetne hányni”! A művészettörténészek is a megfáradt, zenitjén túljutott, öreg pikort látták a váci Maulbertschben, aki ráadásul egy korstílus haranggörbéjének végén piszmogott. Jernyei Kiss posztmodern tudatos-

sággal lép túl ezen az idejétmúlt stílustörténeti értékrendszeren, a 18. századi katolikus térszervezés kiváló példáját látva a váci falképekben. A zavar ettől még megmaradt: a székesegyház *Vizitációja* – ezt a Nemzeti Galéria tavalyi nagy Maulbertsch-kiállítása óta sejt-hetjük – nem tartozik a barokk művész legjobb munkái közé, a klasszicizáló jegyekről függetlenül. A püspök talán a működési zavar, talán a minőség miatt rendelt új oltárt – ehhez még sok további (technikai) kutatás kéne. Van még mit behozni, de szerencsére a magyarországi barokk freskófestéssel már foglalkozik egy lelkes kutatócsoport, éppen Jernyei Kiss János vezetésével. Az viszont biztos, hogy ennyire alapos és izgalmas elméleti kalauzzal egy 18. századi magyar barokk templom sem rendelkezik.

Jernyei Kiss János: *Barokk mennyország. Vallásos képzet és festett valóság. Gondolat, Budapest, 2009, 192 oldal, 4000 Ft*

(R.G.)



SZINYEI MERSE

„Tehetségem nem nagy, színérzékem jó, technikám egyszerű, routinról, bravourról szó sincs – ezt jól tudom. Magam sem tartom képeimet mesterműveknek, ezek csak útmutatók” – ezekkel a keserűen önkritikus szavakkal kezdődik Bernáth Mária Szinyei Merse Pálról szóló népszerűsítő albuma. A Corvina az 1981-es kötet átdolgozott kiadását adta ki ismét, a Magyar mesterek sorozat részeként. A szöveg többé-kevésbé még ma is aktuális, a Szinyei-kutatás annyi mindent előásott már addigra a művésről, hogy azóta se sokat módosult az összkép. Bernáth Mária szerint a festő saját kishitűségének áldozata lett. Túl hamar lefoglalta magát birtoka igazgatásával, így elszalasztotta a nagy francia-típusú impresszi-

onista karrier lehetőségét (és nem melleleg elvesztette feleségét is, aki a korban szokatlan módon, elvált tőle). Hiába festette meg már 1873-ban a *Majálist*, a plein air úttörő remekművét, ha utána inkább visszafelé kezdett lépdelni a mitológiai témák felé, majd végül lerakta az esetet egy időre. A szerző szerint ez a festmény „a legszebb magyar kép”, az aprócska színtanulmányok pedig, ha készítőjük Párizsban élt volna, nem csonka skiccek lennének, hanem az impresszionista albumok csúcsművei. Jól szerkesztett, szép reprodukciókkal tűzdelt, kiváló népszerűsítő olvasmány, a művész kései felfedezése miatt kissé keserű mélabúval átitatva.

Bernáth Mária: *Szinyei. Corvina, Budapest, 2009, 64 oldal, 2990 Ft*

(R.G.)



KLIKK!

Egy több mint 600 oldalas könyvmonstrummal állt elő a Vince Kiadó. A Londonban készült eredeti kiadvány a stockfotóügynökségként ismert Getty Images fotóira épült. (Alapítója, Mark Getty a múzeumépítő-olajmilliárdos család fia.) A kevesebb, mint két évtizedes múltra visszatekintő Getty Images a magazinoknak és reklámtársaságoknak kiközvetíthető komzumfotókon túl felvásárolt vintázs fényképarchívumokat is. Az elmúlt 150 év fotográfiai között tallózó kemény táblás kötete tizenegy témakörbe csoportosítva vonultatja fel óriási képanyagának legjobbjait: közlekedés, politika, hírek, sport, körbe a világon, kultúra, személyiségek, vizuális különlegességek, városi látképek, tájképek és természet. A felvételek nagyobbik fele az elmúlt pár évben született és a stockfotó tarka, meghökkentő, látványos és hatásvadász nyelvet beszél. Színpompás napernyők, lélegzetelállító hegycsúcsok, kiüledő izmú sportolók, büszke felhőkarcoló és gépfegyverrel pózoló katonák. A professzionális stock- és sajtóképek sorát egy-egy klasszikus felvétel oldja, a Beatles-rajongókat visszatartó rendőrökről, a hevesen gesztikuláló Hitlerről, az éhező csecsemőkről vagy éppen a lezuhan Wright testvérekről. Ideális angol nyelvű ajándékalbum, a kötet végén közölt magyar képaláírásokkal.

Klikk! Getty Images. Válogatta: Jennifer Jeffrey – Ben Bonarius – Susanna Harrison – Robert Gurbo, 2010, Vince, 672 oldal, 12 000 Ft

(R.G.)





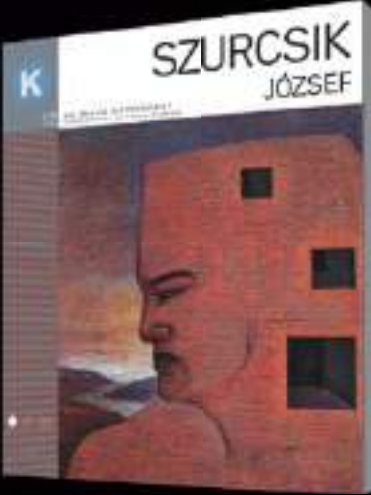


FAUR ZSÓFI
Ráday Galéria | Budapest

**KORTÁRS
SZÉPMŰVÉSZETI
GALÉRIA ÉS KIADÓ**

Alapítva 1997

Szeptembertől Újbudán,
a Bartók Béla út 25. alatt!
www.raday-galeria.hu









BARABÁS MIKLÓS

A kép közepén egy fehér ruhába öltözött fiatal nő ül a lován, a ló mellett minden bizonnyal a nő férje áll, miközben az állatot talán az após vagy a nagypa vezeti kötőféken. A háttérben gyerekek és hegyek. Barabás Miklós kétségkívül legismertebb népi életképe ez, a *Vásárra induló román család*, amelyet 1845-ben, vagyis már a kiállítás évében megvásárolt a Magyar Nemzeti Múzeum, azóta pedig számos kiadvány közölte illusztrációként, így a szélesebb publikum is alaposan ismeri. Az addig jobbára csak kiváló portréfestőként ismert alkotó ezzel a festmény-nyel (és a kicsit korábban elkészült *Egy utazó cigány család Erdélyben* cíművel) egy, a korszakban már régóta áhított új műfajt hozott létre, és végleg beírta magát a reformkori magyar művészetszeretők szívébe és a későbbi művészettörténeti tankönyvekbe. A Corvina gondozásában megjelent Magyar mesterek sorozat biztos merítéssel célozza meg a hazai művészet legpopulárisabbjai iránt érdeklődő átlagolvasót és ad neki egy – a napilapok mellékleteként néha akár a szupermarketekben is fellelhető, hasonszórú füzetekkel el-

lentétben – valóban nívós, szép kiállítású, informatív kiadványt. Nem kivétel ez alól Veszprémi Nóra (a korszak elhivatott fiatal kutatója) által írt és összeállított Barabás-példány sem, mely a kezdetektől a legutolsó nagy művekig kíséri végig a 19. század legünnepelebb festőjének munkásságát, precízen megjelölve abban a fordulópontokat és világosan körvonalazva szerepét az itthoni művészettörténetben. Az idővel előrehaladó kutatások nyilvánvalóan sok korábban nem ismert részletet tisztáznak, de még ennek tudatában is öröm azzal szembesülni, hogy a némiképp piederstálra állított nagy meseternek több területen (rajz, kompozíció) is voltak hiányosságai és hogy a megújulás sem volt az erőssége. Az így reálissá gyúrt összképet a könyvben a fontosabb vásznak hasznos és érdekes külön elemzései, illetve a szövegben kiemelt szavak (pl. zsebkönyv, biedermeier stb.) magyarázatai egészítik ki. Ez utóbbiak között ugyan akad olyan, amely túlzásnak tűnik (a perspektíva leírása például), a segítő szándék azonban egyértelmű és nagyon fontos a megcélzott közönséget tekintve. Az egyetlen zavaró tényezőt a vékony könyvben tulajdonképpen csupán e betoldá-

sok és a képaláírások elhelyezése jelenti. Helyenként ugyanis több oldalt is át kell lapoznunk ahhoz, hogy a korábban elkezdett szöveget folytatni tudjuk, vagy hogy a látott festményhez illő aláírást megtaláljuk. Mindezzel együtt maga a koncepció és megvalósulása is jó és remélhetőleg eléri célját: Barabást és (majd másokat is) túlzások nélkül, elfogulatlanul láttatni a nagyközönséggel.

Veszprémi Nóra: *Barabás*. Corvina, Budapest, 2009, 64 oldal, 2990 Ft

(Káldi M. Katalin)



az így felállított új kánonban. A támpontok azonban hiányoznak. A felsorolt művészek rövid életrajzzal és műveik számbavételével szerepelnek, s így csak a közölt fotók alapján tudunk némi – szintén szubjektív, de a szerzőével nem biztosan megegyező – véleményt formálni. Talán ezért is fájó, hogy terjedelmi okok miatt épp az egyes művészekről szóló irodalom maradt ki a bemutatásokból, aminek segítségével az igazán érdeklődő olvasó könnyebben kiigazodhatott volna a tendenciák és képviselőik kusza világában. Wehner Tibor könyve igen ötletes és bátor vállalkozás, bár, mint az a fentiekből talán kiderül, a koncepcióját kissé nehéz követni.

Wehner Tibor: *Modern magyar szobrászat 1945–2010*. Corvina, Budapest, 2010, 364 oldal, 5990 Ft

(Káldi M. Katalin)



ÚJ SZOBRÁSZLEXIKON

Ugyan nem hazánkban esett meg, de egészen friss a hír, hogy fényes nappal elloptak egy kiállított Dalí-szobrot Belgiumban. Bár sejtiük, hogy ennek az akciónak nem az volt a célja, hogy végül ócskavasként értékesítsék az alkotást, a hír mégiscsak bizarr, főként, ha számba vesszük a körülményeket. Persze ennél cifrább történetek is megeshetnek a kiállított, köztéri vagy aktualitását veszített szobrok háza táján, és nem is kell ilyen messzire mennünk értük. Wehner Tibor új könyvének – mely a modern magyar szobrászat 1945 és 2010 közötti történetének összefoglalása – bevezető tanulmánya számos hasonló vagy még különösebb itthoni szoboreltűnés számbavételével indít, hogy aztán olyan kérdéseket tegyen fel, amelyek a közelmúlt magyar szobrászatával kapcsolatban egy lakusban is biztosan felmerülnek. A szerző által is hangsúlyozottan leegyszerűsített „Kinek állítottak a legtöbb szobrot Magyarországon?” kérdésre adott válasz például egyértelműen ilyen, nem is nagyon csodálkozunk, hogy Petőfi a befutó. Ugyanilyen érdeklődésre tarthat számot a szoborállítások körüli – a napi sajtóból élénken ismerős – problémák (engedélyezés, nem engedélyezés, ille-

galítás, legalitás) körülgjárása, mint ahogy az sem válik kárára egy, a modern művészettel még épphogy csak ismerkedő kívüllállónak, ha röviden bemutatják neki, hogyan változott a szobor fogalma az utóbbi évtizedekben. Az írás szimpatikusan egyensúlyoz a legtöbbször politikai kérdésekként jelentkező emlékműdöntési, emlékmű-állítási történetek között, és éppúgy kesereg egy jól sikerült szocialista mementó kámforrá válásán, mint egy kortárs mű méltatlan környezetbe helyezésén. Ez a minőségi alapállás az esszé végén kiegészül azzal a törekvéssel, hogy átfogó kép szülessen a vizsgált korszakról – annak minden esetlenségével együtt. És itt kezdődik a kötet problematikusabb része. A felvezető elméleti szakasz után ugyanis a könyv második fele egy lexikon, melybe az alkotó – fentebb ismertetett hitvallásához igazodva – azokat a művészeket válogatta be, akik együtt, ebben a szelekcióban a legjobban jellemzik a tárgyalt időszakot. Így kimaradhattak eddig fontosnak vélt szobrászok és bekerülhettek „egynyári” kezdeményezések is. Önmagában még ez a szubjektívabb értékítélet is lehetne izgalmas, ha a lexikon szócikkeiből kiderülne, kinek milyen helye van

FÉNY ÉS FORMA

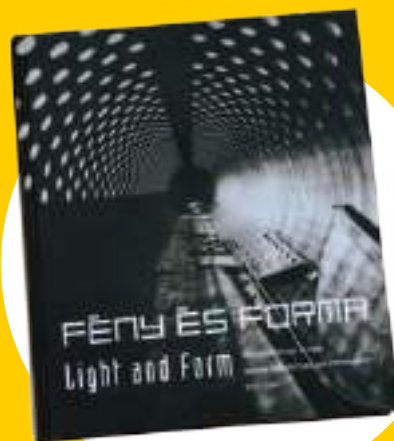
Talán nem túlzás azt állítani, hogy egy gyűjtő tartály belsejétől ritkán várjuk el, hogy szép legyen. Ennek ellenére a *Fény és Forma* kiállítás 2010-ben másodszor, némileg átdolgozott formában megjelent kétnyelvű katalógusának kemény fedeles címlapján látható példány (egészen pontosan a Kelenföldi Erőmű) egész egyszerűen gyönyörű, élő bizonyítékeként annak, hogy egy szép épületfotó könnyedén felveszi a versenyt bármely művészfotóval, sőt! A Kulturális Örökségvédelmi Hivatal és a Magyar Építészeti Múzeum egykori kiállításorozatának kilenc éven át járta az országot (és a világot) azzal a céllal, hogy egy – a kezdetekkor még kevésbé ismert – korszak, a magyar modernitás építészetét mutassa be az egykorú épületfotók segítségével. Az eltelt kilenc év alatt viszont – hála az idő jótékony múlásának és a modernitásból sokat, de rosszul meritő szocreál kellő messzeségbe kerülésének – újra divatba jött a két világháború közti építészet. Így az első, 2003-ban megjelent (és teljes példányszámában eladott) katalógust hét év elteltével már új, korábban ismeretlen fényképekkel és adatokkal lehetett kiegészíteni. Az átdolgozott kiadás, elődjéhez hasonlóan, egy üdítően lényegre törő összefoglalással indít a magyarországi építészet modern mozgalmáról, hogy aztán Csengel-Plank Ilona remek és olvasmányos tanulmánya kalauzolja végig bennünket a magyar építészeti fotográfia 1930 és 1950 közötti történetén. Az írás

jó kapaszkodókat nyújt a pusztán építészeti fotó és az esztétizáló épületfénykép kategóriának elkülönítéséhez, miközben bemutatja a kor legnevesebb műszaki fotográfusait (Kozelka Tivadart, Seidner Zoltánt stb.), az általuk használt technikákat és beállításokat, ráadásul mindezt úgy, hogy folyamatosan párhuzamot von a periódus építészeti eseményeivel. Az olvasó számára nemcsak a téma egyedi volta, hanem a csak mellékesen megemlített apró információk miatt válik igazán izgalmassá a szöveg. Így tudhatjuk meg például, hogy a korszak fényképészei közül sokan közvetlenül az építkezés befejezése után – de még a beköltözés és tereprendezés előtt – fotografáltak. (Ennek köszönhető, hogy Fischer József fontos Hoffmann-villája a híres Máté Olga-féle fotósorozaton nem túl esztétikus sitt- és törmelékhalomokkal van övezve.) A könyv valódi gerincét az a 63 épületet bemutató válogatás adja, mely rövid leírás után az épületekről legalább egy, de inkább több korhű – elsősorban a *Tér és Forma* folyóiratban leközölt – fotót mutat be jó minőségű reprodukció formájában. És ha még mindez nem lenne elég, a kötet végén az építészekről, fotográfusokról, hirdetésekről, városképekről is kapunk egy csokornyit válogatást – természetesen fényképek formájában. Így aztán a katalógus végére érve az olvasót minden afelé tereli, hogy ráérezzen a '30-as, '40-es évek Kabos Gyula-filmes, primadonás, kávéházas világára, melyben a luxus

egyáltalán nem volt szokatlan és amelyben az emberi igények praktikus és célratörő kiszolgálásában érződött valami mesés jövő előszele. Mert hát milyen is lehet egy olyan világ, amelyben az erőmű tartályáról készült felvétel is maga a finom elegancia?

Csengel-Plank Ibolya – Hajdú Virág – Ritoók Pál: *Fény és Forma – Light and Form. Modern építészet és fotó 1927–1950 / Modern Architecture and Photography 1927–1950*. Vince, Budapest, 2010, 308 oldal, 5495 Ft

(Káldi M. Katalin)





a design vásár
the design fair

10.10.

Gödör Klub 10.00-18.00

11.14.

designere : ARTISTA
Designer of the Month : ARTISTA
a hónap

www.wamp.hu



Művészet & érték

UNIQA Műtárgybiztosítás –
hoggy gyűjteménye a legnagyobb
biztonságban legyen.

Magángyűjtemények,
művészeti kiállítások,
műtárgyszállítás
biztosítása

- All Risk fedezet
- Megegyezés
szerinti érték

Forduljon hozzánk
bizalommal:

Jaksa Éva
termékmenedzser
Tel.: +36 70 371 3929

Pongrácz Márta
műtárgybecsüs
Tel.: +36 30 966 5509

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



UNIQA Biztosító Zrt.
1134 Budapest,
Róbert Károly krt. 70–74.
Tel.: 2386-005 - Fax: 2386-010
www.uniqa.hu

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

Az alábbiakban biztosan

Magyar Nemzeti Galéria

» C épület - Vince könyvesbolt

Bp. I., Budavári Palota C ép.

Várfok Galéria

» Bp. I., Várfok u. 14.

NextArt Galéria

» Bp. V., Aulich u. 4-6.

Néprajzi Múzeum - Shop

» Bp. V., Kossuth tér 12.

Viltin Galéria

» Bp. V., Széchenyi u. 3.

Kieselbach Galéria

» Bp. V., Szent István krt. 5.

Nagyházi Galéria

» Bp. V., Balaton u. 8.

Virág Judit Galéria

» Bp. V., Falk Miksa u. 30.

Moró Antik

» Bp. V., Falk Miksa u. 13.

Nemes Galéria

» Bp. V., Falk Miksa u. 28.

Missionart Galéria

» Bp. V., Falk Miksa u. 30.

Alexandra Antikvárium

» Bp.VI., Andrássy út 35.

Írók Boltja

» Bp. VI., Andrássy út.45.

Kogart Ház

» Bp. VI., Andrássy 112.

Mai Manó / Magyar Fotográfusok háza

» Bp. VI., Nagymező u. 20.

Inda Galéria

» Bp. VI., Király u. 34. II/4.

G13 Galéria

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

Molnár Ani Galéria

» Bp. VIII., Bródy Sándor u. 22. I.em

Művészetek Palotája - Vince Könyves-
bolt

» Bp. IX., Komor Marcell sétány

Ráday Galéria

» Bp. XI., Bartók Béla út 25.

STÚDIÓ 1900

» Bp. XIII., Balzac u. 30.

Szépművészeti Múzeum-shop

» Bp. XIV., Dózsa György út. 41.

Múcsarnok Könyvesbolt

» Bp. XIV., Hősök tere

Az Alexandra Könyvesházakban Buda-
pesten:

» V., Nyugati tér 7.

» VI., Andrássy út 35.

» VII., Károly krt. 3/C

Debrecenben a Modemben

Győrben a Városi Múzeumban

artmagazin

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

DÉNES ÁGNES DÓRA | VERES ADRIENN

OLDÓDÓ ÁLMOK



2010. SZEPTEMBER 24 – NOVEMBER 29.

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



Kortárs műkereskedelem
Gyűjteményépítés
Kiállításszervezés
Művészeti tanácsadás

Szép új világ – Démolitio II.

Jovián György kiállítása

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

2010. szeptember 23. – október 15.

rajzkönyvek
képek, hangok, könyvek az Intermédiáról
2010. szeptember 15. – október 22.

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

Precizitás

A Raiffeisen Bank több mint 124 év tapasztalatával támogatja Private Banking ügyfeleit.



FRIEDRICH WILHELM RAIFFEISEN
Banking Since 1886

Raiffeisen Private Direkt: 06 40 58 58 58
www.fwr.hu