

8. évfolyam 2010 / 5

artmagazin 41



nka
Nemzeti Kulturális Alap

Törődés

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



MARTIN MUNKÁCSI

THINK WHILE YOU SHOOT

2010.10.07. ➔ 2011.01.09.

LUDWIG MÚZEUM
KORTÁRS MŰVÉSZETI MÚZEUM
MUSEUM OF CONTEMPORARY ART

Nyitva: kedd-vasárnap: 10.00-20.00 | Hétfőn zárva
Open: Tuesday-Sunday: 10.00 a.m.-8.00 p.m. | Closed on Mondays
H-1095 Budapest, Komor Marcell utca 1. | Tel: +361 555 3444
info@ludwigmuseum.hu | www.ludwigmuseum.hu



DEICHTOR
HALLEN
AM RAIN
HAMBURG



A Martin Munkácsi: Think While You Shoot című kiállítást a House of Photography, Deichtorhallen Hamburg rendezte, a kiállítás kurátora F.C. Gundlach. A kiállítás a Martin Munkácsi Hagyaték, az ullstein bild és az F.C. Gundlach Alapítvány közreműködésével jött létre.



AZ ARTMAGAZIN IDÉN IS A BUDAPEST ART FAIREN!

november 25. és 28. között keresse a Műcsarnokban standunkat
kiegészítheti Artmagazin-gyűjteményét
– régi számaink az Art Fahren csak 500 forintba kerülnek!
új előfizetés mellé a Ludwig Múzeum Martin Munkácsi-kiállítására szóló jegyet adunk ajándékba
és ha már ajándék: itt a karácsony, ajándékozzon Artmagazin-előfizetést! | **VÁRJUK SZERETETTEL!**

ARTMAGAZIN FÓRUM A BUDAPEST ART FAIREN

november 26. péntek 14:00 | ÚJ PÉNZEK A MŰVÉSZETI MECENATÚRÁBAN

Az elmúlt években az NKA-források mellett egyre nagyobb szerepet vállalnak magáncégek a hazai képzőművészeti élet működtetésében. A sokáig első fecskének számító Strabag mellett számos újabb cég, alapítvány alakította ki saját művészeti mecenatúráját. Hogyan működik? Milyenek a műpártoló cégek tapasztalatai? Hogyan alakítják ki támogatásukat? Válaszoló meghívottak: Árvai István a K’Arts, Fertőszögi Péter a Kogart, Balogh Péter az Amadeus Alapítvány, valamint az Aviva Biztosító és a K&H Bank képviselői.

november 27. szombat 15:00 | ROBERT CAPA ÉS SZERELME

Az Artmagazin olvasói már ismerik a Robert Capa körüli legendák visszasságait és a gyönyörű, izgalmas Gerda Tarót, Capa fotós szerelmét is. Kinek a kezében volt a gép, amellyel a háborús fotográfia csúcsművének számító, *A milicista halála* című fotó(sorozat) készült? Ilyen és hasonló, a világsajtóban is nagy port kavart kérdésekről vitáznak a meghívott vendégek: Pócze Attila, Kincses Károly, Lengyel Beatrix és a Gerda Taróról szóló cikk szerzője, Adél Thüroff.

BUDAPEST
ART.FAIR,-
2010/11.25-28!

Címlapon: Alex Prager
Alex Prager fiatal Los Angeles-i fotográfusnő, akit a második világháború után megeremtett amerikai nőideálok érdekelnék. Retrő életézés az Angyalok Városából: magazinba való modellek, filmszerű glamour (csipetnyi bizarr pikantériával), nagy limuzinok, az ötvenes-hatvanas-hetvenes évekből. A legfelkapottabb fiatal fényképészek közé tartozó Prager eleinte a régi mozifilmekből kiválasztott melodramatikus jeleneteket játszatta el ismerőseivel – és fotózta újra. Nyáron viszont elkészítette első filmjét (*Kétségbeesés*) olyan hollywoodi profik segítségével, mint Matthew Libatique vagy Bryce Dallas Howard. A három és fél perces alkotás a ’60-as évek Los Angelesében játszódik (előképe *A piros cipők* 1948-ból), egy balerina öngyilkossággal végződő szerelmi történetéről szól. A címlapunkon szereplő fotó a film egyik kockája, a Paris-Photón a Michael Hoppen Galéria kínálja.

Alex Prager: *Filmkocka 1 (Despair)*, 2010, számítógépes nyomtat, 40x50 cm
© Michael Hoppen Gallery © fotó: Alex Prager

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

Kiadó igazgató: Berec Brigitta
bereg.brigitta@artmagazin.hu

Szerkesztőségi munkatárs, webkoordinátor:
Veszprémi Sára | sara@artmagazin.hu

Szerkesztőségi koordinátor:
Tormási Anita | tormasi@artmagazin.hu
Málnási Judit | malnasi@artmagazin.hu

Lapterv: Szmolka Zoltán

Olvasószerkesztő: Lukács Annabella

Stratégia: Winkler Nóra

Lapunk szerzői: Bojár Iván András, Fáy Miklós, Fehér Dávid, Hernádi Miklós, Keserű Luca, Kovács Dániel, Kovács Zoltán, Martos Gábor, Mélyi József, Mórocz Csaba, Rieder Gábor, Zombori Mónika

Fotók: Bojár Iván András, Fehér Dávid, Rázso András, Szmolka Zoltán, Vékony Dorottya

Kiadja az Artmagazin Kft.
1025 Budapest, Vend u. 15. | +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

www.artmagazin.hu

artmagazin



28



58



10



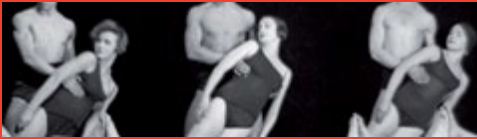
36



26



66



18



30

REFLEX	5
ARTANZIX	6
Mórocz Csaba: A HIÚSÁG VÁSÁRA – A fotókereskedelem története Harry Lunntól a Paris-Photoig	10
AVIVA KÉPZŐMŰVÉSZETI DÍJ 2010	25
KIÁLLÍTASAJÁNLÓ	26
Rieder Gábor: SZECESSZIÓ KLIMTEN INNEN, KLIMTEN TÚL – Interjú Marian Bisanz-Prakkennel	30
KIÁLLÍTASAJÁNLÓ	36
Fáy Miklós: MICHELANGELO WAS GAY	40
Keserű Luca: PALACKBA ZÁRT WAGNER – Giorgio Morandi és Marco Tirelli Velencében, a Museo Fortunyban	44
KIÁLLÍTASAJÁNLÓ	48
LÉGVÁRAK	50
Duna-parti szobrok 4. Mélyi József: A BUDAI OLDAL EMLÉKEZETE – Vékony Dorottya fotóival	58
KIÁLLÍTASAJÁNLÓ	64
Fehér Dávid: LOST AND FOUND: AZ ELTŰNT VARRÓLÁNYOK ESETE – nyomozás Lakner László képe után	66
Festőélet Magyarországon 11. REGŐS ISTVÁNNAL BESZÉLGET HERNÁDI MIKLÓS	74
KIÁLLÍTASAJÁNLÓ	78
Műkereskedő Portrék 5. Martos Gábor: „EGYÉRT VENNI, KETTŐÉRT ELADNI” – Komlós Péter, a Piktúra Galéria egykori társtulajdonosa	80
Dr. Kovács Zoltán SCHOLTZ RÓBERT SZOBAFESTŐ MAGÁNKÉPTÁRA	84
94 GUTENBERG-GALAXIS	94



Személyre szabott, ahogy egy biztosítótól várja

Európa egyik vezető életbiztosítójaként, 300 éves tapasztalatunkra építve olyan testre szabott biztosítási megoldásokat kínálunk Önnek és családjának, amelyek hosszú távú nyugalmat és biztonságot teremtenek.

Ismerjen meg minket, hogy mi is megismerhessük az Ön személyes céljait!

Aviva. A biztosítás Önről szól.

www.aviva.hu | 06 40 444 445



Reflex

A Nemes Marcelltól a Herzog-gyűjteménybe került műveket ismertető írás illusztrációs anyagába (Armagazin/40., 70. o.) tévesen került be egy kép, nevezetesen az Antonio Vivarininek tulajdonított (gróf Pálffy János hagyatékából származó!) Trónoló

Mária gyermekével, a szövegben említett mű, az újabban Giovanni da Udinének tulajdonított Mária gyermekével, Keresztelő Szent Jánossal és Szent Jeromossal című festmény fotója helyett. A tévedésért Olvasóink elnézését kérjük. Íme a szövegben említett mű:



Antonio Vivarininek tulajdonítva:
Trónoló Mária gyermekével
nyárfa, tempera, 142,3×58,8 cm
Szépművészeti Múzeum,
Budapest (valaha Pálffy-gyűjtemény)



Giovanni Battista Udine: *Mária gyermekével, Keresztelő Szt. Jánossal és Szt. Jeromossal*, 1496
Szépművészeti Múzeum, Budapest (valaha Nemes Marcell-, majd Herzog-gyűjtemény)

KEDVES TÜNDE!

Legjobb tudomásom szerint az Artmagazin legutóbbi számában általad írt Herzog-cikkben (Restitúció és aukciós rekord, Artmagazin/40., 66. oldal) pontatlanul szerepel, hogy El Greco Szeplőtelen fogantatás című festménye (jelenleg Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid) egykor szintén Herzog birtokában lett volna.

Bár tény, hogy a Nemes-gyűjtemény számos

El Greco-képe idővel Herzog Lipót Mór tulajdonába került, a szóban forgó mű valószínűleg nem. Ez egészen 1928-ig kimutathatóan Nemes Marcell birtokában volt, s innen került az 1928-as amszterdami árverésre. Thyssen báró feltehetően közvetlenül innen szerezte meg, a kép provenienciájában legalábbis sehol nem történik utalás Herzogra.

Németh István

KEDVES ISTVÁN!

Az információ a Christies' honlapján szerepelt http://www.christies.com/LotFinder/lot_details.aspx?intObjectID=5339069, a következőképpen: His collection of Spanish pictures, crowned with ten stunning paintings by El Greco, including The Immaculate Conception (Lugano-Castagnola, Thyssen-Bornemisza collection) Valószínűsíthető volt, hogy az információ a családtól származik. tt

A bútorok bejövetele

A jelentős kortárs gyűjteménnyel rendelkező Horváth Béla régi szereplője a képzőművészeti mecenatúrának. A biztosítási iparágban nevet szerző üzletember 2005-ben hozta létre a Horváth Művészeti Alapítványt, ami 20 millió forintos alaptőkéjének kamataiból vásárol évente újabb és újabb kortárs alkotásokat. A dunajvárosi Kortárs Művészeti Intézet vezetője, Szoboszlai János és a Műcsarnok igazgatója, Petrányi Zsolt főkurátorok gondoskodnak a tevékenység szakmai színvonaláról. Az alapítvány idén is három művésztl vett alkotásokat, a Ludwig Múzeumban nemrég retrospektív kiállítással bemutatkozó Gerber Páltól, a mostani fiatalok egyik nagy reménységétől, Szörényi Beatrixtól és a szintér fenegyerekének számító Uglár Csabától. A kuratórium *A bútorok bejövetele* című festményt vásárolta meg tőle. A 9 méter széles, mo-



Uglár Csaba: *A bútorok bejövetele*, 2009, 9×4 méter, mash háló, akril, Horváth Művészeti Alapítvány

numentális, kifeszített teherautóponyván – mint Feszty körképén a honfoglaló magyarok – sorakoznak a modern bútorok, az elemes szekrénytől kezdve az olvasólámpán

keresztül a rakácsolható támlás székeig. Az alapítvány Hornyik Sándor műkritikusi munkásságát díjazta még.

Látogatható a Gyugyi-gyűjtemény



A Sikorski-ház homlokzata

„Az utóbbi évben több megoldásról is tárgyalunk a várossal, és ezek egyike el is jutott a szerződéses megállapodásig, de a megvalósítás megakadt éppen a (...) kötelezettségvállalási probléma korai feltűnése miatt” – nyilatkozta az *Artmagazinnak* az Amerikában

élő műgyűjtő, Gyugyi László az új pécsi Zsolnay-kiállítóterem megalapítása körüli nehézségekről. (*Artmagazin* 2009/3. 68–73. o.) Azóta sikeresen rendeződtek a dolgok: a Sikorski-házban otthonra talált új intézményt a pécsi Zsolnay Kulturális Negyed első elkészült létesítményeként adták át szeptember 1-jén. A 600 Zsolnay-dísztárgyat felölelő kollekción felét megvette a város, a másik felét a gyűjtő adományozta Pécsnek. A századfordulós Zsolnay-manufaktúra lengyel származású művészeti vezetőjéről, Sikorski Tádéről elnevezett egykori műteremházat kívülről téglatagozatok és tarka pirogránit kerámiadíszek borítják. Belül itt-meghagyták a mintás csempéket és a sötétbarnára pácolt faelemeket, de összességében egy modern kiállítóter született. Az üvegvitrinekben a Zsolnay-cég sikerkorszaka, az 1878-as világkiállítástól az első világháborúig tartó periódus luxusporcelánjai láthatók, az eklektikus dísztalaktól kezdve az eoizinmázás szecessziós vázá-ig. Mivel a Zsolnay Kulturális Negyedben még javában zajlanak az építkezések (egyedülálló művészeti-kulturális-szórakoztató komplexum formálódik itt), a Gyugyi-gyűjtemény csak

bejelentkezéssel látogatható. (Bejelentkezés: +36 30 562 3760, gyugyikiállítás@gmail.com)



Tárló historizáló dísztárgyakkal



Szecessziós vázák

Múzeumfejlesztés Pécsett

A kudarcnak kikiáltott Európai Kulturális Főváros-projekt rendületlenül hozza megkésített gyümölcsseit. Újjászületett Pécs hangulatos múzeumutcaja, a Káptalan utca. Az úttest új bazaltkockás burkolatot kapott, kicserélték a világítótesteket és kipucolták a kertet. A barokk épületek rekonstrukciós munkálatakon estek át: víztelenítették és újravakolták a falakat, lecserélték a tetőszerkezeteket és korszerűsítették a kiállítótereket. Igazán nagy volumenű beavatkozáson csak a közeli Modern Magyar Képtár esett át. A Kistelegdi 2008 Kft. által tervezett új, üveg épületrész az utcáról alig látható módon tölti ki az L alakú barokk tömb hajlatát. Az áttetsző, hi-tech kubus külső fala enyhén kifelé dől. A falon át látható a kétszintes épület összes szerkezeti eleme,

az acél tartószerkezetektől a gépészeti berendezésekig. A szerény méretű új szárny a nemzetközi múzeumépítészetben hódító látványos, neomodern üvegkonstrukciók első hazai követője. De nem ez az egyetlen komoly képzőművészeti beruházás Pécsett. Bár az eredeti tervekben szereplő Nagy Kiállítóter el-sikkadt az évek során, a még mindig markolók által egyengetett, fantasztikusnak ígérkező Zsolnay Negyedben már az átadáshoz közeledik egy új kortárs kiállítóközpont. A beruházó szerint az új intézmény decemberben nyílik meg Piczehelyi Sándor nagyszabású életmű-kiállításával. További programjairól a Pécsi Galéria és egy természettudományos társulat gondoskodik majd.



A Modern Magyar Képtár új üveg szárnya, kulcsrakészen

Újrafazonírozott Néprajzi



Ilyen volt (korábbi raktár)



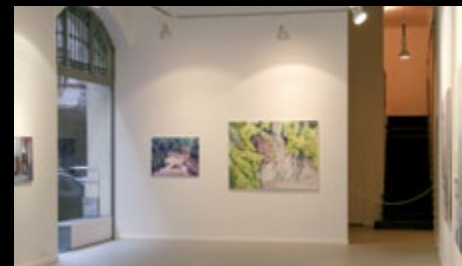
Ilyen lett (új pénztár)

ívelő kínálattal), kávézóhelyiség, boltíves „folyócsarnok” új kasszával és ruhatárral, valamint kerekesszékesek számára épített rámpalabirintus. A padlót fényesre csiszolt mészkölapok borítják, mindenhol fehér fal és visszafogottan modern – a nyers fa éléssel enyhén rusztikusra

Költözködő pesti galériák

A 2008-as pénzügyi válság megtépázta a budapesti kereskedelmi galériák költségvetését, de nem forgatta fel a piacot. Senki se jelentett látványosan csődöt, sőt még új szereplők is feltűntek a színen. Nagyobb változásra idén ősszel került sor: több kereskedő döntött úgy, hogy otthagyja jól bejáratott, régi üzletét. Deák Erika hosszú évek óta állomásozott egy Jókai téri bérház udvari lakásában, csak a beavatottak által megközelíthető belső, sötét sarokban. Most átköltöztek a közeli Mozsár utcába, egy üvegfalú, utcára néző, új, trendi helyszínre, a zsongó

„pesti Broadway” közvetlen közelébe. Közben a budai oldal is aktivizálódik: egy nagy léptékű városfejlesztési projekt keretében a kerület átpozicionálta a Bartók Béla utat csillogó kávézó- és galériautcává. Az elegáns miliőbe sikerült már átcsábítani a Ráday utca egyik legrégebbi lakóját, a Faur Zsófi által vezetett Ráday Galériát. A korábbi apró, kétszintes üzlet-helyiség helyett itt egy hatalmas alapterületű üzletet bérelnek majd. A lassan komplex kulturális intézménnyé terebélyesedő belvárosi Godot is hamarosan átköltözik a Bartók Béla útra. Az



A Deák Erika Galéria új üzlethelyisége

áttelepülőkkel, az új jövevényekkel és a régiekkel (Bartók 32 Galéria, Karinthy Szalon) együtt a XI. kerület hamarosan saját galérianegyeddal rendelkezik majd. Átrendeződik a budapesti galériatopográfia.

Újjászületett a Palazzo Barberini

Róma mindig is a műkedvelők zarándokhelye volt, antik romjaival, reneszánsz palazzóival és barokk templomaival. Minden sarkon múzeumi remekművek találhatók, de nincs egy grandiózus főmúzeum a régi mestereknek, mint Párizsban a Louvre vagy New Yorkban a Metropolitan. Idén ősszel az olasz kormány megkísérelte kitölteni ezt az űrt: átadták a 11 millió euróért felújított Palazzo Barberinit. A muzeológusok 2006-ig katonai szervekkel voltak kénytelenek osztozkodni a barokk palotacsodán, mostantól viszont az Antik Művészet Nemzeti Galériájáé a teljes épület. A név megtévesztő, nem ókori emlékeket állítanak ki a falak között, hanem körülbelül 300 darab, 13–19. századi remekművet, köztük Raffaello meztelen női portréját (modellje talán a festő szeretője volt) és Caravaggio *Judit lefejezi Holofernést* című brutális bibliai zsáne-

rét (*Artmagazin* 2010/2. 7. o.). A múzeum gazdag gyűjteménye hosszú évtizedek óta eldugott rak-tárakban és az elhanyagolt palotaszárnyakban porosodott. Most végre régi fényében ragyog az épület. A palazzót a Barberini család leghíresebb tagja, VIII. Orbán pápa építtette a 17. században, pazar kialakításán az érett római barokk legnagyobbjai munkálkodtak. A tervek többek között Bernininek és Borromininek köszönhetők, a mennyezetfreskó pedig Pietro da Cortona kezét dicséri. A felújított múzeumot ősszel már átadták a közönségnek – de jó olasz szokás szerint (ez történt a tavaly „átadott” kortárs művészeti Maxxival is) még nincs minden terem készen. A központosítás se volt teljes körű, a Nemzeti Galéria egy része továbbra is egy másik épületben, a Palazzo Corsiniban látható.



A Palazzo Barberini oszlopai, Raffaello-molinóval

© foto: http://www.monomagico.co.uk

Felújították a bécsi Képtárat

Melyik Bécs legrégebbi múzeuma? Nem, nem a császári gyűjteményekre kell gondolni, hanem a Képzőművészeti Akadémiára. Az 1692-ben alapított intézmény eredetileg csak a tagok díjnyertes festményeit tárolta, míg Lamberg gróf neki nem ajándékozta parádés magángyűjteményét. Az itáliai diplomataként tevékenykedő arisztokrata nyolcszáz darabos, fantasztikus kollekciója 1822-ben került a képzőművészeti iskolához. (A Ringstrassén álló neoreneszánsz épület fél évszázaddal későbbi.) Az akadémikus tradíció szellemében a festők így közvetlenül a remekművektől tanulhatták el a mesterségbeli fogásokat. Ez volt a neves itáliai akadémiák receptje is (lásd Milánó vagy Velence), de ott az idők során elvált egymástól az oktatási intézmény és a képtár. A bécsi Akadémia viszont megőrizte első osztályú régimester-kollekcióját, amelyben olyan klasszikusoktól láthatók elsőrangú remekművek, mint Bosch, Tiziano, Rubens, Botticelli, Tiepolo vagy Rembrandt. A grófi kollekcióra épülő Képtár az első művészeti múzeum volt Ausztriában, amely megnyitotta kapuit a széles közönség előtt. A patinás képgaléria – régóta tartó renoválás után – idén szeptember végén nyílt meg ismét, felújított kiszolgáló terekkel, 250 klasszikus festménnyel és egy kortárs kiállítótérrel, a *xhibíttel*. A mai művészképzésnek ugyan nem sok köze van a múzeumi remekművekhez, de a turisták felírhatnak maguknak egy újabb kötelező programot.

Peter Paul Rubens: Boreas elrabolja Oreithyát, 1615 körül, olaj, fa, 146×140 cm, Képtár, Bécs

Veszélyben a Sixtus-Kápolna?

„Ebben a kápolnában sokan fohászkodnak a Szent Lélekhez, de a termet megtöltő emberek lélegzete nem túl tiszta” – nyilatkozta minap a Vatikáni Múzeum vezetője, Antonio Paolucci a *La Repubblica* című olasz újságnak. Az igazgató szerint a Sixtus-Kápolnában meghaladja a kritikus mértéket a szennyezés veszélye. Naponta 15–20 ezer látogató tódul be a 15. század végén emelt, tágas, reneszánsz kápolnába, megcsodálva Michelangelo freskóit a mennyezeten és a szentélyfalat beborító monumentális *Utol-só ítéletet*. (No meg persze Botticelli, Perugino és

társaik falképeit, hiszen a dekorációról nem csak Michelangelo gondoskodott.) Éves szinten négy-millió látogató tódul keresztül a termen, ami egy hatalmas, nemzetközi hírű múzeum számára is szép eredmény lenne, hát még egy 600 négyzetméteres kápolnának. „Ez a tömeg – mondta az igazgató – izzad, lélegzik, szén-dioxidot bocsát ki és különböző porszemeket hoz magával. Ezt a halálos együttest a szellő felkapja és a falakig viszi, ami ez esetben a műtárgyakat jelenti.” A másik reneszánsz sztárfreskót, Leonardo *Utol-só vacsoráját* Milánóban külön szűrőkapuk vé-

Michelangelo Buonarroti: Mennyezetfreskó a Sixtus-Kápolnában (részlet), 1508–1512



dik, amelyek miatt negyedóránként csak 25 látogató mehet be megcsodálni a falképet. Antonio Paolucci szerint eljött az idő, hogy beszereljék a hőmérsékletet és a páratartalmat szabályozó berendezéseket a Sixtus-Kápolnába is.



Az ellopott festmény
Van Gogh: *Mákvirágok*, 1886, olaj, vászon, 64×54 cm, Mahmoud Khalil Múzeum, Kairó

A kairói Van Gogh kálváriája

Egyiptom türelmetlenül követel vissza minden műkincset, amit az európai régészek, tudósok és kincsvadászok az elmúlt pár évszázadban átszállítottak az öreg kontinensre. Érthető, hiszen a kulturális turizmus kiemelt üzletág a Nílus-parti muszlim államban. De az a bohózat, amit az egyiptomi kulturális miniszter, Faruk Hoszni adott elő augusztusban, elbizonytalaníthatja még a restitúciót támogató nyugatiakat is. Ismeretlen tettesek ellopták Vincent van Gogh *Mákvirágok* című, 39 millió euróra taksált virágcsendéletét a 19–20. századi remekműveket gyűjtő, kairói Mahmoud Khalil Múzeumból. A kis-méretű festményt a tolvajok egyszerűen kivágták a keretből, fényes nappal, míg az örök imájukat végezték. Nem sokkal a felreppent hír után a hatóságok közölték, hogy a vásznat megtalálták a kairói repülőtéren egy olasz párnál. Röviddel később Faruk Hoszni bejelentette a tele-

vízióban, hogy tévedett, a festmény nincs meg. (Azóta sincs.) Hamar kiderült, hogy a felszerelt biztonsági rendszer alig üzemelt, a festmények riasztói ki voltak kapcsolva, a 43 kamerából pedig csak hét működött. A kínos incidens után megindult az egymásra mutogatás. A múzeum-igazgató tudott a biztonsági hiányosságokról, de túl szűkös volt a költségvetésük. Hiába kért (a miniszterhelyetttel együtt) a kulturális minisztertől további négy-millió eurót a működésére. Azóta lett pénz a felújításokra, a lopással kapcsolatban pedig múzeumi alkalmazottakat is hírbe hoztak. Az igazságszolgáltatás elég hamar talált bűnbakokat: a minisztérium 11 alkalmazottját (köztük a miniszter helyettesét) három-éves börtönbüntetésre ítélték a hanyag és hozzá nem értő munka miatt. A nyomozás folyik, a tolvajokat még nem sikerült kézre keríteni.

Restitúció Izraelben

A restitúció a művészettörténet legáttekintetlenebb zónája. A minap például az Izrael Múzeum jelentette be, hogy visszaad egy náci által elkönfiskált Klee-rajzot. De hogy kerülhetett éppen Izraelbe egy zsidóktól elbirtokolt műtárgy? A neves múzeum két évvel ezelőtt – egy kiállítás keretében – hívta fel a nemzetközi közvélemény figyelmét „árván maradt” alkotásaira. (*Artmagazin* 2008/1. 31. o.) A második világháború után Nyugat-Európában lezajlott az ellopott műtárgyak hazaszállítása. A holokausztban elpusztult zsidó családok javait viszont – örökösök hiányában – 1948-ban megkapta a Jewish Restitution Successor Organization (JRSO). Az szervezet szétosztotta a gazdátlan műtárgya-

kat és judaikákat a világ különböző zsidó intézményei között, 1200 belőlük az Izrael Múzeumhoz jutott. Mint a közelmúltban kiderült, az örökösök sok esetben még kinyomozhatók. Ez történt most Paul Klee *Fátyoltánc* című, egyszerre archaizáló és absztrakt munkája esetében is. Az alkotás egy Harry Fuld nevű úr időse angolai házvezetőjének, egyetlen örökösének járt. A kép ugyanis Fuld birtokában volt a harmincas években, de Németországban maradt, mikor 1937-ben Fuld elmenekült Nagy-Britanniába. Gyűjteménye nem utazhatott utána, mert a III. Birodalom zsidó javakként foglalta annak darabjait. Az elkönfiskált műtárgyat a restitúciót irányító JRSO adta 1950-ben az Izrael Múzeum elődjének.

Paul Klee: *Fátyoltánc*, 1920



A provenienciát egy német kutató fedte fel nemrég, de a képet nem a házvezetőnő kapta meg, ugyanis a teljes Fuld-hagyatékot rátestálták korábban egy szeretetszolgálatra. Most ők az új tulajdonosok.

MÓRO CZ Csaba

A HIÚSÁG VÁSÁRA

A fotókereskedelem története Harry Lunntól a Paris-Photoig

A világ egyik legrangosabb fotós vására, a Paris-Photo tekintetét éppen a mi régiókra, Közép-Európára vetette. Így november közepén, az eddig is rendszeres kiállító Vintage-zsal együtt már három magyar galéria viszi ki áruját a nemzetközi fényképbőrzére.

Ezen ma már meg se lepődünk, pedig a fotóval való kereskedés nem mindig volt magától értetődő. Egy dörzsölt volt CIA-ügynöknek kellett utat törnie a fotógalériák előtt, előbb az Egyesült Államokban, majd Franciaországban. A 20. századi fotókereskedés története madártávlatból és békaperspektívából egyszerre.



André Kertész: *Törött üveg*, 1929/1960-es évek, 25,2×20,3 cm

A leghosszabb nap

Az idén, 2010-ben, a vásár november 18-án este nyílik. A megnyitót követő éjszakán a rendezők, a galériák munkatársai, a számtalan országból érkezett kurátorsereg, a fotográfia Párizsba látogató szakemberei és a standokon jelen lévő művészek bizonyára mélyen alszanak majd, hiszen lesz mit ki-pihenniük. Ezen a megnyitó napon keveredik leginkább a lámpák okozta szomjúság a nyugtalanító várakozással, az izgatottság

a fáradtsággal. A délelőtt az előző nap be-rendezett standokon végzett utolsó simításokkal telik majd, hogy 11 óra körül minden kifogástalanul „lógjon”, mikor is a preview kurátorai, a kritikusok, az újságírók, a fotószintér fő- és mellékszereplői megérkeznek, hogy aztán kora délután közjük vegyüljenek azok a gyűjtők, akik a galériák meghívottjai, illetve az unatkozó és gyakran unalmas „people”. Este hétkor, amikor már mindenki fáradt, a rendezők

megnyitják a kapukat, és a vásárt előzőnli a sok nyelven beszélő, kíváncsian érdeklődő vagy tudálékos, hozzáértő vagy mindent kritizáló, de mindenekelőtt euforikus tömeg. A megnyitó napján mindenki „hősi-es”. De „a nap hőse” leginkább a fotográfia. Az a médium, amely az elmúlt 160 év során nemcsak meghódította, de talán le is igázta a világot.

Harry Lunn, A fotókereskedő

Az alig negyvenéves fotókereskedelem gazdasági vonatkozásait, mechanizmusait, az árverőházak és a kereskedők vagy a vásárlók nyílt és néha okkult érdekszövetségét, networkszerű működését számos írás tárgyalja. A szerzők – többnyire a globalizált kortárs műkereskedelemben ágyazva – főleg azokat a tendenciákat, fotográfusokat és képeket érintették, amelyek az utolsó másfél évtized üzleti gyakorlatát meghatározták. Különös módon sokkal kevesebb szó esett azokról az elődökről, akik a fotográfia, ezt a sokarcú és immár másfél évszázada szüntelenül demokratizálódó jelenséget elsőként kereskedelmi dimenzióba helyezték. Röviden – elcsenve és átfórmálva Frank Heidtmann kiváló könyvének címét (*Hogyan került a fotó a könyvbe?*)¹ – így is fogalmazhatnánk: vajon miként került a fotó a galériák falaira?

A világért se feledhetjük Julien Levy – a fotó művészeti és áruként való elismertetéséért tett hosszú és gazdaságilag sikertelen – kísérletét 1931-ben megnyílt,

New York-i galériájában,² de a fotókereskedelem koronázatlan fejedelme mégiscsak Harry Lunn volt. Amikor a University of Michigan valahai közgazdászhallgatója 1968-ban, harmincöt évesen megnyitotta első galériáját Washingtonban, életének egy fejezete éppen lezárult. Sol Stern egy hosszú és részletes írásban – alig egy évvel korábban, 1967 márciusában, vagyis a hidegháború kellős közepén – az amerikai radikális ellenkultúra csatakürtyszerű folyóirata, a *Ramparts* hasábjain többek között felfedte azt is, hogy Lunn az ötvenes évek derekán a National Student Association elnökeként diákszervezetében a CIA aktív tagjaként tevékenykedett.³ Ez talán nem jelentette volna feltétlenül az amerikai adminisztrációban zajló karrierje végét, de kizárta, hogy Lunn ismét hazája valamelyik külképviseletének tagjaként dolgozhasson. Úgy, ahogy azt tette 1961 és 1963 decembere között a francia fővárosban, szintén a CIA kötelékében, az amerikai nagykövetség helyettes kultúrattaséjaként.

Holdfelkelte

A Párizsban töltött két év során – azon túl, hogy megismerte jövődöbeli francia feleségét – felfedezte a 18–19. századi francia metszetet és litográfiát. Frissen megnyílt washingtoni galériájában (*Graphics*

International) és hamarosan kiadott kereskedelmi katalógusaiban a sokszorosított grafika francia remekműveit kínálta a vásárlóknak. Az újdonsült kereskedő figyelme azonban hamarosan a fénykép nagymestere, Alfred Stieglitz nagy hírű folyóiratára irányult. Tanulmányozta azokat a század-

A fotókereskedelem koronázatlan fejedelme mégiscsak Harry Lunn volt!

fordulón feltűnt és az akkori avantgárd szűk köreiben ismertté vált fotográfusokat, akik időről időre megjelentek a *Camera Work* oldalain.⁴ Rövidesen – a metszetekkel együtt – néhány jelentős piktoralista fotó is feltűnt galériája falán és katalógusaiban, de a valódi fordulatot az amerikai fotográfia egyik nagy öregjével, a 68 éves Ansel Adamsszel való találkozás hozta. Lunn a *Graphics International* első, kizárólag a fotográfiának szentelt kiállításán Adams műveit mutatta be. A kiállítás high-lightja Adams *Holdfelkelte* (*Moonrise, Hernandez, New Mexico*) című, 1941-ben készült munkája volt.

A kép egy nyugovóra térő táj előterében látható farmot ábrázol. Balra egy templom keresztje, jobbra, a temető sírkövei mögött házak és gazdasági épületek, a távolban hegylánc és a gótikus templombelsők sötét magasságait idéző ég a holddal. Adams késő piktoralista tájainak egyikében

bolyongunk. Lunn választása megfontolt és céltudatos – de talán egy csipetnyi cinizmus is vegyül bele? 1970-et írunk. Az Egyesült Államok hadserege Vietnam poklában háborúzik. Ebben az évben a *LIFE* minden száma beszámol a harcokról, a holtakról, az élőkről vagy azokról az amerikai fiatalok-ról, akiknek ezrei keresnek menedéket a szomszédos Kanadában vagy a távoli Svédországban, mindarról, ami kétségek között tartja azt a népet, amely áldozatokat hoz a bizonytalan kimenetelű távoli háborúért. Adams fotója „egy farm”. Egyfajta „amerikai egység”, és – ebben a politikai kontextusban – a megrendülni látszó „amerikai test” egyetlenegy és háborítatlan „sejtjének” reprezentációja. Biztonságot és szilárd hitet sugárzó allegória, amely talán bizalmat is kölcsönöz és egyben bátorságra is serkent. Egy olyan fotografikus stars & stripes, amelynek, Lunn sugallata szerint, „lobognia” kell mindazok falán, akik akár aggodalmak közepette is szeretik hazájukat, az Amerikai Egyesült Államokat.

A kiállítás nagy anyagi és médiasikert hozott, olyannyira, hogy a *Washington Post* is beszámolt az eseményről. Lunn fellelkesülve még abban az évben 3000 fotót rendelt Adamstól (ebből 400 a *Holdfelkelte*), sejtve a kortárs fotográfiában, illetve annak sokszorosíthatóságában rejlő hosszú távú,



Harry Lunn Mapplethorpe és Pierre et Gilles fotóján (forrás: Mapplethorpe, teNeues, Köln, 2007; *Pierre et Gilles. The Complete Works 1976–1996*, Taschen, New York, 1997)

Jean Baptiste Frenet: *Női portré*, 1855 körül, 20,9×15,1 cm

spekulatív lehetőségeket.⁵ Nyilvánosságot keresve új stratégiájának, a számokat közli is a vele készült interjúkban, rendszeresen hangoztatva a médium újszerű kereskedelmi lehetőségeit és távlatait. Valójában egy olyan struktúra létrehozásán fáradozott, amelyben – most először – azonos perspektívában tűnhet fel a *fotográfus*, a kívánt mennyiségben sokszorosítható produktummal, a fotóval, a *galéria*, amely ezt a produktumot mint árut kínálja úgy, hogy egyidejűleg legitimálja annak művészet voltát, és a *vásárló*, aki minderről nemcsak a galéria vevőiből lassan formálódó network révén, de a médiából is értesül.

Az üzlet beindul

Hamarosan Lunn – hogy ezt a rendszert erősítse és egyúttal bizonyítsa is a kortárs

fotográfia létjogosultságát – az amerikai vagy az európai fényképészet kiemelkedő alakjainak hagyatékait vásárolta fel vagy vette kezelésbe (*consignment*) az örökösök felkutatása után. Ekkor jutott hozzá a még élő Walker Evans munkáihoz (5000 fotó) és Lewis Hine többezres, érintetlen hagyatékához (4500 fotó), de elővásárlási jogokat biztosító szerződést kötött Robert Frank mintegy 1500 munkájára is. Rövidesen kezelésbe vette az osztrák Heinrich Kühn-hagyaték jelentős részét, nagyszámú Steichen-fotót és a Párizsban élő Man Ray archívumának jókora hányadát. A fotográfia félmúltjába visszanyúló aktivitásának is köszönhetően ezekben az években először körvonalazódnak azok a kategóriák, amelyek a fotografikus képet a „nagyítás dátumának elve”, azaz a ritkaság szerint

hierarchizálják. Ezek a megszilárdult konvenciók mind a mai napig kereskedelmi védőbástyai (és a múzeumok által természetesen adoptált referenciái) annak a médiumnak, amely egy létező negatív esetében elvileg „végtelen számban sokszorosítható”.⁶ Ugyanakkor körülhatárolnak egyfajta „referens minőséget” az érdeklődő vagy a vásárló számára, miközben döntően hozzájárulnak a kortárs fotográfus újszerű, művészi és társadalmi státuszának megalapozásához.

Számos múzeum, művészeti intézmény és fontos könyvtár kezdett foglalkozni a fényképpel a hetvenes évek utolsó éveiben, sőt gazdag vállalati vagy magángyűjtemény-építő programok is indulnak ebben az időszakban.⁷ Lunn a szakértő–kereskedő kettős cégére alatt – egyfajta opportunizmussal és lobbikészséggel felvértezve – kiválóan érvényesítette munkatársai ismereteit is. Peter Galassi fotó- és művészettörténész, számos jelentős könyv szerzője és 1991-től napjainkig a MOMA fotográfia osztályának igazgatója a hetvenes évek második felében három éven át hasznos munkatársa volt a Lunn-galériának. Galassi és Lunn együttműködése nagyszerű példa arra, hogy a kereskedelmi tevékenység – a felfedezés, a kanonizálás és az értékteremtés mellett – sok esetben egyetlen forrása a fotótörténeti ismereteknek. Hogy a valahai asszisztens a MOMA 1981-es *Before Photography* című, korszakalkotó, a festészet, a grafika és a sokszorosított grafika, valamint az újszülött fotográfia 19. század közepi összefonódásait bemutató kiállítását megrendezte, az sokban Lunn megtermékenyítő inspirációinak is köszönhető.

A network kialakulása

A párizsi Bibliothèque Nationale korai francia fotográfiát feltáró és rendszerező 1980-as kiállítását követően az Egyesült Államok fontosabb múzeumai, az egyetemi és könyvtári gyűjtemények kutatási programokat létesítenek a francia fotó első évtizedeinek tanulmányozására. (Ezekhez rövidesen – mintegy természetes következményként – ambiciózus közintézményi vásárlási tervek is kapcsolódtak.) A Galassi kutatásai nyomán megvalósult MOMA-kiállítás (és a máig is referenciaként használt katalógus) egyik hídfője lett annak a kereskedelmi felfutásnak, amelyet a New York-i székhelyű Lunn Limited indított el. Harry Lunn 1982-ben családjával Párizsba költözött és az időközben nagykorúvá vált, egyre szélesedő *photography business* kétfejű sárkányaként

New York és Párizs között ingázott. Az amerikai múzeumok, közgyűjtemények és magángyűjtők (sőt az újabb kereskedők és galériák) folyamatosan növekvő keresletére a francia 19. századi fotográfia kínálatának kiszélesítése volt a válasz. Mindez szükségyszerűen a kereskedelem – sokszor bizony megvetett és lebecsült – spekulációval azonosított keretei között történt. De ez az ugyanannyira intellektuális, mint pénzügyi tevékenység az új amerikai és francia (illetve nemzetközi) fotótörténész és -esztéta generáció megjelenését is elősegítette.⁸

A globalizált network értékfelfedező és értékmentő tevékenysége eredményeként a fotográfiával kapcsolatos ismeretek szerteágazóbbá váltak, elmélyültek, a múzeumok – köztük a legjelentősebbek – kiállításokat rendeztek, tanulmányok és könyvek láttak napvilágot, oktató- és kutatóprogramok születtek, intézmények, könyvtárak, vállalati és magángyűjtemények gazdagodtak. A 19. századi fotográfia kincsebányájából, Franciaországból nagy számban kerülnek a médium korai mesterművei az amerikai gyűjteményekbe, hogy aztán a kiállításokat látogató közönség is felfedezhesse őket a legjelentősebb múzeumok vagy intézmények falain, megismerhesse történetüket és születésük kontextusát. A francia közgyűjtemények fotográfiai szakértői – ösztönzőnek tartva a tengerentúli kollégák figyelmét – természetes nyitottsággal viszonyultak Lunn kereskedelmi lendületéhez. Lunn a nyolcvanas évek végére aktív szereplője lett azoknak

Brassai: *Estély a Maxim'snál*, 1946Alex Prager: *Filmkocka 1 (Despair)*, 2010, számítógépes nyomtat, 40×50 cm

a vásárlásoknak, amelyek során az amerikai és az angol piktorialista fotográfia mesterdarabjai, Steichen, Stieglitz, Strand, Weston, F. Evans, Käsebier stb. művei, vagy Lewis Carroll negatívjai a Musée d'Orsay és a Centre Pompidou óriási gyűjteményeibe kerültek. Egy megbecsült és tekintélyes kereskedő–szakértő apoteózisa ez. Egy olyan személyisége, aki nemcsak a fotográfiát tette nemzetközivé, de 1998 augusztusában bekövetkezett hirtelen halála után, egy időközben felnövekedett amerikai és francia kutató-, szakértő- és kereskedő-generációt is hagyott maga után. Mindazokat, akik immár úgy emlékeznek rá, mint arra, aki a fotót választotta otthonául, és akinek a kezei közt – újszerű és sajátos alkímiával – a fotográfia emulziójának ezüstje arannyá vált.

Álmodók és zsarolók

A *Paris-Photo* tulajdonos-szervezője 2001 óta az angol *Reed Exhibitions*. A korábbi tulajdonos az amszterdami születésű Rik Gadella volt. Amikor a holland fiatalember – a leideni egyetemen szerzett filozófia diplomával a zsebében – 1992-ben Párizsba költözött, bizonyára nem tudta még, hogy rövidesen a műkereskedelem kellős közepébe csöppen majd. 1994-ben megalapította az *ArtistBook Internationalt*, három évvel később pedig megálmodta és Harry Lunn Jr. segítségével útjára indította a *Salon de Paris-Photót*. Az amerikai társ – mint azt láthattuk – nem az óceánon túli kereskedők „egyike” volt, hanem a hetvenes évek kezdete óta létező

fotókereskedelem megszületésének magányos és már életében legendává lett bábája is. Tekintélye, befolyása és hozzáértése hosszú évekre meghatározta a vásár arculatát, sikerét és hírnevét.

Gadella bátor tervét a New York és Párizs között ingázó Lunn rögtön életképesnek találta, úgyhogy '97 májusában összehozta a francia kereskedőket (majd rövidesen New Yorkban az amerikaiakat is), hogy meggyőzze őket: a vásár újabb kapukat nyithat az üzletág még dinamikusabb fejlődése előtt az európai és amerikai múzeumok, intézmények, közgyűjtemények és természetesen a gyűjtők felé. Kezdetben úgy tűnt, csak a két alapító lelkes. Lunn honfitársai attól féltek, hogy fontos vásárlóik ezentúl – őket megkerülve – közvetlen kapcsolatba kerülnek az európai kereskedőkkel. Míg a párizsiak, akik főleg az amerikaiakkal folytatott virágzó és gyümölcsöző üzletből éltek, egyszerűen attól tartottak, hogy a vásár reflektorai nemcsak a fotókat világítják majd meg, hanem az amerikai árakat is. Azokat az árakat, amelyeket a francia galeristák Párizsban, a fény városában mindaddig oly sikeresen burkoltak sűrű homályba a padlásokat és pincéket bújók, lázasan kutató fotónepperek, a könyvkereskedők és az ócskapiacok árusainak tekintete elől.

De a kocka el volt vetve. Gadella a vásár logisztikai megvalósításán ügyködött, miközben Lunn felkérte Manfred Heitinget, aki korábban húsz éven át a Polaroid művészeti



Nicolas Gropierre: *A bank: páncélszekrény-kazetták*, 2009, Lambda D print, 100×200 cm

igazgatója volt, hogy mesés magángyűjteményéből néhány tucatot állítson ki a születendő Paris-Photo keretein belül. A ma Malibun élő német származású Heiting mindenekelőtt nagy kliens, kifinomult esztéta és „very good eye” volt, meg persze az amerikai kereskedő barátja is. Az a kollekció, amelyet akkor az amszterdami Sarfati-parkra néző lakásában őrzött, bizonyára a világ bármelyik múzeumának anyagával vetekedhetett; ma már a Houston Fine Arts Museum tudhatja a magáénak. (A hírhedt és az amerikai gazdaság süllyesztőjében nyomtalanul eltűnt, ugyancsak houstoni Enron Corporation 35 millió dollárja jóvoltából...)⁹

Heiting megígérte, hogy kiállít 26 képet gyűjteménye emblematisus darabjaiból, Gadella–Lunn jutányos áron kínálta a standokat az amerikai kereskedőknek, így végül Janet Lehrrel, a Park Avenue nagy fotódá-májával az élen néhány akkor fontos galéria igent mondott. A franciák meggyőzése ennél sokkal körülményesebb (és egyben brutálisabb) volt. Harry Lunn egy fullasztó

„AZ ÉLET LÁTHATÓ ÉS ÉRZELMI TÉNYEI” A MAGYAR MARTIN MUNKÁCSI

Think while you shoot – ezt a címet kapta a gyűjteményt elsőként bemutató hamburgi kiállítás 2005-ben (Nagy Edina: „Ein Mädchen für alle”. Munkácsi Márton-retrospektív. In.: *Artmagazin* 2006/4. 8–9.), és ezzel a címmel invitál bennünket Franz Christian Gundlach gazdag Munkácsi-gyűjteményének kiállítására a Ludwig Múzeum is. A „Gondolkodj, miközben exponálsz!” úgy tűnik, mintha az életmű egy újabb olvasatát ígérné. Munkácsi 1978-ban az ICP-ben létrehozott első nagy kiállítása ugyanis a *Spontaneity* & *Style* címet kapta. John Esten pedig, aki a *Bazaar* global lifestyle-áruházában hosszú időn át uralkodott mint art director, a *Style in Motion* címet adta az akkora már régen elfeledett fotósról szóló 1978-as könyvének. A fotográfusok elejtett, majd az utókor által kőbe vésett, a médiummal kapcsolatos mondatai gyakran – ahelyett hogy a sikeres befogadást segítő kalauzaink lennének – homályos zsákutcákba irányítanak bennünket. („Ha a képeid nem elég jók, nem voltál elég közel!”) Az biztos, hogy a spontaneitás és a gondolkodás távolról sem zárják ki egymást, de valójában a cím (*Think while you shoot*) a kiváló fotográfus, Gundlach saját életművéhez való viszonyára, következőképpen inkább a hidegháború éveinek divatfotográfiájára utal – és kevésbé Munkácsira. Minden-esetre az *Ullstein Bild* közreműködésével lé-

rehozott nagyszerű kiállítás átfogóan mutatja be Munkácsi életútját, most először kihangsúlyozva – szemben a róla korábban megjelent könyvekkel¹ – a magyar fotográfiában gyökerező vonatkozásait. A magyar fényképezés iránt érdeklődők azt hihetik, hogy Munkácsi – ötödikként – minden szempontból egy sorba állítható a fotográfia négy olyan emblematisus művészeivel, mint Moholy-Nagy, Capa, Kertész és Brassai. Igaz, hogy mind a négyen Magyarországon születtek és életük egy rövidebb-hosszabb periódusát Magyarországon töltötték, nyilvánvalóan magyarok és mindnyájan fotográfusok is voltak. De azt, hogy ez a négy fotográfus miben és mennyiben része és részese, alkotója vagy generátora annak a jelenségnek, amelyet napjainkig *magyar* fotográfiának tudunk és hiszünk, azt majd a magyar fotótörténeszek legjobbjai történészekkel, szociológusokkal és médiaszakértőkkel karöltve a jövőben eldöntik.

A Munkácsi-kiállítás és az azt kísérő németül és angolul is megjelent könyv (Steidl és Th. & H.) mindkét szerzője, Enno Kaufhold és Klaus Honnef részletesen elemzi a sajtó és a fotográfia közötti interaktív és termékeny (a fotográfiát gazdagító) viszonyt a két világháború közötti időszakban. A *Die Berliner Jahre 1928 bis 1934* című fejezetben Kaufhold helyet ad a *Pesti Napló*nak is. Természetesen nem térhetett ki Munkácsi magyar képes sajtóban megjelent fotóinak tárgyalására. És különösen nem arra a kvázi képi dialógusra, amely

több éven át Munkácsi, Escher Károly és áttételesen Balogh Rudolf között folyt a *Pesti Napló Vasárnapi Melléklet*ének oldalain. Meglepő, de valójában ezekben a berlini években „ágyazódott bele” Munkácsi a magyar fotográfiába. Távolléte ellenére éppen ebben az időszakban válik magyar fotográfussá. (De korántsem azért, mert magyar anya gyermeke!)

A Gundlach-gyűjtemény soha nem látott részletességgel tárja elénk Munkácsit: a látogató elégedett lehet. (Azt azért sajnálhatjuk,

© The Estate of Martin Munkácsi © fotó: Martin Munkácsi



Martin Munkácsi: *Napernyők a strandon*, 1923/1927

mutatott be, amelyek szerzői 1950 előtt születtek. Az észak-amerikaiak, a torontói Jane Corkin, a New York-i Janet Lehr, Michael Senft, Edwyn Houk és Harry Lunn Ltd. az amerikai és európai fotográfusok 19. és 20. századi mesterműveit kínálták, a francia, spanyol, holland, portugál és angol kereskedők főleg a francia vagy saját országaik fotográfusainak emblematisus munkáit hozták magukkal. Magyar galéria nem állított ki, de egy standon csakis a két világháború közötti magyar fotográfusok, Escher, Kinszki, Kálmán Kata, Hevesy, Pap Gyula, Danassy, Angelo, Munkácsi, valamint a magyar származású Kertész és Brassai korabeli kópiáit árulták. A vásár mindennap „telt házzal” ment, és a galériák nagy anyagi sikerével ért véget.

Hiúság vására

Lehet, hogy csak a média által beharangozott esemény vonzotta, vagy érdekelte őket a fénykép is, esetleg gyűjtők voltak vagy azokká váltak, mindenesetre a vásárt látogatók az elmúlt 13 év során széles keresztmetszetet kaphattak a kereskedelem fókuszába helyezett fotóról, kicsit a fotó történetéről

hogy a képleírások nem jelzik néhány sportfotó montázs voltát. És vajon mit jelent az a szó, hogy „vintázs” egy közelmúltban nagyított képpel kapcsolatban?) Az életmű és a magyar fotográfia történetének teljesebb megértése érdekében – illetve a magyar fotó és a sajtó viszonyának akár részleges feltárására – hasznos lett volna, ha csakis a *Pesti Napló* oldalaiól egy Eschert, Munkácsit és Baloghot egyidejűleg bemutató, az 1929 és 1932 közötti évek médiatörténetét érintő, magyarázatokkal kiegészített kiállítás is született volna, a Munkácsi-tárlat mellékleteként. (Ez sokban emlékeztethetett volna bennünket a La Maison Européenne de la Photo 2006-ban létrehozott *Regarder VU* című kiállítására, amit Michel Frizot rendezett csakis a hetilap számaiból.²) A kiállítást kísérő *Martin Munkácsi Magazin* borítóján piros betűk hívják fel a figyelmet *A fotós ma rendező is* című interjúra, amelyet Jade Niklai készített a GQ vezető képszerkesztőjével, Dora Somosival. Bízunk benne hogy itt a szerkesztők – Nagy Gergely és Olta Kata – csak megcserélték a szórendet, és mindez így hangzott el: „A fotós *ma is* rendező”. Ma is, úgy mint pontosan 170 évvel ezelőtt, amikor 1840. október 14-én a francia Hippolyte Bayard, a „primitív fotográfia” egyik legkiválóbbja „megrendezte” és lefényképezte önmagát vízbe fúlva. A már több mint másfél évszázados bayard-i fikció tükrében szemlélhetjük Munkácsi divatfotóit is – egymás mellett látva a francia Bayard-t, a magyar Martin Munkácsit, sőt napjaink fotográfiáját is. A New York-i

Museum of Modern Art 2001-ben *Fashioning fiction in Photography since 1990* címmel rendezett divatfotóiból kiállítást. Nan Goldin, Cedric Buchet, az elbűvölő Cindy Sherman, Larry Sultan és napjaink számos más emblematisus fotográfusának munkáját elemezte Susan Kismaric és Eva Respini. A katalógus előszavában, ahol részletesen és hosszan méltatják Munkácsit mint a megrendezett divatfotó egyik 20. századi atyját, idézik is a magyar fotós szavait: „By any defition, a photographer who seeks to portray moods and drama or anything but mementos of the ice-age must respect the visual and emotional facts of life.”³ A Gundlach-gyűjtemény valójában ezt a Munkácsit tárja elénk a Ludwigban, aki az élet „megkerülhetetlen, látható és érzelmi tényeit” fényképezi.

Ludwig Múzeum, Budapest | 2001 január 9-ig

- ×
- 1 Nancy White – John Esten: *Style in Motion*. Ed. Carlkson N. Potters Inc., New York, 1978. Raimund Hoghe: *Martin Munkacsi*. Edition Marzona, Bielefeld, 1980. Susan Morgan: *Martin Munkacsi*. Aperture, New York, 1992
 - 2 *VU Le magazin photographique 1928–1940*. Ed de La Martinière. Paris, 2009
 - 3 „Az a fényképész, aki meg akarja örökíteni a vidámat vagy akár a drámait, vagy bármit, ami nem a jégkorszak maradványa, annak minden esetben számolnia kell az élet látható és érzelmi tényeinek megkerülhetetlen voltával.”

június végi napon összehívott mindenkit Quai Voltaire-i lakásába, amelynek ablakai a szemközti Louvre-ra néztek, hogy rábírja őket a részvételre. A beszélgetés az unszolás és a megfélemlítés különös elegye volt. Lunn – eléggé nyersen – azzal fenyegetőzött, hogy ha a párizsiak bojkottálják a vásárt, akkor „felrobbantja” azt az óceánon átívelő üzleti hidat, amit hosszú éveken át tudatosan, kitartóan és végtére is mindenki

Lunn (...) azzal fenyegetőzött, hogy ha a párizsiak bojkottálják a vásárt, akkor „felrobbantja” azt az óceánon átívelő üzleti hidat

hasznára épített ki.¹⁰ A hatás azonnali volt. Bár két jelentős galéria így is távol maradt, a többiek megígérték részvételüket.

Pénz, pénz, pénz

A később oly sikeressé vált vásár novemberi megnyitásához már csak három fontos feltétel kellett: először is pénz, aztán pénz, és ismét pénz. Gadellának nem volt, ezért úgy döntött, hogy megpróbálja

rábírni a befolyásos tévészár Henry Chapier-t, aki egyben a La Maison Européenne de la Photographie elnöke is volt, valamint Jean-Luc Monterossót, a MEP igazgatóját, hogy támogassák a tervet, különös tekintettel az anyagiakra.¹¹ A két VIP sikeresen képviselte a megnyerő és dinamikus holland ügyét a városi kasszánál...

Az ősz első hónapjai ugyan kellemetlen meglepetések között teltek el, de ezek a bonyolult részletek ma már érdeketlenek. Mindenesetre az első Salon International de la Photographie,¹² amelyet ma a fotó közönsége Paris-Photo néven ismer, 1997. november 20-án este 7 órakor a Carroussel du Louvre termeiben mindenki öröme-re megnyitotta kapuit. A Paris-Photo első kiadásának katalógusa (az értelmező szótár méretű ideihez képest egy sovány zsebkönyvre emlékeztető, ezüstsztínű kötet) meghatározva a vásár programját a „19. századi, a modern és a kortárs fotográfiát” ajánlotta a látogatónak. Tizennégy év elmúltával visszatekintve, az első kiadás mintha még összegezni kívánta volna a fotográfia addigi történetét. Az 52 bemutatkozó galéria közül 27 főként olyan műveket



Ernst Haas: *66-os út*, Albuquerque, New Mexico, 1969

© Richardson Gallery, New York © fotó: Ernst Haas Estate

– számos más kereskedő mellett – az amerikai Hans P. Krauss vagy az angol Robert Hershkowitz standját, akik a fotográfia első húsz éve során készült muzeális képeket kínálták. Ezeken a standokon a 20–300 000 euró között árult Talbot-, Bayard-, Le Gray- és Marville-fotók csakis arra várta, hogy megpihenjenek a múzeumok elsötétített raktáraiban. (Még akkor is, ha előbb egy-két nagyon igényes és gazdag műgyűjtő kezén át is mennének.)

Akit a 20. századi modernizmus magas árú nagymestereinek káprázatos nagyításai érdekelték, bizonyára a francia Alain Paviot vagy a berlini Galerie Kicken standján nézte meg Man Ray, Moholy-Nagy, Sander vagy Bellmer, Lotar vagy Boiffard műveit, aki pedig a magyar fotográfia két világháború közötti periódusából akart képeket, az a második év óta részt vevő budapesti Vintage Galéria standjára ment. Azoknak a gyűjtőknek, néha múzeumi kurátoroknak, akik ezeken a „történelmifotó-standokon” érdeklődnek vagy vásárolnak, a legfőbb szempontjuk a művész fotótörténetben elfoglalt helye, a fotóesztétikai vagy nyelvi tendenciákhoz tartozásának jelentősége és nem utolsósorban a kópiák nagyításának ideje és a nagyítás minősége. Végül ezeket a kritériumokat együttesen mérlegelve hozzák meg döntésüket. A fotó történelmi nézőpontjai szerint jelentős, emblematikus képek iránt szinte kizárólag a nyugati civilizáció országaiból jövő vevők érdeklődnek. A 19. századi fotográfia vásárlói elsősorban amerikaiak vagy franciák, ritkábban németek vagy

svájciak. Az amerikaiak nagy hozzáértéssel és ambíciózusan vásárolják a francia képeket – ennek a fordítottja, már ami a franciákat illeti, korántsem igaz.

A 20. század fotójának francia, német, cseh, ritkábban holland mesterművei mindenekelőtt az amerikai vagy fran-

A díszvendég, Nárcisz, csendesen kószál a standok között.

cia, néha német köz- vagy magángyűjteményekben kötnek ki. Az amerikaiak első sorban „saját képüket” keresik, egy amerikai „civilizációs önarcképet”, a „magnificat of America”-t. Mindazokat a képeket, amelyek explicit módon, akár közvetve is, de reprezentálják az amerikai életforma „sugallta” esztétikumot és harmóniában vannak mindazzal a városias építészeti és tárgyi környezettel, amelyben az amerikaiak élnek. Valószínűleg ezért vevői az ismétlődő és klisészerű, a Bauhaus-esztétika szigorúságát sugárzó képeknek, Man Ray kísérletező nonfiguratív fotogramjainak vagy a cseh modernitás nyelvén fogalmazó fotóknak. De csak elvétve érdekli őket az egzotikusnak tűnő, a falu vagy az irodalom referenciáival telített, narratív és nagyon gyakran explicit módon a szexualitásra utaló francia, esetleg belga szürrealista fotográfia. A történelmi fotográfiák legizgágbb vásárlói maguk a vásár kereskedői, elsősorban ismét a franciák és az amerikaiak. Így vándorolnak – különösen a megnyitó napján – egyik standról a másikra bizonyos

fényképek. A „még soha nem látott”, a „tekintetet egy csapásra elhomályosító”, az „itt és most felfedezett” képek a „meglátni és megszeretni”-érzés generátorai, valamiféle vonzerővel bírnak, holott mindig azt hittük, hogy ez az érzés csakis a „nagyok”, Weston, Man Ray, Kertész vagy Holland Day műveit látva lephet meg bennünket. A konkurens kereskedőtől harminc másodperc alatt „elhódított” kép ára öt perccel később és húsz méterrel távolabb, az új tulajdonos standján akár meg is duplázódhat, de az is lehet, hogy nem változik. A díszvendég, Nárcisz, csendesen kószál a standok között. Manipulálja a féltékenységet vagy az ideig-óráig csillapodni látszó sóvárgást, hogy aztán a kereskedelmi pragmatizmus látszólag viaszszínű, racionális álarca alatt a csillapíthatatlan birtoklási vágyat felváltsa a büszkeséget és méltóságot kölcsönző kielégültségérzet. Hiszen a hiúság vásárán vagyunk.

Kortárs csatatér

A médium 170 éves háborújának még nem látjuk a végét, de a 19. és 20. századi fotográfia lassan már harminc éve metetel katonás rendben a múzeumok felé, sőt az elitlakulatok már meg is pihentek a nagy gyűjtemények hűvös raktáraiban. Ha a Paris-Photo egyfajta csatatér, akkor ma egy új hadsereg, a kortárs fotográfia küzdelmének lehetünk tanúi. A kortárs fotográfusok nagyszámú megjelenésével a Paris-Photo néhány év óta már követi a fotográfia (és a fotókereskedelem) nemzetközi modelljét. A nyolctagú zsűri döntése nyomán évről évre újabb és újabb galériák állítanak ki, újabb és újabb művészekkel. A japánok, olaszok, németek és tavaly az arab országok után idén a közép-európai kortárs fotográfia a „vendég”. A két magyar meghívott: a Faur Zsófi – Ráday Galéria és a tehetségekkel teli Lumen Galéria, amit Stenczer Sári független kurátor hozzáértő tanácsai is segítenek majd a vásáron. A közönség egyre fiatalabb, kíváncsibb és lelkesebb. Bizonyára szívesen fedezné fel a standokon a „műzeumi” művészeket is, például Andreas Gurskyt, Cindy Sherman, Nan Goldint vagy Jeff Wallt – de ők már a contemporary art market spekulációjának karmaiba kerültek. Helyettük a Paris-Photo kereskedői a kortárs fotográfiát tárják évente a látogatók elé, sokfajta kreativitásában, dokumentum voltában, konceptualitásában, eleven ambivalenciájában, szociális közvetlenségében és néha neomanierista, neopiktorialista

banalitásában. Azt a fotográfiát látjuk itt, amelynek heterogenitása és eklekticizmusa az internetről, a digitális technikától és a Photoshoptól kölcsönzi sokszínűségét. Mint a 170 évvel ezelőtti grafikus diszpozitív, napjaink fotográfiája is mindekelőtt a kortárs technológia, azaz a kor egyik globalizált tükre – ítéljük azt bármilyen görbének is.

A 19–20. századi vagy a kortárs fotográfia standjai között sétálva áruházban érezhetjük magunkat. Olyannak tűnhet ez a vásár, mint egy *departement store*, ahol a képek – mint egy óriási üzletben a ruhák – egymással versengenek a vásárló kegyeiért. Vagy inkább egy színházban lennénk? A saját színházunkban? Ahova a galerista-rendezők azért invitáltak meg bennünket, hogy láthassuk és hallhassuk magunkat a képekkel párbeszédet folytató szerepben? Egy olyan marketing-dramaturgia ez, amelyben a néma vagy hangos dialógus „végszava” – a mi végszavunk – akár a vásárlás is lehet. Mindenesetre a vásáron immár tizenegyedik éve randevúzik a fotó a gyűjtőkkel, a gyűjteményekkel és a múzeumokkal. Megindítja a látogatók képzeletét és talán kalauzolja is őket abban a világban, amely a sajátja vagy amit sajátjának hisz, vagy abban, amelyre vágyik. Legyünk vásárlók vagy csak kíváncsi érdeklődők, a fotográfia – néha csalóka – tükrében elsősorban önmagunkkal találkozunk.

×

- 1 Frank Heidtmann: *Wie das Photo ins Buch kam*. Spitz Verlag, Berlin, 1984. A 19. századi könyvkiadás és a fotográfia esztétikai, ipari és kiadói vonatkozásait részletesen tárgyaló munka.
- 2 Julien Levy (1906–1981), a két háború közötti New York-i avantgárd emblematikus személyisége. Galériájában (1931–1949) elsőként tett kísérletet – az európai és amerikai szürrealisták művein túl – olyan fotográfusok munkáinak bemutatására, mint Kertész, Cartier-Bresson, Lee Miller, Abbott, Stieglitz, Evans, Sheeler, Strand, Man Ray, Atget, Nadar és sokan mások. (*Dreaming in Black & White: Photography at the Julien Levy Gallery*, Philadelphia Museum of Art, 2006. Jacobs-Schaffner: *Portrait of an Art Gallery*, The MIT Press, 1998)
- 3 Sol Stern: *A Short Account of International Student Politics and the Cold War with Particular Reference to the NSA, CIA, Ramparts*, 1967. március, 29–38.
- 4 Alfred Stieglitz 1903 és 1917 között megjelenő kiadványsorozata kétségtelenül a 20. századi fotográfia egyik legjelentősebb bölcsője. A *Camera Work* a fotográfia első „hídja” Amerika és Európa között.
- 5 Adams, aki a szerződés szerint bizonyos időközönként látja el a galériát újabb és újabb kópiákkal, természetesen az 1970-ben meghatározott áron, 1975-ben szakított Lunn-nal. Időközben képeinek ára többé-kevésbé megnegyvenszerződött. A Holdfélté feltehetően a fotókereskedés leggyakrabban eladott ikonja lett.

6 A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korszakában című, 1935-ben megjelent munkájában Walter Benjamin ezzel a problematikával foglalkozik. De a végtelen számú sokszorosíthatóság lehetőségének teóriája csak a végtelenben találkoz a gyakorlattal, és úgy tűnik, távolról sem befolyásolja a fotográfia szabadságát vagy a fotográfusok útjait. A művészek a fotográfiát nagyon korlátozott számban sokszorosítják. A 20. század első felében a legjelentősebb fotográfusok általában 3–6 példányt nagyítottak képeikből. Az utolsó negyedszázad gyakorlata a kópiák számozásával relativizálja ezt a problematikát. A dagerrotípiá, a fotogram stb. nem sokszorosítható, a photoshop unikalitást biztosíthat, és egyáltalán, a nagyítás tökéletesen véletlenszerű és korántsem mechanikus...

7 Mindez elsősorban Észak-Amerikára és Franciaországra vonatkozik. A Gilman Paper Company, a Ford Motor Company, a Canadian Center of Architecture, a Manfred Heiting Collection, a Paul Walther Collection, a Thomas Walther Collection, a La Maison Européenne de la Photographie, a Collection Roger Théron, a Jedermann Collection stb. vásárlási programjainak kezdete ez. Az amerikaiak Lunn vagy más tekintélyes amerikai vagy francia múzeumi kurátor tanácsai szerint vásárolnak, abból a megfontolásból, hogy gyűjteményük végső állomárai a múzeumok lesznek. (Így kerül a Ford Motor Co. és Gilman Paper Co. gyűjteménye mint ajándék a Metropolitan tulajdonába, amit a vásárlási érték sokszorosának adójóváírása követ, de amit a fotográfiával kapcsolatos ismeretek szélesedése, katalógusok, könyvek, kiállítások, ösztöndíjak létesítése előz meg.)

8 A legjelentősebb egyetemi, intézményi vagy vállalati gyűjtemények szakszerű katalogizálásához, archiválásához létrehozott oktató- vagy kutató-programokhoz különféle alapítványokból áramlik a pénz. Lunn gyakran opportunista kezdeményezője, tanácsadója, de főleg adományozója bizonyos létesítendő vagy már embrionális gyűjteményeknek. Talán azért is, hogy javasolhassa azokat a fiatal történészeket vagy szakembereket, akik ezeket a kollekciókat könyvekben, tanulmányaikban, kiállítások katalógusaiban értékelni, értelmezni fogják, mi több, kulcsembereké is válnak a gyűjtemény későbbi fejlesztése, bővítése esetén.

9 A tranzakció idejében, 2001-ben ez az összeg közel 10 milliárd forintnak felelt meg.

10 Ez a „híd”, a Concorde, később fel is robbant. Lunn sűrűn használta a francia fotókkal a hóna alatt. 1978 és 1998 között, kvázi kereskedelmi monopóliumot épített ki a legfontosabb amerikai múzeumokkal és magángyűjteményekkel. A 19. századi fotográfia krémje, az 1845 és 1860 között készült ún. „primitív” korszak fotói ebben a periódusban százával vándoroltak az Egyesült Államokba. (Ezeknek a képeknek az ára Párizsban 4000 és 60 000 frank között mozgott. Ugyanezek a képek New Yorkban 15 000 és 250 000 frankot értek. A párizsi lakáspiacra 1985-ben a négyzetméterár átlagosan 12 200 frank volt.)

11 A Paris-Photo első kiadását természetesen a magántőke is támogatta. Elsősorban Agnès B., aki egy nőruha-üzletlánc tulajdonosaként imádta a fotót; 1990 óta galériája is van a Beaubourg közelében. (Galerie Agnès B.) A vásár az első két évben deficitese volt.

12 Az 1978-ban megalapított AIPAD, az amerikai kereskedők szervezete is rendez egy vásárt évente New Yorkban. A részvétel mindenekelőtt a szervezethez tartozáshoz kötött és elsősorban az amerikai fotográfia promóciójára hozták létre az amerikai vásárlóknak, azaz korántsem olyan nemzetközi, mint a Paris-Photo.



A kávé tudománya és művészete

A jó kávé a mindennapok luxusa. Az illy 1933 óta tökéletesíti az igazi olasz eszpresszót, folyamatos innovációival a kávé trendcsinálója. Most megalkotta az eszpresszó új generációját, az **IperEspresso**-t, mellyel felülmúlhatatlan, kávéházi minőségű eszpresszót, kapucsínót élvezhet otthonában is. Az IperEspresso különlegesen lágy, bársonyos, intenzív aromájú kávé eredményez hosszantartó krémes habbal. Az egyszerű használatú iper kapszulákhoz tervezett gyönyörű **Francis Francis! X7** kávégép az olasz design remeke, Luca Trazzi munkája. A gép, többféle ízű kapszula, csészék, és más illy inycsések házhozszállítással megrendelhetők az **Espresso Webshop**-ban.



www.espressoshop.hu



RODCSENKO ÉS AZ OROSZ FOTÓ BUDAPESTEN

BUDAPEST
ART.FAIR,-
2010|11|25-28|

Törvényt nem tisztelő avantgárd kísérletek és elvtelen szovjet propaganda – a '20-as, '30-as évek változatos időszak volt az orosz fényképezés történetében. Ugyanis a fotográfia sem vonhatta ki magát az 1917-es forradalmat követő drámai társadalmi változások alól, a világot átformáló bolsevik jelszó a fiatal művészeti ágat is átalakította. A nagy sztálini vérengzések és a szocreál doktrína előtt három irányvonal élt együtt a szovjet-orosz fényképészetben. Az egyik fő iskola a századfordulós, festői indíttatású, „művészi” piktorializmus volt. A l'art pour l'art mentalitásban gyökerező művészeteszményt hiába képviselte a nagy múltú Orosz Fényképészeti Társaság (ennek volt a tagja Alekszandr Grinberg is), a hatalom

burzsoá csökevényként üldözte. Az állami újságok számára a fotósok új nemzedéke készítette a riportfotókat a kötelező propaganda szellemében. A proletár iskola képviselői ontották a társadalmilag érzékeny felvételeket az üzemekből és a kolhozokból, a harmadik irányzat pedig a baloldali, avantgárd értelmiség köreiben és a futuristák vonzáskörzetében hódított. Ezek az újtó, kísérletező fotósok dinamikus látomást festettek a jövőről, konstruktivista kompozícióik segítségével. Ide tartozott a híres orosz avantgardista, Alexandr Rodcsenko is, akinek a felvételei – kortársainak fotóival együtt – a november 25-én nyíló Budapest Art Fair kísérő kiállításaként lesz látható, erősítve a művészeti vásár nemzetközi profilját.



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 este: *Untitled* (2009) – szatíra New York kortárs galériáiból –**
vásznak, szerelmek, megnyitók és Chelsea – első és egyetlen hazai vetítés



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

Evzerikhin Emmanuel (1911-1984): *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.

Budapest Fővárosi Közgyűlése –
Gazdasági Bizottság



artmagazin



Magyarország
www.litthon.hu



Fő médiatámogató

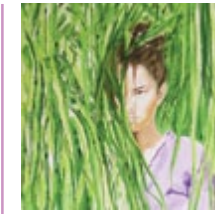


The age of optimism
kiállítás támogatója



art fair

MIKLÓS HAJNAL | RAJCSÓK ATTILA



BUDAPEST ART FAIR 2010. NOVEMBER 25–28.

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

BUDAPEST
ART.FAIR,-
2010|11|25-28|

INDA
GALÉRIA

Kortárs műkereskedelem
Gyűjteményépítés
Kiállításszervezés
Művészeti tanácsadás

Városi erdő



Emlékmű • vas: 25 x 60 x 60 cm

Szabó Ádám kiállítása

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

2010. november 18. – december 10.

www.varfok-galeria.hu | www.varfok-galeria.hu | www.varfok-galeria.hu | [www](http://www.varfok-galeria.hu)

VÁRFOK GALÉRIA

A VárfoK Galéria rendszeres látogatása,
a kortárs művészet
megismerése és gyűjtése
nem károsítja az Ön és környezete
egészségét!

BUMBUM



Budapest Art Fair
2010

Szöke Gábor Miklós

www.bumbum.hu

Kálmán Maklár Fine Arts

Modern & Contemporary Gallery

Judit Reigl

TIBOR CSERNUS • SIMON HANTAÏ

MOHOLY-NAGY • ENDRE ROZSDA

GEZA SZOBEL • ETIENNE SANDORFI

ARPAD SZENES • ALFRED RETH



Syndicat National des Antiquaires

H-1055 BUDAPEST, FALK MIKSA UTCA 10. +36 30 492 2862
gallery@kalmanmaklary.com www.kalmanmaklaryfinearts.com

VILTIN
Galéria

BORSOS LŐRINC

Mozdíthatatlan ország
2010. október 27. – december 4.

BUDAPEST ART.FAIR
2010/11/25-28

...érzékeny, életre szóló, művészet.

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

WAMP
a design vásár
the design fair

A Budapest Art.Fairen is!
November 27-28.

11. 14.
Gödör Klub 10.00-18.00

12. 5. & 12. & 19.
Millenáris

BOKOR GYÖNGY
a hónap designere

www.wamp.hu

Logos: **unil**, **Don't Panic**, **Funzine**, **budapesti navigátor**, **PORT**, **artmagazin**, **ew**

PESTI MŰSOR
KULTÚRMAGAZIN

www.pestimisor.hu | info@pestimisor.hu



acb

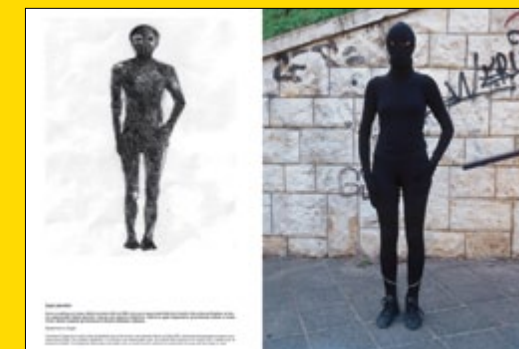
KORTÁRS MŰVÉSZETI GALÉRIA

www.acbgaleria.hu

Az AVIVA-győztes Société Réaliste munkái a Műcsarnokban



Tehnica Schweiz (László Gergely és Rákosi Péter):
Fantomképek, 2007–2010



AVIVA KÉPZŐMŰVÉSZETI DÍJ 2010

Az AVIVA Képzőművészeti Díj tavaly lépett a hazai kortárs művészeti porondra, de máris annak megkerülhetetlen résztvevőjévé vált. A Műcsarnok és a biztosítótársaság sikeres együttműködéséből egy trendre-remtő kiállítás és egy komoly szakmai rangot képviselő új díj született. A tavalyi nyertes a konceptuális szobrász-szintér legismertebb párosa, a Kis Varsó volt. Most ősszel második alkalommal kerül sor a díj kiosztására, amelyet az AVIVA Életbiztosító a fiatal,

Németh Hajnal: *Összeomlás – Passzív Interjú*, 2010, installáció, egy összetört (totál káros) gépjármű, 6 csatornás hanginstalláció, 3 jegyzőkönyv kottaállványon, vörös fény



© Műcsarnok © foto: Műcsarnok

40 év alatti művészek támogatására alapított. A kiemelkedően magas, 5 millió forintos díj – a nemzetközi art world felső körébe szülő belépőként funkcionáló, brit Turner-díjhoz hasonlóan – segíti és elismeri azokat az alkotókat, akiket művészettörténészek, kritikusok és magánygyűjtők jelöltek az elmúlt három év teljesítménye alapján. A hat- (illetve az alkotópárosok miatt nyolc-) szereplős mezőnybe bekerült Batykó Róbert festőművész, aki a hétköznapi tárgyakat – a vasalódeszkatól a sörösdobozig – festi meg elmosódó, mégis dekoratív és tapintásra ingerlő foltokként. Beválogatták a budapesti műtermeket fotózó Esterházy Marcellt, aki egy családi szálakat bontogató filmszekvenciát is kiállít, az intermédián végzett Németh Hajnalt, aki a zene és a videoképek (illetve egy törött BMW) költői viszonyát elemzi munkáiban, valamint a szerb származású Katarina Ševićet, aki a kommunikációs stratégiákat vizsgálja, lakozott fa objektumok és videóperformance-ok segítségével. A művészpárosok tevékenységi köre még nehe-

zebben leírható. A 2004 óta együtt alkotó Société Réaliste duó (Gróf Ferenc és Jean-Baptiste Naudy) profi tervezőgrafikus és esz-közökkel dolgozza fel a politikai dizájn, a kísérleti közgazdaságtan és társadalmi manipuláció legegzenikusabb fejezeteit, a trendtanácsokban születő divatszínektől kezdve a fiktív térképeken keresztül a paradox topográfiáig. A Tehnica Schweiz (László Gergely és Rákosi Péter) pedig – szintén társadalomtudományi érdeklődéstől vezérelve – „vizuális szociológusként” gyűjti és dokumentálja az életformák fel- és eltűnését, a tápióbicskei csata emlékét ápoló hagyományörzőktől kezdve a rendőrségi fantomképeknek megfelelő, beállított modelleken keresztül a pesti kiállításmegnyitók egyik emblematikus pogácsa- és borfogyasztójáig, X Úrig. A nyertest november 3-án hirdették ki a Műcsarnokban. A 500 000 Ft-tal járó közönségdíjat a Tehnica Schweiz nyerte, a fődíjat pedig a Société Réaliste.



Esterházy Marcell: *atelier_bp part II.*, 2010, fotó, 30x40 cm



Katarina Šević fa objektjei



Batykó Róbert: *Memento* 2010, olaj, akril, vászon, 80x120 cm

Terry Rodgers: *A logika visszavonulása*, 2008, olaj, vászon, 142×183 cm, TORCH Gyűjtemény

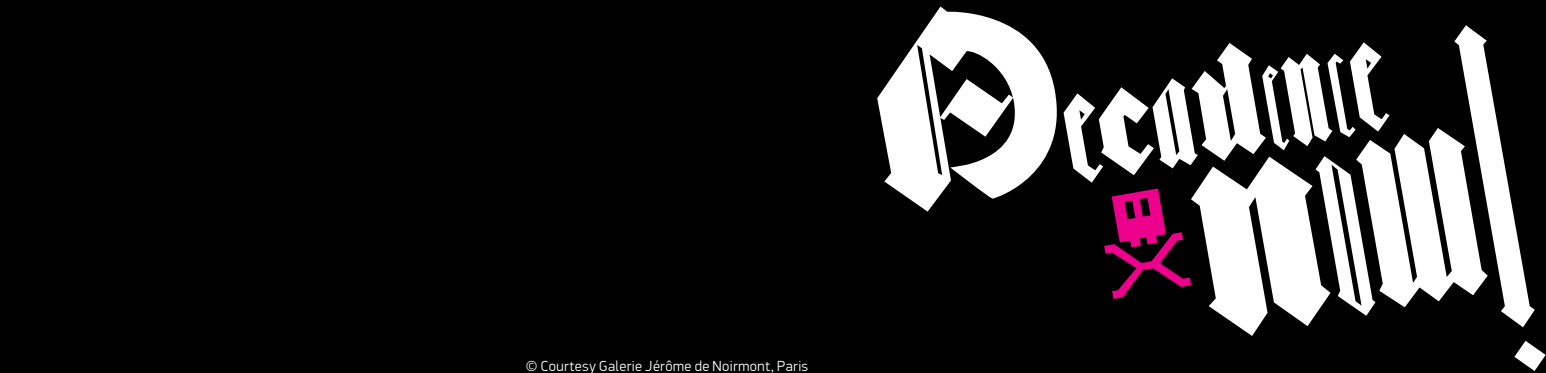


© TORCH Collection © fotó: TORCH Collection

Dekadencia Prágában

Dekadencia, a kicsapongás víziói címmel nyílt kiállításorozat Csehországban szeptember végén, több helyszínen. Az egy tematikára főlírózott tárlatok közül a központi helyszín a prágai Rudolfinum, a többi helyszínen társkiállítások és egyéni tárlatok láthatók, olyanok, mint Gilbert & George a DOX-ban vagy Joel-Peter Witkin a Brnói Művészetek Házában. A sztárok természetesen jelen vannak a többi kiállítóhelyen is, sőt. Otto M. Urban, a kiállítás kurátora prágai művészettörténész, aki mindaddig alapvetően a 19–20. század fordulójának dekadens művészetét kutatta, majd a 2000-es években elkezdte keresni az irányzat mai megfelelőit. És megtalálta. Komoly kutatásai eredménye ez a nagyszabású kiállításorozat, amelyhez filmfesztivál is kapcsolódik, jelezve, hogy a dekadenciára való hajlam mindenütt jelen van a ma kultúrájában. Urban a de-

kadens művészetet definíció szerint kicsapongónak, az elfogadható határait átlépőnek jellemzi (nincs pontos fordítás magyarul az excessus szóra), olyannak, ami a legérzékenyebb tabukat döntögeti, tehát hatásában botrányos – és azonnali állásfoglalásra kényszerít. Stílusa pedig általában naturális és túldíszített. A kurátor szerint mi is egy dekadens korban, a kicsapongások és a túlzások korában élünk, ahol az állandó gazdasági növekedés illúzióját kergetjük, miközben folyamatos rettegésünket a – tévéhíradókban megjelenő – rémesebbnél rémesebb képekkel tompítjuk. Ennek megfelelően öt altémára, ötfajta excessusra, „túlzás”-ra osztotta fel a kiállítást: az én kicsapongásai (fájdalom), a test kicsapongásai (szex), a szépség kicsapongásai (pop), az elme kicsapongásai (őrület) és az élet kicsapongása (halál). Mint a dekadens művekben ál-



© private collection, Soul, South Korea

© fotó: private collection, Soul, South Korea



Keith Haring: *Cím nélkül (James Ensornak)* 2. 1989, akril, vászon, 91,5×183 cm, magángyűjtemény, Szöul

© Courtesy Galerie Jérôme de Noirmont, Paris

© fotó: Courtesy Galerie Jérôme de Noirmont, Paris



Pierre et Gilles: *Nina Hagen*, 1993, kézzel festett fotográfia, 73,5×74 cm, magángyűjtemény



Joel Peter Witkin: *Gráciák*, Los Angeles, 1988, tirage argentine, 71×71 cm, Baudoin Lebon, Párizs

© Baudoin Lebon, Paris © fotó: Baudoin Lebon, Paris

talában, az alcímek kiosztásában is van némi ironia... A DOX-ban önálló tárlattal is szereplő Joel-Peter Witkin művei testesítik meg leginkább azt, amit Urban dekadens művészetén ért, hiszen az amerikai fotóművész képei mindegyik altémában megtalálhatók. Fotóin a társadalmon kívüliek, halottak, nyomorékok, homoszexuálisok jelennek meg gyakran klasszikus mitologikus vagy vallásos jelenetekben. A fotók maguk 20. század eleji hangulatot árasztanak – és jó nyomasztóak. „Dekadenssé” nyilvánításuk tulajdonképpen felszabadítja őket, lehetővé teszi, hogy a nyomasztó naturális jeleneteket kissé távolabbról, egy szimbolikusabb távlatból szemléljük. A központi kiállításban olyan művészek műveivel találkozhatunk még, mint Damien Hirst, Jake és Dinos Chapman, Cindy Sherman, Robert Mapplethorpe, Jeff Koons, Andres Serrano, Keith Haring, a francia Pierre et Gilles, a kínaiak közül Zhang Peng, illetve japán és más európai művészek, köztük a magyarok, Szöllősi Géza és Keresztes Zsófia, akik méltán kerültek be a kiállításba, mint azt az itthoni rendszeres kiállításlátogatók jól tudják.

A felvonultatott hatalmas és impozáns anyagból úgy tűnik, Urban koncepciója megáll a lábán: ami korunk dekadens hajlamait illeti, igaza lehet.

Galerie Rudolfinum, Prága

2010. szeptember 30 – 2011. január 2.



Pierre et Gilles: *Abszintivó (Marc Almond)*, 1997 c-print, 132×107,6 cm, Aegidius Gyűjtemény

© Aegidius Collection © fotó: Aegidius Collection



Nickolas Muray: *Frida fehér padon*, 1939, fotóreprodukció, Nickolas Muray Fotóarchívuma

Frida

A szenvedés önarcképei

Színorgia fogad a bécsi Kunstforumban, ahol a kiállítótermeket erőteljes vörös, kék, sárga és zöld színekre festették, hogy Frida Kahlo mexikói festőművész burjánzó alkotásai még nagyobb intenzitással érvényesüljenek a kontrasztok vagy épp a harmóniák miatt. Frida a mexikói népművészet hagyományából kiindulva a hindu vallás, az azték mitológia és a prekolumbián művészet elemeit felhasználva alakította ki stílusát, amely leginkább a naiv művészet formavilágával rokonítható. André Breton, a szürrealizmus pápája szívesen befogadta volna az egzotikus festőnőt irányzata művészei közé, Frida azonban tiltakozott, mondván, hogy ő a valóságot festi – csak éppen az ő valósága annyira szörnyű volt, hogy vízióyszerűnek hatott. Frida Kahlo mindenesetre a 20. századi művészet ikonikus alakjává vált. Ismertségét közéleti szereplése is elősegítette, mivel a harmincas évek elején férjével, a szintén festő Diego Riverával Észak-Amerikában éltek, ahol a társasági élet központi tagjaiként kerültek az újságok címlapjaira, de valamennyire a feministák előfutáraként is emlegetik, hiszen előszeretettel öltözött

férfiruhába és nyíltan vállalta női szeretőit. Művészetéről önmagában nem lehet, vagyis inkább nem érdemes beszélni, mivel képei megértéséhez elengedhetetlen szenvedéssel teli élettörténetének ismerete. Művei elemi erővel hatnak, nem kell elgondolkodni a képek jelentésén, az ikonográfiai utalásokat mindenki megérti. Életművében – és a bécsi kiállításon is – feltűnő túlsúlyban vannak önarcképei (festményei több mint felén önmagát örökíti meg), melyek folyamatos reflexiói a megélt fájdalmaknak.

Festői karrierje és passiója 18 évesen kezdődött egy közlekedési balesettel, aminek következtében hosszú hónapokra ágyhoz volt kötve. Ekkor kezdett el festeni, modell híján önmagát nézve egy ágy fölé rögzített tükörből. A képeken egyáltalán nem idealizál, sőt kifejezetten előnytelenül jeleníti meg magát, összenőtt szemöldökkel, hűvös tekintettel, maszkyszerű, rezzenéstelen arccal. Sorozatnak ható önarcképein az arca szinte sohasem fejez ki érzelmeket. Ugyanakkor a képek háttérszíne, a ruhák mintája és a körülötte megjelenő állatok és növények sokszínűsége, szimbolikája nagyon

is érzékletes kivetülései belső világának. Nemcsak a villamosbaleset következtében egész életét végigkísérő testi szenvedés, hanem a viharos szerelmi életét kísérő gyötrelmek is meghatározták személyiségét.

A Kunstforum tárlata biztos közönségsiker, hiszen az életét feldolgozó 2002-ben készített film hatására még inkább megélné a kiállítás iránta. Privát élete legalább olyan szinten ismerős, mint Andy Warhol, Pablo Picasso vagy Salvador Dalí élete. Ráadásul mivel az életmű legnagyobb hányada Mexikóban és az Egyesült Államokban található, az európai bemutató kuriózumnak számít. A kiállításon hatvan festményt és nyolcvan grafikát láthatunk, de ezeken kívül például vitrinben ki van állítva jellegzetes mexikói népviselete és az a gipsz, melyet balesete után kellett viselnie. A kiállítás még egy átfogó fotóválogatást is bemutat Frida életéről, csak hogy még jobban kielégítse a főként személye iránt érdeklődő látogatók igényeit.

Bank Austria Kunstforum, Bécs
2010. szeptember 1 – december 5.

Frida Kahlo: *Önarckép tövises nyakláncsal és kolibrivel*, 1940, olaj, vászon, 62,6×47,9 cm, Nickolas Muray Gyűjtemény, Austin



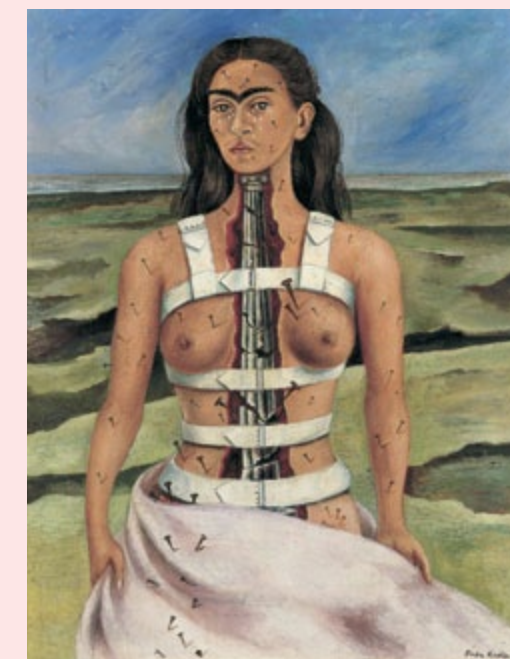
© Nickolas Muray Collection, Harry Ransom Humanities Research Center, The University of Texas at Austin © foto: Nickolas Muray Collection, Harry Ransom Humanities Research Center, The University of Texas at Austin © Banco de México, Diego Rivera & Frida Kahlo Museums Trust, México, D.F./VBK, Wien, 2010

Frida Kahlo: *Önarckép kis majommal*, 1945, olaj, vászon, 56×41,5 cm, Dolores Olmedo Patiño Múzeum, Mexikóváros



© Museo Dolores Olmedo Patiño, Xochimilco, Mexico City © foto: Museo Dolores Olmedo Patiño, Xochimilco, Mexico City © Banco de México, Diego Rivera & Frida Kahlo Museums Trust, México, D.F./VBK, Wien, 2010

Frida Kahlo: *Törött oszlop*, 1944, olaj, vászon, 39,8×30,5 cm, Dolores Olmedo Patiño Múzeum, Mexikóváros



© Museo Dolores Olmedo Patiño, Xochimilco, Mexico City © foto: Museo Dolores Olmedo Patiño, Xochimilco, Mexico City © Banco de México, Diego Rivera & Frida Kahlo Museums Trust, México, D.F./VBK, Wien, 2010

RIEDER Gábor

SZECESSZIÓ KLIMTEN INNEN, KLIMTEN TÚL

Interjú Marian Bisanz-Prakkennel

Bécs tökéletes szuvenír-nyersanyagot faragott Gustav Klimtből: háromcentis *Szeccesszió Háza* csillámhóeséssel, csókolózó pár narancssárga esernyőn, 135 millió dolláros Adele-portré hűtőmágnesen. De hogyan álljunk a Klimt-brandhez, a romlott kurtizántekintetek, az erotikus nőalakok, a századvégi dekadencia és aranyustrák kisszerű birodalmához? Erről kérdeztük bécsi irodájában az osztrák főváros egyik legsikeresebb múzeuma, az Albertina kurátor asszonyát, Marian Bisanz-Prakkent, aki nemcsak a századfordulós művészet nagy szakértője, de a Szépművészeti Múzeum Nuda Veritas című kiállításának a rendezője is. Ki inspirálta Klimtet, min vesztek össze a szeccessziós művészek, mi az a szentélyművészet és mit tartogat a 2012-es esztendő az art nouveau kitartó rajongóinak.

A belvároson átsétálva úgy tűnt, a nagy Klimt-őrület lecsengett. Persze lehet még Klimt-festményekkel találkozni, főleg az arany korszakából valókkal, A csókkal és a Beethoven-frízzel az ajándékboltokban és a múzeumshopokban, de mintha a Klimt-láz alábbhagyott volna... Évtizedek óta követik egymást a „Klimt-hullámok”, az első a hatvanas évek végén volt; a hetvenes években csak lassan növekedett az ismertsége. A nyolcvanas évek közepén volt ismét egy nagy lökés, ekkor rendezték az Álom és valóság című hatalmas kiállítást, ami többféle oldalról (politika, történelem stb.) dolgozta fel Gustav Klimt korát. Majd következtek a külföldi kiállítások, és a Klimt-képek világszerte ismertek lettek, ezzel párhuzamosan persze az árak is mentek felfelé. Én múzeumban dolgoztam a catalogue raisonné (életmű-katalógus) grafikai köteten, közben pedig egyértelműen láttam: ahogy az árak emelkedtek, úgy szaporodtak a hamisítványok is. De sohasem mondhatjuk, hogy vége a Klimt-őrületnek, mindig jön egy újabb hullám.

Mennyire elégedett a bécsi turisztikai brand (Sissy, Opera, Secession, Hundertwasser stb.) részévé vált Klimt-imázzsal? Klimt a modern Bécs egyik legnagyobb és legfontosabb exportcikke. A turisták az arany korszakáért és az erotikus rajzokért vannak oda, nem érdekli őket a művész belső fejlődése. Pedig Klimt stílusa sokat változott az idők folyamán, bár az igaz, hogy mindig építészeti összefüggésekben gondolkodó, „dekoratív” díszítő festő volt, aki előbb a Ring historizáló díszítésein dolgozott, majd a szeccessziós megbízásokon. Mindig falak érdekelték, dekoratív kompozíciói így jól mutatnak a naptárakban és a plakátokon is. Pláne a Csók, az Aranyhalak vagy a Beethoven-fríz idealizált, erotikus női figurái. Persze nagyon sok a szörnyű giccses Klimt-utánzat vagy Klimt-szuvenír, elég csak felmenni az internetre. De közeledik a festő születésének évfordulója, 2012-ben lesz a másfél évszázados jubileum, amire nagy kiállítással készülünk.

Ez lesz az új Klimt-hullám?

Igen. Remélem nagyobb szerepet fog majd kapni Jan Theodor Toorop is. Én Hollandiában születtem, eredetileg a holland



MARIAN BISANZ-PRAKKEN

A hollandiai Groningenben született, a Groningeni Egyetemen tanult művészettörténetet. Firenzében és Bécsben kezdte meg tudományos pályafutását, majd a bécsi Albertina grafikai gyűjteményéhez került. Kutatási területe a 17. századi holland művészet, a századfordulós Bécs, különös tekintettel Gustav Klimtre. Számos publikáció és könyv szerzője, több fontos kiállítás kurátora.



Gustav Klimt: *Az élet küzdelem (Aranylovag)*, 1903, olaj, vászon, Aichi Prefectural Museum of Art, Nagoya
A büszkén és magányosan küzdő művészt jelképező lovag vezette be az arany korszak érett főműveit Klimt munkásságában.

© Aichi Prefectural Museum of Art, Nagoya © fotó: Aichi Prefectural Museum of Art, Nagoya

szimbolista mesterrel, Jan Theodor Tooroppal foglalkoztam. Három éve volt az első nagy közös Klimt–Toorop-kiállítás. Nem kérdés, Toorop nagy hatást gyakorolt Klimtre.

Az ön által rendezett, Nuda Veritas című szeccessziós kiállítás a Szépművészeti Múzeumban nem a turisták számára fenntartott kliséket követi, ez egy tudományos igényű tárlat. Például a kiállítás az alig ismert előzményekkel indul, a Hagen Körrel és a Hetek Klubjával. A koncepció tizenkét éve született, ekkor

rendeztem meg az Albertinában a *Szent Tavas: Gustav Klimt és a bécsi Secession kezdetei*, 1895–1905 című kiállítást. Az Albertina gyűjteménye őrzi a Hagen Kör (Hagengesellschaft) több mint 800 lapot tartalmazó mappáját. A bécsi szeccesszió ugyanis nem a Secession

A bécsi szeccesszió ugyanis nem a Secession egyesület alapításával született meg 1897-ben.

egyesület alapításával született meg 1897-ben. Tudni kell, hogy az új utakat kereső művészek mellett létezett a hivatalos

művészeti társaság, a Künstlerhaus, amiért sok művész nem lelkesedett, mert túl konvencionális és kereskedelmi szemléletű volt. Kiállításaikon a mennyezetig sorakoztak a festmények, a tehetségeseknek sem volt sok esélye kiemelkedni az átlagból. Mindeközben a naturalistának nevezett művészek a Hagen Körben gyűltek össze. A másik – kisebb – csoport a Hetek Klubja (Siebener-Club) volt. Bár a két csoport tagjai ugyanabba a bécsi kávézóba jártak, nem beszéltek egymással. A Hetek Klubjába az úgynevezett stílusművészek (Stilisten) tartoztak, például Josef



Gustav Klimt: *A Secession első kiállításának plakátja* (cenzúra előtti változat), 1898, Albertina, Bécs
Az ifjú művészeket megszemélyesítő Thészeusz sebet ejt Minótauroszon, a „közömbösség” szimbólumán, miközben Pallasz Athéné védi a frissen alapított egyesületet. A jellegzetesen aszimmetrikus, modern, szecessziós kompozíció a hagyományos mitológiai szimbólumokhoz kapcsolódik. (A cenzúra miatt Thészeusz ágyékát fákcsákkal kellett a művésznek eltakarnia.)

Hoffmann, Joseph Maria Olbrich vagy Kolo Moser. Őket a modern építészet lelkesítette és az Arts&Crafts. A Hagen Körbe a naturalisták (Naturalisten) tartoztak, a „csak-festők” (nur-Maler), akik sokkal impreszionisztikusabb módon dolgoztak, a pillanatot és a hangulatokat akarták megragadni festői eszközökkel. Vezetőjük, Josef Engelhart az impresszionista színezetű realizmust képviselte. A két csoport ellentéte vezetett a Secession 1905-ös szakadásához, ezért is nagyon fontos az elemzésük. A naturalistákat a festészet érdekelte, a stílusművészek kipróbálták magukat a bútorok, az építészet és az enteriőrművészet terén is. A két irányzat tagjai kezdetben tisztelettel

tekintettek egymásra, az első elnök Klimt lett, a későbbi stílusművészek legnevesebike. Ők tettek szert később nagyobb hírnévre, ők hozták el a nagy nemzetközi kiállításokról a díjakat. Ezek a radikálisok forradalmasították a kiállításrendezést az összművészeti (Gesamtkunstwerk) koncepcióval, ahol a különböző műfajú – csak monogramokkal szignózott – műtárgyak a nagy építészeti egységben olvadtak össze. A naturalisták nem lelkesedtek ezekért.

A stílusművészek tényleg tehetségesebbek voltak, vagy csak divatosabbak?

Nehéz kérdés, sok tehetséges festő volt a naturalisták között is. A stílusművészek

viszont otthonosan mozogtak minden kézműves technikában és radikális újítók voltak, a naturalisták ezzel szemben túl konzervatívok.

És ez gondot jelentett Bécsben? A kormány melyik irányzatot támogatta?

A legmagasabb szintről támogatták az egész mozgalmat, a Secession első kiállítását meglátogatta Ferenc József császár is. De persze később sok probléma volt velük, a leghíresebb botrány Klimtfakultásképei körül robbant ki, a professzorok elleneztek, de volt egy miniszter, aki védte őket. A hivatalos körök is különbözőképpen álltak hozzá az egyesülethez. Miután Klimt elindult a saját útján, sokan bírálták, megvádolták ábrázolásmódja miatt pornográfiával is.

1902 körül fontos változások zajlottak: megjelent a művészettörténet horizontján a monumentalitás igénye.

A stílusművészek hozzáállása változott meg a művészethez. A Beethoven-kiállítás kapcsán próbálták ki először, hogy milyen közösen dolgozni, új nyersanyagokkal. A Secession épületének (A Szecesszió Háza) alagsorában kialakítottak egy műhelyt, ami a középkori, céhes műhelyekre emlékeztetett. Az Arts&Crafts reneszánsz előtti inspirációiból merítettek. A festőknek persze nem tetszett ez a kezdeményezés.

A Beethoven-kiállítás egészen egyedülálló kísérlet a művészet történetében. A tárlatot az összművészet és a szentélyművészet eszméje ihlette; ráadásul az eredeti tervek szerint a kiállítás után meg kellett volna semmisíteni az anyagot.

Amikor én fiatalon, a hetvenes években elkezdtem a Beethoven-frízzel foglalkozni, a képek nem voltak láthatók. Én is azt kérdeztem magamtól: mi ez? Csak pár fekete-fehér archív fotó volt róla ismert, amit Fritz Novotny publikált nagy Klimt-monográfiájában 1967-ben. A Beethoven-kiállítás egyszerre volt nagyon modern és archaikus, a „szentélyművészet” (Tempelkunst) miatt. Hamar világossá vált számomra, hogy a kortársak körében számos teória keringett a Tempelkunstról. A németeknél népszerű elmélet szerint az összes művészet egymás mellett él, egységben, mint a középkori vagy akár a görög és az egyiptomi templomokban. A műalkotások egy magasabb rendbe illeszkednek. A szecessziós művészek gyakorlatiasak voltak (ahogy a bécsiek mindig),



A Secession tizennegyedik kiállításán Gustav Klimt *Beethoven-fríze*, alatta Ernst Stöhr *Vanitasa* és *Meduszdja*, 1902, archív fotó

elolvasták a német idealista elméletirókat és azt mondták, hogy mi ezt meg is valósítjuk. Kipróbálták a gyakorlatban az installálást, és nagyon sokat tanultak belőle. Ez jelentette a szecesszió első korszakának (amit a táncoló, meztelen nők jellemeztek, a szimbolizmus és a növényi indák) végét.

Innentől a geometrikus dizájn és a monumentális méret került előtérbe. Idealista ötlet volt ez a kiállítás, hiszen csak pár hónapig volt látható, viszont kifejezetten sokba került. Még bécsi diákként beszéltem annak idejével valakivel, akinek személyesen Josef Hoffmann mondta, hogy nagyon drága volt az installálás, meg kellett emelni a teret, hogy jobban látszódjanak a monumentális művek. Klimt



A Szecesszió Háza, tervezte Joseph Maria Olbrich, 1898

különböző allegorikus figurákat használt: a Kilencedik szimfónia volt az egész bonyolult mű tartalmi vezérfonala. Az itt látható heroikus figurák később visszaköszöttek a totalitárius művészetekben, például a szocreál munkásfiguráiban.

Párizsban élt a forradalmi hagyomány, a művészek individualisták voltak, Bécs viszont szerette az össznépi ünnepi eseményeket.

A rekonstruált Beethoven-fríz 1986 óta látható a Secession épület alagsorában. Elégedett vele?

Ez volt az egyetlen megoldás. Eredetileg



Maximilian Lenz: *A bécsi Ringstrasse este*, 1897 körül, akvarell, toll, 13×28 cm, Albertina, Bécs
Lenz a „naturalistákat” tömörítő Hagenkör tagja volt a Secession megalakulása előtt.

Az éjszakai fényeket és a hangulatot pontosan érzékeltető kis festményének reprodukciója megjelent a *Ver Sacrum* hasábjain is.

egy szinttel feljebb voltak a falképek, de azt nem tudtuk egy az egyben felépíteni, mert nem ismertük a pontos arányokat és méreteket. A falképek borzalmas állapotban voltak. Sajnos a fríz alatti műtárgyakat – amiket az archív fotókon látunk – nem tudtuk rekonstruálni. Így önmagában láthatjuk a Beethoven-frízt, a Gesamtkunstwerk szellemében köré helyezett művek nélkül. 1977-ben írtam a frízről az első monográfiát. De érdekes adalék, hogy két éve volt Hágában egy Toorop–Klimt-kiállítás, ahol egymás mellett láhattuk a két művész műveit. Egyértelműen kiderült, hogy Klimt mennyi mindent merített Toorop művészetéből, a terhes nőaktól kezdve a levegőben úszó figurákon át a hullámozó hajcsigáig.

Mi adja a bécsi szecesszió egyéni ízét? Az art nouveau minden országban más karakterrel rendelkezett, Németországban egy új nemzedék mozgalma volt, Párizsban egy új modern díszítőstílus, Angliában inkább belsőépítészeti...

A Monarchia központjának számító Bécsben sok hatás találkozott abban a bizonyos épületben, a Secessionban. A Gesamtkunstwerk-eszme alapján megrendezett kiállítások különlegesnek számítottak – ezeket egyszerre jellemzi a dizájn és a közös munka. A művészek mindenben együtt dolgoztak, a kiállításokon, a katalógusokon, a *Ver Sacrum* folyóiratukon. Minden kiállítást úgy fogtak fel, mint egy

© Albertina, Wien © fotó: Albertina, Wien



Johann Viktor Krämer: *Ver Sacrum* (Szent Tavaszi), 1897, akvarell, fedőféhér, fekete tinta, ceruza, Albertina, Bécs
A nyolcszögletű grafika az egyesület lapja, a *Ver Sacrum* első füzetében jelent meg. A virágkoszorús római pár arra az antik hagyományra utal, amelyről a szecesszió a nevét kapta: az elégedetlen latin fiatalok időről időre kivonultak új várost alapítani (secessio plebis), nyomást gyakorolva a város idős vezetőire. A bécsi művészek nemcsak kivonulni akartak, hanem a mitológiai Szent Tavaszi, az új világ eljövételében bíztak.

színházi előadást, ahol az egységnek kellett érvényesülnie. Fontos volt még a társadalmi programjuk, vagyis a nevelés: oktatni akarták a közönséget, nagyon idealista módon. Ez különösen a keményvonalasokra vonatkozott, akiket zavart, hogy a művészet hermetikusan el van zárva a külvilágtól. Be akarták vonni a dizájnt a hétköznapiakba, ünnepelni akarták a Szépséget. Bécs belvárosát, a Ringen belül eső területet a

19. századi művészek folyamatosan csinosították. A szobrászok és a festők (köztük Klimt is) éppen ezt tanulták, hogy művészetükkel éltessek a császárságot. Az alkalmazott művészetnek nagyon meghatározó szerepe volt a bécsi művészeti oktatásban. Még Klimt is nagyon sokat köszönhetett ennek, hálás is volt később az alapos mesterségbeli és technikai képzésért. A képzőművészek is kivették a részüket a császár és a Monarchia ünnepléséből. Párizs és Bécs ebben nagyon különbözött, Párizsban élt a forradalmi hagyomány, a művészek individualisták voltak, Bécs viszont szerette az össznépi ünnepi eseményeket. Ez a barokk kor óta eleven hagyomány itt. A szecessziós művészeknek sem esett nehezére megrendezni egy

Carl Moll: *Behavazott villa Döblingben*, 1903 körül, színes fametszet, Szépművészeti Múzeum, Budapest
Bécset 1902-ben magával ragadta a fametszet-láz. A Beethoven-kiállításra készülő szecessziós művészek felfedezték a középkori technika dekoratív, látványos és „összinte” kifejezőmódját. Az egyébként festőként tevékenykedő Moll kiváló fametszővé nőtte ki magát a *Beethoven-házak* sorozat készítése közben.

nagy közös kiállítást – akár Beethoven tiszteletére.

Vagyis a Secession nem volt igazi „forradalmi” mozgalom?

Nem, nem; legalább annyira képviselte a folytonosságot is.

Mennyire volt nagy szerepe a grafikáknak a Secessionban?

Nagyon nagy, annak ellenére, hogy a legtöbb századfordulós Bécset bemutató kiállításon főleg festmények láthatók, a grafikák pedig el vannak dugva egy hátsó teremben. A bútorok vagy az épületek tervezésénél is az első lépés a rajz, sőt az egész dekoratív szemlélet szempontjából nagyon jelentős a kétdimenziós grafika. A budapesti kiállításon nem szerepelnek az alkalmazott művészet tárgykörébe sorolható grafikák, csak autonóm művek (kivéve a Beethoven-frízhez készített Klimt-vázlatokat).

De van pár festmény is a tárlaton, a Nuda Veritas vagy az Aranylovag!

Igen, mindkettő nagyon izgalmas festmény. A Nuda Veritas egy misztikus női akt, az igazságot mutató tükörrel, az emelkedett és megközelíthetetlen *Aranylovag* – aki egyedül száll szembe a Gonosszal, mint a művész a támadóival – viszont már egy másik korszakot képvisel. A páncélos lovag a Beethoven-frízen jelent meg korábban.

Teljességgel meglepő, hogy nincsen magyar művész a bécsi Secession-csoport népes táborában, kivéve Kövesházi Kalmár Elzát. Pedig a magyar művészek ugyanabban a birodalomban éltek, ráadásul jellemzően német ajkú akadémiaikon képezték magukat külföldön.

Nagyon különös. Sokat beszélgettem erről a budapesti kollégákkal, de nem sikerült megértenünk a jelenséget. Sok művész érkezett Krakkóból, néhányan Prágából, de Budapest kimaradt. Jobban kéne ismernünk a társadalomtörténeti hátteret, hogy megértsük a jelenséget. Ha nézem a budapesti art nouveau emlékeket, azok sokkal vadabak és extravagánsabbak. A bécsi szecesszió nem olyan harsány, inkább szolid és visszafogott, mindig szem előtt tartják a kiegyensúlyozott arányokat és a környezettel való harmonikus kapcsolatot.

Nyilván azért, mert a magyarok a keleti, ázsiai művészetben keresték a nyersanyagot a magyaros szecesszióhoz.

© Szépművészeti Múzeum, Budapest © fotó: Szépművészeti Múzeum, Budapest



Ferdinand Andri: *Parasztok a vásáron*, 1900, színes litográfia, 57,5x40 cm, Szépművészeti Múzeum, Budapest
Ferdinand Andri a sajátos, falusias, népi ízt képviselte a Secession körén belül.

Igen, ehhez behatóbban kéne ismernem Budapestet; én Hollandiában születtem, Bécsben csak dolgozom.

Merre tart ma a szecesszió-kutatás?

A Secession épületében kortárs programok zajlanak, meglehetősen progresszív kiállításokat rendeznek, amelyek próbálnak reflektálni a múltra és az alagsorban lévő Beethoven-frízre. 2012-ben pedig nagyszabású kiállítások mutatják majd be – a 150 éve született – Klimt művészetével kapcsolatos legújabb kutatási eredményeket Bécs különböző múzeumaiban.

KLIMT ÉV – 2012 BÉCSI KIÁLLÍTÁSELŐZETES

A Belvedere a szecesszióból kinövő iparművészeti műhelyt, a Wiener Werkstättét állítja a középpontba, valamint görcső alá veszi Gustav Klimt és az építész-tervező Josef Hoffmann viszonyát. Az Albertina Klimt egyedülálló rajztudását mutatja be a gyűjteményében található számos vázlat és rajz segítségével. A Leopold Múzeum Klimt – képeslapokkal gazdagon ellátott – utazásainak állít emléket, a Bécs Múzeum történeti emlékeket és grafikákat mutat be, az Iparművészeti Múzeum a Stoclet-frízzel foglalkozik, a jó öreg Künstlerhaus pedig Klimt korai pályaszakaszát elemzi. És – ha minden igaz – Klimt utolsó műterme, a feldmühlgassei Klimt Villa is megnyitja kapuit 2012 nyarán.

© Szépművészeti Múzeum, Budapest © fotó: Szépművészeti Múzeum, Budapest



ÉKSZER DESIGN



WLADIS GALÉRIA ÉS MŰTEREM
H-1053 BUDAPEST, FAI KEMENYI UTCA 13.
TELEFON/FAX: (36-1) 354-0834
INFO@WLADISGALERIA.HU
WWW.WLADISGALERIA.HU

Claude Monet: *Vízililiomok*, 1904, olaj, vászon, 87×93 cm, Musée des beaux-arts A. Malraux, Le Havre



Claude Monet: *Halászkunyhó Varengeville-ben*, 1882, olaj, vászon, 60,5×81,5 cm, Museum of Fine Arts, Boston

Claude Monet

Galeries nationales du Grand Palais, Párizs
2010. szeptember 22 – 2011. január 24.

Claude Monet: *Pulykák*, 1876, olaj, vászon, 174×172,5 cm, Musée d’Orsay, Párizs



© Musée d’Orsay, Paris © fotó: Service presse Rmn / Hervé Lewandowski

Párizs őszi szenzációként Claude Monet-t kínálja tálcán. A Grand Palais-ban megrendezett megakiállítás kurátora szerint (aki mellesleg a 19. századra szakosodott Musée d’Orsay vezetője is) a franciák alig ismerik Monet-t. Az impresszionista mester napfényes munkáit az amerikaiak és a japánok adják kézről kézre, szülőhazájában harminc éve nem volt a mostanihoz fogható bemutatója. A sznobabb franciák szerint a könnyed plein air turistáknak való, egy valamirevaló műértő inkább lelkesedik a realizmusért vagy a szimbolizmusért. Ebben kétségkívül van igazság, az impresszionizmus sokszor tűnik továbbárgathatatlannak, csupasz csontnak. De Monet most lehetőséget kapott a bizonyításra. Méghozzá egy parádés portfólióval: együtt az összes klasszikus, a naptárak, képeslapok és a képernyővédők kedvencei. *Nő napernyővel*, *A Temze lát képei*, *Regatták Argentuilben* stb. – egyedül a mozgalom „névadója”, az *Impresszió*; a felkelő

nap című tájkép hiányzik. A nagy sorozatokból nem csupán ízelítőt kapunk, hanem egy jó csokorra való válogatást. A roueni katedrális maszatos fehér homlokzata például öt verzióban szerepel, akár csak a szénaboglyák.

A történet 1864-ben kezdődik, a Szajna torkolatánál, a szeles Normandiában, ahol a fiatal vidéki festő könnyed vázlatokat készített a világítótornyokról és a partot ostromló hullámokról. Kedves, realista modorban dolgozott, szemei előtt a párizsi Salon sereg-szemléje lebegett. Kollégája, Manet mintájára egy szabadtéri életképpel is megpróbálkozott. A példaképnel jóval kevésbé botrányos festmény (nincs rajta jól öltözött férfiak közé keveredett női akt) nem készült el határidőre, Monet így pár nap alatt összedobott egy fekete alapon háttal álló, zöld szoknyás portrét feleségéről. A zsúri a friss képet elfogadta, ez volt Monet első nagy sikere. (A túl lassan



© Brooklyn Museum of Art © fotó: Brooklyn Museum of Art



Claude Monet: *Grenouillère*, 1869, olaj, vászon, 74,5×99,5 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York

Claude Monet: *A londoni parlament, napfény hatás*, 1903, olaj, vászon, 81×92 cm, Brooklyn-i Művészeti Múzeum, Grace Underwood Barton hagyatéka

elkészült zsáner – később szétvagdosott – elemei is láthatók a kiállításon.) De a konzervatív közízlést képviselő Salon a későbbiekben nem kényeztette el a kísérletező piktorokat. Márpedig Monet-t nem az akadémikus klisék érdekelték, hanem a tűnékeny látvány varázsa, a kéklő égbolt, a főveny homokjának ragyogása, a sárguló lombok a Szajna-parton, a zajló jégtablák az ólomszínű hullámok között és a lila árnyak a rózsaszín havon. Optikai szempontból minden hétköznapi téma izgatta, a Renoirral közösen látogatott úszó kerthelyiség Grenouillère-nál, illetve a mellette lebegő, camembert-nek csúfolt napozóstég, az előkelő dámákkal benépesített tengerparti korzó vagy a sötét asztalon virító virágcsokor.

1870-ben a hadkötelezettség elől Monet Londonba menekült, ahol persze beleszeretett a nyúlós, szürke, gomolygó ködfátyolba. Közben az improvizatív ecsetvonások szétestek, a kompozíciók esetlegessé, az árnyékok kékké váltak, a kész mű és a vázlat közötti határvonal pedig elmosódott – megszületett az impresszionizmus. A laza festőcsoportosulás 1874 és 1886 között nyolc kiállítást rendezett. Tagjai nem kerültek be a hivatalos művészeti fősodorba, de megtalálták azt a pár barátot, elhivatott támogatót és jó szimatú galériást, aki biztosította megélhetésüket. Monet nem volt rossz munkaerő, megállás nélkül utazgatott és ontotta magából a képsorozatok. Regatták, pipacsos mezők, gőzmozdonyok stb. Az optimista lendületet – egy tragédia hatására – felváltotta a csüggedés: Monet eltemette feleségét, aki fő műzsája volt. A kopár földek fölött lenyugvó, narancsszínű napkorongok következtek... De a plein air lételeme mégiscsak a napsütés, így a tarka színek hamar visszatértek a festő palettájára. Ekkor születtek azok az egymástól alig megkülönböztethető tájkép-variánsok, amelyek mindenkinek elsőre beugranak az impresszionizmus szó hallatán: napernyős

nők, délceg nyárfák, szénaboglyák ellenfényben, gótikus katedrálisok és a ködös londoni parlament. Az utóbbi sorozat már a 20. század első éveiben készült, hiszen Monet matuzsálemi kort ért meg, jómódban és megbecsülésben. Visszahúzódott givernyi birtokára, ahol két szenvedélyének hódolt: a kertészkedésnek és a festésnek. A kiállítás kurátorai természetesen elhozták az Orangerie-ből a monumentális méretű öregkori Vízililiomokat is, amelyek a látvány feloldódik a félabsztrakt, expresszív növényi foltok között.

Galleries nationales du Grand Palais, Párizs
2010. szeptember 22 – 2011. január 24.

Claude Monet: *A Saint-Lazare Pályaudvaron kívül (a jelzés)*, 1877, olaj, vászon, 65×81,5 cm, Niedersächsisches Landesmuseum, Hanover



© Niedersächsisches Landesmuseum, Hanover
© fotó: Niedersächsisches Landesmuseum, Hanover



© The Royal Collection. Her Majesty Queen Elizabeth II, 2009 © fotó: The Royal Collection

Michelangelo Buonarroti: *Titius megbüntetése (recto)*, 1532, fekete kréta, Királyi Gyűjtemény, Nagy Britannia

MICHELANGELO WAS GAY

FÁY Miklós

A címbeli tömör és találó megállapítást a népszerű világutazó, Rick Stevens Róma útikönyvében találtam, és mondanom sem kell, eszemben sincs most az amerikai szerzők vagy olvasók földhözragadtságán élcéldni. Stevens sem akart ezzel mindent megmagyarázni, csak azt gondolta, jobb, ha képben vannak a Rómába látogató honfitársak, mint ha értetlenkedve nézik azt a sok meztelen pasast a templomban.

Az Albertinában egy kicsit körülményesebben mondják el ugyanezt, de néha tényleg ugyanezt mondják. Részben technikai okokból, mint minden pepecselős kiállításon, itt is megtörténik: a vendégek a kiállítás elején még frissek, és belemennek a pepecselésbe, így aztán az első firenzei időszak rajzai csak nagy türelem árán tekinthetők meg. Ott vannak a Masaccio-másolatok, de az ember nem szívesen lökdösődik, miért pont ezért harcoljunk, van még anynyi szoba előttünk, legfeljebb visszatérünk.

Így azonban rögtön belekerülünk a cascina csatába, annak is a legtöbbet másolt részébe, a fürdőző katonák jelenetébe. Elképesztő háta, szinte megnyúzott emberek, a firenzei ízlésnek megfelelően inkább karcsú, mint

Titiusban azonban Michelangelóra kell ismerni, aki szenved a szerelemtől, és nem is akarja elkerülni a szenvedést, hiszen ez táplálja az érzelmet.

robustus figurák. Bizonyos értelemben már ez is a teljes Michelangelo, a testek csavarodása, kimeríthetetlennek tűnő változatosságban, a valószínű túl, a hihetően innen. Annak a boldogtalan szobának a maradványai, amely majdnem a reneszánsz festészeti világ közepe lett, hiszen a két legnagyobb (hogy az útikönyvek stílusában maradjunk) készített volna freskót bele.

A bizonyos értelem mégis fontos. Nem tudom, mi történt négy év alatt, a cascina csata

és a Sixtus-mennyezet között, talán semmi nagy, megrázó, csak eltelt a négy év, ami alatt minden megváltozott. Ha a katonák vázlatait a legközelebbi rokonokhoz, a mennyezet meztelen ifjúihoz hasonlítjuk, világos a különbség. Árnyalatnyi, csak éppen megfogalmazni képtelenség. A hús megdicsőülése. A test megszentelése. Mintha valami lerobbant szextanyáról, mocskos lepedőről átvánszorognánk az igazi szerelmünkhöz. Végül ugyanaz történik mindkét alkalommal, tudom.

Két hát egymás közelében. Az egyik a dárdás katona a csatából, a másik a híres New York-i vázlat a líbiai szibillához. Mesterművek, gyönyörű rajzok, elképesztő plaszticitás, mindent el lehet róluk mondani. A különbséget is, talán. Az egyiknél úgy érzem magam, mint egy masször, aki a megoldandó feladatot vizsgálja. A másikat nem merném megérinteni. Nyilván számít a kréta, a vöröses szín, nyilván fontos, hogy a szibilla



© Casa Buonarroti, Florence © fotó: Casa Buonarroti, Florence

Michelangelo Buonarroti: *Lehajtott fej- és szemtanulmány (Tanulmány a Lédához)*, 1529/30, vörös kréta,

mintha csak látszólag lenne vázlat a könnyedén mellévetett lábujjakkal, lábfejjel, a megismételt torzóval és profillal, a valóságban befejezett műalkotás, minden a helyén van benne, még azok a vonalak is a jobb váll fölött, amelyeket azonosítani sem tudok, nem tudom, milyen testrészhez tartoznának.

Ugyanúgy ismétlődik meg a profil a másik, a második leghíresebb Michelangelo-rajzon, a Lédához készített profilon, csak itt egyébként üres a rajzlap, jobban feltűnik, hogy az ismétlődés nem a rajz egyszerűbb, vonalasabb, kidolgozatlanabb változata, hanem variáció. A szibilla orra is megváltozik, hogy egy kicsit nőiesebb legyen a profil, itt pedig két feltűnő változás figyelhető meg: az orrot egyenesebbé és érdektelenebbé tette a rajzoló, ami nála a szép női profilok jellemzője, és a szemhéjra hosszú szempillákat rajzolt, nőiesítette az arcot. Mert az arc, természetesen férfi. Ha hinni lehet a tudósoknak, akkor Antonio Mini profilja, azé a tanítványé, akire egyébként az elkészült Léda festmény rá lett bízva, hogy próbálja meg Franciaországban értékesíteni. Sokkal többet nem lehet tudni, Mini nem jutott el I. Ferenc elé, a kép Franciaországban maradt, később elégett, nem hallottam arról, hogy bárki is hűledezett volna azon, hogy pont Léda eredetije akarja értékesíteni a festményt.

Arról viszont lehetett hallani, hogy hűledeztek a képen, nem csoda, az egyik legnyíltabban erotikus Michelangelo-festményről van szó. Hogy a másik legerotikusabbat is megemlítsük: A bűnbeesés a Sixtus-kápolnában. A hűledezés miatt kellett a képet Franciaországba küldeni, pedig az eredeti megrendelő Ferrara hercege volt, de az átvétel nem ment zökkenőmentesen. Nem is csoda, mert Michelangelo nem szemérmeskedett, a párzás pillanatát festette meg, bár a nemi szerveket éppen eltakarja a hattyú farktolla. Mondhatni: annál rosszabb, a farktollak mohó kézként simogatják az izmos Léda izmos fenekét. A másolatok mellett pedig ott a rajz, Léda eredetije, Antonio di Bernardo Mini, és az, ami belőle reánk tartozik, a megbiccentett fej, a pár szálnyi szakáll az állán, orra nemes vonala, és a fül, főleg a fül, az árulkodó, az a végtelen gyöngédség, amellyel Michelangelo megismételte a természetet. Fennmaradt valahol egy sornyi kézírás Michelangelótól: „rajzolj, Antonio, rajzolj, Antonio, és ne vesztegesd az idődet”. Nekem ez pont olyan szép, mint amikor Vörösmarty azt írja: „Hová merült el szép szemed világa”.

Maradt ennél kevésbé emelkedett írás is utána, egy rajzon, amely Herkules három munkáját ábrázolja. A nemeai oroszlánnál Michelangelo két hagyományt egyesít, mert Herkules nem a bunkósbotjával üti agyon, hanem úgy feszíti szét az oroszlán száját, ahogyan azt Sámsonról írták. Anteusz megemeli, a hydrát fojtogatja és csépli,

Michelangelo Buonarroti: *Tanulmányok a líbiai szibillához (recto)*, 1511/12, vörös kréta, Metropolitan Museum of Art, New York



© Metropolitan Museum of Art, New York © Foto: The Metropolitan Museum of Art/Art Resource/Scala, Florence, 2007

ahogy illik. Nyilván valami helyi okostojás szóvá tette, hogy Héraklészen már rajta van az oroszlánbőr, amikor a nemeai oroszlánt gyilkolja, ezért írta oda Michelangelo a rajz felső sarkába: ez a második oroszlán, amelyet Héraklész megölt. Merthogy valóban: a nemeai előtt megölte a kütheróniai oroszlánt is, miért ne viselhette volna pont annak a bőrt, duguljak már el.

Hanem az oroszlánoknál mégis érdekesebbek a madarak, az a két madaras rajz, amelyet Tommaso de' Cavalierinek küldött. Titius, aki Apolló anyjának megsértése miatt járt úgy, mint Prométheusz, az alvilágban egy keselyű tépte ki a máját, és Ganümedész, akit élve vittek föl az Olümposzra, hogy töltsögesen az isteneknek. Furcsa módon az értelmezés általában (és itt a kiállításon is) megoszlik, Ganümedészben Tommasót látják, a szép ifjút, amint kitárt combokkal repül az ég felé, miközben karja a hatalmas sas szárnyán keresztül feszül, lábait pedig két madárláb szorítja, a Ganümedészhez hasonlóan széttárt combú Titiusban azonban Michelangelóra kell ismerni, aki szenved a szerelemtől, és nem is akarja elkerülni a szenvedést, hiszen ez táplálja az érzelmet.

Lehet, persze hogy lehet, én csak a madarat látom, a fenyegető közelséget, a tollak súrlódását, az iszonyatos madárszívét, amint dobog, dobog.

A kiállítás Daniele da Volterrával kezdődik és zárul, az első tremben az általa készített Michelangelo-bronzportré látható, finom munka, és ha szenvedő is a fej, egyáltalán nem tragikus, inkább csak érzékeny, csupa ránc, vékony, de azért gondörödő fürtök alatt. Ugyanez az arc látható mindenek után, csak rajzban, üveg alatt. Szeretnék valamiért hozzáérni, de persze nem merek, inkább a válaszfalra másolt Conte-portrén simogatom meg a kezét. Mint valami öregasszony a templomban Szent Péter lábát. Eszembe is jut, melyik Szent Péter lábát, a vatikáni Szent Péterben lévő bronzszoborét.

Michelangelo, egy géniusz rajzai

Albertina, Bécs 2010. október 8 – 2011. január 9.



Michelangelo Buonarroti: *Férfiakt hátulról, zászló ruddal*, 1504 körül, fekete kréta, fedőfehér, Albertina, Bécs

ART MARKET

TALÁLKOZNI MŰVÉSZET... BUDAPEST

KORTÁRS KÉPZŐMŰVÉSZETI VÁSÁR

A látogatóknak ingyenes belépés.

Gyermekeinknek művészeti foglalkoztató.

Az autósoknak díjmentes őrzött parkolóhely.

...

2010. november 11-14.

Nyitva: mindennap 10 és 19 óra között

Krisztina Palace, XII. Budapest, Nagyenyed u. 8-14.

www.artmarketbudapest.hu

A hirdetés megjelenését támogatta: **e-on**

CODIC REAL ESTATE DEVELOPER

KRISZTINA PALACE

PARIS PHOTO

2010 NOV. 18-21.

FAUR ZSÓFI
Ráday Galéria | Budapest

KORTÁRS SZÉPMŰVÉSZETI GALÉRIA ÉS KIADÓ

Alapítva 1997

Szeptembertől Újbudán,
a Bartók Béla út 25. alatt!

www.raday-galeria.hu

FABRICIUS ANNA

CSOSZÓ GABRIELLA

NÉMETH HAJNAL

KUDÁSZ GÁBOR ARION

SZATMÁRI GERGELY

SZURCSIK JÓZSEF

„Metafizikai vigasz..., hogy a jelenségek minden változékonysága ellenére, a dolgok mélyein az élet hatalma, ereje, gyönyöre szétrombolhatatlan...”¹

PALACKBA ZÁRT WAGNER

Giorgio Morandi és Marco Tirelli Velencében, a Museo Fortunyban

KESERŰ Luca

A Palazzo Fortuny ismét elvarázsolja különleges kiállításkölteményeivel látogatóit. Morandi-csendéletek, helyspecifikus installációk és Marco Tirelli geometrikus motívumai a neves divattervező velencei palotájában.

Csend, természet, idő és meditáció; e fogalmak mentén tematizálódik a velencei Museo Fortuny – idén is lenyűgöző – őszi kiállítása, mely ezúttal négy emeleten, összesen hét művész hét különböző kurátori koncepció alapján rendezett minitárlatát foglalja magában.

Az átfogó tematika motivációiról semmit nem lehet tudni, de a kiállítást látván könnyedén felmerülhet bárkiben a párhuzamosan futó építészeti biennáléra (vagy szimplán csak egy általános építészeti koncepcióra) való reflexió. Az idei év mottója, a *People meet in architecture*, képzeletben a Fortuny-kiállítás címe mellé rendelve igazi egységbe foglalja talán mindazt, ami Velence útvesztőinek kisebb vagy nagyobb kiállítóhelyeit járva, a reális építészeti ideák és elvont irreális terek párbeszéde kapcsán fogalmazódik meg.

A terepasztalok és tervrajzok világából a Giardini elhagyatott sétányaira tévedve a magányos pavilonok és platánok késő délutáni expresszív látképének köszönhetően könnyedén feledkezhetünk bele a csend, természet, idő és meditáció fogalmainak összefüggéseibe, melyek alaphangulata – pavilonokon és kiállításokon túl is – a Museo Fortunyig kísér az őszi Velencében. Ugyanakkor kortárs építészeti koncepciók mentén orientálódva látogatást tehetünk Louise Bourgeois kiállításán az öreg, de a közelmúltban modernizált Magazzini del Sale egyik termében (Fondazione Emilio Vedova).

Egészen a közelben maradva, mindössze a Museo Fortuny kiállításáig bír igazán nagy jelentőséggel e kérdéskör, hiszen e tizenötödik századi, késő gótikus, érintetlen

palazzóban elhelyezett kortárs művészeti kiállítás azt sugallja, hogy valójában nem is annyira a tér fejlettségi foka, hanem azon belül inkább a művek elhelyezésének koncepciója és párbeszéde fontos, mely akár egy kevésbé tágas vagy világos, intímabb térben nagyobb eséllyel valósul meg.

A zseniális kurátori koncepciónak köszönhetően, mely valójában minden esetben a ház urának, a Velencében alkotó spanyol Mariano Fortunynak – a századforduló egyik legnagyobb díszlet- és kosztüm-tervezőjének, illetve színpadi újítójának – személye és egykori munkássága köré épül



Mariano Fortuny által tervezett ruha a Palazzo Fortuny első emeletén

© Palazzo Fortuny © foto: Jean-Pierre Gabriel

fel, a Museo Fortuny minden évben sikeres és népszerű, elsősorban tematikus kiállításokkal áll elő.²

A koncepció idén is változatlan: a múzeum egy visszafogott, talán kevésbé látványos kiállítássorozaton belül olasz képző- és iparművészek munkáit állítja ki, melyek részben a Mariano által tervezett híres, velencei textilek ornamentikáját visszhangozzák (Nuala Goodman: *Gardens*, Alberto Zorzi: *Unicum*) vagy a színház világát idézik meg váratlanul felbukkanó helyspecifikus művekkel (Giorgio Vigna: *Different Natures*) a palazzo különböző szintjein.

A Mariano alakjával kapcsolatos összefüggések sorozata azonban nem ér ennyivel véget, sőt ezek tulajdonképpen a palazzo legfontosabb centrumában, Mariano egykori műtermében koncentrálódnak. Az óriási, sötét szalonban Mariano díszleteinek töredékeit, legendás kosztümjeit, vitrinbe zárt kacatjait (egy kihúzott fiókjában ecseteit és beszáradt festékestégelyeit), hatalmas Wagner tematikájú olajvásznait vagy éppen a Nílus

Marco Tirelli: *Cím nélkül*, 2010, tinta, akril, tempera, vászon, 240×200 cm | Oredaria Arti Contemporanee, Róma



© Oredaria Arti Contemporanee, Roma © foto: Jean-Pierre Gabriel

partját ábrázoló kis akvarelljeit fedezhetjük fel. Ebben az elképesztően zsúfolt térben, a tízes évek metafizikus festészetének egyik képviselője, Giorgio Morandi és az

ő festészeti hagyományát továbbfejlesztő, geometrikus-monokróm Marco Tirelli kisebb-nagyobb vásznai tűnnek fel a „horror vacui” világ ellenpólusaként.

Míg Morandi festészetével talán egész életében arra törekedett, hogy vizuális jelenséggé transzformálja a csendet, addig Fortuny mozgalmas, szimbolista jellegű vásznain életre akarta hívni Wagner operáinak figuráit és fenséges zenéjét. E művek közös installálásának eredményeként Morandi igazi csendfestőként tűnik fel. Élesen megvilágított kis formátumú csendéletei pasztellszíneikkel tompán ragyognak a sötét térben, ugyanazokat a tárgyakat, dobozokat, flakákat ismételve. A kiállítóterben elhelyezett leírás arra biztatja a látogatót – Umberto Eco esetét idézve, aki Morandi csendéleteinek megszállottjává vált a képek repetitív szemlélése során –, hogy időzzön sokáig a sötét tér csendjében, lehetőleg addig, amíg a hasonló tárgyak monotóniája izgalmas változatosságra nem fordul át. Valószínűleg perspektívában elhelyezett hétköznapi tárgyainak költői jellege ebben az időtlen mozdulatlanságban természetesen a magányt és a belső ürességet is felidézik, de ezúttal Marco Tirelli műveivel szinte szimbiózisban, elsősorban a fizikai tárgyak, illetve terek változatosságáról, és mégis az örök belső változatlanság természetéről árulkodnak.

Marco Tirelli (1956) rejtélyes térarchitektúrái megközelíthetetlen, látomásszerű dimenziókat örökítenek meg. A sötét,



© Galleria d'Arte Maggiore G.A.M., Bologna © foto: Galleria d'Arte Maggiore G.A.M., Bologna

Giorgio Morandi: *Virágok*, 1951, olaj, vászon, 21×19,5 cm | Galleria d'Arte Maggiore G.A.M., Bologna



© Galleria d'Arte Maggiore G.A.M., Bologna © fotó: Galleria d'Arte Maggiore G.A.M., Bologna

Giorgio Morandi: *Csendélet*, 1948, olaj, vászon, 35×40 cm | Galleria d'Arte Maggiore G.A.M., Bologna

homályba vesző terek metafizikus időt-lenségében különös objektok, többnyire geometrikus formák bukkannak fel. Hatalmas vásznain azonban nemcsak a tereket, hanem a bennük elhelyezett tárgyakat is enigmatikus karakterrel ruházza fel azáltal, hogy formájukat csak a misztikus háttér ismeretlen fényforrása által teszi láthatóvá. Így mind a tér, mind a benne lebegő tárgy egyszerre kelti a határozott plaszticitás és a homályos meghatározhatatlanság érzetét. Tirelli képein a határozottan geometrikus jelleget kölcsönző építészeti terekbe helyezett fizikai tárgyak tehát a fény és árnyék közötti áthatolhatóság szemléltetésének funkcióját látják el, és – Morandihoz hasonlóan

– a dolgok és terek metafizikai kapcsolatára mutatnak rá. Fény és árnyék kontrasztja Fortunyhoz vezeti vissza a látogatót, őt fiatalon éppen a színpadok világítási technikája nyűgözte le és terelte a színház világa felé. Mariano is részese volt a századelő radikális színházi reformmozgalmának, mely a díszletezés illuzorikus karaktere helyett egyszerűbb, szinte csak geometrikus formákat használva a fénynek juttatta a legfontosabb szerepet, az aktív fényforrás az árnyékos helyek megidézésével a színpadi jelenléte tette plasztikusabbá. Mariano Fortuny műterme és személye körül összpontosulva, Morandi és Tirelli kiállításán tömeg, tér és idő szerteágazó

kapcsolatrendszerén való „meditációra” nyílik valóban lehetőség. Talán nem véletlenül most, az építészeti biennáléval egy időben.

Museo Fortuny
2011. január 9-ig



1 Friedrich Nietzsche: *A tragédia születése avagy görögség és pesszimizmus*. Ford. Kertész Imre. Budapest, 2007
2 Topor Tünde: Jó-e csatornaszagban pezsgőzni? *Artmagazin* 2007/3. 16–23. o., Nagy Edina: A biennálén innen és TÚL, *Artmagazin* 2007/4. 20–30. o., Bordács Andrea – Muladi Brigitta – Petrányi Zsolt – Winkler Nóra: Velencei körkép. *Artmagazin* 2009/3. 6–15. o., Rieder Gábor: Tabula rasa – Az üres vászon biennáléja. *Artmagazin* 2009/3. 22–25. o.

Élmény! Minden tekintetben.

www.mupa.hu

2010. november 14., 19.30 • BBNH

ORGONA-PÁRBAJ

Thierry Escaich (Párizs), Fassang László (Budapest)

2010. november 15., 19.30 • BBNH

CHUCHO VALDÉS

2010. november 19., 20., 23., 29., 19.00 • FSZ

ZÁVADA PÁL: MAGYAR ÜNNEP

Rendező: Alföldi Róbert

A Művészetek Palotája és a Nemzeti Színház közös produkciója



2010. november 25., 19.30 • BBNH

JOSHUA REDMAN/BRAD MEHLDAU DUO

2010. november 27., 10.00-22.00

2010. november 28., 11.00-22.00 • BBNH

CHOPIN ÖSSZES ZONGORAMŰVE
BOGÁNYI GERGELY



2010. december 17., 19.30 • BBNH

LINDA TILLERY & THE CULTURAL HERITAGE CHOIR

2010. december 18., 19.30 • BBNH

KARÁCSONYI ORGONAESTEK

IVETA APKALNA ÉS A RIGAI KAMER KÓRUS

STRATÉGIAI PARTNEREINK



STRATÉGIAI MÉDIA-PARTNEREINK



Lajta Béla feltámasztása

Lajta Béla végre célkeresztbe került: miközben a Főváros Levéltára egy kiállítást szentel neki, az interneten külön online archívuma (<http://lajtaarchiv.hu/>) épül. Nem véletlenül lett ilyen népszerű a kilencven éve elhunyt építész, hiszen abban a képlekeny esztétikai mezőben tevékenykedett, ahol elválaszthatatlanul keveredett egymással a korai modernizmus, a kései szecesszió, hogy aztán ebből az elegyből bontakozzon ki egy speciális art deco. A 2000-es évek építészeti és dizájndivatja pedig él-hal a modernizmus őseiért. Alig két évtizedes pályája során Lajta Béla rendkívül változatos, épületről épületre új megoldásokat felmutató, ugyanakkor egyenletesen magas színvonalú életművet hozott létre. Hauszmann Alajos irodájában kezdte, majd – gazdag pesti kereskedőcsalád fiaként – bejárta Európát és Észak-Afrikát. Legkorábbi alkotásai (például a New York kávéház szélfogója) Lechner Ödön nemzeti

szecessziós törekvéseihez kapcsolódtak. Első jelentősebb figyelmet kapott fővárosi megbízásai (például a Vakok Intézete a Mexikói úton) az angol Arts&Crafts, a finn nemzeti romantikus építészet és a hazai népi építkezés tanulságait ötvözték. 1910 táján a Bárczy-éra városvezetése nemcsak iskolaprogramjának leggazdagabban kivitelezett darabját, a Vas utcai Felső Kereskedelmi Iskolát, de az új városi könyvtár és kultúrpalota monumentális feladatát is rá bízta. (Utóbbi megvalósulását megakadályozta a háború.) A pesti zsidó temetők műszaki felügyeletét is ellátó Lajta Béla működésének fontos terepe volt a síremlékművészet, ahol rendkívüli díszítő-fantáziája nemes anyagokban ölthetett testet. 1910 körüli érett alkotásai – például a mai Új Színház a Paulay Ede utcában, testvéreinek Szervita téri üzletbérháza (Rózsavölgyi-ház) vagy az említett Vas utcai iskolaépület – a korszak európai élvonalába

Lajta Béla: Lajta Henrik és Rezső üzletbérháza, 1911–1912, V., Szervita tér 5.



© Budapest Főváros Levéltára © foto: Erdélyi Mór

sorolhatók, megelőlegezve az 1920-as évek art decoját és modernizmusát. Nem meglepő, hogy a '30-as évek magyarországi progresszív építésze éppen Lajta Bélában lelte meg egyik előfutárát. Az építész személyes hagyatéka sajnos nagyrészt elpusztult, kisszámú terv, fotó, műtárgy vagy kézirat került csak belőle köz- vagy magángyűjteményekbe. Egy-két kivételtől eltekintve Budapesten álló művei jórészt átalakítva, megcsonkítva maradtak ránk, egykori megjelenésükről gyakran csak a régi tervek, archív fotók, sőt nem ritkán mindössze leírások alapján alkothatunk képet. Éppen ez történik a Lajta Béla virtuális archívumban és a Fővárosi Levéltár kiállításán.

Budapest Főváros Levéltára
(1139 Budapest, Teve u. 3–5.)
2010. október 11 – 2011. február 11.



© Budapest Főváros Levéltára © foto: Budapest Főváros Levéltára

Lajta Béla: A Pesti Chevra Kadisa Szeretetháza (Főlépcsőház), 1916–1911, XIV., Amerikai út 57. (megjelent: The Studio Yearbook of Decorative Art, 1913)



© Budapest Főváros Levéltára © foto: Budapest Főváros Levéltára

Lajta Béla: A Harsányi-testvérek bérháza, 1911–1912, VIII., Népszínház utca 19. (megjelent: *Művészet*, 1913/8.)



© Budapest Főváros Levéltára © foto: Budapest Főváros Levéltára

Lajta Béla – Lechner Ödön: A New York kávéház szélfogója, 1902 körül, VII., Erzsébet körút 9–11.

A tízéves Raiffeisen Galéria most a hetvenes-nyolcvanas évek emblemikus figurájának számító, emblemikus figuráit fotózó, a Szép utca 1. szám alatti műtermét pedig a korszak emblemikus helyszínéként működtető, műveiben mindig a képzőművészet és fotó határmezsgyéjét átlépő Halas István újabb felvételeit mutatja be. Halas, aki egyébként az N and N galéria munkatársaként sokat fényképezte az Andrássy út építészeti részleteit is, ezeken szinte kivágja a valóságból az általa megörökítésre érdemesnek tartott helyeket: dokumentálja a tér egy adott pillanatát. A lebontott épület sziluettjét viselő házfalat, a fűvel körbenőtt betonformát, a lépcsőfeljáró íves formáját, a radiátor és az asztalsarok együttesét. A tárgyilagos bemutatás látszata mögött azonban a többértelműség labirintusa várja a kiállítás látogatóit.

Raiffeisen Galéria

2010. november 3 – 2011. január 9.

Halas István



© Raiffeisen Galéria © foto: Halas István

Halas István: *Goodbyewinter 2.*, 2005

Escher Károly életmű-kiállítás

Általánosan elterjedt tévhit, hogy Magyarországról a két világháború között a legnagyobb fotósok kivétel nélkül mind elmentek, hogy aztán a fotótörténet óriasaivá váljanak más országokban. Az 1890-ben született Escher Károly azok közé tartozik, akik itthon maradtak, de mindannyian tudjuk, hogy életműve megkerülhetetlen. Mindenki találkozott tanulmányai során Escher-művel: József Attila és Thomas Mann találkozásának dokumentálása, *A csodálatos mandarin* előadásáról készített híres elmosódó képe mindannyiunk számára ismerős. Az első között alkalmazta a kisfilmes kamerát, a bemozdulásos életlenséget, vitákat provokálva a tüéles, ámde statikus riportképekhez szokott szerkesztőkkel, fotóítesekkel. Ez a stílus, no meg Escher mindenre nyitott személyisége eredményezte, hogy ránk hagyott életműve is rendkívül heterogén. Fényképezett államfőket, politikusokat, meg kilakoltatott nincsteleneket, razziák elszenvetőit. Színésznőket és szerelmespárokat a parkban, halálra ítélt gyilkost és nyírott pudlit, hóeséstől poétikus utcát,

balesetet, sporteseményeket és bálakat. Megörökítette Bartókot, de Szálasit is, témát jelentett neki a kilágított Budapest és a nádfödeles parasztház is. Riportfotósi mivoltában esetenként akár a rendőri szervekkel való összetűzés kockázatát is vállalta például azzal, hogy a tiltás ellenére fotográfálta vallomása közben a férjgyilkos és „darabolós” Bognárnét. Az első között volt jelen gépével a biatorbágyi viadukt-robantás helyszínén. Ott készült „nagyotálja” okkal vált az utóbbi időszakban képauciók sikeres darabjává. Hivatásszerűen fényképezte korának szinte valamennyi közéleti szereplőjét, Horthy Miklóstól kezdve Szakasits Árpádon keresztül Rákosi Mátyásig. A Mai Manó ház életmű-kiállítása ebből a hatalmas és gazdag életműből válogat.

Magyar Fotográfusok Háza – Mai Manó Ház

2010. október 22 – december 12.



© Magyar Fotográfiai Múzeum © foto: Escher Károly

Escher Károly: *Bankigazgató fürdik*, 1938/1964, zselatinos ezüst, 23,7×17,9 cm, Magyar Fotográfiai Múzeum

LÉGVÁRAK

Előző számunkban Földes András járta körül a Budavári Palota építészeti átalakításáról szóló pletykákat. Most két építészeti szaklap főszerkesztője osztja meg gondolatait olvasóinkkal. Szégyellt és vallott örökség a funkcióját veszített hatalmi központban: meddig lehet küzdeni a múlt kísértő szellemével a repedező várfalak és a szocialista díszletek között?

INTEGRÁLT BELVÁROS-GONDOLAT: BOJÁR IVÁN ANDRÁS

Budai Vár-fejlesztés meggyőződésesem szerint nincs. Integrált pesti és budai Belváros-fejlesztés van. A Budai Vár funkcionális megközelítésű tervezése is ennek részeként, az integrált Belváros-gondolat meghatározó elemeként jöhet szóba csupán. Át kell lép-nünk végre a Dunát, ha versenyképes Bu-dapestet kívánunk elképzelni magunknak a jövőben. Ebből az alapvetésből pedig sok minden következik. Funkcionális és eszmei értelemben egyaránt. Nézzük tehát e két megközelítésből.

Eszmei megközelítés

A Budai Vár a magyar nemzet spirituális c entruma. Persze tudjuk, hogy nem az, de azzá kell válnia. Olyan helylé, aho-vá a magyarok – határon belülről és túlról – magától értetődő kötelesség-érzettel időről időre ellátogatnak. Eh-hez pedig a helynek, sőt inkább: a Hely-nek ennek a szellemi, spirituális igény-nek meg kell felelnie. A mai Budai Vár azonban triviális, nincs semmiféle spiri-tuális tartalma. Benne a nemzetet meg-jelenítő és összetartó múlt csak nyo-mokban, számtalan bornírt részlet lehántása után mutatkozik meg. A Mátyás-templom és a Sacré Coeur stílusában épült Halászbástya alig százéves épület-együttesében, sosemvolt színű festékek-vel lefestett barokk épületek homlokza-taiban, a középkortól örökölt zegzugos utcaszerkezetben, a várpalota épületé-ben, amely egészen addig ígér történelmi atmoszférát, amíg be nem lépünk bárme-lyik kapuján. Odabent ugyanis már a hat-vanas évek fogad.

Holott a Várban majd’ minden adott ahhoz, hogy a Hely ennek a spirituális

funkciónak eleget tegyen. Jelentős kul-turális intézmények, akadémiai intéze-tek, vallási emlékhelyek, múzeumok, ki-állító-, koncert- és színhátszínhelyek sorakoznak itt, rendszerint elzárva, egy-másra nem reflektálva. A nemzeti cent-rum tematikájú fejlesztéshez elegendő lenne olyan innováció, amely ezeket a létező pontokat egymással összekap-csolt aktív helyszínékké alakítja. Ehhez sok pénz sem kell, csak koncepció, akarat, döntés, végrehajtás és egységes vagy ösz-szehangolt üzemeltetés.

Mielőtt továbbmennék, néhány szóval megmagyarázom, hogy miért írom nagy kezdőbetűvel a Hely szót a Budai Várral kapcsolatban. A marketing világában az elmúlt húsz év egy igen jelentős irányzat kifejlődését hozta magával: a település-, illetve hely-marketingét. Ez a módszertan, leegyszerűsítve, abból indul ki, hogy ma már a helyek, miként az egyes termékek is, versenyben vannak egymással. Ahhoz, hogy az egyes helyek versenypozícióba kerülhessenek, fejlesztésre van szüksé-gük. Minden ilyen fejlesztés az idők során megváltozott igényeknek igyekszik meg-felelni, ezért a legtöbb esetben a hely ere-deti státuszához képest átpozicionálásra szorul. A fejlesztés módszerességet és innovációt követel. Mindkét kompo-nens arra utal, hogy egy városrész jö-vőjének meghatározása messze túlmutat az építész tervezői hivatástól elvárható tudás alkalmazásán, és azt egy soksze-replős munkafolyamat meghatározott ál-lomásán alkalmazza. A local branding módszertana ezért úgynevezett poszt-mernőki metódus, amely az egyes terü-let hard elemeinek megtervezése mellett,

pontosabban azokat megelőzően a terület soft elemeinek fejlesztésére teszi a hang-súlyt. Ha már tudjuk, hogy mi a Hely – állítja a branding típusú hely-fejlesztő módszer –, akkor fogjuk tudni definiálni azt is, hogy mit, miért, hová és hogyan kell terveznie az építésznek. Természe-tesen ma már léteznek olyan építész és urbanista műhelyek a világban, ame-lyek rendelkeznek a hagyományos épí-tész tervezői gondolkodás határain túl-nyúló branding szemléletű hely-fejlesz-téshez szükséges tudással is, de ezek kép-zése a Kárpát-medencétől távol zajlik. Aktív, ilyes léptékű feladatra kapacitással bíró hazai tervezőink zöme a Műegyetem erősen műszaki, ipari szemléletű poszt-szovjet építészmérnök-képzésében része-sült, kulturálisan igen messzire tehát az idézett módszertantól. A local branding-fejlesztés olyan komplex munkacsoport működtetését jelenti, amelyben a krea-tív ágazat számos szereplője válik egyen-értékű és aktív szereplővé. Közgazdász, turisztikai és marketing szakember, köz-lekedésszervező, dizájnér és képzőmű-vész, de akár gasztronómiai innovációra alkalmas ihletett szakértő is szóba jöhet.



© Foto: Bojár Iván András

Herzlich willkommen



© Foto: Bojár Iván András

Ebből a szempontból a Budai Vár poko-li hátrányban van. Hatékony hely-marke-ting munkát ott lehet könnyen végezni, ahol van miből dolgozni. San Gimignano, Oxford vagy Granada nem szűkölködik történelmi folyamatosságban megmaradt értékelekben. Budán a folyamatos-ság, majd akár a mai napig is a fals történelemértelmezésű beavatkozások következtében a könnyen, kézenfek-vő módon aktivizálásra alkalmas elemek hiánya vagy az azok helyét betöltő nem Hely-azonos elemek sűrűsége komoly szemléleti, gazdasági, sőt adminisztrá-ciós akadályt képez. A 17. század utolsó éve-iben, s zömmel a 18. század első két évti-zedében felépült szegényes német városka szinte minden érdekességet, ami az 1686-os ostrom után még megmaradt, eltün-tetett. Mindent, ami ma egyedinek, rit-kaságszámba menőnek tűnne. Eltűntette a törököktől itt hagyott minaretek tor-nyait, az 1686-os ostrom során rettene-tesen lepusztult két-három emeletes, kes-keny és magas középkori lakóépületeket, és egy mediterrános karakterisztikájú te-lepülésszerkezetet immáron új, nagyobb kiterjedésű házakra szabott telekkiosztás-ra formált át. Ennek a felszíni látványából nem, de a falak, udvarok, pincék révén

a mélyszerkezetben még fellelhető nyo-maiból tudunk dolgozni.

A 19. század vége sem kímélte a Várat. Nem elég, hogy nagyvonalú történelem-hamisítással díszpompás katedrálist for-mált a szerény, ám autentikus középkori

A mai Budai Vár azonban triviális, nincs semmiféle spirituális tartalma.

Nagyboldogasszony Plébániatemplomból, jó néhány nagyvárosi méretű historizáló házát is elhelyezett a negyedben, ame-lyek új léptékükkel szétfeszítették a még meghittnek maradt, falak közé zárt vá-rosrészt. Ilyen az Országos Levéltár máig fájón túlzó tömbje, a hajdani kollégium, ma Kulturinnov épülete a Szenthárom-ság téren, a Tárnok utcai CBA bolt vagy a Korona cukrászda háza, és ilyen volt a Honvéd Főparancsnokság 64 évvel ez-előtt, hál’istennek még idejekorán szétlőtt buta tömege. Mindezeknél még komo-lyabb örökséget hagyott a II. világhábo-rú. Nem maradt jószerivel egyetlen intakt ház sor sem. Az újjáépítést végző építész korosztály éppen a 19. század végének léptéktelenségéből tanulva rendkívüli ér-zékenységgel, ugyanakkor nagyon mo-dern szemlélettel dolgozott. Ott, ahol

a tradicionális anyaghasználat modern tér- és tömegalkotással találkozott, ez a habitus alkotó módon járult hozzá a Vár legújabb kori kialakításához. Ott, ahol a „korszerű” anyaghasználat is megjelent, azok a házak mostanra súlyos erkölcsi amortizáción mentek keresztül: akár az MVM Peterman bíró utcai high-tech üvegépületére, akár a Tárnok ut-cai iskola tömbjére, akár a Dísz téren álló, ma a Sissy étteremnek helyet adó la-kóház szürke betontömegére gondolunk, mindegyik erős redizájnra szorul.

A méltatlanná romlott, avult épületek redizájnja ugyanakkor kitűnő és hasz-nos alkalmat is teremthet ahhoz, hogy a Hely spirituális fölértékelésének anya-gi jellemzőin töprengjünk. Mi kerüljön oda? Milyen anyag, milyen látvány ural-kodjon ott a későbbiekben? S mindez mi-ért? A local branding típusú, integráló szemléletű hely-, illetve településfejlesz-tési módszertan minden egyes lépésénél erre a kezdeteknél meghatározott „mi-ért”-re kérdez vissza, abból következtetve ad válaszokat az egyes fejlesztési rész-problémákra.

A Budai Vár eszmei alapú fejlesztése so-rán tehát néhány alapvetést kell kimonda-nunk. 1. A Budai Vár a nemzet spirituális



© fotó: Bojár Iván András

A Farkasdy Zoltán iránt érzett minden tisztelet ellenére ez a dizájn ma már tarthatatlan a Budai Várban



© fotó: Bojár Iván András

rabic parapet, műanyag ablak utcára kitolt légkondival – a kerület rigorózus építészeti engedélyezési gyakorlatának szimbóluma

centruma. 2. Ebbéli funkcióját a helyi kulturális értékeire alapozva tölti be.

Nem kormányzati negyed tehát, ugyanis a kormányzati funkció az államiság évszázadokban mérhető folyamatosságához mérve efemer jelenség. Ki gondol arra ma már, hogy itt az utcák követ pár évtizede még körbepaszomántolt tigrisprém kacagányos, majd masszív szürke zakós, vörös nyakkendős, fekete volgás percmberkék koptatták. E jelenségek minden aktuális törekvés ellenére sem teremtenek spirituális keretet. Azt kizárólag a kultúra, lehetőség szerint a múltból merítkező, ugyanakkor a legkevésbé sem a nemzeti

reprezentáció funkciójában megmerevedő, élő kultúra töltheti be.

Funkcionális megközelítés

A Budai Vár ma halott hely. Aki nem hiszi, kérdezze meg az éttermeseket, az árusokat. Én megtettem. Szimbóluma a fennállása során hosszabb ideig romként, mint ép házként fungáló Honvéd Főparancsnokság Szent György téri tömbje. A bénaság, a kisléptékűség, a szűkkeblű és szűk-agyú rosszakarát emlékműve. Évente 2,2 millió külföldi látogató számára meséli el, hogy a magyarok töketlenek, és 65 évvel a világháború után egy ennyire

reprezentatív helyszínen sem voltak képesek lezárni az újjáépítés munkáját. És négyszázezer belföldi turistának is üzen: ha itt, a nemzet tetején is magunk alá gyűr bennünket a tehetségtelenség, akkor ne csodálkozz, hogy ott, ahonnan jössz sem könnyű. De legalább ne is reméld, hogy könnyebb lehet.

Sok aprónak tűnő lépésre lesz szükség a Várban, s ezekhez bizony számos ponton képessé kellene válnunk átlépni önmagunk árnyékát. A Budai Vár palotáját ki kell üríteni. A Nemzeti Galériát és a Budapesti Történeti Múzeumot el kell hozni onnan. A kommunista dizájn maradványait

Hamisítatlan polgári milió: lámpavasakra hegesztett üvegtető, mint zenepavilon, ahol zene még sohasem csendült



© fotó: Bojár Iván András



© fotó: Bojár Iván András

Út a Sándor Palotához

ki kell hajítani az ablakon, és a palotából, láss csodát, egy palotát kell csinálni. A Széchényi Könyvtár – hasonlóan a párizsi Grand Bibliothèque urbanisztikai pozíciójához – le kell vinni Lágymányosra, az Infopark mellé, ahol még hatalmas fejleszthető területek vannak közel az egyetemekhez. Az iPod-forradalom első éveiben is látszik, hogy az egész nyomtatott kultúra és annak archiválási módszertana erős átalakulás előtt áll a következő évtizedekben. Az oda építendő új nemzeti könyvtár már ennek az új módszertannak a szellemében valósulhatna meg. A könyvtár helyét pedig foglalja el egy 5+ csillagos luxushotel, konferencia- és bálterem, ahol tobzódhat a glamour, amire a világban rendszerint a fejedelmi palotákat kitalálni szokták. A kiürülő palota pedig váljon palotává, sok csillogó mihaszna teremmel, aminek elegáns intarziaparkettáját turisták milliói koptathatják elégedetten. Ugyanis ez hiányzik legtöbbjüknek, amikor a Szép Ilonakút magasságában rájönnek, hogy a palota nem palota, hanem egy kommunista múzeum csupa olyan képpel, amely vagy jó, vagy nem jó, de az alkotó neve semmiképpen sem mond semmit a számukra. Tegyük szívünkre a kezünket: száz magyarból hány nézne végig egy norvég nemzeti képtárat?

Kerüljön vissza a pompás barokk lépcsősor Savoyai Jenő szobra mögé, épüljön lift, mozgólépcső vagy föld alatti sikló a Várkert Bazár és az orszá-lános udvar közé, hogy valaki eljuthasson végre a harminc éve fekete lyukként működő Várkert Bazáron át a Dunához. Épüljön nagy kapacitású buszparkoló a Váralja utcába. Oda, ahol hajdan hatalmas bérházak álltak, s ma csak a titkoszolgálat működtet valami kis kócerájt, s a hektárnyi telek az alagút belső oldala mellett immár 65 éve csupán gazzal és vadon nőtt fákkal felvert törmelékhalom.

A Szent György tér nyugati térfalát már csak a történelmi településszerkezet miatt is vissza kellene állítani. Három intézmény, a körütekintés nélkül innen eltelepített Ludwig Múzeummal fuzionáló, s részben a mai Nemzeti Galéria anyagából gyúrt Modern Múzeum, a Fővárosi Képtár és a Budapesti Történeti Múzeum kerülhetne oda. Turisztikai értelemben ez utóbbi játszáná ugyanakkor talán a legjelentősebb szerepet. Itt található meg ugyanis a legtöbb olyan kulturális



© fotó: Bojár Iván András

Tárnok utca – autentic @ bombastic

emlék, amelyhez az Európa országaiból idetevődő turista rendelkezik kulturális referenciával. Római, kelta, avar kori, középkori, török, zsidó, német emlékek sokasága, önmagukban is gyönyörű, és egy koncepciózusan felépítendő Hely-azonos ajándéktárgyi kínálat számára is hatalmas ihlető és legitimáló forrást

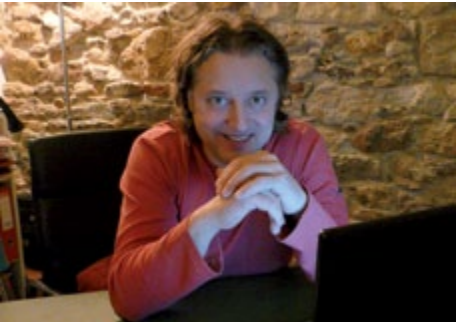
A kommunista dizájn maradványait ki kell hajítani az ablakon, és a palotából, láss csodát, egy palotát kell csinálni.

biztosító tárggyegyüttes áll rendelkezésre itt. És nyilván a nevét is meg kell változtatni. Budapest Múzeummá kell válnia ahhoz, hogy a kimondhatatlan, de lefordítva is poros, unalmas elnevezés helyett valami megismerésre méltó tartalmat igérjen.

A nyugati térfal építészetét nem teném kísérlet tárgyává. Magam David Chipperfield, Alvaro Siza, Rafael Moneo, Peter Zumthor vagy (bár amerikai) Steven Holl építészetét kívánnám oda. Olyan szellemi léptéket, nagyvonalú, elegáns és sokrétű építészetet, amelyben nem az egó dominál, ugyanakkor mégis, óhatatlanul hordoz személyes (nem stíuselemeket, hanem) térkezelési, formálásbéli és anyaghasználati tartalmakat. S amely révén a Budai Vár a világ nemzetközi kultúrájában egy csapásra, a program első lépésétől kezdve pozíciót szerez. Nem pusztán

azért, mert ismert tapasztalat hiányában nincs ilyen honi referencia, de ez utóbbi szempont miatt is ragaszkodnék a nagy tapasztalatú és megbecsült külföldi tervezőkhöz. Meg hát azért is, mert a mai Budai Várban, a hatvanas évek újjáépítési munkáin kívül magyar építész nemigen tevékenykedett az eltelt nyolcszáz év alatt. Egy efféle programmal olyan EU-konform kultúrpolitikai tartalom keletkezhetné, amely Budát kulturálisan offenzív, élő és kezdeményező helyszínné, nem pedig az édesbús, ezeréves el nem álmódott magyar álom méltatlanná züllesztett helyszínévé tenné. Van honnan fölfejlődnünk. Csak kezdjük végre el!

Bojár Iván András
művészettörténész, az Octogon főszerkesztője



PALOTA A JÖVŐNEK – A HOGYAN KÉRDÉSE: KOVÁCS DÁNIEL

Bár kormányzati szándéknak nem látni nyomát, az mind nyilvánvalóbb, hogy a budai, volt királyi palota felújítását nem sokáig lehet halogatni. A mai formáját nagyjából hétszáz év alatt elnyert épület-együttes a török hódítás előtt, majd rövid közjátékokkal a 18. századtól a második világháborúig javarészt az ország irányításának (a Habsburg-időszakban egyértelműen szimbolikus) központjaként szolgált, azóta pedig nemzeti kultúránk és történelmünk néhány fontos intézményének adott helyet. (Ma még megnevezése is nehézkes; az egyszerűség kedvéért a Palota szót használom majd.) Funkcióváltásáról e kevés helyen talán nem érdemes vitát indítani. Annak hogyanjáról a gondolatébresztés szintjén tán igen – várhatóan ugyanis ez a kérdés kapja majd a legkevesebb figyelmet a jövőben.

A Palota jelenlegi képét a második világháború után megkezdődött régészeti feltárások, helyreállítások és átépítések eredményeként a nyolcvanas évekre nyerte el. Mint az közismert, a háború előtt nagyjából fél évszázadig fennálló állapot az Ybl és Hauszmann munkája nyomán megszületett, részben a barokk maradványait is őrző homlokzatokkal, valamint a századfordulós magyar iparművészet remekeit tartalmazó belsőkkal szinte teljesen megsemmisült. Ma az egykori enteriőrök csekély maradványai, töredékei lelhetők fel itt-ott – nem is feltétlenül az eredeti helyszínen. A Palota állapotát viszont gazdagította a háború után feltárt, dokumentált és látogathatóvá tett számos középkori maradvány, valamint a rekonstruált középkori erődítés, amelynek bemutatásához felszámolták a hauszmanni palotakertet. Eltűnt számos csatlakozó épület, tereket és

udvarokat szüntettek meg, teljes homlokzatok épültek újjá, a szecessziósnak érzett és hiányzó belső tere miatt kárhozottat régi helyébe új kupola került. Az enteriőrök a hetvenes-nyolcvanas évek esztétikai nivóját tükrözik.

A korízlés változásával mind többen szorgalmazzák (a szakmából is), hogy minél többet állítsunk helyre a Palota elpusztított hauszmanni díszéből, az úgy-mond „eredeti” állapotból. Ha azonban belemerülünk ebbe a kellemes (és az anyagi tényezőket többnyire teljesen figyelmen kívül hagyó) diskurzusba, tudnunk kell: a Palota építészeti összképét illetően nem használhatók az „eredeti” és „hamis” fogalmai. Történelmi korszakok és állapotok vannak: a jelenlegi a romos, körülbelül ötven évig létező hauszmanni állapot harmincéves rom-létének felszámolásával jött létre, és áll fenn szintén nagyjából három évtizede.

Bár a műemlékvédelemre jellemző, hogy disztigvál (középkori freskók bemutatásáért elbont barokk karzatot), azt az elmúlt fél évszázadban, a manapság gyakran kárhozottat Velencei Charta szellemében mindig az értékek és a valószínűséghez való hűség mérlegelésével tette. Ez a szigorú, de őszinte elv sajnos lazulni látszik az elmúlt évtizedben, olyan eredményekkel, mint a négy csupasz téglafalból „helyreállított”, csillogó palatetővel, árkádos loggiával és reneszánsz ablakokkal megspékelt nyírbátori „várkastély”. A történelmi folytonosság hamis illúzióját teremti meg az épülő újbarokk kulissza napjainkban a második világháború egyik legszörnyűbb tömegtragédiájának helyszínén, a teljesen elpusztított drezdai belvárosban is. Nem állja meg a helyét a Palota átépítését pártolók gyakran hangoztatott analógiája, a háború után a térdig érő romfalakból felépített varsói királyi palota – Budán ugyanis most is létezik egy épület, amelynek jelenlegi, a funkcióknak megfelelő, ép állapota jelentős történelmi értéket képvisel. És nem csak történelmi értéket: a Palota mai épülete létező landmark, sziluettje milliók számára azonos Budapesttel.

A Hauszmann munkájára való nosztalgikus visszamerengés elsősorban a kortárs

SZUBJEKTÍV BUDAPEST-TÉRKÉPEK

A közigazgatásilag jól behatárolt Budapest nem csupán házakból, utakból, terekből és műtűvekből álló városi architektúra, hanem egy eltűnt vagy eltűnőben lévő korszak emlékeit, érzelmeit és kapcsolatait megjelenítő hálózat is. Ezeket az emberi memóriában őrzött térképeket dolgozta fel a Centrális Galéria különös kiállítása. A pályázatra beküldött és a kurátor által beválasztott alkotások speciális hálózatokat alkotnak: mentális térkép által kirajzolt érzelmi útvonalrajz, műholdas felülnézeti perspektívára ráakódó festmény vagy egy nap véletlen mozgását követő geometrikus akciódokumentáció. Mindegyik műben azoknak a láthatatlan folyamatoknak a szövege az érdekes, amely kialakítja a politika és a történelem egyén által megélt dimenzióját a városi térben, vagyis az a rejtett struktúra, amely más-képpen nem tárulna fel.
Centrális Galéria
2010. október 20 – 2010. december 2.



© Artmagazin © fotó: Szmolka Zoltán



íránti bizalmatlanságot, és átvittén az ezen írás keretein túlmutató, általános értékválságot is tükrözi. Szerepet játszik benne továbbá a közelmúlt történelmének feldolgozatlansága, az oly gyakran nélkülözött objektív szempontok és kommentárok, ami leginkább jelenkori

történettudományunk határozatlanságából és persze a politikai akarat hiányából fakad. Pedig Rákosi Mátyás és Kádár János kora éppoly szerves része a Palota történelmének, mint Zsigmondé, Mátyásé, Mária Teréziáé vagy Ferenc Józsefé. A vitának e részéhez használható ana-

lógikaként kínálkozik a hitleri Németország építészetének mai sorsa, illetve azok a megoldások, amelyekkel a demokratikus keretek között működő NSZK-ban éltek (az NDK-ban többnyire egyszerűen elbontották a Harmadik Birodalom építészeti emlékeit). Noha a ma Németországa nyilvánvalóan nem igazán tud mit kezdeni egy rémkorszak gigantomán, használhatatlan épületeivel, a maga módján és nyelvén azért próbálkozik: jó példa erre a múzeummá és koncertteremmé alakított nürnbergi Kongressshalle.

A reális helyzetértékeléshez annak felismerése is hozzátartozik, hogy a Palotát nem Zolnay László és vérszomjas régészcsapata vagy a helyreállítást irányító építészek (egyébként saját koruk kiemelkedő szakemberei: Janáky István, Hidasi Lajos, János György) pusztították el, hanem a nácik által megszállt Budapest bombázó szövetséges repülői. Azaz: az épület elsősorban a második világháború a tengelyhatalmak oldalán elköteleződő, fővárosát a háború végnapjaiban a nácik kezébe adó magyar politika vélen áldozata, és csak másodrészt a háború után meghatározott műemléki elvek,

art moments by hybridart

Kortárs képzőművészeti projekt sorozat

2010. november 17. – december 12.

Budapest első interaktív kortárs képzőművészeti projekt-sorozata, melyben 50 helyszínen 80 művész 600 alkotását ismerhetik meg a látogatók.

Szólj bele te is, hogy melyik 30 fiatal kortárs művész munkája képviselje hazánkat Berlinben, Londonban, Rómában, Bécsben a Spicy Collection-nell!

Szavazz 2010. november 17-e és december 10-e között www.artmoments.hu-n vagy a rendezvény facebook oldalán. A Te klikked és egy szakmai zsűri közreműködésével jön létre a Spicy Collection.

További részletek: a Facebookon, a www.artmoments.hu weboldalon és a nov.10-én megjelenő legfrissebb **Think magazin** különszámában.



© Artmagazin © fotó: Szmolka Zoltán





amelyeket egyébként inkább hajtott a budai várdomb eltűnt, betemetett középkora utáni kíváncsiság, mint a politikai ideológia. Persze nem véletlenül nincs központi emlékműve sem a második világháborúnak – a történelemmel való objektív szembenézés helyett mindmáig egyszerűbb hallgatni, vagy a sajátunktól eltérő álláspontokat figyelmen kívül hagyva kardoskodni valamelyik politikai oldal mellett.

Elég nyilvánvalóan meghúzhatók azok a határok, amelyeket nem szabad túllépünk a Palota esetleges újabb rekonstrukciójára készülve. Az újjáépített várfalakon található, állítólag Rákosi személyes utasítására kiképzett lőrések mai kifigurázása ugyanannak a folyamatnak az első jele, amely Hauszmann belső tér nélküli kupolájának pusztulásához vezetett. Az előző kor azon volt, hogy minél többet megszüntessen a múlt jelei és hibásnak gondolt megoldásai közül. Bármily nyilvánvalónak is tűnik, nekünk vétek lenne ugyanezt az utat követni; elődeink munkájának tisztelete, valamint műemlékvédelmünk elmélete ezt nem teszi lehetővé.

Ez nem azt jelenti, hogy a hetvenes-nyolcvanas évek megoldásai közül ne bírálhatnánk felül a legtöbbet, sőt. Jelenti ellenben azt, hogy a történelem újrakreálása közben tudnunk kell: magunk is történelmet alkotunk. Amit elpusztítunk, az egyszer s mindenkorra elpusztul; amit felépítünk, úgy kell felépítenünk, hogy utódaink is maradásra méltónak ítéljék. Ez a szemlélet nemcsak az újjáépítés elméletében, de gyakorlatában is újszerű megoldásokra sarallhat, helyet adva a kiemelkedő egyéni

Rákosi Mátyás és Kádár János kora éppoly szerves része a Palota történelmének, mint Zsigmondé, Mátyásé, Mária Teréziáé vagy Ferenc Józsefé.

tet nemcsak a munkálatokban résztvevő szakemberek forgathatnák haszonnal, de segíthetne számos, a Palotával kapcsolatos és téves indítványokra ösztönző városi legenda tisztázásában is, a társadalom szélesebb köreit bevonva a diskurzusba.

A jelenlegi állapot ellen nőttön-növekvő indulatoknak ugyanis van még egy fontos eredője. Az újjáépítés mára sokat bíralt hogyanjait a háború után egy szűk szakmai kör és a politikai vezetés határozta meg, a nyilvánosságot teljesen kizárva (ezt figurázza ki Örkény István is egy zseniális egypercesében). A mai projekt beágyazottságát, társadalmi elfogadottságát egyféleképp lehet biztosítani: egy, az elejétől a szalagvágásig teljesen nyilvános folyamattal. Kezdvé a funkciókról, az itt elhelyezendő és az esetleg kiköltöztetendő intézményekről szóló párbeszéddel, az átépítések lehetséges variációinak bemutatásával, a szűkebb és tágabb környezet bevonásával, folytatva a nyilvános tervpályázatokkal, a vezetővel látogathatóvá tett építkezésekkel, az egyes építési korokat közérthetően feltáró épületrészekkel és természetesen a nyilvánosság állandó anyagi és erkölcsi kontrolljával. Ez az egyetlen lehetséges útja a Palota rekonstrukciójának.

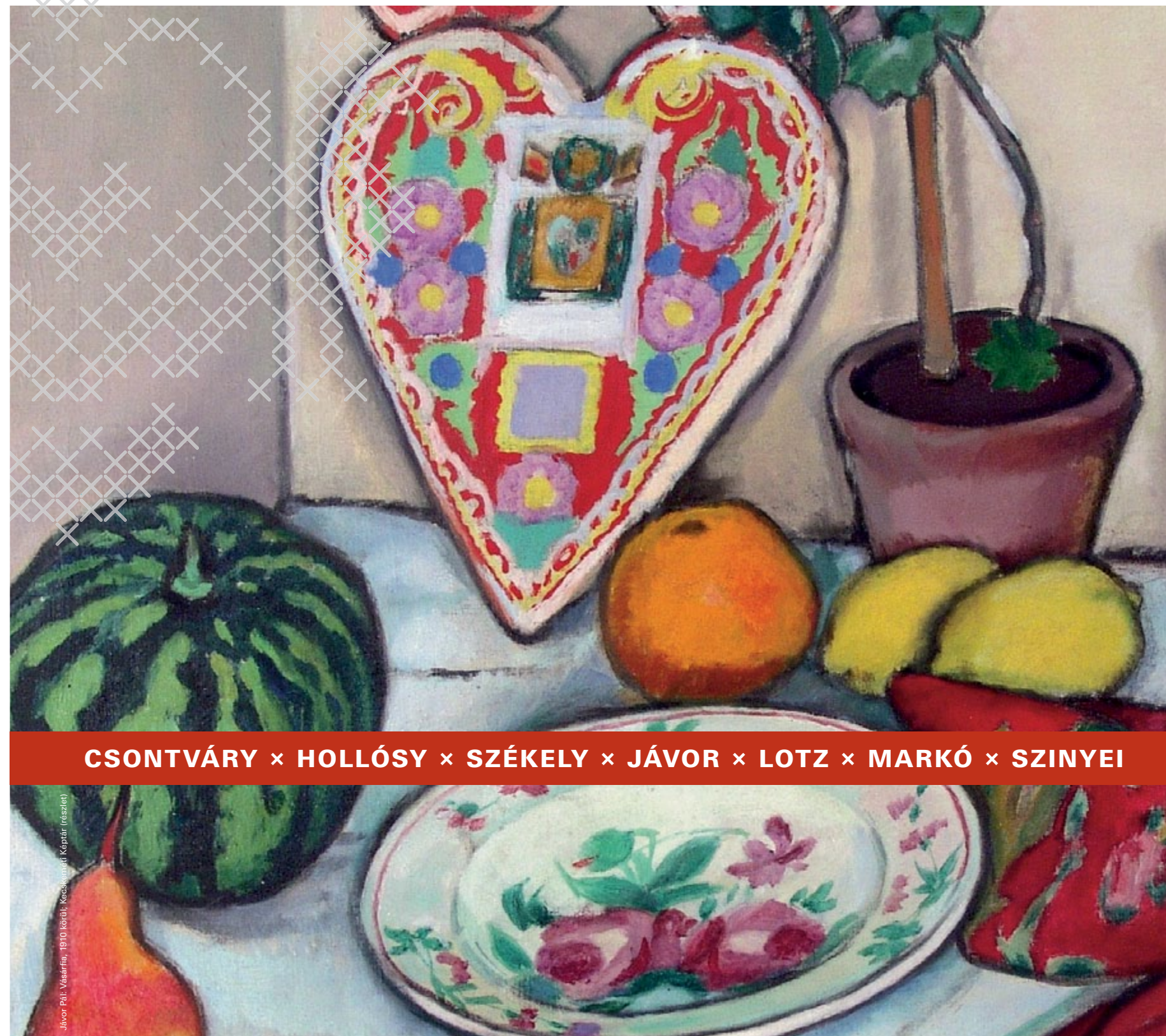
Egy ilyen folyamat eredményeképp a Palota nemcsak a múlt iránti nosztalgizálás és a fizetős turistaprogramok kulisszájaként működne tovább, hanem a jelenkori magyar történelem fontos helyszínévé válna; szimbolikus központjává egy olyan országnak, amely képes szembenézni a múlt tévedéseivel, a saját maga és mások által elkövetett hibákkal – és elég bátor ahhoz, hogy megoldásokat keressen rájuk. Egy funkcióját veszített hatalmi központnak nehezen lehetne ennél megfelelőbb szerepet találni.

Kovács Dániel
művészettörténész, a hg.hu főszerkesztője



XIX. NEMZET ÉS MŰVÉSZET. Kép és önkép

MAGYAR NEMZETI GALÉRIA × 2010. november 5 – 2011. április 3.



CSONTVÁRY × HOLLÓSY × SZÉKELY × JÁVOR × LOTZ × MARKÓ × SZINYEI

NEMZETI
ERŐFORRÁS
MINISZTERIUM

MÉLYI József

A BUDAI OLDAL EMLÉKEZETE

Duna-parti szobrok 4.



Furcsa érzés a gyomorban



Különböző tagozatok



Ejtőernyős szobor

A Szabadság hídtól a Margit hídig | Vékony Dorottya fotóival

A budai Duna-part szobrai között első látásra nincs összefüggés. Egyes szakaszain nincs kimutatható eredeti alapkoncepció, mint a Duna-korzó esetében, nincs olyan épület, amely – a Parlamenthez hasonlóan – tömegével vagy funkciójával kikövetelte volna környékének viszonylag egységes szellemű szobordíszítését, és nem akadt az utóbbi évtizedekben olyan nagyszabású beruházás sem, amely akár a szerencsétlen Nemzeti Színház módjára, nagyobb mennyiségben újabb szobrok felállítására adott volna lehetőséget. A Gellért-hegy – amennyiben a Dunára tekintő távolabbi alkotásokat is a partszakaszhoz számítjuk – a maga egyedülálló és meglepő volumenével az egyetlen olyan terület, amelynek szobrai – nagyságuk és

részben történetük révén – kiemelkedő hangsúlyokat helyeznek el a városképben. A budai Duna-part egyszerre megmerevedett és folyamatosan változó világ. Mintha Buda még Pestnél is konzervatívabb lenne a szobrok tekintetében, s a partszakasz olyan terület, amelynek díszítéséhez első megközelítésben csak az akadémizmus jegyei mentén lehetne hozzányúlni. Ha elvértve új szobor készül, az szinte kizárólag didaktikus emlékmű lehet, ha új emléktáblát avatnak, rajta a dombormű csakis profilból ábrázolhatja a csaknem mindig jellegtelen arcú elhunytat. Sok mindent elmond a Szabadság híd és a Margit híd közötti partszakaszcól, hogy messze a leginnovatívabb alkotás Borsos Miklós 1975. április 4-én felavatott

Nulla kilométerköve. Az eredeti origó nem is az Alagút, hanem a királyi palota előtt állt, majd a Lánchíd építése idején került le a partra, ahol aztán nyoma veszett. A Clark Ádám téren 1932-ben állították fel Körmen-di Frim Jenő alkotását, amelyen a Madonna alakja volt látható, talapzatán pedig három dombormű: a gyalogos, a kocsis és az autóvezető. A második világháborúban ez az útjelző is elpusztult, így került a helyére 1953-ban Molnár László sematikus szereplő-figurája, aki egyik kezét sapkájához emeli, úgy tekint egyszerre a távolba és a jövőbe, másik kezével pedig a háta mögött elhelyezett felnis gumi (mészkö) kereket tartja. A szobor 1974-ben már a városatya-politikusok számára is igazi anakronizmusnak

tűnt, így a rákoshegyi vasútállomáshoz számúzték, s ekkor bízták meg Borsost a Nulla elkészítésével. A nyolcvan centiméteres talapzaton álló, három méter magas Nulla kilométerkö egyszerre komoly és ironikus alkotás: tükrözi Borsos érzékét az egyszerű, archaikus formák, a nőiség és az antropomorfizálás iránt, ugyanakkor arra a viccre emlékeztet (kissé kifordítva), amelyben a körülmétélést végző szakember nem tudja megmondani, mit is tehetne cégerként a kirakatába. A Nulla kilométer emlékműve a lehető legabszurdabb szobrászi feladat, s ezt Borsos a legbravúrosabban és a legelegánsabban oldotta meg. A Clark Ádám téren eleinte magában álló Nullát ma már erősen benőtte a növényzet, amely

egyébként is évtizedek óta uralja a tér arculatát. A körforgalom közepén a nyolcvanas évek második feléig virágokból kirakott vörös csillag állt, s ha ez nem is, de a gondos növénydíszítés megmaradt – ha valamiért, legalábbis ezért a virágdíszért lehetett érdekes a körforgalmat megtartani. Az elsősorban a Várból letekintők számára készült vörös csillagot, monumentalitását és látványos ideológiai hangsúlyát tekintve csupán a Szabadság-szobor, Kisfaludi Strobl Zsigmond 1947-ben felavatott alkotása múlta felül. A rendszerváltás után, ha Szentjóbby Tamás kivételes 1992-es akcióját, a Szabadság szellemének szobrát páratlan eseményként zárójelbe tesszük, a Felszabadulási emlékmű sorsa, átalakítása,

átfunkcionálása és átszövegezése viszonylag pontosan leképezi a magyar társadalom és a közelmúlt emlékezetének ellentmondásos viszonyát. Külön-külön tulajdonképpen minden érthető és logikus: a cirill betűs feliratokat levésték, a Vörös Hadsereg vonatkozó szöveges és jelképes utalásokat eltüntették, csakúgy, mint a géppisztolyos bronz- és a sisakos kőkatonát; az új szöveg pedig így hangzik: „Mindazok emlékére, akik életüket áldozták Magyarország függetlenségéért, szabadságáért és boldogulásáért.” Együttesen és csaknem húsz év távlatából azonban elmondható, hogy az apró, de fontos beavatkozások, radirozások és újravésések nem pótolhatják a kollektív emlékezetről – a szobrok ürügyén is – folytatott



Aprócska király



Kiemelkedő alak



Észrevehetetlen alkotás

közbeszédet. A Szabadság-szobor ugyanis még mindig legfeljebb a városi legendák miatt válik néha-néha érdekessé; amikor újra meg újra cáfolható a különböző formákban kifestett Horthy-, illetve Vorosilov-történet. A valódi tartalomról, a szabadságról, annak történeti vonatkozásairól rég nem esik szó, vagy mert minden szó azonnal átpolitizálódna (és ez a szó még mindig negatív csengésű), vagy mert nem is kísérletezünk a szavakkal. Így aztán marad a hatalmas nőalak és a pálmaág összenőtt sziluettjének látványa, némi furcsa érzéssel a gyomorban és közös gondolkodás nélkül.

A közvetlen part egykor lehangsúlyosabb szobrászi eleme, a szovjet hősök emlékére

a Gellért téren felállított obeliszk, úgy tűnik, szőrén-szálán eltűnt. Antal Károly 1945-ös alkotása a másik két hangsúlyos obeliszkkal – a Vigadó és a Szabadság térivel – egyidejű-

Ha elvértve új szobor készül, az szinte kizárólag didaktikus emlékmű lehet, ha új emléktáblát avatnak, rajta a dombormű csakis profilból ábrázolhatja a csaknem mindig jellegtelen arcú elhunytat.

leg került ki a még romos köztérre. Feliratában nemcsak Magyarország felszabadítóinak ígért örök dicsőséget, de a Szovjetunió szabadságáért vívott harcban elesett hősöknek is. Ha csak a megbízások palettáját tekintjük,

Antal Károly – természetesen Kisfaludi Strobl mögött – az egyik legváltózatossabb életművű magyar szobrász. 1938-ban még Szűz Máriát farag, 1945-ben az övé az első szovjet hősi emlékművek monopóliuma, hogy azután a hatvanas években előbb csacsifigurák alkotójaként váljon népszerűvé, majd megkapja a pécsi székesegyház apostolszobrainak megbízását. Csanádpalotán álló Felszabadulási emlékműve, amelyet 1969-ben avattak, és amely egy bodros hajú nőalakot ábrázol, előtte egy kis fácskával, már anynyira rendszersemleges volt, hogy 1990 után már egyetlen félmondatlalt is Függelenségi emlékművé válhatott.

A budai Duna-parton a Batthyány tér mellett épp a Gellért tér mutat fel nagyobb

sűrűségben köztéri alkotásokat. Míg azonban a Batthyány téren a rendszerváltást követően továbbra is a múlt nagy alakjainak emlékére felállított konzervatív alkotások dominálnak, addig a Gellért térre az elmúlt másfél évtizedben több meglepő vagy inkább furcsa munka került. A Dévényi Sándor által tervezett túlméretezett kút például minden előzmény nélkül, mint egy ismeretlen (talán repülő) objektum zuhant le a térre, s így is maradt ott, beágyazódásra és a tér átalakulására várva. Az idők itt persze nagy sebességgel változnak: ki gondolta volna, mondjuk a nyolcvanas években, hogy a Gellért Szálló előtt egyszer majd átlagos autók parkolnak. A másik ejtőernyős szobor Kő Pál „sokat csúfolt” Szent Istvánja, amely

azonban ráadásul a térnek hátat fordítva esett le: az aprócska király lovának fara úgy fordul a tér felé, ahogy egykor az átvonuló Horthy Miklós fehér paripája fordított ezen a helyen hátat a múltnak. Kő Pál alkotása legjobb esetben is az igencsak közepes – de legalább monumentális – Szent Gellért-szobor zsugorított párdarabja. A Batthyány téren az első magyar miniszterelnök szobra, Stremeny Géza és Török Ferenc 2008-ban felavatott alkotása viszont büszkén fordul a tér felé, büszkén áll a stilizált hajóorrban és büszkén mutat a kezében tartott papírra, amelyen ott állnak az 1848-as áprilisi törvények főbb pontjai. Amennyiben eltekintünk attól, hogy a kompozíció egésze, amely a Bécsbe érkező

Batthyányt jeleníti meg, kilóg a barokk háttérből, a miniszterelnök eltökélt alakja jó történelmi illusztrációnak tűnik. Ugyanígy illusztrálja a tér túlsó oldalán a magyar történelem egy másik kiemelkedő alakját, Kölcsey Ferencet Kallós Ede 1939-es emlékműve, amely sztereotípiákból építkezve keletkezése óta maga is sztereotípiaként működik tovább. A klasszikus mű a tér jelenlegi közlekedési szituációjában ugyanakkor láthatatlan marad. A nagy mesterségbeli tudással elkészített, jó arányú alkotás kvázi ellentétpárja a tértől körülbelül száz méterre délre, a református templom mellett felállított kisméretű 1848-as emlékmű: egy különböző építészeti tagozatokból és anyagokból összedobált, érthetetlen



Miniszterelnök

© Artmagazin © Vékony Dorottya



Ismeretlen objektum

© Artmagazin © Vékony Dorottya



Emlékezet

© Artmagazin © Vékony Dorottya

elemekből ad hoc módon építkező munka. Az épített környezet a Duna budai partján három helyen három különböző módon áll ellentmondásban a benne elhelyezett szobrokkal: a Várkert Bazárnál a lepusztult épületek állnak szemben tervezőjükkel, a Bem József téren a szobor mögötti épület változatos történetét ellenpontozza az emlékmű változatlansága, a Margit híd oldalában pedig a Przemysl-emlékmű igényes kertje teszi zárójelbe a közepén magasodó szobor elfelejtett jelenlétét. Az Ybl-szobor, Mayer Ede 1896-os műve az észrevehetetlen alkotások közé tartozik, s csupán az az ellentmondás visz bele némi életet, amely a körzőjét kezében tartó, még szoborként is tevékenynek tűnő Ybl

és a mögötte évtizedek óta rombolódó Várkert Bazár között feszül. A háttérben feltűnnek Huszár Adolf szintén pusztulófélben lévő Évszakok-szobrai, az előtérben pedig a felújított Várkert Kioszk újjagazdag *az elmúlt évtizedekben (egykét kivételtől eltekintve) nem épültek városformáló emlékművek, sem különösebben nagyok, sem különösebben bátrak*” díszítése és a hozzá tartozó szökökút. A Bem téren áll Istók János 1934-es Bem József-szobra, amely a szabadságharc lenygel hőjét ábrázolja, a győzedelmes piski csata előtt. Az emlékmű a harmincas évek

óta változatlanul áll a tér közepén, de közben, akár egy felgyorsított animációs filmen, lezajlott körülötte a történelem: az 1956. október 23-i tüntetés, a hetvenes-nyolcvanas évek március 15-ei vonulásai vagy a rendszerváltás környékének eseményei. A képzeletbeli film képzeletbeli vetítővászna pedig az 1897-ben épített Radetzky laktanya, amely a második világháború végén a nyilasok egyik központja volt, később a munkásőrség hivatalt foglalta el. A rendszerváltás után az MDF székházaként, majd „székházügyeként” híresült el, egészen a magánkézbe kerülésig. Míg a szobor és az épület története a térben szorosan összefonódik, az időbe írva újra meg újra szétválík.

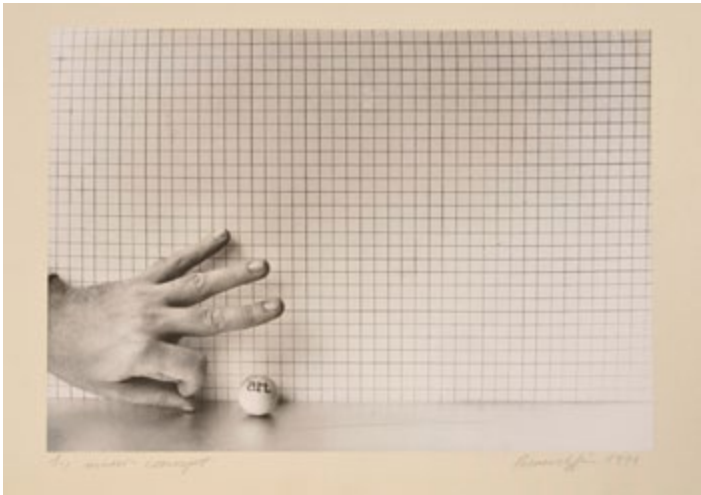
Budapest egyik legfurcsább, többek között a Margit híd által részekre szabdaltnak tűnő zöldfelülete az érdekes életű Germanus Gyuláról elnevezett park, egyik oldalán Szódy Szilárd 1932-ben felállított Przemysl emlékművével. Amennyire eleven volt még az első világháború egyik legnagyobb ostromának története a harmincas években, annyira értelmetlen korunkban. Przemysl neve ma már szinte semmit nem mond, a feladáskor lerombolt óriáserődítményre és a K.u.K. sereg bátorságára utaló kompozíció egy rég letűnt kor maradványának tűnik. A Przemysl-emlékmű tulajdonképpen jelképe is lehetne a budai Duna-part emlékműszobrászatának, egy megmerevedett világnak, amelyben minden a régi, csak épp idővel a régiségből

a jelentések oldódtak ki. Úgy tűnik, hosszabb távon is marad minden a régi: ezentúl is ott áll majd a Przemysl-emlékmű, a felújított Margit híd mellett, az emlékezés értelmében megközelíthetetlenül és láthatatlanul. A budai Duna-part szobrászata pedig akár egész Budapestre is behelyettesíthető, ahol az elmúlt évtizedekben (egy két kivételtől eltekintve) nem épültek városformáló emlékművek, sem különösebben nagyok, sem különösebben bátrak. Átlagos művek vannak, klasszikus emlékek, jobbak, rosszabbak – mindettől függetlenül, a hozzájuk tartozó, összefüggő emlékezet nélkül.

Artpool
Art Research Center
Budapest

artportalhu

Perneczky Géza: *Concepts like commentary* („art”-golyók), 2.; 7., 1971 | fotók A4-es méretű forte dokubrórn papíron paszpartura kasírozva 20,8×29,5 cm, jelzés és címek minden lapon | 800 000 Ft | MissionArt Galéria



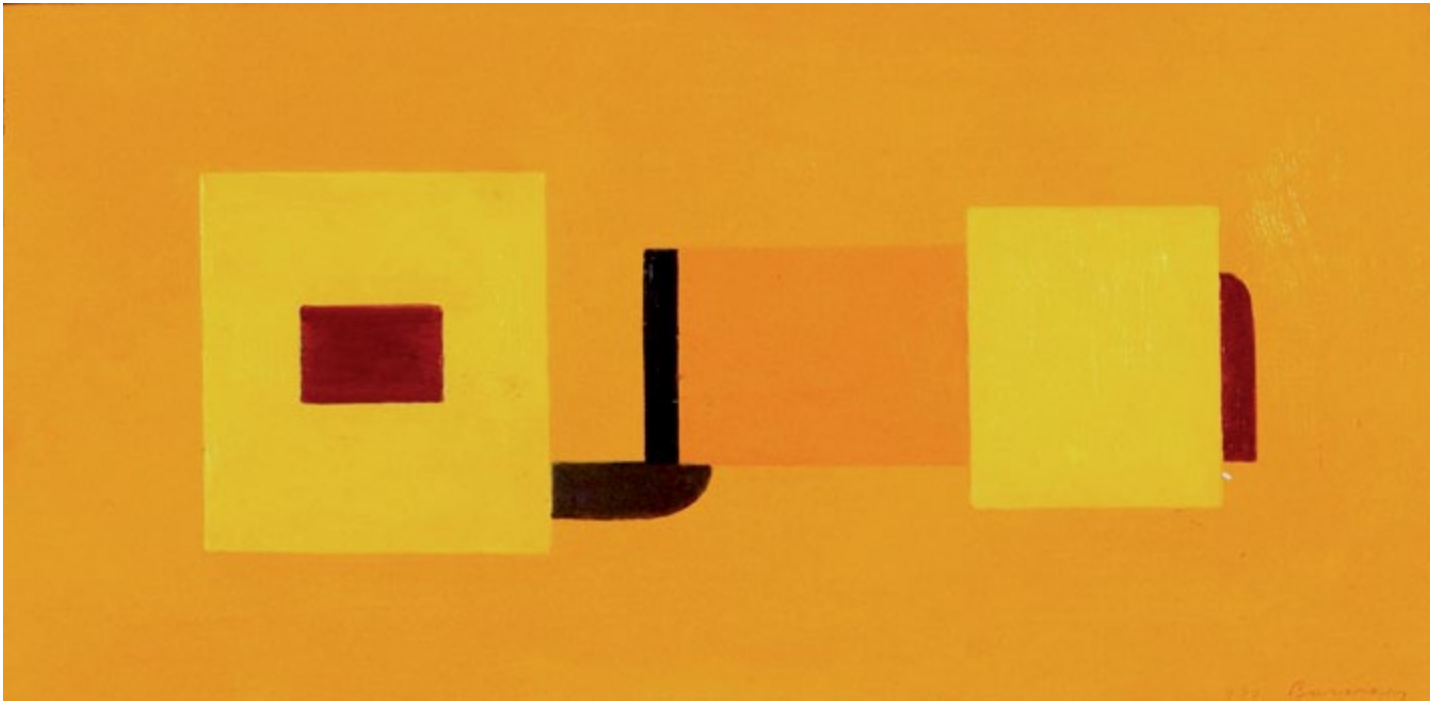
A bizakodás kora

A MissionArt Galéria összegyűjtött egy szép csokorra valót az 1970 körüli hazai progresszió művészettörténeti emlékei közül. Ez az időszak a neoavantgárd hőskora, a kényszerű szocreál nyomás alól kiszabaduló, nyugatos kísérletezők ideje. A hatvanas évek elején a korszerű formanyelvet keresgélő fiatal művészek két nagy táborba tömörültek. Az egyik csoport, elsősorban Bernáth Aurél tanítványai a természetelvű festészet hagyományait követték. Ők a szürrealizmus formakincsét próbálták átpasszírozni a realizmus szűrőjén, ezért ezt a társaságot szürnaturalistának vagy mágikus realistának nevezi a szakirodalom. A másik nagy csoportosulás a zuglói körben, Molnár Sándor lakásán találta meg a nonfiguratív kísérletezéshez szükséges helyet és feltételeket. Ők az absztrakció tiltott képi világát próbálták feltérképezni és saját egyéni útjukat megtalálni. A hatvanas évek kezdetén több fiatal a népi formakincshez nyúlt vissza, majd azt vegyítette az aktuális nyugati trendekkel, a pop-arttal és a hard edge-dzsel. Így forrta ki magát a „nagy gene-

ráció”, az az „iparterves” nemzedék, amely a rendszerváltás után a művészettörténeti kortárs kánonban az első helyet kapta. A kor-szak főművei azóta nagy magángyűjteményekbe és múzeumokba vándoroltak, de a MissionArtnak sikerült összeszednie egy – még szabadlábbon lévő – átfogó válogatást. Megtört átlók Nádler István-tól, geometrikus színmezők Bak Imrétől, ismétlődő ipari minták Hencze Tamástól. A szigorú geometriára Seres László fekete kalligráfija és Csáji Attila jelrácsa felel. Mivel a hetvenes évekről van szó, a koncept és a fotó is kihagyhatatlan, szerepel Pinczehelyi Sándor sarlós szitanyomata, Erdély Miklós több idősíkot összemontázsoló fotója, Pauer Gyula gyűrött, vörös pszeudóhasábja és jó pár kockaköves projekt. Hogy teljes legyen az összkép, bekerült az anyagba Altorjai Sándor expresszív úrhajósa, Lakner László almás csendélete, sőt még egy kései Kondor Béla-kép is.

MissionArt Galéra

2010. október 11 – 2010. november 27.



Barcsay Jenő: *Nyár*, 1970 | olaj, falemez, 20x40 cm | j.j.l.: Barcsay 970 j. a hátoldalon: a szerző saját kezű írásával | 3 200 000 Ft, MissionArt Galéria

Pont, vonal mozgásban

A konkrét művészet és a geometrikus absztrakció hazai fellegvárának számító óbudai Vasarely Múzeum a mozgó pont köré szőtt egy tematikus kortárs kiállítást. Olyan művek kerültek most kapcsolatba egymással, mint Barcsay Jenő kései sötét képei és Bódy Gábor kísérleti filmje, Erdély Miklós „szent vonala” és Haász Katalin önmagába visszatérő kettős íve, Harasztý István mágneses pontjainak vándorlása és Ladislav Galeta filmkockáin az ugráló labda fáradságos stabilizálása. A részt vevő művészek munkáiban van

valami közös a lényegét tekintve, még akkor is, ha a műfajuk, stílusuk vagy technikájuk szerint igen távol állnak egymástól. Mind-egyik a vizuális művészetek alapvető egységeivel dolgozik, az elmozduló pont idejével és emlékével, a valós vagy virtuális vonal születésével, a nem ábrázolásnak alávetett vonal szinte végtelen és rendszerezhetetlen lehetőségeivel.

Vasarely Múzeum, Budapest

2010. október 14 – 2011. január 6.



Vesna Kovacic: *Fríz*

Bálint Endre a temetőben



Bálint Endre: *A földöntúli gyász színe megnevezhetetlen*

Halálszagú temetővirágok az Európai Iskolából. A 20. századi magyar művészet emblematisz alakjának, Bálint Endrének rendhagyó helyszínén, a Kerepesi temetőben látható kiállítása. A kurátorok nem véletlenül választották a Fiumei Úti Sírkert Kegyeleti Múzeumát, Bálint főiskolai évei alatt ugyanis sírásóként is dolgozott, éppen itt. A lelki és fizikai megpróbáltatásokkal teli fiatalkor keserves emlékei átszövik a teljes életművet. Műveit gyakran ördögök és koboldok népesítik be, a túlvilág és egy másik láthatatlan dimenzió ördögös figurái, máskor egyiptomi múmiákat idéző, golycsokba csavart bábukat ábrázol képein, esetleg szárnyukat óvón kiterjesztő angyalokat. Bálint Endre mindig az akasztófahumor eszközhöz nyúl, mikor démonaival küzd. De nemcsak az ő életművét határozta meg a halál és a temetők közelsége, hanem számos sokat szenvedett pályatársát is a 20. század derekán. A Kerepesi temetőben Bálint festményeit és objektjeit a jövőben Ország Lili és Vajda Lajos alkotásai követi majd.

Fiumei úti Sírkert (Kerepesi temető) – Kegyeleti Múzeum

(Fiumei út 16.) | 2010. október 16 – 2010. december 15.

FEHÉR Dávid

LOST AND FOUND: AZ ELTŰNT VARRÓLÁNYOK ESETE

Nyomozás Lakner László képe után

Fordulatos festménysors Kelet-Közép-Európából, amiben szerepet vállal a szigorú műtész Aradi Nóra, a nemkülönben elégedetlen Erdély Miklós és Csernus Tibor, egy véletlenül erre járó olasz biológus házaspár, az autóstoppos Szentjóbý Tamás és a Hitlert hallgató varrónők, sőt feltűnik benne egy pillanatra Van Eyck és Frans Hals is. Történelmi igazságtétel egy római magángyűjteményből előkerült korai Lakner-festménynek, amiről születésekor a kultúrpolitikusok és az avantgárd művészek véleménye egyaránt lesújtó volt.

A Burger Kingtől a színesfémtelepig

„Habent sua fata libelli” – sokan idézik a mondást; de nemcsak a könyveknek, a képzőművészeti alkotásoknak is megvan a maguk sorsa, néha igencsak regénybe illő. E sors-történet a mű részévé, sőt néha már-már maga is műalkotássá válik. A művészet-történésznek bizonyos esetekben nyomoznia kell: az ikonográfiai analízis – ahogy erre Ernst Gombrich vagy Carlo Ginzburg utalt¹ – egy detektívregényhez hasonlós. Az elveszett műtárgyak felkutatása olykor még a filológiai oknyomozásnál is kalandosabb feladat: izgalommal teli munka, ami bizonyos ritka esetekben nem kis

örömet okoz a nyomkeresőnek. Nagy élvezettel olvasom ezeket a megtalálás-történeteket, különösképp emlékezetembe vésődött Barki Gergely Lost and found – a kutatás és a véletlenek című páratlanul élményszerű cikke az Artmagazinban,² melyben többek között elmesélte, miként fedezett fel tévénézés közben egy eltűnt Berény-képet a Stuart Little című amerikai mesefilm díszletei között. Élvezettel s irigykedve olvastam, s arra vágytam, hogy egyszer velem is megtörténjen valami hasonló.

2008-ban kezdtem el Lakner László műveinek összegyűjtését, célom az életmű monografikus feldolgozása mellett a művész oeuvre-katalógusának összeállítása. Lakner néhány művének hányatott sorsáról kisregények szólhatnak. Több ízben is megírták már például a néhai Savoy éttermet díszítő Város (1961–62) című falképének történetét³ – a fontos művet először lefestették, majd a rendszerváltáskor restaurálták, ám a helyiséget birtokló Burger King később egy light-boxszal takartatta el, mondván, nem illik a gyorsétterem arculatához. Ennél tán még kalandosabb volt Lakner Farizeus (1985) című szobrának története.⁴ A robusztus bronzszobrot nem lehetett raktárban tárolni, ezért Lakner ábrahámhegyi házának kertjébe

vitette a figurát és letakarta fehér lepel-lel. A több száz kilós szobortestet – elképesztő tömege ellenére – ellopták, s mint később kiderült, nemesfémhulladékként értékesítették. A rendőrség sikertelen nyomozása után, amikor már mindenki lemondott a szoborról, jelentkezett Lakner munkatársa, aki a szobor kivitelezésében közreműködött: éppen anyagot keresett a nemesfémhulladék-telepen, amikor rábukkant a korábban általa kiöntött szobor darabjaira.

Lakner 1974-es németországi emigrálása után számos műve maradt itthon, ezek hollétéről sokáig keveset lehetett tudni. A szálak felgöngyölítése során nagy öröm volt olyan korai Lakner-képekkel találkozni, mint az Edgar Allan Poe által inspirált *Aranybogár* (1959) vagy a korábban *Várakozók (Példázat)* (1964–67) címen bemutatott, jelenleg Lakner által *Metamorfózisként* emlegetett monumentális remekmű, amelyek Lakner hatalmas budapesti retrospektív kiállításának idején, 2004-ben még nem voltak elérhetők, ezért hiányzott például a kiállítás címét is adó fent említett főmű.

Megcsörren a telefon

A történet, amit el szeretnék mesélni, ha emlékezetem nem csal, áprilisban kezdőd-

hetett. Késő este volt már, épp Lakner László 1980 előtti munkásságával foglalkozó szakdolgozatomat írtam, amikor megcsörrent a telefon. A késői időpont okán már sejtettem, hogy ki lehet az, Lakner László hívott, vele mindig ebben az időszámban szoktunk beszélgetni.

Lakner hangja ezúttal izgatottabb volt a szokásosnál. Sejtettem, talált valamit, ami segíthet a régmúlt mindenki által elfelejtett eseményeinek rekonstrukciójában. „A régi dolgaim között kutatva megtaláltam egy noteszemet, már akkor is pontosan feljegyeztem benne a programjaimat, úgy, mint most” – mesélte. Ebben rábukkant egy névre és címre: Roberto Tosi. E feljegyzés megerősítette korábbi feltevését: így hívták azt a fiatal olasz tudóst, aki megvásárolta tőle a *Varrólányok Hitler beszédét hallgatják* című 1960-as festményét,⁵ melynek jelentősége Lakner életművében és a hatvanas évek magyar festészetében aligha túlértékelhető. A mű az oeuvre-ben betöltött fontos szerepére Lakner már 1988-ban is utalt Szentesi Edittel folytatott hosszú beszélgetésében: „...a legfurcsább és legkeményebb képem ebből az időből, amely még 1959-ben, tehát a diplomakészítemés előtt

készült [a képen 1960-as datálás olvasható, s a fotóelőkép közlése is ekkorra tehető, így inkább az 1960-as dátum tekinthető pontosnak – F.D.], a *Hitler beszél* című. Ma úgy tartom, ez a Magyarországon festett egyik legfontosabb képem, és az egyetlen, amelyiknek az eltűnése valóban elkeserít.”⁶

A mű jelentőségére utal az is, hogy 1974-ben Alain Jouffroy reprodukálta az akkoriban nagy jelentőséggel bíró francia avantgárd lapban, az *Opus International*ban is, *A jövő Ilse Kochjai Hitler beszédét hallgatják hangszórón* címmel, Lakner néhány másik festményével együtt.⁷ A festmény később számos Lakner-katalógusban, például Lakner

1974-es, aacheni Ludwig Múzeumban rendezett nagy önálló kiállításának kiadványában is szerepelt egy régi, teljesen kifakult dia nyomán készült fekete-fehér reprodukcióval.⁸

Magánbeszélgetéseim során szembesültem vele, hogy itthon is benne van a köztudatban, noha sohasem volt kiállítva. Ennek lehetősége mindössze egyszer merült fel: Lakner beadta az 1961-es Stúdió kiállításra, ám onnan kizsúrízták, ahogy maga a művész mesélte: „Néhány nappal a zsűrizés után összetalálkoztam az Andrassy úton egy zsűrrel, valószínűleg a főzsűrrel, akit én még régebből mint tanárt a képzőművészeti gimnáziumból ismertem [...]. Köszönésen kívül még nem váltottunk szót egymással, most mégis megállított, és ott az utcán állva elkezdte megindokolni, anélkül, hogy én erre megkértem volna, hogy miért is nem vették be a képet a kiállításra. Valami olyan derült ki, hogy »mi« – ez a többes szám a párt akkori álláspontját jelentette – úgy gondoljuk, hogy az ilyen képek »szükségtelenül felzaklatnák a kedélyeket«, »bizonyos érzületeket sértene meg« az effajta kép kiállítása, ilyen témák ábrázolása – mi úgy érezzük – »nem a művészet



Lakner László: *Varrólányok Hitler beszédét hallgatják*, 1960 olaj, vászon, 68×98 cm, Roberto Tosi tulajdona, Róma



© fotó: Fehér Dávid

Lakner László: *Varrólányok Hitler beszédét hallgatják*, 1960, olaj, vászon, 68×98 cm, Roberto Tosi tulajdona, Róma



A festmény fotóelőképe a *Magnum* magazinban (*Magnum*, 1960 április, 52.): Stillgesessen bei einer "Führerrede" am 30. januar 1937

© fotó: Ulstein-Bilderdienst

© fotó: Fehér Dávid

Lakner László: *Varrólánnyok Hitler beszédét hallgatják* (részlet)

feladata» stb. Ez volt tehát a magyarázat, amit természetesen máig sem értek, máig sem tudok elfogadni, máig is eszelősnek tartok, máig sem felejtettem el. Így került, pontosabban így nem került a *Hitler beszél* c. képem Magyarországon soha kiállításra.”⁹

„Ez azért túlzás”

A közeget igen jól jellemzi Aradi Nóra éles hangú (már-már saját nyelvezetének paródiájává váló) kritikája az 1961-es Stúdió-kiállításról, melyen Lakner másik beadott műve, a *Varrólánnyok Hitler beszédét hallgatják* párdarabjának is tekinthető *Mikroszkópok* (1960)¹⁰ szerepelt: „Olyan széles útra gondolok, amelyen közös a szándék, a mai élet megjelenítésének vágya, és hasonlóképp fejlődik a művészek szocialista hivatástudata. S nem olyan törekvésekre [...], amelyek megkerülik életünket, mesterkéltén kiválasztják árnyoldalait, vagy megvesztegető tárgyiassággal, technikai ügyeskedéssel keresnek kibúvót. Korga György, Lakner László, Paizs László és egy-két más művész képei világosan tanúskodnak arról, hogy alkotójuk nem érzi társadalmi tevékenységnek a művészetet. A ridegség, a különállás érzete árad a képekből.

Lakner mikroszkópjainak halmaza s fölöttük a kiterjesztett szárnyú bagoly értelmetlen katyvaszt (sic!), halált idéz. Módszere ugyanúgy nem »modern«, mint Korga *Hólapátolók* című képe sem, amely bruegeli különöségeket utánozva egyoldalú formaproblémákat vet fel.”¹¹ A szöveg alapján nem nehéz arra következtetni, hogyan viszonyult volna a hivatalos kritika a zsűri által visszautasított *Varrólánnyokhoz*.

A képpel szemben azonban – meglepő módon – nemcsak a hivatalos szerveknek, hanem Lakner avantgárd művészársainak is ellenérzései voltak. Lakner megmutatta a még teljesen nem is kész festményt Csernus Tibornak és Erdély Miklósnak, akiknek a véleményére ekkor különösen adott. Lakner visszaemlékezése nemcsak a kép története szempontjából érdekes, hanem igen jól jellemzi azokat a körülményeket, melyek között az ötvenes évek végén a magyar avantgárd képviselői alkottak: „A képet az első feleségemmel való együttélés során festettem, én még főiskolás voltam, a diplomázás évében. Ez még korábbi, mint azok a képek, amiket a Kmetty utcai, egy évvel később birtokba vett atelier-ben festettem. Amikor a képet festettem, híré-

vettem, hogy visszajött Párizsból Csernus Tibor és felesége.¹² Én még ott laktam a Felvinci úton, amikor meghívtam Tibort, hogy nézze meg a képet. A képem megmutatására Csernus nem a feleségével, Katival jött el, hanem Erdély Mikivel. Úgy tudom, ők teljesen függetlenül egymástól, de egy időben voltak Párizsban, s ott barátkoztak össze. Meg voltam győződve arról, hogy a *Varrólánnyok* valami egészen különleges kép, fontosnak tartottam, hogy megmutassam nekik, akiknek adtam a véleményére. Akkor még nem voltam velük közelebbi kapcsolatban, ez volt a kapcsolatunk tulajdonképpeni kezdete. Hosszasan nézték a festményt, majd egymásra néztek, és nagyon lassan és kíméletesen a következőt közölték: »Ez azért túlzás«. Túlzás a fotónak ilyen direkt felhasználása. Ott feküdt a festmény mellett az általam felhasznált fotóelőkép. Minden egyes érvelő mondatról kisebbedett bennem a kép, elment tőle a kedvem; szerencsére már majdnem készen volt akkor, utána már csak néhány részletet festettem tovább rajta, például a fehér gallérokat...”¹³

A laboratórium titka

Ez volt Lakner első közvetlenül fotóalapú

Lakner László: *Varrólánnyok Hitler beszédét hallgatják* (részlet)Lakner László: *Varrólánnyok Hitler beszédét hallgatják* (részlet)

festménye (a *Magnum* című magazin egyik 1937-ben készült, s 1960-ban közölt felvétele alapján festette¹⁴), és az említett előzmények után a hetvenes évek elejéig Lakner műtermében volt, senki sem foglalkozott vele. 1970-ben vásárolhatta meg Roberto Tosi, így Olaszországba, Torinóba került. Lakner elvesztette Tosival a kapcsolatot, így a képnek nyoma veszett. Évtizedekkel később Havas Bálinttal tett kísérletet arra, hogy végigtelefonálja a Torinóban élő Tosi nevű embereket, de nem jártak sikerrel. Lakner szinte teljesen lemondott a festményről.

A notesz felbukkanása, s a név előkerülése – mely megerősítette korábbi emlékét – új reményt adott. A noteszben pontosan Roberto és Simonetta Tosi látogatása szerepelt. A hír engem is izgalomba hozott, mivel tisztában voltam a festmény jelentőségével, tudtam, mennyire fontos lenne előkeríteni, hogy végre lehetővé váljon a kiállítás.

A telefon után aznap már nem tudtam folytatni az írást. Elkezdtem Roberto Tosit keresni. A Lakner által feljegyzett torinói cím nem stimmelt, de Torinóban csakugyan több Roberto Tosi nevű embert találtam az interneten, csak hogy egyik sem

az volt, akit kerestem. Ám egyszer véletlenül rábukkantam egy oldalra, amely szemet szúrt. Egy 1973-as publikáció absztraktjának digitalizált változata volt, melyet közösen jegyzett Simonetta Landucci Tosi és Roberto Tosi egy harmadik szerzővel.¹⁵ A szöveg a nyulak genetikai vizsgálatáról szólt, épp olyan volt, amilyenek az ember egy biológiai szakszöveget elképzel. Noha Lakner úgy emlékezett, hogy Tosi fizikus, erős lett a gyanúm, hogy megvan, akit keresünk. Az oldal tájékoztatott arról, hogy Tosi a római Laboratorio di Biologia Cellulare, C.N.R. munkatársa. További oldalakat böngészve még egy e-mail címre is akadtam, mely sajnos nem működött. A C.N.R. oldalán már nem szerepelt Tosi, a ma is létező laboratórium elérhetőségét azonban ki tudtam írni.

Ezután sokáig nem történt előrelépés, de Laknerrel megállapodtunk abban, hogy keresünk valakit, aki beszél olaszul, mert közben a tapasztalatok azt mutatták, nehéz lenne a Laboratorio di Biologia Cellulare, C.N.R. olasz munkatársaival angolul szót érteni. Ebben maradtunk, én visszatértem a szakdolgozatomhoz.

A történet az államvizsgáim után vett különös fordulatot. A nyár elején Rómába utaztam, egy kedves barátomat látogattam meg. Először talákoztam azokkal az emlékekkel, melyekből nem sokkal korábban szigorlatoztam. Még a Palazzo Barberini, a Galleria Doria Pamphilij és a MAXXI hatása alatt voltam, amikor este megcsörrent a telefonom, a szokásos késői órán. Ezúttal nem Lakner volt a vonal másik végén, hanem a szüleim, de Lakner üzenetét tolmácsolták: Laknernél épp aznap járt egyik olasz anyanyelvű ismerőse, dr. Rita Unfer irodalomtörténész, együtt felhívták a C.N.R.-t, és nem kis szerencsével sikerült megszerezniük Roberto Tosi számát. (Már csak egyetlen ember dolgozott az intézetben, aki még ismerte Tosit, a sors úgy hozta, épp ő vette fel a telefont.)

Mindössze egy napom maradt Rómában. Másnap reggel az volt az első dolgom, hogy felhívjam a megadott számot. A vonal másik végén egy barátságos, meglepően jó angolul beszélő férfihang. Többszörösen is szerencsém volt. Nemcsak amiatt, hogy épp még Rómában ért Lakner híre, hanem azért is, mert Tosi néhány nappal később Torinóba utazott egy fél évre.

Lakner László: *Varrólánnyok Hitler beszédét hallgatják* (részlet)

Beszélgetésünkéből kiderült, Tosi nem adta el a képet, nála van, s római lakásában őrizi. Amikor bátortalanul feltettem a kérdést, hogy esetleg megnézhetném-e, ő annyit felelt, hogy most azonnal induljak. Roppant készségesen elmagyarázta, hogy jutok el hozzá, Róma másik végébe.

Egy balatoni autóstoppos

Amikor odaértem, a festményt Tosi már előkészítette a kanapéra. Minden ecsetvonása a fiatal Laknerre vallott. Rokonítható a bernáthi festőiséggel és a csernusi „szürnaturalista” technikával, de mégis teljesen más, senkivel össze nem téveszthető, mélyen átélt, drámai, vizionárius festéset, melyben az expresszív festőség a dokumentarizmus objektivitásával párosul. Tudtam ezt persze eddig is, de látni nem láttam. Nem láttam a fal döbbenetes magabiztossággal felkent sárgáját, a centrumba helyezett homorú tükör igazi nagymesterre valló bravúr-megoldását, s nem láttam az arcokat: ezeket a fenyegetően szenvtelen tekinteteket, a homlokok fémes fénylését – valódi és mégis álombeli jelenet, színtelennek tűnő, már-már monokromitásba hajló nápolyi sárga, s mégis – ha közelebb hajlunk, rádöbbenünk arra, hogy színekben elképesztően gazdag. A fejeken kékek, rózsaszínek, barnák, sárgák, vörösek ujjal eldolgozva, helyenként visszakaparva. A festmény hátoldalán, a vakrámára ragasztott cetlin pedig a jól ismert lakneri kézírás tökéletes olasz-sággal: „Cucitrici ascoltano il discorso di Hitler (Una fotografia tedesca dall’ anno 1943)”. Lakner visszaemlékezése szerint maga Tosi fordította le neki a kép címét.

Remegő kézzel tartottam a festményt; alkotója – bármily hihetetlen – egy nálam alig idősebb, huszonnégy éves fiatalember. Nem volt sok időm ezen meditálni, mert Tosi mesélni kezdett: „1970 körül feleségemmel Magyarországra látogattunk egy konferenciára, mindketten genetikával foglalkoztunk. Sajnos a feleségem már nem él. Már nem emlékszem pontosan, hogyan, de találkoztunk egy művésszel, Szentjóbgy Tamással.”¹⁶

Mint később kiderült, Szentjóbgy pontosan emlékszik az esetre: „A Balatonnál Budapest felé stopoltam, és felvett a nagyon megnyerő, szép, elegáns, kifinomult, igazi európai Tosi házaspár. Útközben mondták, hogy szeretnének jelenkori, magyar festőtől vásárolni képet. Ekkor javasoltam Laknert. [...] A kép eladásának

körülményeire nem emlékszem, csak villanásszerűen arra, hogy négyesben ott ülünk Lakner Kmetty utcai műtermében. Meg arra, hogy némi kaján jóérzéssel töltött el a sikeresen lebonyolított, illegális művelet.”¹⁷

Tosi pedig így emlékezett magára a képvásárlásra: „Kérdezte Szentjóbgy, hogy érdekelne-e minket valamilyen magyar művész. Elvitt bennünket Laknerhez. A műterme egy kis lakás volt egy régi épület tetején, nagyon világos, nagyon szép. Kicsit bohém jellege volt. Sok műve volt ott a műteremben. Akkor Lakner a hiperrealista periódusában volt, fényképek után festett. Épp egy festményen dolgozott, amelyen Trockij volt, forradalmi kép, 1920 körüli, épp akkor kezdett neki.¹⁸ Volt egy másik képe, háromrészes, absztrakt, sárga. Ez is tetszett, de anyyira nem szeretem az absztrakt festményeket.¹⁹ A *Varrólányok Hitler beszédét hallgatják* is ott volt, barokk keretben. Meg akartam venni. Lakner azonban restaurálni szeretne volna [az akkor már tízéves – F.D.] képet, másnap haza kellett utaznunk, ezért már nem vihettük magunkkal. Lakner utánam küldte a képet egy hónappal később, egy német barátja, egy lány hozta el nekem, sajnos a régi barokk kerete elveszett.”²⁰

Az olasz genetikakutató még egyszer találkozott Szentjóbgyval és Laknerrel is, amikor meghívta őket egy ebédre. „Kevés magánétterem volt abban az időben” – mesélte. „A legtöbb az államé volt, ahol a pincérek igencsak mogorvák voltak. Szentjóbgy igen vad volt akkoriban. Volt egy olyan szókása, hogyha látta, hogy egy pincér nem

viselkedik barátságosan, akkor elkezdett vele vitatkozni, amely hangos kiabálásba torkollott. Szentjóbgy ekkor kikérte a panaszkönyvet. Hosszasan írt bele, majd visszaadta. Aztán el kellett mennünk egy másik étterembe, a jelenet ott is megismétlődött, így jártunk étteremről étteremre. Szentjóbgy azt mondta nekem, hogy ez az ő »parlamenten túli ellenállása« (extra-parliamentary opposition), hisz a magyar parlamentben akkor nem volt ellenzék.”²¹ Erre a jelenetre Lakner is emlékszik: „az Aradi Kisvendéglőben – ahova gyakran jártam, nem volt messze a műtermemtől – Szentjóbgy pillanatok alatt majdnem összeverekedett a vendéglőssel, az olasz házaspár pedig döbbenten nézte...”²²

Tosi rendkívül büszke az általa birtokolt Lakner-művekre (a *Varrólányok Hitler beszédét hallgatják* mellett egy grafika is a tulajdonában van²³). Távolról mindvégig nyomon követte Lakner pályájának alakulását. Mint mondta, Lakner Olaszországban is nagy név, az újságban olvasott arról, amikor monumentális önarcképét megvásárolta az Uffizi; ennél nagyobb dolgot nehéz elképzelni.

Jó hangulatban váltam el Tositól. Most, ötven év után először van reális esély arra, hogy egy kiállításon bemutathassuk ezt a nem mindennapi festményt, s végre eredetiben is megismerhesse a magyar és külföldi publikum.

Megváltoztak-e a németek?

Lakner festménye azonban nem csak kalandos sorsa miatt különleges. Önmagában is korszakos jelentőségű festmény. Mint

Roberto Tosi Lakner festményével, Róma, 2010. július



© fotó: Fehér Dávid

Fehér Dávid Lakner festményével, Róma, 2010. július



© fotó: Roberto Tosi

korábban említettem, ez Lakner első teljesen fotóalapú festménye (bár már a *Hajmunkásokat*²⁴ ábrázoló diplomamunkájához is készített fotó-előtanulmányokat) – ennyiben nem véletlen, hogy az 1974-ben megjelent aacheni katalógusban, mely Lakner dokumentumok után festett festménysorozatát mutatta be, ez a festmény mint előkép jelent meg, a sorozat tulajdonképpeni első darabjaként.

A mű születésének története Lakner máig olthatatlan gyűjtőszenvédelvét példázza: „Akkoriban nem lehetett külföldi magazinokhoz jutni, csak néhány speciális helyen, antikváriumokban, melyeket csak néhány olyan vajákos ember ismert, mint én. Így bukkantam erre a bizonyos Magnum folyóiratra is, ez egy teljesen új, friss szám volt.²⁵ Tudni kell persze, hogy a Magnum – például az *Stern*hez hasonlóan – azok közé az újságok közé tartozott, ellenében az akkori nyugati művészeti újságokkal és a jobboldali lapokkal, amelyeket azért lehetett megkapni Budapesten, mert

egy szocialista, sőt kommunista meggyőződésű lap volt”²⁶ – mesélte Lakner.

A Lakner által megvásárolt Magnum tematikus szám volt, a címe: *Megváltoztak-e a németek?* („Haben die Deutschen sich verändert?”), témája a náciizmussal való szembenézés. Lakner képcíme szinte pontosan követi a publikált dokumentumfotó címét.²⁷ A *Varrólányok Hitler beszédét hallgatják* Lakner első nyíltan politikai műve, ennyiben előkészíti az *Engedelmesent* (1966),²⁸ a *Menekülőt* (1966)²⁹ és a hetvenes évek első felében született „protesztképeket”.

Csernus Tibor ekkori, az absztrakcióba hajló bravúrfestészetével szembeesítve érthető meg az ebből kinövő, de ettől igen korán elszármazó lakneri gondolkodásmód radikalitása. Nem véletlen, hogy Csernus (a sors fintora, hogy másfél évtizeddel később maga Csernus is a fotófestészet felé fordult!) – akit Lakner ekkoriban mestereként tisztelt – nemtetszését fejezte ki a képpel kapcsolatban. Az ekkori Csernus-képek mellett Lakner műve expresszíven

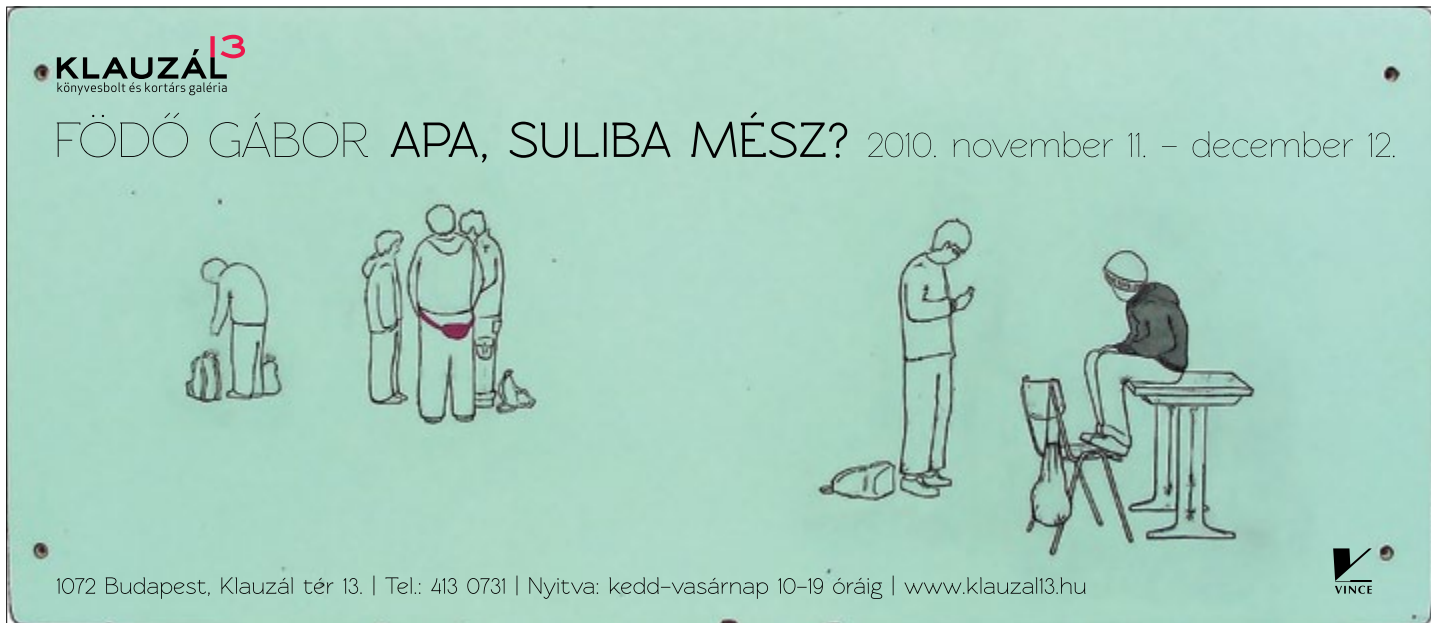
megfestett, mégis tárgyias szociográfiai helyzetjelentésnek hat, melynek szuggesztivitása a karakterábrázolás drámaiságában, a mozdulatlanra dermedt figurák (afféle Ilse Kochok) feszült, ám mégis nyugodtnak tetsző gesztusaiban áll. Rémlátomás, mely egyben kordokumentum is. Könyörtelen, infernális vízió. Nemcsak a képcsarnoki lagymatag posztimpresszionizmus, hanem a csernusi lírai szürrealizmus kereteit is szétfeszítette.

Fotó után, szabadon

Vessünk egy pillantást az eredeti fényképre, majd magára a festményre. A fotón egy kávéházszerű közösségi térben maguk elé révedő varrónők ülnek – a hallott szövegre összpontosítanak. Ha részletről részletre összevetjük a fényképet a festményvel, nyilvánvalóvá válik, hogy Lakner számára a dokumentum csupán kiindulópont, amely mintegy szavatul a kép hitelességeért. Az arcokat kiüresedett tekintetű démoni maszkokká írja át, a teret pedig végletekig redukálja – csak néhány széket és egy asztalt tart meg, az ablakot és a hátsó paravánszerű térelemet egységes fallá alakítja. A falon lógó Pieter de Hoochra emlékeztető festményt (tán reprodukciót) elhagyja és a helyére egy homorú tükört helyez, nyilvánvaló Van Eyck-idézetként, ahogy egy hasonló trompe l’oeil motívum a nem sokkal későbbi Politechnikai szertárszékrenyven (1962–64) is megjelent. A homorú tükör a festmény eszmei és kompozicionális magja. A mélytér illúzióját inszenáló „Hooch-festmény” helyett egy a térrendet kifordító elem felcseréli a „kint”-et és a „bent”-et,



Lakner László műtermében 1970 körül (forrás: Hajdu, István (szerk.): Budapesti Műtermek – Die Ateliers in Budapest – Les Ateliers de Budapest – The Studios of Budapest, Paris, Editions Enrico Navarra, 1990, 19.)



tükörként pedig szembenézésre késztet, mely már a dokumentumfotó magnumbeli kontextusának is fontos eleme volt. A tükör súlyos „szemként” uralja a kompozíciót, a csoport középső magjából létrejövő gúla csúcspontja, a teret hanggal betérítő hangszórónak is nézhető.³⁰ Ahhoz hasonlóan fordítja ki a térrendet, ahogy a realitás fordul át abszurdba. Lakner felismeri a dokumentumfotóban a holland barokk csoportportré ikonográfiai alapsémáját. Festménye, akár az egy évvel későbbi *Konzervgyártás kezdetei* (1961)³¹ meg is felel a képtípus (riegli) elvárásainak, így a dokumentumfotó tökéletesen megkomponált, bravúrosan megfestett klasszikus csoportportrévá válik, a szürrealizmusba oltott csoportportré pedig politikai jelentéssel is bíró manifestummá, egy diktatúra látletétévé. Noha a kiindulópontul szolgáló anonim felvétellel a hitleri diktatúrát s a szenvtelen munkásnőket mutatja be, s a címadás értelmében Lakner témája is ez, a festményt nem lehet nem az ötvenes évek végi magyar társadalomról való könyörtelen helyzetjelentésként nézni. A mű persze nem egyszerűsíthető le egy partikuláris történeti szituáció leképezésévé – sokkal inkább a fenyegető közönyösség démonikus, karkai látomásáról van szó, mint pusztá rendszerkritikáról. A figurák, afféle végrehajtók, nem kommunikálnak, nincsenek egymással kapcsolatban, annak ellenére sem, hogy a kompozíció „belső egysége” ezt sugallja.

Lakner a végletekig élezi ki az ún. „szürnaturalizmus” tárgyyszerű leolvashatóság és autonóm képiség ellentétére építő képi dialektikáját (vagy Németh Lajossal szólva a „szüntelen születés és pusztulás dialektikáját”³²). Míg Csernusnál az egyes részletek tárgyiassága írja felül a kép-egész dzsungelszerű absztrakt kavalkádját, addig Lakner figurái messziről szemlélve őrzik a fotóelőkép objektivitását, s ezt csak az absztraktba hajló bravúros részletek írják felül. Így válik az ábrázolt szituáció abszurditása képileg manifesttté. Egy feje tetejére állított társadalom tudathasadásos szituációjának ábrázolása. Csernus lírai látomásaival szemben könyörtelen és kérlelhetetlen festmény, akár párdarabja, a *Mikroszkópok* (1960),³³ vagy az egy évvel korábbi *Aranybogár* (1959).³⁴ Megdőbbentő módon válik a klasszikus trompe l’oeil, a szürnaturalista technika vagy a csoportportré téhiányt sugalló reliefszerű motívumfűzése egy ilyen condition humaine latens kifejeződésévé. A festményről már 1970-ben Szabadi Judit is

hasonlókat állapított meg alapvető tanulmányában: „Az 1941-es fotón [itt a Varrólányok Hitler beszédét hallgatjairól van szó, a fotóelőkép valójában 1937-es – F.D.] például hat csipkegalléros nő ül mereven felénk fordulva, bárgyú, kifejezéstelen tekintettel, amelyet a rémület tett eszelőssé; mögöttük a falba erősített hangszórón a Führer beszél. Lehet, hogy ez »Frans Hals-os csoportkép« – aminek Lakner mondja –, és nyilván festői erényeivel együtt az is, de ugyanakkor meghökkenítő politikai demonstráció, amelyet éppen a naturalizmus nyíltsága és a szürrealizmus víziószerűsége tesz felejtethetlenné.”³⁵

A szürrealista álom Lakner festményén rémálommá válik, de mindvégig megmarad naturalisztikusnak, az expresszív részletek ellenére sem veszik el a felület „száraz precizitásának” benyomása,³⁶ s ez a fotóelőkép felhasználásának köszönhető. Lakner ezzel a technikával 1960-tól kezdve rendszeresen él.

Noha fotóelőképeket már a tizenkilencedik század óta rendszeresen használtak festők, a fotó mint társadalomkritikai jelentéssel bíró dokumentum ilyen – már-már konceptuálisnak ható – tematizálása a festészetben a fiatal Lakner forradalmi tette volt, korábbi például Gerhard Richter bármely fénykép nyomán készült festményénél. Ez még nem hiperrealizmus, noha Beke László egy ízben ide sorolta.³⁷ Kétségtelen azonban, hogy az 1960-as festmény kérdésfelvetése magában hordozta a hiperrealizmus felé fordulás lehetőségét akkor, amikor még ez az irányzat nem is létezett.

A *Varrólányok Hitler beszédét hallgatják* című festményt készülésekor nemcsak a hivatalos zsűri, de még a progresszív pályatársak, így Erdély és Csernus is kedvezőtlenül fogadták. Ötven év távlatából visszatekintve úgy tűnik, az idő mégis a huszonnégy éves pályakezdő Laknert igazolta.

A szerző jelenleg Lakner László oeuvre-katalógusát készíti, ezért az alábbi címen minden gyűjtő jelentkezést várja, akinek birtokában valamilyen Lakner-mű található, különös tekintettel az eddig reprodukálatlan alkotásokra. E-mail: feherdavid@gmail.com

×

1 Vö. Gombrich, Ernst – Eribon, Didier: *Miről szólnak a képek?* (Klimó Ágnes ford.) Balassi – Tartóshullám, Budapest, 1999 (Paris, 1991) 149.; Ginzburg, Carlo: „Fülcimpák és körmök”: A következtetésen alapuló paradigma gyökerei (Farkas Krisztina ford.) Café Babel, 1998/30 (Töredék), 49–67.



Lakner *Magnum* magazinjának címlapja (1960. április), melyben a festmény fotóelőképe volt, a címlapon a művész jegyzetével (forrás: Lakner-archívum)

- 2 Barki Gergely: Lost and found – A kutatás és a véletlenek (Személyes hangvételű „megtalálás-élmény” – beszámoló), *Artmagazin*, 2009/3. 52–59.
- 3 Vö. Boros Géza: Barbár King, *Élet és Irodalom*, XLVIII. évfolyam 22. szám, 2004. május 28. (elérhető: <http://www.es.hu/index.php?view=doc;7709>); Sümegi György: A Savoytól a Borostyánig. Korai Lakner-műráliák sorsa, *Műtérő*, 2005. január, VIII/1, 7.
- 4 A *Farizeus* c. szoborhoz lásd Hirsch, Thomas: Der Spiegel des Selbst. Bemerkungen zu den Bucharbeiten von László Lakner, in: Konrád, György – Flügge, Matthias – Hirsch, Thomas: *László Lakner. Buchwerke*. 1969–2009, Otto Meissners Verlag, Berlin, 2009, 61.; Fehér Dávid: Lakner László Homokkönyve. Asszociációk egy új Lakner-könyv margójára, *Balkon*, 2010/4, 11.
- 5 Lakner László: *Varrólányok Hitler beszédét hallgatják*, 1960, olaj, vászon, 68×98 cm, mgt., Róma
- 6 Szentesi Edit: Beszélgetés Lakner Lászlóval (1988. október 8. és 10., MNG adattár: 23117/1990), in: *Hatvanas évek. Új törekvések a magyar képzőművészetben*, Nagy Ildikó szerk., kat., Magyar Nemzeti Galéria, Képzőművészeti Kiadó – Magyar Nemzeti Galéria – Ludwig Múzeum, Budapest, 1991, 130.
- 7 Jouffroy, Alain: Budapest 1973: une fenêtre, *Opus International*, Mars 1974, No. 49, 111.
- 8 Pl. *Laszlo Lakner. Gesammelte Dokumente. 1960–1974*, Becker, Wolfgang Hrsg., kat. Stadt Aachen, Neue Galerie – Sammlung Ludwig, Aachen, 1974, o. n.; Brendel János: *Lakner László budapesti munkássága. 1959–1973*, Új Művészet Kiadó – Niessen Buch- und Offsetdruckerei GmbH art print publishers, Budapest–Essen, 2000, 17.; *Lakner László. Metamorphosis*. Hirsch, Thomas–irsch, ThH Néray Katalin szerk., irsch, kat. Ludwig Múzeum Budapest – Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest, 2004, 42.; *László Lakner „real”*. Budapest – Berlin 1956–2006. *Képek német és magyar magánygyűjteményekből*, kat. Collegium Hungaricum, Berlin, 2006, 15. (A festmény reprodukciója a Balkonban is megjelent: Dékei Krisztina: Tüллépní az időn – Lakner László Metamorfózisai, Lakner László: Metamorfózis, *Balkon*, 2005/1, 17., továbbá a *Másodlagos realizmus* című kiállítás katalógusában, melyen a festmény reprodukciója szerepelt; vö. *Tendenciák 1970–1980. Másodlagos realizmus, összeáll. Néray Katalin, Sinkovits Péter*, kat. Fővárosi Tanács

- Óbudai Galériája, Zichy-kastély, Budapest, 1980, 14–15. kép; ugyanebben a katalógusban vö. Sinkovits Péter: Tárgyi és képi metamorfózisok. Másodlagos realizmus, o. n., e legutóbbi katalógusért köszönettel tartozom Tóth Ferencnek.)
- 9 Szentesi, 1988, i. m., 131.; a történetet hasonlóképp meséli el Lakner Csanádi-Bognár Szilviának is 2006-ban; vö. Csanádi-Bognár Szilvia beszélget Lakner Lászlóval az 1966-os Stúdió kiállításról, in: Stúdió ’66-’67, kat. Ernst Múzeum, Budapest, 2006, Csanádi-Bognár Szilvia szerk., 45.
- 10 Lakner László: *Mikroszkópok* / Robert Koch mikroszkópjai, 1960, olaj, vászon, 109×80 cm, MNG, Budapest (Ltsz. 67.167 T.)
- 11 Aradi Nóra: A Fia! Képzőművészek Stúdiójának III. kiállítása, *Művészet*, 1961. augusztus, II/8, 12. (Ezúttal is köszönöm Mélyi Józsefnek, hogy felhívta a cikkre a figyelmemet.)
- 12 Csernus Tibor 1957–58 között volt először Párizsban tanulmányúton.
- 13 Fehér Dávid beszélgetése Lakner Lászlóval, Berlin, 2010. 07. 23.; a történetre szintén utal: Brendel, 2000, i. m., 15–19.
- 14 *Haben die Deutschen sich verändert?*, *Magnum*, april 1960, 52.
- 15 <http://www.jimmunol.org/cgi/content/abstract/110/1/286>
- 16 Fehér Dávid beszélgetése Roberto Tosival, 2010. július 17.
- 17 St. Auby Tamás e-mailje Fehér Dávidnak, 2010. július 31.; Szenjőby később is kapcsolatban marad Tosival: „mivel akkoriban még nem lehetett Magyarországon átlátszó, műanyag irattartót kapni, kissé szégyenkezve, de kértem, és Olaszországba visszatértük után több ízben kaptam Tosiéktól ilyet postán.” (uo.)
- 18 A festményt nem tudom beazonosítani, feltehetően a *Forradalmár* csoport (1970, olaj, vászon, 190×140 cm, Antal-Lusztig Gyűjtemény, Debrecen) című képpel lehet azonos. Felmerülhet ezenkívül a *Dosztyidnyij* (1969,

- olaj, vászon, 150×200 cm) című, jelenleg lappangó festmény is; ám egyiken sem látható Trockij, valószínűleg Tosi nem emlékezett pontosan.
- 19 Ez a festmény az *Hommage à Louise Nevelson*, 1964, olaj, vászon, 72×110 cm (háromrészes), mgt., Budapest
- 20 Fehér Dávid beszélgetése Roberto Tosival, 2010. július 17.
- 21 Fehér Dávid beszélgetése Roberto Tosival, 2010. július 17.
- 22 Fehér Dávid beszélgetése Lakner Lászlóval, 2010. augusztus 29.
- 23 Lakner László: *Féj*, 1967, rézkarc, papír, 780×600 mm (kerettel; keret nélkül: ca. 400×500 mm), mgt., Róma
- 24 Lakner László: *Hajómunkások*, 1960, olaj, vászon, 105×130 cm, mgt.
- 25 A *Magnum. Zeitschrift für das moderne Leben* a háború utáni Németország legfontosabb kulturális magazinjai közé tartozott (címe a többek között Robert Capa és Henri Cartier-Bresson által alapított fotóügynökség nevére utalhat, főszerkesztője Karel Pawek volt), a DuMont gondozásában jelent meg kéthavonta, rendszerint tematikus számokat közölt, 1954 és 1966 között működött, számos jelentős író és fotográfus publikált benne. (Vö. Szeless, Margarethe: *Die Kulturzeitschrift „magnum”*. Photographische Befunde der Moderne. Marburg, 2007)
- 26 Fehér Dávid beszélgetése Lakner Lászlóval, 2010. augusztus 29.
- 27 *Stillgesessen bei einer „Führerrede” am 30. januar 1937*; fotó: Ullstein-Bilderdienst
- 28 Lakner László: *Engedelmesen*, 1966, olaj, vászon, alul: fa, applikáció, 78×118,5 cm, Szent István Király Múzeum (Ltsz. SZIKM 66.131.1)
- 29 Lakner László: *Menekülő*, 1966, olaj, vászon, applikáció, 102×73 cm, MNG, Budapest (Ltsz. MM.81.330)
- 30 A tükör ilyen kettős képdramaturgiai szerepére már S. Nagy Katalin is felhívta a figyelmet: „A hátsó falra applikált mikrofon egyben tükör is – mintha egy,

- a képen nem látható valaki szemmel tartaná a gyülekezetet.”; vö. S. Nagy Katalin: Lakner László – a budapesti és a berlini évek, in: *László Lakner „real”*. Budapest – Berlin 1956–2006. *Képek német és magyar magánygyűjteményekből*, kat. Collegium Hungaricum, Berlin, 2006, 38.
- 31 Lakner László: *A konzervgyártás kezdetei*, 1961, olaj, vászon, 70×110 cm, MNG, Budapest (Ltsz. 72.121 T.)
- 32 Németh Lajos: *Modern magyar művészet*, Budapest, Corvina, 1968, 143.; illetve: Németh Lajos: Csernus Tibor és a kép, in: Csernus Tibor, *Helikon* – EMA, Budapest, 2000, 23. (újraközzölve: Csernus Tibor és a kép, in: Németh Lajos: *Geszus vagy alkotás. Válogatott írások a kortárs magyar képzőművészetről*, Budapest, 2001, 325.)
- 33 Lakner László: *Mikroszkópok* / Robert Koch mikroszkópjai, 1960, olaj, vászon, 109×80 cm, MNG, Budapest (Ltsz. 67.167 T.)
- 34 Lakner László: *Aranybogár*, 1959, olaj, vászon, 50×35 cm, mgt., Budapest
- 35 Szabadi Judit: Lakner László festészete, in: Szabadi Judit (szerk): *Képzőművészet almanach* 2, Budapest, Corvina, 1970, 118.
- 36 Pernecky Géza kifejezése: vö. Pernecky Géza: A magyar „szür-naturalizmus” problémája (1966), in: uő: *Tanulmányút a pávakertbe*, Magvető, Budapest, 1969, 84.
- 37 Beke László: Lakner visszanéz. Összefüggések, elágazások és visszacsatolások, *Élet és Irodalom*, 2005. január 21. 30.; S. Nagy Katalin Beke egy másik tanulmányára is hivatkozik, melyben Lakner művét „avant la lettre” hiperrealizmusnak tartja, vö. S. Nagy Katalin, 2006, i. m. 38.



REGŐS ISTVÁNNAL BESZÉLGET HERNÁDI MIKLÓS

Ahhoz a festőcsoporthoz tartozik több évfolyamtársával, pl. Fehér Lászlóval, Nyári Istvánnal, akik legnagyobb kedvvel a környező késő kádári társadalom tárgykultúrájának banalitását jelenítették meg vásznaikon. (Idesorolhatom talán Kocsis Imrét, Lengyel Andrást és Barabás Mártont is.) Regős azóta is következetesen alkalmazza ezt a végső soron pop-artos módszert.

Jól fogalmazok-e, ha azt mondom: a képzőművészeti főiskolai diploma szükséges, de nem elégséges feltétele a pályára kerülésnek, érvényesülésnek?

Nagyon is jól. Én már korán, gyerekkoromban ráálltam a pályára, de kezdettől érdekelt a buherálás is: a szerelésekkel megjelenő harmadik dimenzió. Sváby Lajos a főiskolán elsősorban Pór és Kmetty módszerei alapján rajzoltatott bennünket. 1980-tól, miközben kitörlődött belőlem sok minden, amit a főiskolán tanultam, úgy szívtam magamba morzsáinként a hatásokat, hogy legtöbbször csak azt éreztem: így nem, inkább talán úgy. 1985-ös, Vajda Lajos Stúdió-beli kiállításom igazi útkeresést jelentett számomra. Mindenféle technikát kipróbáltam. A hagyományos olaj-vászon képek

mellett csináltam plasztikus kollázsokat, fotóapplikációkat, asszamlázsokat is.

Mit szólt ezekhez a mestered, Sváby?

Nem jött el. A főiskolán mindent megadott a tanítványainak, de talán úgy gondolhatta, hogy aki kirepült a fészekből, az menjen a maga útján. Csak 2003-ban hallottam tőle magától – egyébként jó – véleményt a munkáimról. Én máig megmaradtam a hagyományos olaj-vászon vagy akril-vászon technikánál. Az állvány előtt pingáló festő idillikus képét azonban nehezen tudom elviselni. Mindig kell valami, ami kizökkenti ezt az idillt.

Képenként más és más ez a fricska, csak egy a közös bennük, hogy groteszk hatást keltenek.

Ahogy vesszük, nem minden képem groteszk, mint például a '96-os *Néprádió* című munkám. A kép történetét megismerve válik egyértelművé ez az állításom. A rádió előlapja egy olyan amatőr festmény, amelyet még a nagyapám kapott egy katonatársától 1916-ban, és hozott haza a galíciai frontról. Évtizedekig lógott a szobánkban, a gyermekkorom részévé vált. Évek múltán, amikor újra rátaláltam a képre, kilyuggattam, és egy rádió részévé tettem. Talán ezzel a rádióval próbáltam éteri kapcsolatot teremteni néhai nagyapámmal.

Ezen a képen nem, de más képeiden a színhasználatod határozottan katonás: olívazöld, khaki, drapp – ezek a terepszínű katonaruhák színei. Német szavak, németországi helyszínek is fel-feltűnnek képeiden.

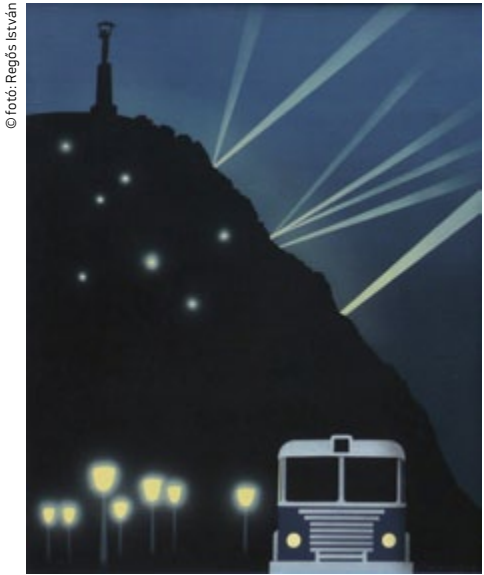
Mi egykor Ruprechtek voltunk, s a magyar reformkor, amelybe szívesen szállok vissza, kultúrájában még szintén nagyrészt németes volt: Széchenyi is németül írt naplót. A hajdanvolt környezet, például az egykori lőegyletek vagy vadásztársaságok tárgyi kultúrája valami közép-európai mitológia része számomra, amelyre persze ugyanúgy nyelvet öltök, mint újabb tárgyaira, pl. egy Trabant silány, primitív szerelvényfalára.

Wehner Tibor 2008-ban szóvá tette, mennyire hiányzik képeidről az emberábrázolás. „Ha véletlenül mégis felbukkan egy-egy alak, akkor is csak bábuként vagy árnykép gyanánt” – írta.

Pedig főhős az ember, hogy is lehetne más-ként? Csak éppen a csinálmányaival: épületeivel, használati tárgyaival képviselteti magát. Távollétével tüntet, mintha azt mondaná: egy percig se higgyétek, hogy ez, csupán ennyi vagyok!

Ha egyedül a magyar államon múlik, mára talán már éhen is halhattál volna?

Ebben is sok igazság van. Buzdítanám a pozícióban lévőket, gondoljanak a képzőművészekre, mert mára ellehetetlenült az életük, hogy csak egyetlen példát mondjak, az 1952 után születettek már nem kaphatnak nyugdíjat a Művészeti Alaptól. Igaz, sok kollégámtól magángyűjtők vásárolnak, de ha nem talál (elsősorban külföldi) biztos felvevőpiacot, a magyar államtól csakugyan éhen halhat. Nekem szerencsém volt: első gyűjtőm, Mezei Gábor továbbajánlott a külföldön élő László Károlynak és Bartha Miklósnak, s ők rendszeresen vettek tőlem képeket.



Regős István: *Fényjáték* 1960, 2007
115×95 cm, akril, vászon

© fotó: Regős István



Regős István: *Pesti fekete*, 2008 | 132×95 cm, akril, vászon

Regős István: Szecesszió, 2009 | 95×135 cm, akril, vászon



© fotó: Regős István

A nyolcvanas években nagy keletje volt a kelet-európai (ellenzéki) művészetnek Nyugaton.

Én életkorom miatt épp csak a végét kaphattam el ennek a hullámnak. 1990-ben Fehér Lászlóval még kiállíthattam Rotterdamban, a rákövetkező évben szentendrei kollégáimmal Limburgban, de azután már jött a nagy semmi, legalábbis ami a nyugati érdeklődést illeti. A hazai – nagy sokára beinduló – kortárs-gyűjtés, különösen annak aukciós formája, igen sok sebből vérzik. Nagyon fontosak lennének az adókedvezmények. 2009-ben Svájcban tapasztaltam, hogy ott, noha nem uniós ország, se vám, se adó nem terheli az oda behozott és ott eladott kortárs képeket. Az „átkosban” azért ott voltak az évi hárommillióos állami vásárlások a múzeumi gyűjtemények számára. Ez persze afféle zsűrízést, cenzúrázást is magában foglalt, de aki ügyes volt, könnyen vette ezt az akadályt.

Felhozható, hogy aki ezt a szabadfoglalkozást, mármint a képzőművészetet választja, az miért várna állami segítséget? Talán a fogorvost, akinek rosszul megy, az államnak támogatnia kéne?

Az lenne az ideális, ha mindenki csak a saját

erejére támaszkodnék. De amíg ide eljutunk, addig is enni, lakni kell. A színészeknél, akik egy-egy színház tagjai, minden hónapban van valami bevétel. A festők, a szobrászok viszont az elemekre vannak utalva. Hollandiában, tudom, a miénknél gazdagabb ország, a diploma után minden művész kap valami havi juttatást néhány évig. Itt tízszer annyit kell dolgozni a minimális megélhetésért. Egy kép megcsinálása rettenetesen nagy munka, hosszú időt igénylő folyamat. Egyáltalán nem biztos, hogy megveszik, s akkor időben elcsúszik minden, már a következő kép anyagköltségeire sincs pénz.

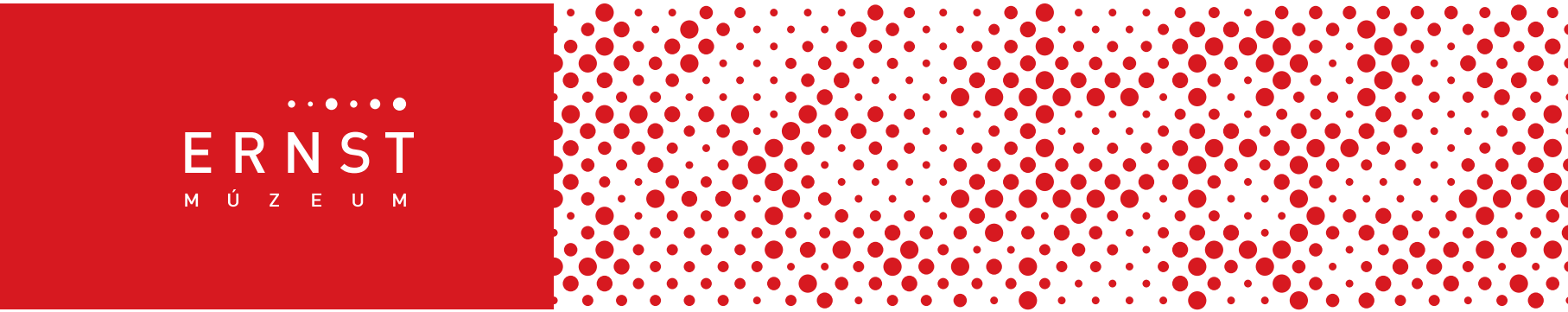
Én csak a legjobbakat mondhatom a Vár-fok Galériáról, amelynek régóta dolgozom, de az utóbbi időben mintha szívesebben állítana ki fiatalokat. (Pedig 2006-os ottani kiállításomról három képet is sikerült eladnunk.) A fiatalok, úgymond, friss színeket hoznak, és nem kérnek túl sokat a műveikért. Akárhogyan is, én nem tudom exkluzív alapon lekötni magamat, másrésről a galériás sem tudja megadni azt az összeget, amiből meg tudnék élni. Eddigi gyűjtőimmel saját magam ápolom a kapcsolataimat, pedig nagyon jól tudom: nem annak kellene eladnia egy képet, aki elkészítette. Ez nem az ő dolga lenne.

És a nemzetközi jelenlét?

Ebben is nélkülözhetetlen szerepe lenne az államnak, hiszen ez külügy, ha úgy tetszik, országmarketing. Némelyik nemzetközi kiállítást támogatják is, de nem tudom, mennyire segítik ezek a rendezvények a magyar művészek külföldre jutását. Van egy gyanúm, amely az idei Viennafair kapcsán merült föl bennem, mégpedig az, hogy a szervezők már eleve úgy befolyásolják a kelet-európai kiállítókat, hogy ne jelentse nek konkurenciát a hazai, esetünkben osztrák, hagyományos eszközökkel dolgozó művészeknek. De már a kilencvenes években is, amikor ösztöndíjas voltam Salzburgban, hiába kerestem kapcsolatot az ottani galériákkal, nemigen segítettek. Bezárkóztak „gemütlich” világukba.

Ugyanezt, a szabad versenyt csorbító védelmet várnád a magyar hivataloktól?

Nem hiszem. Inkább a nemzetközi vérkeringésbe való bejutást kellene erősíteniünk. Tavaly Genfben végiglátogattam vagy 15 galériát. Nem láttam semmit, ami megrázott volna. Azt hiszem, a mai magyar kortárs festészet, ha tehetné, külföldön is gyönyörűen megállná a helyét.



TEHNICA SCHWEIZ* / LÁSZLÓ GERGELY: JAD HANNA – A KOLLEKTÍV EMBER (2008–2010)

*A Tehnica Schweiz alkotócsoporthoz tartozók, László Gergely és Rákosi Péter képzőművészek 2004 óta dolgoznak együtt.

2010. november 6 – december 31.

H-1065 Budapest, Nagymező utca 8.

info@mucsarnok.hu

www.mucsarnok.hu - www.kunsthalle.hu

Nyitva: kedd – vasárnap 11.00 – 19.00

Támogatók:



Aba-Novák korai művei



A fiatal Aba-Novák Vilmos alkotás közben (archív fotó)



Aba-Novák Vilmos: Állattanulmány, 1913

A leányfalui Aba-Novák Galéria, mint az egyik legújabb bemutatóterem, a község által tavaly EU-s pályázati pénzekből felújított Faluházában található. Az új intézmény vezetésére Kovács Kristófot, Aba-Novák Vilmos unokáját kérték fel, aki fáradhatatlanul dolgozik a nagyapai örökség ápolásán. És míg időről időre rendeznek kiállításokat élő művészeknek is, nem feledkeznek el a családi hagyatékról sem. Ősszel a névadónak, a két világháború közötti festészet iskolateremtő nagymesterének fiatalkori művei kerültek a falakra. A robusztus termetű, monumentális piktúrát teremtő Aba-Novák Vilmos

se teljes fegyverzetében pattant elő a múlt század elejének művészeti oktatási rendszeréből, reprezentatív megbízásokkal, márványlap simaságú képekkel, komor tekintetű szent királyokkal és göcsörtös parasztokkal. Leányfalun a kiforratlan Aba-Novák volt látható, olyan gyerekkori és pályakezdő műveivel, mint például a havas domboldalon csipegető varjak vagy a nagybányás ízű Erdei patak. A kezdeti éveket bemutató kiállítás ott végződik, ahol a legtöbb Aba-Novák-tárlat kezdődik: a görbülő kubista lapocskákat és a neoklasszicizmus szoborszerűségét összehasonlító, 1923-as Őnarcképpel.

Aba-Novák Galéria, Leányfalu
2010. október 22 – 2010. november 13.



Aba-Novák Vilmos: Gátőrház, 1904

hétfő • kedd • szerda • csütörtök • péntek • szombat

répatorta • qawa kávé
jázmin tea • focaccia
wifi • artmagazin
hétfőn és szombaton filmklub

Tranzit
Art Café

H-P 9-23 | Szó: 10-22
A Kosztolányinál

MAGYARORSZÁG
www.itthon.hu

esztiválok
éve 2010

ANTIK ENTERIÓR XIV.

magyarországi régiségkiállítás és vásár
a Néprajzi Múzeumban 2010. december 2–5.

Magyarország egyetlen, antikvitásokat bemutató vására idén december elején, a Néprajzi Múzeum falai közé költözik. Festmények, dísz tárgyak, szecessziós lakásdíszek, ékszerek, bútorok és még százféle kincs december első hetében, Budapest belvárosában. A kiállítók közt a szakma ismert és fontos szereplőit találja – galeristákat, műkereskedőket, árverező házakat, lakberendező stúdiókat,

restaurátor műhelyt – kiegészítve művészeti magazinok és albumok kiadóiival, belsőépítészeti és lakberendezési lapokkal, gyűjteményeket feldolgozó kiadványokkal. Csütörtöktől vasárnapig 10-től 19 óráig forró italokkal, bárral, meleg fényekkel várjuk Önöket a téli napokon. Találkozunk Karácsony előtt – idén tizennegyszer – az Antik Enteriőrön.

www.antikenterior.hu

ANTIKENTERIÓR
XIV. MAGYARORSZÁGI RÉGISÉGIÁLLÍTÁS ÉS VÁSÁR

KILIM
A NOMÁD SZŐNYEG

KIÁLLÍTÁS ÉS ÜZLET
1056 BUDAPEST,
IRÁNYI UTCA 5.
TELEFON: 337-1192
www.kilim.hu

ARTCORE ANTIK & DESIGN

1055 BUDAPEST, FALK M. U. 12. +36.1.269 2703
WWW.ART-CORE.HU INFO@ART-CORE.HU

„EGYÉRT VENNI, KETTŐÉRT ELADNI”

Komlós Péter, a Piktúra Galéria
egykori társtulajdonosa

MARTOS Gábor

Középiskolásként történelemmel akart foglalkozni – ehelyett fotós lett. Fotósként a film felé akart továbblépni – ekkor a Nemzeti Galéria hívta magához. Az első egyikeként gründolt magángalériát Budapesten – majd épp amikor igazán beindult a piac, kiszállt belőle és videostúdiót alapított. Több üzleti vállalkozásban is benne volt – de ma már csak jóleső nosztalgiával gondol vissza műkereskedelemben eltöltött éveire, és elégedetten figyeli annak a vezető fővárosi galeristának a tevékenységét, aki egyetemistaként az ő boltjukba járt be naponta ismerkedni a szakmával.

1985-ben nyílt meg a Piktúra Galéria a Vitkovics Mihály utcában. Ez a hely a köztudatban Pető Lilla nevével forrt össze. Magáról a galériáról és Lilláról is egy csomó mindent találtam az interneten – rólad viszont semmit. Pedig te is ott voltál ebben a vállalkozásban. Vajon miért van, hogy a te nevedet és a Piktúra Galériáét együtt sehol sem lehet fellelni?

Sokszor kérdezik tőlem, hogy tulajdonképpen mihez is értek. Ilyenkor mindig mélyen elgondolkodom... Tanultam fényképészetet, filmszakmát, televíziózást, videostúdiót vezettem... Majdnem egész életemben a kulturális terület – hogy úgy mondjam – „menedzser-oldalán” dolgoztam. Természetesen a régi társadalmi-politikai rendszerben még a „menedzser” szó sem volt, és mi nem is tekintettük magunkat annak – nem is tudom, minek tekintettük... Én mindenesetre mindig igyekeztem olyan emberekkel dolgozni, akik szakmailag nagyon kvalifikáltak. Mindig azt vallottam, hogy mindenki csinálja azt, amihez igazán ért. Én például nem végeztem művészettörténész szakot. Esztétika-végzettségem ugyan van, fotós végzettségem is van, az újságíróiskolát is elvégeztem, de a lényeg az, hogy én a menedzseléshez értek igazán. A Piktúra Galéria létrejöttét megelőzően például a Magyar Nemzeti Galériának volt egy leányvállalata, a Széchenyi Művészeti Központ...

... ahol műkereskedés is folyt bizonyos szinten...

... igen; és én ott ismerkedtem meg Pető

Lillával. Bereczky Loránd, akivel akkor már húszéves ismeretség, barátság, együtt dolgozás fűzött össze, ugyanis éppen ezt az én „menedzser oldalamat” ismerve kért fel, hogy vállaltam el ennek a harminc-negyen fős cégnek a vezetését. Itt találkoztam Lillával, és már itt, ebben a Széchenyi Művészeti Központban csináltam vele a Váci utcában egy galériát Domínium néven. Aztán én onnan két év múlva visszamentem kvázi szabadúszónak, Lilla pedig nem akart az utódommal dolgozni, így jött az ötlet, hogy csináljunk együtt egy galériát. Először nem is teljesen privát galériát akartam, hanem megkerestem Rényi Gábert, aki az első, még a szocializmus alatt alapított részvénytársaságban, a Novotrade-ben dolgozott, és felajánlottam, hogy csinálják meg ők. De Rényit nem érdekelte a dolog, így csak az a megoldás maradt, hogy csináljuk meg mi. Én hoztam a tőkét, én szereztem a helyiséget, az engedélyeket, és felajánlottam Lillának, hogy beveszem a cégbe, ötvenszázalékos társammá fogadom anélkül, hogy egy forinttal is beszállna, mert természetesen azt akartam, hogy ő vigye a szakmai részét, én meg majd foglalkozom a háttérmunkával. Hiszen attól, hogy akár tulajdonosa vagy menedzsere vagyok valaminek, még nem gondolom, hogy a szakmai vezetésre is alkalmas lennék. A mai napig – pedig eltöltöttem most már a képek, a képzőművészet világában néhány évtizedet – nem vindikálom magamnak azt a jogot, hogy szakmai kérdésekben nyilatkozzak. Ha néha megkérdnek, hogy Péter, te

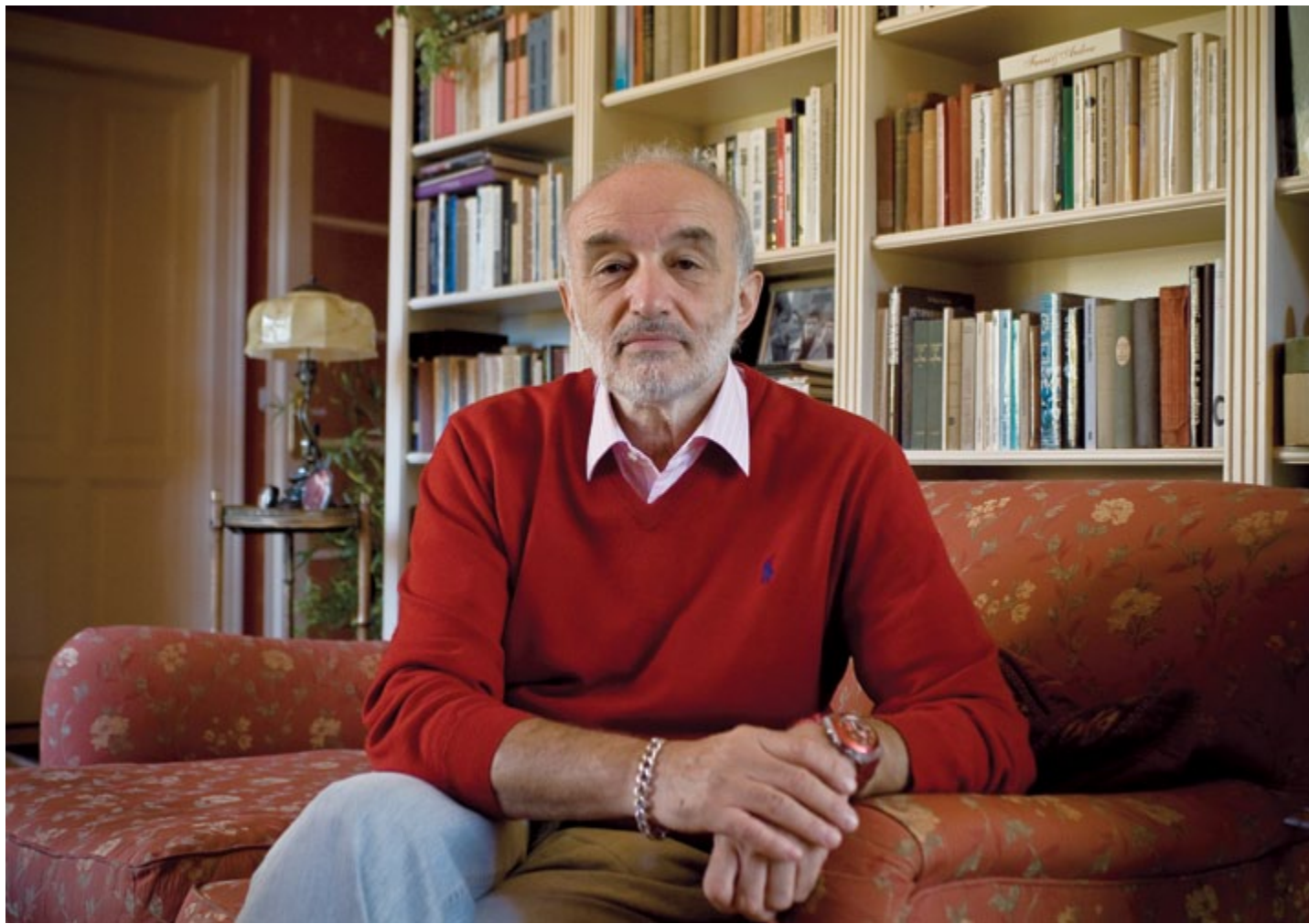
nagyon benne vagy, gyere, nézz meg egy képet, akkor – de azt is csak a nagyon szűken vett baráti körben – elmegyek, és annyit meg tudok mondani, elképzelhető-e, hogy az adott kép (mondjuk) egy Vaszary. Ennyit azért tudok és merek vállalni, hogy igen, elképzelhető, de utána a kép komoly szakember szeme elé kerül. Viszont ha azt látom, hogy nem lehet eredeti, akkor nem kell a szakértőt terhelni. Így működött tulajdonképpen a dolog a Piktúrában is. Lilla nagyon nagy tudású volt, főleg a 19. század második fele és a 20. század első fele volt az, amit tökéletesen ismert...

... hiszen előtte több mint tizenöt évig bizományis becsüs volt...

... aztán igazságügyi szakértő is lett, a muzeológusok, művészettörténészek is mindig kikérték a véleményét. A múzeumi szakemberek ugyanis nem nagyon ismerték, vagy ha ismerték, akkor is sokszor csak „lappangóként” a privát képeket. És amikor a rendszerváltás után előjött ez a hatalmas, korábban „lappangó” anyag, annak a nagy részével Lilla már találkozott előzőleg, hiszen a BÁV-ból személyesen ismerte a Kovács nénit, a Kis bácsit, mivel addig, ugye, a BÁV volt a műkereskedelem egyetlen fóruma.

Térjünk vissza 1985-be és a Piktúrához...

Mi úgy tartottuk, és lehet, hogy ez igaz is volt, hogy a második világháború után az első privát képgaléria a Piktúra Galéria volt. Lehet, hogy Pátzay Vilmaék valamivel előbb indultak, csakhogy ömögöttük



© fotó: Szmolka Zoltán © Artmagazin

a Lapkiadó Vállalat állt. Tehát ami teljesen, mondjuk úgy: a kapitalista értékrend szerint is privát volt, az a Piktúra volt.

Pátzayék, azaz a Műgyűjtők Galériája 1987-ben indult, 1985-ben, tehát a Piktúrával egy évben a Qualitas Galéria nyitott a Bécsi utcában, Szekeres Anna vezetésével; igaz, a mögött meg kezdetben a Művészeti Alap állt. De mondd, te miért láttál fantáziát abban, hogy egy magángalériával érdemes elindulni 1985-ben? Üzletet éreztél benne?

Egyrészt láttam benne üzletet, de a legalapvetőbb dolog az volt, hogy szerettem volna a területen maradni. Azt gondoltam, hogy azzal a szakmai tudással, hozzáértéssel, kapcsolatrendszerrel, amivel Lilla rendelkezett az árubeszerzés oldaláról, azzal lehet kezdeni valamit. A másik oldalról nézve meg ott volt az én társadalmi kapcsolatrendszerem. Nagyon jó párosítás volt ez: Lilla hozta az árut, én biztosítottam a vevőket. De azért a galériának természetesen Lilla volt a védjegye, és meg kell hogy mondjam, csillogóan fémjelezte azt. És amire még most, így utólag visszagondolva nagyon büszke

vagyok, az Kiesebach Tamás, aki akkor járt egyetemre, és mindennap ott volt a galériában, és azt gondolom, hogy nagyon sokat tudott tanulni Lillától.

Igen, ezt egyszer Lillára emlékezve meg is írta. De bocsáss meg, még egyszer visszatérek a legelső kérdésemre, hogy a nagyközönség vajon miért nem ismer téged, miért nincs ma látható nyoma a te akkori műkereskedelmi részvételedek?

Elmúlt... Elmúlt az az idő, velem együtt. Kit érdekel ez ma már? A fiatalok nem is ismerik az akkori körülményeket, az akkori szituációt, hogy mitől volt ez a galéria akkor olyan nagy dolog.

De engem éppen ez érdekel, hogy mitől volt ez akkor olyan nagy dolog? Az, hogy egyszer csak elkezdett Magyarországon is beindulni a műkereskedelem (ami azért addig finoman fogalmazva is korlátozottan működött), hogy egymás után nyíltak a félmagán vagy már teljesen magán galériák. A BÁV mellett egyszer csak elindult egy más típusú műkereskedelmi pezsgés. Igen, ennek a korszakát éltük. Olyan légkör

volt, hogy a vállalkozó emberek – mi műkereskedelemre vállalkoztunk, mások másra – előtt kezdtek kinyílni a lehetőségek. Például lehetett már kft.-ket csinálni – a galériát is kft. formában hoztuk létre –, vagyis megváltoztak a jogszabályok. Vagy ha nem változtak, akkor mi tudtuk őket megváltoztatni. Mert az például egyből kiderült, hogy – mivel még a korábbi, nagyon szigorú belkereskedelmi szabályozók voltak érvényben – galériáranem, csakhasználtcikk-forgalmazásra kaphatunk engedélyt. Én meg azt gondoltam, hogy Pető Lillával mi nem használtcikk-kereskedők vagyunk; egy Rippl-Rónai, egy Vaszary, egy Gulácsy nem használt cikk, ezek művészi tárgyak. Akkor olyan társadalmi pozícióban voltam, hogy egyéves lobbizásom eredményeképpen a Belkereskedelmi Minisztérium, az Ipari Minisztérium, az Országgyűlés – ezeket vissza lehet keresni – módosították a szakmai törvényeket, és csináltak egy olyan működési kategóriát, mint a képgaléria. Induláskor egy évig mi is használtcikk-kereskedők voltunk, csak utána lettünk galéria. De ezután már senkinek sem volt probléma, hogy galériát nyithasson. Persze az a kor

A piktúra Galéria portálja ma



© fotó: Szmolka Zoltán © Artmagazin

olyan volt, hogy egy ilyet már és még meg lehetett csinálni. Öt évvel, tíz évvel korábban nem biztos, hogy ugyanezt a rendele-tet módosítani lehetett volna, mert akkor még merevbb volt a szisztéma. De ezek na-gyon érdekes harcok voltak.

Abban a helyzetben, amikor egyre több galéria nyílt egymás után, ti hogyan pozicionáltátok magatokat a gyorsan változó piacon?

Akkor azért nem volt még igazán verseny. Csak Szekeres Panni meg Pátzay Vilma volt, akik galériát üzemeltettek (lásd: Artmagazin 2010/2., 2008/2. és 2008/3. számai). Lehet, hogy voltak még egy-ketten, de azok csak sokkal kisebb léptékben működtek. És közöttünk sem volt igazán verseny. Sőt, mi például rendszeresen cseréltünk képeket egymással. Mondjuk Szekeres Panninál volt valami, ami nekem nagyon tetszett, akkor Panni átjött a Piktúrába, kiválasztott helye-te ugyanolyan értékben valami másik ké-pet, és elcseréltük őket. És hogy milyen volt a pozíciónk? Nem tudom megítélni, de azt gondolom, hogy az a szakmai tudás, amit Lilla hozott, a BÁV-os húsz évének a kap-csolatrendszere, abban egyedülállóak vol-tunk, ezzel más nem rendelkezett.

Mondtad, hogy a vevők elsősorban a te réveden jöttek. Kik? A köztudatban úgyégy él, hogy a maszekok, akiknek pénzük volt, az orvosok, egy-két külkereskedő al-kotta az akkori gyűjtőkört.

Pontosan meghatározta, nem is igazán tud-ok másokat hozzátenni. Ma azt mondjuk, hogy elképesztő, milyen árakat érnek el a képek. De ha visszamegyünk az akkori jö-vedelemviszonyokhoz, akkor mondhatjuk, hogy azok is elképesztő árak voltak. A leg-drágább kép, amit ezekben az években vet-tünk, egy Batthyány volt. Valaki, egyébként az Intercontinental Szálló akkori főportása, a mi ismereteink szerint őrzött otthon vagy tizenennyolc-húsz Batthyány-képet. Soha nem akart eladni belőlük, se a boltnak, se senki-nek, de egyszer valamiért megszorult, vagy

mi történt, és ő maga jött be Lillához, hogy eladna egyet. Mi persze rögtön rácsap-tunk, hiszen a piacon előtte évek óta nem látott senki Batthyányt. Háromszázezer fo-rintot adtunk érte; gondold meg: három-százezer forint, amikor húszezerért vet-tünk olyan Vörös Gézát, ami ma a százso-ro-sát vagy a még többszörösét éri. Amikor Ripplit lehetett venni negyven-ötvenezer forinttól; komoly, nagy festményét is száz-ezerért. Na de az a százezer is már, ahhoz képest, hogy milyen jövedelmek voltak, na-gyon sok pénznek számított. Úgyhogy szűk volt a vevők köre. Akik a maszek világban el tudtak indulni, azok tudták megfizetni. Volt például egy bácsi és a felesége, akik külön kellett hogy vegyenek egy lakást – a Dam-janich utcában laktak, és a maguké mellett vettek még egy lakást – csak a képeknek, annyi képük volt. Na most ők például bőrdíszművesként, műbőr pénztárcákból csi-nálták a pénzt. Jó pár ilyen gyűjtemény volt, és ezeket az embereket Lilla mind ismer-te. Emlékszem, egyszer valaki keresett egy Vaszaryt, amire Lilla azt mondta: Hajós utca x. (a házászámra már nem emlékszem, de a Hajós utca biztos), Kovácsék. Elmentünk Kovácsékhoz a Hajós utcába, és tizenhárom Vaszary lógott a falon. És Lilla valahogy ki-varázsolt tőlük egyet, mert valaki akart venni egy Vaszaryt. Az ilyen információ hallatlanul nagy érték volt. Én pedig a ko-rábbi életemből ismertem ennek a maszek rétegnek egy szeletét, aztán a korosztályom-ból is sokan kezdtek el maszekolni minden-féle területen, ahol volt egy kis pénz, az or-vostársadalomhoz is voltak szálaim, voltak külföldi kapcsolataim is. A galéria üzleti ér-telemben vett pár igazán komoly pénzügyi sikere mind külföldi eladásból származott.

Ha ez az egész dolog ilyen jól ment, akkor 1993-ban miért szűnt meg a galéria?

Nem szűnt meg, csak Lilla vitte tovább egyedül. Kettőnk között támadt valamiféle nézeteltérés, de erről nem akarok beszélni.



© MTV archívum



© MTV archívum

A Piktúra Galéria 1991-ben

De nagyon-nagyon sajnálom; illetve mind-ketten nagyon sajnáltuk. Mi már 1988–89-ben szétváltunk, és abban állapodtunk meg, hogy Lilla viszi tovább a nevet. Vett a Pan-nónia utcában egy lakást, és egy lakásgaléri-át tartott fenn, ahol talán – mint a Vitkovics Mihály utcában – szintén ki van még ma is írva, hogy Piktúra Galéria.

Az nem jutott eszedbe, hogy ha a Piktúrában a te működésed be is fejeződik, esetleg mással, máshogyan folytasd?

Egyrészt mi Lillával tényleg nagyon szoros baráti, összejárós kapcsolatban voltunk; és hogy akkor most a Lilla ellenében én va-laki mással...? Én ugyanis csak abban gon-dolkozhattam, hogy valakivel, hiszen egye-dül nem tudtam volna galériát csinálni, az hiteltelen lett volna. Ma Magyarországon van vagy háromszáz üzlet, amelyik képek-kel foglalkozik, ott ül benne a tulaj, és bár-mire képes azt mondani, hogy ez ez vagy az... De nálam ezek a dolgok nem működ-nek. Amit csinálók, azt igyekszem nagyon magas színvonalon csinálni, mert nekem az az élvezet. Például hogy a Piktúra Galériával ott voltunk az élmezőnyben. Rádadásul ami-kor '89-ben ez történt, akkor kaptam egy ajánlatot videostúdió létrehozására, elég nagy tőkével. Meg is csináltuk, tíz évig mű-ködött. Ha ez a lehetőségem nem jön, ak-kor lehet, hogy elkezdek jobban kutakodni a galériások között. Ma már meg... Hiába szeretem ma is szenvedélyesen a műkeres-kedelmet, ma már nincs rám szükség, mert olyan fiatalok vannak, akik értenek a mene-dzseléshez. Ilyen értelemben én kikoptam...

Milyen különbséget látsz a nyolcvanas évek közepe, amikor ti elkezdtétek és a mai magyarországi műkereskedelem között? Mi változott? Nemcsak arra gon-dolok, hogy az árak felmentek, meg ma több galéria van, de az egész hangulata, légköre mennyiben változott?

Amennyiben a világ változott. A nyolcvanas

évek Magyarországa nekem sokkal családi-asabb volt. 1990-ben azt mondta az ország, hogy összeomlott a szocializmus, épít-sük a kapitalizmust. De ezzel a kapitaliz-mussal azért vannak morális, etikai gon-dok. Persze ilyen a kapitalizmus természete: nem nagyon engedi egy üzleti vállalkozás-ban a közvetlen, családias kapcsolatokat. És azzal együtt, hogy a műkereskedelem akkor is jó jövedelmet biztosított, azért nem úgy, mint ma. Mi például soha nem tudtunk volna árveréseket csinálni, annyi pénzünk soha nem volt. A politika, a ren-deletek, a törvények sem engedték annyira felnőni az akkori privát kezdeményezése-ket. Úgyhogy nem összehasonlítható a ket-tő. Ma egy komoly műkereskedő kőkemény profi minden szempontból; bár itt azért le-szűkítem a műkereskedelmet három-négy emberre... A többiek – nem akarok neve-ket mondani – nagyon nagy pénzeket ke-resnek ugyan, de hát én egy sliccgombot sem vennék ott... Ami még a változásokat illeti: elég belegendolni abba, hogy a mi időnkben Magyarországon egyetlen egy képkeretező volt, a Gébert a Váci utcá-ban, aki elfogadható kereteket csinált. De nekünk eszünkbe sem jutott más keretbe-tenni egy képet, mint amiben egyébként is volt; amiben leakasztottuk ezekben a fő-leg polgári otthonokban. Ha 1920-ban jó kerete is volt egy képnek, el lehet képzel-ni, hogy az 1980-ban hogy nézett ki. És azt bizony mi úgy adtuk tovább, mert annyi profit nem volt rajta, hogy a Géberthez el-menjünk vele. Tudomásul kell venni, hogy mindennek van egy kezdete – és mi ennek a kezdetnek voltunk a résztvevői. Azt gon-dolom, hogy mindent a maga korában kell vizsgálni, és ezért nagyon nehezen össze-hasonlítható egy akkori galéria működé-se egy mostaniéval. Az természetes, hogy egy Kieselbach Tamás vagy egy Virág Judit, akik abban a korban ott, körülöttünk tanu-ltak, lesték el a kereskedelmi fogásokat, ma már sokkal, de sokkal magasabb színvona-lon tudják az egészet csinálni. Egy egyete-mista fiúnak, ha ehhez van érzéke, semmi mást nem kell megtanulnia, mint amit száz éve, kétszáz éve, ötszáz éve mondanak a ke-reskedők: egyért venni, kettőért eladni. De egy értelmiséginek, aki bölcsészkarra jár, művészettörténész szakra, ezt nem tanítják. Bele kell szagolni, mi az, hogy kereskede-lem, mi az, hogy költség, hogyan kell men-dzselni a dolgokat.

PETŐ LILLA (1949–2001)
Hajdúhadházán született, Hajdúböször-ményben végezte az általános iskolát, majd Debrecenben járt középiskolába. Érettsé-gi után a BÁV-hoz került, ahol tizenhat éven át festménybecsüsként dolgozott, s közben igazságügyi festményszakértő-képesítést is szerzett. 1983-ban a Magyar Nemzeti Ga-léria Széchenyi Művészeti Központjába ke-rült: a cég Váci utcai galériáját, a Domíniumot vezette. 1985-ben lett a Piktúra Galéria mű-vészeti vezetője, majd 1993-ban a Pannónia utcában nyitotta meg az ország első lakás-galériáját. Később – ugyancsak Piktúra né-ven – a Bárczi István utcában működtetett galériát. Nemcsak kereskedett a képekkel, gyűjtötte is őket: kollekciójának jó pár da-rabja – Benczúr Gyula, Mednyánszky László, Szőnyi István, Molnár-C. Pál, Derkovits Gyula, Egry József, Nagy István, Ziffer Sán-dor, Bene Géza, Kolbe Mihály, Ámos Imre, Huzella Pál, Mokry Mészáros Dezső, Czöbel Béla, Basch Andor, Basch Árpád, Tihanyi Já-nos Lajos, Karlovsky Bertalan, Scheiber Hugó, Perlrott Csaba Vilmos, Almási Ala-dár, Kárpáti Tamás és El Kazovszkij művei – a Kieselbach Galéria 2006. tavaszi árveré-sén került kalapács alá.

Mennyire figyeled a mai műkereskedel-met? Legalább a nosztalgia szintjén meg-maradt benned az egykori galerista?

Figyelem is meg nem is. Ha a kérdés arra irányul, mennyire vagyok benne, hazud-nék, ha azt mondanám, naprakész vagyok. Eljárok árverésre, mert nagyon szeretem a hangulatát, elmegyek a barátaimmal, akik sokszor kikérik a véleményemet, ha meg akarnak venni valamit, szóval – hogy úgy mondjam – nem vagyok „érintetlen” a dol-gokban, de ez már nem az én világom. Per-sze érdekel a képzőművészet, de nem azért, mert ezt csináltam valaha, hiszen azelőtt is jártam múzeumokba. Benne vagyok, szóra-koztat; szeretem az árveréseket, szeretem az Artmagazint – most nem azért, mert ez a be-szélgetés oda készül –, szeretem az egész légkörét. Dolgoztam a Nemzeti Galériában, rengeteg barátom van a művészettörténe-szek, restaurátorok között. Ez az egész vi-lág nagyon közel áll a szívemhez. Ugyanak-kor a filmezéshez, a filmes világhoz is nagy szerelem kötött. De mind a kettő kikopott kicsit az életemből. Sajnos...





Dr. KOVÁCS Zoltán

SCHOLTZ RÓBERT SZOBAFESTŐ MAGÁNKÉPTÁRA



Egy nemzetközi hírű sziléziai szobafestő emelte az ipart művészi szintre Pesten a Monarchia idején: Scholtz Róbert. Ő festette

Lotz Károly figurái köré a reneszánsz motívumokat, a kacskaringós indákat, a gyümölcskosarakat és a kandelábereket,

elnyerve a császári és királyi udvari festő címet. Miközben kidekorálta a historizmus számos szimbolikus épületét, főurakhoz méltó

műgyűjteményt halmozott fel a németalföldi festőktől az itáliai régi mesterektől. Jelentés az aranykorból, amikor még a szobafestők

is reneszánsz Madonnákkal és holland zsánerekkel álmodtak.

A kiegyezés és az I. világháború közötti fél évszázad polgárosodó Magyarországon a műgyűjtés addig soha nem látott lendületet vett. A hagyományos arisztokrata gyűjtemények mellett egymás után keletkeztek a feltörekvő és mind tehetősebbé váló polgárság magánkollekciói. A Múcsarnok 1888-ban rendezett kiállítása, amelyet a budapesti I. gyermekmenhely megsegítése céljából szerveztek, már jól tükrözte a hazai műgyűjtés iránti igény megnövekedését, a magánkézben lévő műtárgyállomány volumenét és színvonalát.¹ Az utóbbi évek magyar gyűjtéstörténeti kutatása néhány jelentősebb magángyűjtemény anyagát és keletkezésének körülményeit már górcső alá vette, azonban legtöbbjüknek csupán létezéséről van tudomása.² Ezúttal egy kevésbé ismert, ám a saját korában kétségtelenül jelentős budapesti kollekció történetét és anyagát kíséreljük meg bemutatni. Scholtz Róbert személyének és műgyűjteményének a művészettörténet mindaddig nem szentelt túlságosan nagy figyelmet, jóllehet saját szakmájának, a szobafestőiparnak mai jeles képviselői különösen nagy becsben tartják,³ és alakja az építészettörténészek számára sem ismeretlen.⁴

Egy sziléziai szobafestő elképesztő karrierje Budapesten

Scholtz Róbert 1837. január 1-jén a sziléziai Boroszló közelében látta meg a napvilágot.⁵ Szerény megélhetésű hivatalnok apja

a fiút szobafestőnek szánta, aki inasévei befejeztével, az 1850-es években az akkor már Bécsben dolgozó atyjához költözött. Jó nevű bécsi szobafestő mesterek segédjeként elsajátította a szakma minden csínját-bínját, azonban az iparág akkori középszerű színvonalára miatt tudását náluk már nemigen tudta tovább fejleszteni. A rajzolás és festés iránt élénk érdeklődést tanúsító ifjú Scholtz a császárvárosban ezért rajzakadémiai stúdiumokat folytatott, és néhány műipari iskola tanfolyamait is nagy kedvvel látogatta. Első biográfusa, Gelléri Mór szavait idéve: „...itt új világ tárult a szemei elé. Megismerkedett a formák tökélyével, a minták legjavával, a színkeverés, a színezés nemes titkaival, s rendkívüli buzgalommal és odaadással szentelte szabad idejét az esti tanfolyamok szorgalmas látogatásának és ismeretei gyarapításának.”⁶

Ezekben az években Scholtz több alkalommal is dolgozott Magyarországon, több középület és magánpalota festési munkáit irányította. Látván, hogy Pesten a szobafestőipar még meglehetősen gyermekcipőben jár, úgy vélte, a rohamosan fejlődő magyar főváros számára kitűnő lehetőségekkel kecsegtet. 1857-ben úgy döntött, hogy Pesten telepedik le, ahol hamarosan meg is nyitotta saját üzletét. Képzett munkakerő híján kezdetben Scholtz kénytelen volt saját maga nevelni és betanítani fiatal, agilis és jó érzékű munkásokat, majd később ezek segítségével néhány év alatt sikerült

olyan magas színvonalra emelnie a szobafestő szakmát, hogy a külföldi munkaerő Bécs helyett hamarosan hozzá, Budapestre jött tanulni. Scholtz műhelyében különösen nagy számban dolgoztak az észak-európai országokból érkezett tanoncok. A meszter legendás pontossága és kérlelhetetlen



Scholtz Róbert, a díszítőfestés fejedelme és szenvedélyes műgyűjtő (Fotó Tóth 2006 alapján)



Scholtz látványterve az Operaház nézőteréhez a Kiscelli Múzeum gyűjteményéből

szigora rövid időn belül megalapozta hírnevét. Ha valamely munkában hibát fedezett fel, gyakran egész termeket mázoltatta újra. A neves bécsi művészettörténész professzor és az Österreichisches Museum für Kunst und Industrie alapító igazgatója, Rudolf Eitelberger is elismerően nyilatkozott Scholtz teljesítményéről, amikor Budapesten jártában egy alkalommal azt találta mondani, hogy a magyar építőipar számos ágazatában nemhogy lépést tart a béccsel, hanem néhány területen egyenesen túl is szárnyalja azt színvonalában, példaként a szobafestőipart említve.⁷

A Scholtz-műhely egyre-másra kapta a megbízásokat, amit egyrészt a megbízható, pontos és magas színvonalú munkának, másrészt jó családi kapcsolatainak is köszönhetett. Budapesten feleségül vette Fillinger Paulát, aki feltehetően a Pilvax kávéház egykori bérlójének, Petőfiék

kávéházának, Fillinger Jánosnak volt a leánya. Paula nővére révén pedig közeli kapcsolatba került a gazdag és befolyásos kocsigyáros Kölber családdal, mivel sógornője az egyik Kölber fiú felesége volt.⁸ Az 1870-es évektől kezdve egyre jelentősebb megbízásokkal halmozták el Scholtzot, akinek karrierje meredeken ívelt fölfelé. Feltehetően közreműködött a Feszl Frigyes tervezte Vigadó mennyezeti ornamentikájának kialakításában, ekkor még csupán mint Götz Adolf alvállalkozója, továbbá vélhetően a Terézvárosi templom és a Fővámház 70-es évekbeli kifestésében is részt vett.⁹ Ez utóbbi két munka kapcsán ismerkedett meg az épületek tervezőjével, Ybl Miklóssal. Találkozásuk egy hosszú távú és rendkívül gyümölcsöző együttműködés kezdetét jelentette, hiszen ezt követően Scholtzot ott találjuk Ybl szinte valamennyi jelentős épületénél. Ezekben az években még egy, a karrierje

szempontjából meghatározó jelentőségű ismeretséget kötött: a Bródy Sándor utca 4. szám alatti Ádám Károly ház kifestésénél együtt dolgozott Lotz Károssal, akivel hamarosan közeli barátságra került.¹⁰ Scholtz évtizedeken át volt a freskók nagymesterének munkatársa. Miként Lotz monográfusa, Ybl Ervin írja: „Ahol mesterünk vitte a főszólamot figurális kompozícióival, ott Scholtz Róbert szolgáltatta meg a kísérő zenét, díszfestő futamaival, a renaissancának boltozatokat, falakat berajzó dekoratív formavilágával, a groteszkek, indakacskaringók, kendők, kandeláberek, képzelet architektúrák, gyümölcsök, virágok fantasztikus birodalmával.”¹¹

A műhely első fontosabb önálló megbízása az 1867–81 között Ybl tervei alapján épült Ferencvárosi plébániatemplom mára sajnos megsemmisült ornamentális díszítőfestése volt.¹² Scholtz 1880 decemberében



A Scarpa-gyűjtemény aukciós kiállítása a Scholtztnak megvásárolt Madonna-képpel

fejezte be a Nemzeti Múzeum főlépcsőházának kifestését, majd két újabb Ybl-épület, a Várkert Bazár és a Várkert Kioszk következett.¹³ Szakmai sikerei elismeréseként 1882-ben császári és királyi udvari festői címmel ruházták fel. Egy évvel később már Turán dolgozott, a Pesti Magyar Kereskedelmi Bank alapítójának, Tornyai-Schossberger Zsigmondnak egyébiránt ugyancsak Ybl által tervezett kastélyán,¹⁴ és ezzel párhuzamosan a műhely megkezdte a munkálatakat egyik főművén, az Operaházon. Az épület pompás ornamentális festése, dekoratív groteszkjei kitűnően harmonizálnak Lotz, Than Mór, Székely, Vastagh, Feszty és Aggházy falképeivel.¹⁵ Az impozáns



Az Országos Képtár igazgatója, Pulszky Károly közreműködött Scholtz gyűjteményének létrehozásában

teljesítményt, amely egy kortárs méltatója szerint „Scholtz Róbert műipari haladásának ékes bizonyítéka...”, hamarosan hivatalosan is elismerték: a mesternek 1885. június 22-én a Ferenc József rend lovagkeresztjét adományozták, továbbá a koronás arany érdemkereszt viselésére is jogosultságot nyert.¹⁶ Scholtztnak elévülhetetlen érdemei voltak az 1886-ban megalakult szobafestő ipartestület létrehozásában, melynek első elnökévé is megválasztották. Tisztségét három évig, 1889 áprilisában történt lemondásáig töltötte be.¹⁷

Scholtz az 1890-es években újabb jelentős és minden bizonnyal jól jövedelmező feladatokat kapott a fővárosban és vidéken egyaránt. A tihanyi apátsági templom, a dévai megyeháza, Hauszmann Alajos Döbrentei utca 10. alatti háza, a Józsefvárosi templom, a Kúria előcsarnoka, az Iparművészeti Múzeum, a Mátyás-templom, a kőbányai Szt. László-templom és nem utolsósorban az Országház, hogy csupán a legfontosabb munkákat említsük. A századforduló első éveiben az idősödő és egyre többet betegeskedő Scholtz már utolsó munkáin dolgozott. A Budavári Palota Habsburg termének mennyezeti festése, a New York-palota és végül a Szent István-bazilika, amelynek munkálatait már utódai, Steinhäusl János és Kölber teljesítették.¹⁸

„Emberé a munka, Istené az áldás” – A műgyűjtés kezdetei

Scholtz festészeti iránti érdeklődése már

bécsi tanulóéveiben megnyilvánult, arra vonatkozóan azonban, hogy mikor kezdett el képeket gyűjteni, legfeljebb csupán következtetni tudunk. Az 1880-as évek vége előtt anyagi helyzete nemigen tette lehetővé, hogy eme szenvedélyének komolyabban hódolhasson, azonban a 90-es években erre már minden esélye megvolt. A Műcsarnok 1888-as nagyszabású magángyűjteményi kiállításán mindenesetre Scholtz neve még nem szerepelt a bemutatott művek tulajdonosai között.¹⁹ Gazdagodásának ékes bizonyítékaként 1893-ban Ybl Miklós fiától, Félixről megvásárolta a Baross utca 34. szám alatti házat, amelyet Kauser Gyula építésszel átépíttetett. Saját lakásán és műhelyén kívül az épületben bérlakásokat alkíttatott ki, hogy öregkorára ilyen módon is kényelmes megélhetést biztosítson magának és családjának. A ház utcai homlokzatára barátja, Lotz Károly festette meg a Hit, Remény és Szeretet allegorikus figurái előtt térdelő, német reneszánsz viseletben megjelenő Scholtzt és feleségét. A homlokzat két oldalát az Ipart és a Bőséget jelképező attribútumokkal felszerelkezett szárnyas puttók díszítették. A kompozíció fölött egy jellegzetesen német szellemiségű szöveg volt olvasható, amely akár mesterünk ars poeticájának is tekinthető: „Emberé a munka, Istené az áldás”.²⁰

Scholtz képgyűjteményének első és egyben utolsó ismertetőjétől, Diner-Dénes Józseftől tudjuk, hogy a szobafestőipar

Az Operaház kifestése a Scholtz-műhely egyik főműve



A Baross utcai Scholtz-ház díszítőfestésének részlete (Fotó Tóth 2006 alapján)

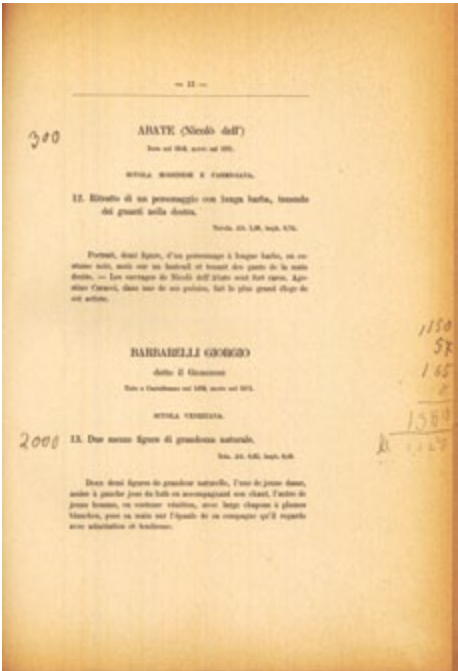


A Scholtz-féle Madonna-ábrázolásról Pulszky már 1895-ben megjegyezte, hogy németalföldi munka



doyenje sokévi szorgalmas gyűjtéssel retek képtárat szerzett, amelynek gyarapításához szakemberek tanácsát is igénybe vette.²¹ A Lyka Károly szerkesztette Művészet hasábjain megjelent rövid írás neveket ugyan nem említi, más forrásból azonban kiderül, mely szakemberekkel állhatott Scholtz kapcsolatban. Festőművész barátai és ismerősei, elsősorban Lotz és Than Mór mellett úgy tűnik, Scholtz egyik tanácsadója az Országos Képtár akkori igazgatója, Pulszky Károly lehetett.

Pulszky számítása a Scholtztnak megvásárolt képek vételáráról



Pulszky 1895-ben Milánóban ott volt Antonio Scarpa híres gyűjteményének árverésén, amelyen egyebek között a Képtár számára megszerezte a későbbi meghurcoltatását kiváltó Piombo *Férfiképmást* is.²² Pulszky az általa használt két árverési katalógusban valamennyi tétel mellé bejegyezte azok leütési árát, sőt a fontosabb művek esetében azt is, hogy ki volt a vásárló.²³ Két tétel mellett saját kézírásával a „Scholtz Bp.”, egy harmadiknál pedig a „Sch. Budapest” megjegyzést olvashatjuk. Ez utóbbi az aukció 8. tételeként, Sebastiano Ricci neve alatt árverezett kép volt, amely a katalógus szerint a velencei történelem egy jelenetét ábrázolta, és fölöttébb jutányos áron, 165 líráért kelt el. 11. tételszámon Dosso Dossi műveként került árverésre egy a gonoszság démonán taposó Madonna a gyermekkel és angyalokkal ábrázolás, amelyet Pulszky bejegyzése szerint 1150 líránál ütöttek le. Az 50. szám alatt pedig egy a 17. század első felének vezető bolognai mestere, Domenico Zampieri, közismertebb nevén Domenichino műveként aukcionált festmény szerepelt, amely a katalógus meghatározása szerint egy szellemeket megidőző varázslónőt ábrázolt, és 500 líra leütési áron cserélt gazdát. A valójában Pandorát ábrázoló festmény ugyan bizonyosan nem Domenichino alkotása, azonban kétségkívül Scholtz gyűjteményének egyik kiemelkedő darabja volt. Nem valószínű, hogy a festményeket maga Scholtz vásárolta volna meg az árverésen, sokkal inkább úgy tűnik, hogy az ügyletet Pulszky bonyolította le Scholtz megbízásából. A Scarpa-árverés 1895. november 14-én volt, Scholtz ekkor már megfeszített tempóban dolgozott az Országház kifestésének első szakaszán, a sürgető határidők miatt szinte kizárt, hogy jutott volna ideje egy milánói

A *Trik-trak* játékosokat ma is Dirck Hals művének tartják



Isaack van Ostade jellegzetes téli tája Scholtz gyűjteményében

utazásra.²⁴ A katalógusokból az is kiderül, hogy Pulszky valószínűleg több képre is licitált Scholtz megbízásából, úgy tűnik azonban, csupán hármat sikerült megszereznie.²⁵ Az aukciós katalógus egy lapján Pulszky a Scholtz részére megvásárolt Madonna-kép és a Ricci-mű kapcsán még a jutalékokkal megnövelt, kifizetendő végösszeget is kiszámolta, ami egyértelműen az ő közreműködésére utal.²⁶

A Scarpa-gyűjtemény legújabb, 2007-ben megjelent feldolgozása nem sokat tud a Scholtz-gyűjteménybe került képek 1895-ös árverést követő sorsáról. A korabeli sajtó ugyan megírta, hogy a Dosso Dossinak tulajdonított Madonna-képet „Direttore del Museo di Buda-Pesth, Sig. Pulszky” vásárolta meg,²⁷ azonban a könyv szerzője nem tudhatta, hogy a képet hiába keresi a budapesti múzeum gyűjteményében.²⁸

Az 1902-es orvosszövetségi kiállítás

Az 1890-es években a népszerű és tehető vállalkozó Scholtz már minden bizonynyal szép számmal vásárolt festményeket. Miután 1896-ban lemondott ipartestületi elnökségéről, majd két évvel később az üzleti ügyei intézését is átruházta, fokozatosan visszavonult a munkától. Idejét egyre inkább a műgyűjtés nemes passziójának szentelhette. A hazai magángyűjtemények soron következő 1902-es seregszemlájén már kollekciójának több darabját is ott találjuk a kiállított művek között. A budapesti orvosszövetség által rendezett műcsarnokbeli kiállításon a gyűjteményéből bemutatott 18 festménnyel az ötödik legnagyobb kiállítónak számított.²⁹ A 864 tételt tartalmazó katalógus 55 mű fotóját is közölte, közte négy Scholtz-gyűjteménybeli festményével. A Scarpa-aukción megszerzett





A gyűjtemény egyetlen biztosan Magyarországon maradt darabja az egykor Domenichinónak tulajdonított Pandora-kép

Madonna-kép mellett, amely immár a haarlemi manierista festő, Cornelis Cornelisz. van Haarlem műveként szerepelt,³⁰ egy Riberának tulajdonított Szent Bertalan mártíromságát, az Ifj. David Teniers monogrammal szignált és 1631-re datált Szent Antal megkísértését ábrázoló kompozícióját,³¹ valamint Lotz Károly *Lowak* című munkáját találjuk az illusztrált művek között. Az első három kép műves, igényesen faragott (nem kizárt, hogy eredeti) keretével együtt került a katalógusba.³²

A Scholtz-képtár igen erős németalföldi anyagából az urbinói udvarban is működött flamand festőnek, Justus van Gentnek tulajdonított korai Salvator Mundi-tábla mellett a 17. századi holland tájképfestészetet Jan Vermeer van Haarlem egy jellegzetes, a haarlemi tőzeglápot ábrázoló tájképe, a szintén haarlemi születésű Jan Wijnants monogrammal jelzett tája, Salomon van Ruysdael folyóparti tája, Pieter de Molijn szignált táblaképe, Isaack van Ostade teljes névvel jelzett, korcsolyázókat ábrázoló festménye,³³ valamint Dirck van Bergen *Tájkép állatokkal* című kompozíciója képviselte. Abraham van Beyeren halas csendélete

és Jan Davidsz. de Heem szignált gyümölcsös-halas csendéletéhez a kiállításon még a leeuwardeni portréfestő, Wijbrand de Geest jelzett, Hendrik Casimir van Nassau-Dietz helytartót ábrázoló képmása,³⁴ továbbá a hágai Jan Anthonisz. Ravesteyn 1613-ban festett férfiképmása csatlakozott.³⁵

Scholtz olasz anyagából egy korai trecento táblakép, az akkor Ambrogio Lorenzettinek attribuált Madonna szentekkel, valamint a Scarpa-gyűjteményből származó Pandora-kép került bemutatásra. A kiállított művek sorát a kitűnő 19. századi osztrák portretista, Karl Rahl *Férfiképmása* zárta.³⁶

A gyűjtemény németalföldi és német művei

1903-ban írott rövid ismertetőjében már Diner-Dénes rámutatott, hogy Scholtz képgyűjteményének gerincét a németalföldi művek alkotják, amelyek között „nemcsak kiváló nevekkal, hanem nagyon jó művekkel is találkozhatunk”.³⁷ Az orvosszövetségi kiállításon bemutatott művek mellett tudomásunk van az utrechti tájképfestő, Jan Both monogrammal jelzett *Vízparti táj pihenő*

vadászokkal című táblaképéről, továbbá egy a 18. század elején működött amszterdami csendélet- és portréfestő, Dirk Valckenburg életművébe sorolt férfiképmásról.³⁸ A holland képgyűjtemény egyik figyelemre méltó darabja volt az a trik-trak játékosokat ábrázoló festmény, amelyet Scholtz (vagy talán inkább Pulszky?) a Haarlemben és Leidenben működött életképfestőnek, Dirck Halsnak tulajdonított. Az attribúció úgy tűnik, kiállta az idő próbáját, hisz a művet a festő néhány évvel ezelőtt megjelent korszerű monográfiájában is megtaláljuk.³⁹ Említést érdemel még az elsősorban tengert és vitorlásokat ábrázoló képeiről ismert ifjabb Willem van de Velde egy monogrammal jelzett férfiképmása, amelyről Diner-Dénes is elismerő szavakkal nyilatkozott.⁴⁰ A vitorlásokkal megfestett tengeri tájháttér előtt megjelenő, hóna alatt vázlatkönyvet szorongató kalapos férfi az 1933-as Helbing-aukció anyagában már mint a művész önarcképe szerepelt.⁴¹

A Scholtz-gyűjtemény mai szemmel talán egyik legjelentősebb festménye a német származású kiváló Rembrandt-tanítvány, Christoph Paudiss munkája lehetett, amelyet sajnos csupán leírásokból ismerünk. A fatáblára festett kép, amely a festő teljes nevét és az 1662-es évszámot is tartalmazta, talán Remete Szent Antalt ábrázolta, akit az ördög megkísért.⁴²

Végül ezen művek közé sorolhatjuk a skót származású, de utrechti iskolázottságú William Gowe Ferguson leölt szárnyasokat ábrázoló csendéletét, valamint a Brüsszelben született Philipp Ferdinand Hamilton kisméretű, rézlemezre festett *Vadgalambját*.⁴³

Az itáliai festmények

Scholtz olasz képei közül már tettünk említést arról a korai arany háttérű Madonna-képről, amely az 1902-es kiállításon is szerepelt, és amelyet Scholtz némi túlzással a sienai festészet egyik vezető mestere, Ambrogio Lorenzetti munkájának tartott. Volt a gyűjteménynek még egy 14. század végi sienai táblája, amely Diner-Dénes bizonytalan leírása alapján nehezen azonosítható.⁴⁴ A kép talán megegyezik azzal a Madonna a gyermek Jézussal kompozícióval, amely az 1933-as Helbing-árverésen is szerepelt.⁴⁵ A Forliban született, Veleccében és Rómában is működött reneszánsz mester, Marco Palmezzano művének tartották azt a Szent Családot ábrázoló képet, amelynek témáját Diner-Dénes ugyancsak pontatlanul határozta meg. A képet

műhely

műhely

Pulszky vásárolta, amint azt a Helbing-katalógusban olvasható szöveg állítja: „Erworben von Carl von Pulszky, Direktor des Museums der Schönen Künste in Budapest.”⁴⁶ Ez a bejegyzés ismételten megerősíti azt a gyanúkat, miszerint Pulszky aktívan részt vett a Scholtz-gyűjtemény létrehozásában és gyarapításában. Az 1890-es években Pulszky rendszeresen járt Itáliába, hogy a megalapítandó Szépművészeti Múzeum számára műveket vásároljon.⁴⁷ Scholtz olasz képgyűjteményét vélhetően jórészt Pulszky szakértelmének és kitűnő itáliai kapcsolatainak köszönhette.

Az itáliai festmények között volt még egy firenzei iskolába sorolt Szent Katalin eljegyzése ábrázolás, amelynek színezése és „correggioszerű” kis Jézusa Diner-Dénes jellemzése szerint fölöttébb modoros volt,⁴⁸ továbbá egy a ravennai manierista festőnek, Luca Longhinak tulajdonított kisméretű vászonkép, amely a gyermek Jézust imádó

Az egykor Justus van Gent művének tartott Salvator Mundit Helbing 1933-ban spanyol festő alkotásaként árverezte



Pieter de Molijn tájképe Kölnben bukkant fel 2006-ban

Madonna félalakját jelenítette meg. A leírás szerint az édeskés, lágy rajzolatú Mária alakja mögött egy sötét függöny volt látható, míg a gyermek Jézus mögött kilátás nyílt a tájra.⁴⁹

Scholtz olasz festményeinek sorát a már említett, Domenichinónak attribuált Pandora-ábrázolással, valamint egy kicsiny táblaképpel, a Tiziano idősebb testvére, a Cadoréban működött Francesco Vecellio nevével összefüggésbe hozott Júdás csókja kompozícióval folytathatjuk. Ez utóbbi kép témáját Diner-Dénes, ismét tévesen, mint az adógaras ábrázolását határozta meg.⁵⁰ Szerzőnk valószínűleg ugyancsak tévedett, amikor egy

Wijbrand de Geest Henrik Kázmér nassau-dietzi helytartót ábrázoló jelzett portréja



kis Brusasorci-kép kapcsán azt állította, hogy ugyanabból a gyűjteményből származik, mint az Országos Képtár Piombója.⁵¹ A Scarpa-árverés anyagában ugyanis nem szerepelt ilyen mű, ellenben a Pandora-kép valóban innen került Scholtz gyűjteményébe, bár ezt nem említi. A Diner-Dénes-féle ismertető az itáliai művek felsorolását egy Mária mennybemenetele-vázlattal zárja, amely „...veres és sárga tónusokban nagy készséggel volt megfestve”.⁵²

A kollekciót az 1933-as Hugo Helbing által rendezett árverés katalógusa alapján néhány további darabbal egészíthetjük ki. A Ribera művének tartott Szent Bertalan mártíromságát ábrázoló kép kapcsán a katalógus megemlíti, hogy a festményt Pulszky Károly vásárolta a milánói Frizzoni-gyűjteményből.⁵³ Pulszky minden

Salomon van Ruysdael műve az 1902-es orvosszövetségi kiállításon is szerepelt



A Szent Antal megkísértését ábrázoló festmény az Ifj. David Teniers munkája



bizonynal személyesen ismerte a korszak jeles műkritikusát, az itáliai reneszánsz festészet elismert szakértőjét, Morelli kiváló tanítványát, Gustavo Frizzonit (1840–1919), aki remek képgyűjteményt mondhatott magáénak. A Helbing-katalógus szerint két további mű származott ugyanebből a gyűjteményből, amelyeket aligha kétséges, hogy Pulszky vásárolt Scholtz Róbert számára. Az egyik a velencei barokk nagymesterének, Giovanni Battista Piazzettának egy a dózse apoteózisát ábrázoló munkája, amely – a gyanúperrel élve – akár még a Diner-Dénes által Mária mennybemene telének nevezett képpel is azonos lehet.⁵⁴ A másik mű pedig egy Sebastiano Ricci neve alatt szereplő Salamon ítélete volt, amely különös módon emlékeztet bennünket

arra a Scarpa-árverésen megvásárolt képre, amelynek jutalékkal megnövelt árát Pulszky egy széljegyzetében a Dosso Dossi Madon na-képpel együtt kiszámolta. Ricci műve a Scarpa-katalógusban mint *Jelenet a velencei történelemből* szerepelt, a leírások és a közel egyező méretek azonban megerősítik gya núnkat, hogy talán egy és ugyanazon kép ről van szó.⁵⁵ Ez esetben a Behr-féle anyag szakértője (talán Térey Gábor?), aki mel lesleg jól ismerte a képek előtörténetét és Pulszky tevékenységét is, valószínűleg té vedett a mű származását illetően. Némileg furcsa, hogy a Helbing-katalógus részletes képleírásokat, provenienciát, olykor analó giákat, attribúciós megjegyzéseket és kiál lítási adatokat is tartalmazó, meglehetősen szakszerűen összeállított tételei egyáltalán nem említik Scholtz Róbert nevét.

A Scholtz-család és a gyűjtemény további sorsa

Amint azt korábban említettük, az 1890-es évek végétől Scholtz fokozatosan visszavo nult az aktív munkától. A 60-as évei elején járó mester visszavonulásának oka feltehe tően valamilyen betegség lehetett. Ennek mibenlétéről pontos információink nincse nek, megromlott egészségi állapotát azon ban írott források igazolják. A Magyar Ipar művészeti Társulat Hivatalos Tudósításából tudjuk, hogy Scholtz még tevékenyen részt

A gyűjtemény korai itáliai műveinek egyike volt ez a Madonna-kép

Scholtz Ambrogio Lorenzetti művének vélte ezt a korai sienai Madonna-képet



A Baross utcai ház felállványozott homlokzata az 1930-as években



© Kulturális Örökségvédelmi Hivatal

vett az 1900. évi párizsi világkiállítás ma gyar anyagának előkészítésében, a kiállítás szervezési munkálataiban. Közreműködé séért miniszteri elismerésben részesült.⁵⁶ Hasonlóképpen az 1902-ben Torinóban rendezett I. Nemzetközi Iparművészeti Ki állítás magyar csoportjának munkájában is elévülhetetlen érdemeket szerzett. Wlassics Gyula kultuszminiszter 1902. december 27-i, az Iparművészeti Társulathoz intézett



Lotz Károly művét az idén árverezték Münchenben

leiratában külön kiemeli Scholtz mester ál dozatos munkáját. A Társulat 1903. január 5-i ülésén, amelyet a kitüntetettek megün neplésére hívtak össze, Scholtz már nem tu dott jelen lenni. A jegyzőkönyv szerint Ráth György elnök „Sajnálattal értesül, hogy Scholtz Róbert gyöngékedése miatt nem jöhetett el a mai ünnepi ülésre és így csak közvetve adhatja át neki a miniszteri leve let, a melyben foglalt elismerésre méltán rászolgált önzetlen hazafias áldozatkészsé gével. Kívánja, hogy most, a midőn műipa ri tevékenységétől visszavonulva műkincsei körében piheni ki számos munkás éveinek fáradalma, az oly jól megérdemlett nyu galmat sokáig boldogan élvezze.”⁵⁷

A díszítőfestés nagy mestere ezt követő en még nem egészen egy évtizedig élvez hette ezt a nyugalmat műkincsei között.

Fillinger Paula ékszerdoboz az 1900. évi párizsi világ kiállításon is szerepelt



Utolsó éveit jórészt utazgatással és való színűleg műgyűjteménye gyarapításával töltötte. Scholtz Róbert 1912. november 22-én hunyt el. Scholtzéknak három gyer mekük született. A legidősebb fiú, Ágoston valamilyen idegbetegségben szenvedett, egész életében ápolásra szorult, és 1942-ben hunyt el. 1875-ben született Anna lányuk a Fővárosi Szabó Ervin Könyv tár épületének tervezője, Meining Artúr építész felesége lett, majd válása után

Szt. Bertalan mártíromsága Ribera műveként szerepelt az 1902-es kiállításon



a német származású Behr Lajos belsőépí tészhez ment nőül, akit Scholtz az Or szágház munkálatai során ismert meg. Az I. világháború kitörése után Behrék vissza költöztek Németországba, a München mel letti Tutzingban vásároltak villát, ugyanott, ahol Nemes Marcell kastélya is állott. Az építész Behr autodidakta festő volt és maga is gyűjtött.⁵⁸ Scholtz halála után 1913-ban Fillinger Paula a lányához költözött, így a teljes gyűjtemény Behrékhez került. Az özvegy 1916-ban halt meg Tutzingban. Behr Lajos halála után a teljes hagyaté kot, a Scholtz-gyűjtemény megmaradt da rabjaival együtt, Hugo Helbing bocsátot ta árverésre a már említett 1933-as aukci ón. Scholtz második fia, Tivadar 1879-ben született és vegyészmérnöknek tanult. Jó részt Berlinben élt, ahol vegyipari vállal kozása volt. Ő 1914-ben, miután behívták katonának, hamarosan tifuszban elhunyt. Özvegye, Clara Callmann egyedül nevelte két gyermeküket, Annát és az akkor még csecsemő Tivadart. Miután férje vegy ipari cége tönkrement, a család a húszas években Budapestre költözött, abban bíz va, hogy a Baross utcai ház biztosítja majd megélhetésüket. Végül a zárolt vagyon ból annyi pénzhez sikerült jutniuk, hogy Rákosszabán tudtak vásárolni egy kis házat. Clara Callmann később a fővárosba költöz ve nyelvtanításból próbálta eltartani a csa ládot. Őt 1961-ben kísérték utolsó útjára. Anna leánya valamilyen születési rendel lenesség folytán 31 éves korában meghalt, fia, Tivadar a II. világháború után kiváló nyelvtudásának köszönhetően a külszolgá latban dolgozott. 1948-ban a Külföldi Kap csolatok Hivatalánál kapott előadói állást.⁵⁹ Később a Földtani Intézetben térképek

A Marco Palmezzanónak tulajdonított Szent Családot szintén Pulszky vásárolta Scholtzknak





A Szobafestő-Mázoló-Tapétázó Országos Ipartestület legmagasabb kitüntetése, a Scholtz-emlékérem

készítésével foglalkozott, és 1998-ban halt meg. A Scholtz család jelenleg élő utolsó tagja az ő özvegye.⁶⁰

Scholtz Róbert egykori képgyűjteménye tehát a családdal együtt még az I. világháború kitörése előtt elhagyta az országot. A család tulajdonából a Budapesti Történeti Múzeum gyűjteményébe került egy ötvösművű ékszerdoboz, amely egykor Fillinger Pauláé volt. A Nádler Róbert tervezte, Thumherr János asztalosmester és Mlinek Adolf ötvösmester által készített remekművű tárgy Scholtz megrendelésére készült, és szerepelt az 1900-as párizsi világkiállításon is.⁶¹ A tekintélyes képtár anyagából jelenleg egyetlen olyan műről van tudomásunk, amely bizonyosan Magyarországon maradt. A Scarpa-árverésen megszerzett Pandora-képet Scholtzék feltehetően még azelőtt eladhatták, hogy a család 1913-ban Németországba költözött. A festményt néhány évvel ezelőtt jelenlegi tulajdonosa restauráltatta a Szépművészeti Múzeumban.⁶² Pieter de Molijn 1902-es orvosszövetségi kiállításon szereplő tájképe néhány évvel ezelőtt Kölnben bukkant fel,⁶³ az ugyanitt kiállított, lovakat ábrázoló Lotz-festményt pedig ez év tavaszán árverezte a müncheni Neumeister aukciósház.⁶⁴ A gyűjtemény többi darabjának jelenlegi őrzési helyéről mindeddig nem sikerült újabb információkat találni.

Mint láttuk, a Scholtz-képtár beolvadt Behr Lajos gyűjteményébe, s ma már csak bizonyos darabok esetében lehetséges a két kollekció szétválasztása. A Behr-hagyatékot látva csupán valószínűsíthető, hogy a képek jelentős részét apósától, a millennium korának ünnepelt díszítőfestőjétől örökölte. Az írott források szerint Scholtz azonban nem csupán festményeket gyűjtött, hanem igen jelentős rajz- és metszetgyűjteményel is rendelkezett. A több mint 1000 tétel

számláló kollekció történetéről és anyagáról egy újabb alkalommal számolunk be.

X

- A kiállítás rendezői ugyan még mindenfajta szakmai kontroll nélkül, pusztán a tulajdonosok bejelentése alapján, gyakran téves meghatározásokkal állították ki a tárgyakat, azonban a mintegy 700 festmény kétségkívül remekműveket is tartalmazott. *Tárgymutató a budapesti I. gyermek-menhely javára a Múcsamokban magántulajdonban lévő régi és modern képekből rendezett kiállításhoz.* Budapest, 1888
- Az elmúlt évszázad magyar gyűjtéstörténetének összefoglaló áttekintését lásd Sinkó K.: A magyar műgyűjtés 1850 után a magángyűjteményi kiállítások tükrében. In: *Válogatás magyar magángyűjteményekből.* Kiáll. kat. Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, 1981. 11–29.; Mravik L.: „....Hercegek, grófok, naplopók, burzsoák...” Száz év magyar képgyűjtése I–VI. In: *A modern magyar festézet 1892–1912.* Szerk. Kieselbach T. Budapest, 2003. 10–33.
- A Szobafestő-Mázoló-Tapétázó Országos Ipartestület fennállásának 120-ik évfordulójára egy kis kiadvánnyal emlékezett meg első elnökük, Scholtz Róbert alakjáról: Scholtz Róbert emlékére. 1886–2006. 120 év alakultunk. Szerk. Tóth A. Budapest, 2006. Köszönettel tartozom a testület jelenlegi elnökének, Tóth Antal úrnak, aki a náluk fellelhető, Scholtzra vonatkozó dokumentumokat készséggel rendelkezésemre bocsátotta.
- Lásd pl. Szvoboda D. G.: A budapesti falképfestészet vázlatos áttekintése 1863-tól 1903-ig, *Művészettörténi Értesítő* 35 (1986/3–4.), 145. A Scholtz-gyűjteménnyel kapcsolatos kutatásaimhoz számtalan hasznos információt és tanácsot kaptam Garas Klárától, akinek szíves segítségét ezúton is köszönöm.
- Scholtz Róbert életéről első ízben a kortárs kultúrtörténész, Gelléri Mór emlékezett meg 1887-ben írott ipartörténeti munkájában: *A magyar ipar úttorói. Élet- és jellemrajzok. A magyar iparos-Ifjúság buzditására.* Budapest, 1887. 221–23. Egy fél évszázaddal később Kulinyi József, valószínűleg tévesen, 1832-re teszi Scholtz születési dátumát: *A budapesti szobafestők-, mázólok-, fényezők-, cég-, és címfestők-, aranyozók ipartestületének ötven éve 1886–1936.* Budapest, 1936. 48.
- Gelléri 1887, 222.
- Gelléri 1887, 222–23.
- Scholtz Róbert családjának történetét Buza Péter újságíró térképezte fel, aki 2003-ban a *Népszabadság* hasábjain publikált cikksorozatában többek között arra a kérdésre kereste a választ, vajon miért merült a feledés homályába a fővárosért oly sokat tevő mester személye. Vö. Egy császári és királyi udvari szobafestő. Az Operaház és a Parlament díszes belső terei Scholtz Róbert keze munkáját dicsérik, *Népszabadság*, 2003. január 10.; A kőgazdag Scholtz Róbert magánkarrierje. Újabb adatok a legszebb korszakát élő Budapest legendás díszítőfestőjéről, *Népszabadság*, 2003. március 4.; Közepes csoda a Schossberger-kastélyban. Ybl turai remekét a hetvenes években csaknem lebontották, *Népszabadság*, 2003. március 20.; Scholtzék emlékvészto családttörténete. A millennium korának Budapestjén az első volt a díszítőfestők között, *Népszabadság*, 2003. április 1.; Emberé a munka, Istené az áldás. Mai tulajdonosai a Scholtz-ház rekonstrukcióját tervezik, *Népszabadság*, 2003. április 29.
- Tóth 2006, 6. Vö. Nemes M.: A kőbányai Szt. László templom tudományos dokumentációja. FIMÜV, Budapest, 1978
- Lotz gyakori vendég volt Scholtzék asztalánál a péntek esti vacsorákon. Vö. Buza 2003. március 4.
- Ybl E.: *Lotz Károly élete és művészete.* Budapest, 1938. 328.
- A Scholtz-műhely tevékenysége elsősorban

- Szebeni Nándor építészmérnök és díszítőfestő kutatásainak köszönhetően jól ismert: Scholtz Róbert műfestő és műhelye. In: *Városok és műhelyek a századfordulón.* Kutatás és hasznosítás. *Az épített környezet védelme.* Konferencia a kiegyezés utáni magyar építészetről (1867–1914), Építéstudományi Egyesület – Ernst Múzeum, 2000. október 19–20. Budapest, 2000. 68–71.
- Vö. Bor F.: A Várkertbazár. In: Ybl Miklós építész 1814–1891. Kiáll. kat. A Hild–Ybl Alapítvány kiállítása a Budapesti Történeti Múzeumban, 1991. december – 1992. március. Budapest, 1991. 107.
- Vö. Buza 2003. március 20.; N. Kósa J.: Turai fénycsapdák, *Népszabadság*, 2005. augusztus 20.; Tóth 2006, 7–8.
- Vö. Szvoboda D. G.: Ybl Miklós szerepe a budapesti falképfestészet kiteljesedésében, a XIX. század második felében. In: *Ybl katalógus.* Budapest, 1991. 134–35.
- Szebeni N.: Az ipartestület első elnöke, *Magyar Festőmester* 3 (1993/június), 6.
- Kulinyi 1936, 44–56.
- Scholtz megromlott egészségi állapotára való tekintettel már 1898-ban meghatalmazta üzletvezetőjét, Steinhausl Jánost, hogy szakmai és hivatalos ügyekben őt képviselje és helyette eljárjon. Vö. Szebeni 1993, 7.; Tóth 2006, 23.
- Múcsarnok 1888, 67–70.
- A homlokzati falkép részletes leírását lásd Ybl 1938, 327–29. Vö. Búza 2003. március 4; 2003. április 29. A Baross utcai épületről a Kulturális Örökségvédelmi Hivatal Fotótárában őriznek egy felvételt (Ltsz.: 3051.) az 1930-as évekből, amelyen a felállványozott homlokzaton még kivehetők az akkor már erősen sérült falkép egyes részletei. Vö. Szvoboda 1986, 168, 73. jegyzet (A felvétel ekkor még az Országos Műemlékvédelmi Felügyelőség Fotótárában 23, 732. szám alatt szerepelt.)
- Diner-Dénes J.: Budapest magánképtárai. Scholtz Róbert gyűjteménye, *Művészet* 2 (1903), 260–64.
- A Raffaello műveként aukcionált festményről már akkor tudható volt, hogy Sebastiano del Piombo alkotása. Az akkor Pulszky súlyos baklövéséket interpretált mű azóta is a Szépművészeti Múzeum olasz reneszánsz gyűjteményének egyik kiemelkedő darabja. A jól ismert történet részleteiről lásd pl.: Mravik L.: Pulszky Károly műve. In: Pulszky Károly In memoriam. Szerk. Mravik L. Budapest, 1988. 5–17.
- A Pulszky jegyzeteit tartalmazó két katalógus a Szépművészeti Múzeum könyvtárában található (mindkettő azonos leltári szám alatt: Milano 11/60). *Catalogo della Pinacoteca Scarpa di Motta di Livenza*, Vendita a Milano, Giovedì 14 novembre 1895, Giulio Sambon, Milano, 1895.
- Hogy 1896. június 8-án rendben megtarthassák az átadási ünnepséget, a kereskedelmi miniszter még azt is engedélyezte, hogy Scholtzék vásárnap is dolgozhatnak. Vö. Tóth 2006, 21.
- A három biztosan megvásárolt képen kívül a katalógusban 15 további festmény mellett olvasható a „f. Sch”, azaz „für Scholtz” bejegyzés. Vö. Milano 1895, 9., 13., 15., 16., 18., 19., 26., 51., 53., 55., 57., 59., 62., 67., 74.
- Milano 1895, 11. A Scarpa-árverés kapcsán Pulszky és Scholtz kapcsolatára többek között Lengyel László is rávilágított 2010. április 24-én a Szépművészeti Múzeum Baráti Köre számára tartott, „Gyűjtéstörténeti kutatások a Szépművészeti Múzeumban” című előadásában.
- A Scarpa-árverésről rövid cikkben számolt be a *Corriere della Sera* 1895. november 16–17-i száma.
- S. Momesso: *La collezione di Antonio Scarpa* (1752–1832). Cittadella, 2007. 180, Nr. 66. A Sebastiani Ricci műhöz lásd 120, Nr. 28., a Domenichinónak tulajdonított kép *Nő kutyával* címmel 128, Nr. 35.
- A Budapesti Orvos-Szövetség Mű-Kiállítása, Múcsarnok, 1902. szeptember–október. Budapest, 1902. 92.

műhely

műhely

- Sergio Momesso a képet, amelyet már az 1895-ös Scarpa-árverés idején is többen flamandnak gondoltak, Denys Calvaert művésztételével hozza összefüggésbe. Momesso 2007, 181.
- A kompozíció közeli rokona Jan van der Venne Utrechtben őrzött festménye. Vö. J. Dijkstra e.a.: *De schilderijen van Museum Catharijneconvent.* Utrecht, 2002. 266.
- Múcsarnok 1902, 13., 38., 54., 146. tétel
- Vö. I. van Thiel-Stroman: Isaack Jansz van Ostade. In: *Painting in Haarlem 1500–1850. The collection of the Frans Hals Museum.* Gent-Haarlem, 2006. 261–262.
- A több példányban is megfestett portré egy 1638-ra datált, ugyancsak szignált változatát az apeldoorni Nationaal Museum Paleis Het Loo őrzi (Inv.nr. A1279). Vö. M. Spliethoff – L. J. van der Klooster: *De verzameling van de Geschiedkundige Vereniging Oranje-Nassau in Paleis Het Loo.* Apeldoorn, 1999, Nr. 28.
- Ravesteyn portréfestészetéhez lásd E. Buijsen [e.a.]: *Haagse Schilders in de Gouden Eeuw.* Den Haag, 1998. 230–237, 340.
- Rahl biedermeier portróját Scholtz négy évvel később kölcsönadta egy berlini kiállításra is. *Jahresausstellung Berlin* 1906, Nr. 1371.
- Diner-Dénes 1903, 260. A Scholtz-gyűjtemény jó néhány darabját a müncheni Hugo Helbing aukciósház 1933-as árverési anyagából is megismerhetjük. Az aukción Scholtz vejének, Behr Lajosnak a hagyatéka került kalapács alá. *Sammlung Architekt Ludwig Behr Villa Buchense bei Tutzing.* Hugo Helbing, München, 27–28. Juni 1933.
- Diner-Dénes 1903, 261–62.Vö. Helbing 1933, Nr. 199., VII. t.
- Helbing 1933, Nr. 207., VII. t. Vö. B. Nehlsen-Marten: *Dirck Hals 1591–1656. Oeuvre und Entwicklung eines Haarlemer Genremalers.* Weimar, 2003, 286, Nr. 162.
- Diner-Dénes 1903, 263.
- Helbing 1933, Nr. 240., VIII. t. A portrét valószínűleg nem Van de Velde, hanem sokkal inkább valamelyik portretista, pl. Ferdinand Bol festhette, akivel több képen is együtt dolgozott. Lásd pl. M. A. de Ruyter admirális képmása az amszterdami Rijkmuseum gyűjteményében. Vö. P. J. J. van Thiel: *All the paintings of the Rijksmuseum in Amsterdam.* Amsterdam, 1976. 124.
- Olaj-fa, 34x29 cm, jelezve: Christoffer Paudiß 1662. Vö. Helbing 1933, Nr. 225. (A kép témája a katalógus szerint Szent Jeromos.)
- Diner-Dénes 1903, 263. Vö. Helbing 1933, Nr. 204; Nr. 208.
- Úgy tűnik, Diner-Dénes némiképp összekeverte a két sienai képet, amikor a másodikat említi, gyakorlatilag újra leírja a Lorenzettinek tulajdonított kompozíciót. Diner-Dénes 1903, 263.
- Olaj-fa, 93x50 cm. Vö. Helbing 1933, Nr. 189., II. t.
- Olaj-fa, 57x46 cm. Helbing 1933, Nr. 180., IV. t.
- Pulszky itáliai képvásárlásairól lásd Mravik L. – Szigethi Á.: Festményvásárlások az Országos Képtár és a Szépművészeti Múzeum részére, In: Mravik 1988, 82–112.
- Diner-Dénes 1903, 263–64.
- Olaj-vászon, 38x29 cm. A Diner-Dénes által is említett kép pontos leírását a Helbing-katalógusban olvashatjuk. Helbing 1933, Nr. 174.
- Diner-Dénes 1903, 264. Vö. Helbing 1933, Nr. 193. a mű leírásával.
- Pulszky 1893. november 27-én Csáky Albin kultuszminiszterhez írott levelében, amelyben az Országos Képtár gyűjteménye számára megszerezhető műveket sorolja fel, 22. szám alatt említ egy Domenico Brusasorci-kompozíciót, amely végül nem került a múzeumba. A megvételre ajánlott kép talán Pulszky révén Scholtzhoz jutott, és Diner-Dénes ezt láthatta nála. Pulszky levelét közli Mravik 1988, 57–59.,

- Pulszky által az Országos Képtár, ill. a Szépművészeti Múzeum számára megvásárolt festmények listáját lásd Mravik – Szigethi 1988, 82–112.
- Diner-Dénes 1903, 264.
- „Erworben von Carl von Pulszky, Direktor des Museums der Schönen Künste, Budapest, aus der Sammlung Frizzoni Mailand.” Helbing 1933, Nr. 184.
- Olaj-vászon, 60x38 cm. Helbing 1933, Nr. 182.
- Milano 1895, 8. (olaj- vászon, 38x59 cm); Helbing 1933, Nr. 187. (olaj- vászon, 40x60 cm)
- Hivatalos Tudósítások, *Magyar Iparművészet* 4 (1901/3), 131.
- Hivatalos Tudósítások, *Magyar Iparművészet* 6 (1903/1), 49–50.
- Géber Antal magyar műgyűjtőkről szóló kéziratos munkája szerint Behr elsősorban szobrokat és kisplasztikákat gyűjtött, és kollekciójának több darabja szerepelt az 1912-es kisplasztikai kiállításon. *Magyar műgyűjtők I.*, Budapest é. n. (kézirat), 66.; Vö. Mravik 2003, 15.
- Vö. www.mol.gov.hu/letoltes.php?d_id=85
- Scholtz Róbert családjának és leszármazottainak történetét Buza Péter rekonstruálta az ifjabb Scholtz Tivadar özvegye, Mohácsy Margit elbeszélése alapján. Buza 2003. április 1. Vö. Tóth 2006, 6.
- Vö. Különlékék. *Magyar Iparművészet* 3 (1900/4), 192. Mellékletben az ékszerdoboz fotójával.
- A festmény kutatásával és korszerű művészettörténeti meghatározásával Lengyel László foglalkozik, a mű részletes publikálása a közeljövőben várható.
- Olaj-fa, 27x41 cm. Jelezve jobbra lent: ...Molyn 6... Van Ham Kunstauktionen, Köln, 249. aukció, 2006. 06. 28., 1381. t.
- Neumeister, München, 347. aukció, 2010. március 24., 679. tétel



Művészet & érték

UNIQA Műtárgybiztosítás –
 hogy gyűjteménye a legnagyobb biztonságban legyen.

Magángyűjtemények, művészeti kiállítások, műtárgyszállítás biztosítása

- **All Risk fedezet**
- **Megegyezés szerinti érték**

Forduljon hozzánk bizalommal:

Jaksa Éva
 termékmenedzser
 Tel.: +36 70 371 3929

Pongrácz Márta
 műtárgybecsüs
 Tel.: +36 30 966 5509

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



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

MÁGNÁSOK LAKBERENDEZŐJE



Ha a lapraszerelt, szemtelenül olcsó székeket gyártó Gebrüder Thonet volt a Monarchia IKEA-ja, akkor a paloták stílbútorait újrifaragó F. O. Schmidt a mai piacot dizájn bútor remake-ekkel elárasztó Vitra megfelelője. A rövidítés Friedrich Otto Schmidt cégét fedi, amit a már befutott kárpitos-dekoratőr Friedrich a 18 éves, de hamar elhalálozó Otto fiával alapított 1872-ben Bécsben. Ebből a jól prosperáló – ma lakberendezőnek mondanánk – vállalkozásból csinált az unoka, Max közép-európai cégbirodalmat. Max a magyar olvasók számára Schmidt Miksaként ismert, az ő birtokában volt a 20. század elején az egykori kiscelli kolostor, ott rendezte be raktárát és műgyűjteményét, de mellesleg a Margit híd pesti hídfőjénél egész gyárkomplexuma volt, hat üzlettel a Lipót körúton és működőbemutató díszkerttel a Pozsonyi úton. Miksa nem épített divatos áruházat, nem bombázta a polgárokat katalógusokkal, még csak újsághirdetést sem adott fel. A régi vágású, 19. századi kárpitos-műkereskedő típus leszármazottja volt, világlátott, művelt úriember, műkereskedőféle, kifinomult

ízléssel, építészeti tudással és akaratos, kapitalista érdekérvényesítő képességgel. Dörzsölt menedzser volt, aki az arisztokratákat szolgálta ki csúcsmínőségű luxusporthékkal. Cége gyártotta újra a fertődi Esterházy-kastély teljes történeti bútorállományát, de dolgoztak püspököknek, grófoknak és hercegeknek is. Nem véletlenül viseli a lakberendezőház történetét feldolgozó hatalmas kötet a *Mágnások lakberendezője* címet.

A vaskos tudományos mű szerzője a Kiscelli Múzeum igazgatója, Rostás Péter. Miksa magyarországi működését a '80-as évek óta kutatják itthon, az új kötet nem is az 1904-től Pesten folytatódó cégtörténettel foglalkozik, hanem inkább az azt megelőző, bécsi periódussal. Ami – lássuk be – jóval fontosabb fejezete az egyetemes bútortörténetnek. Ugyanis az F. O. Schmidt ekkoriban nemcsak első osztályú klasszikus remakeket gyártott, hanem modern bútorokat is, még hozzá főként a híres osztrák építész, Adolf Loos inspirációjára. Loos nemcsak tervezője és ihletője volt Schmidtéknek, de közeli barátjuk is, esküvőjén a Schmidt fiúk tanúskodtak. Mikor Miksa Budapestre tet-

te át a székhelyét, leálltak az új modern típusok fejlesztésével, viszont csomó dokumentum és bútor átkerült Magyarországra. (A cég Bécsben még ma is vígan működik, a család negyedik nemzedékének irányítása alatt kínálva a százéves modelleket. Lásd: <http://www.fos.at>) A hazai viszonylatban páratlan, 5000 darabos, múzeumi rangú bútorkollekció a szecessziót és a historizmust gyűlölő évtizedek alatt 300 tételesre apadt, az értékmentést csak a hatvanas években kezdték meg az Iparművészeti Múzeum munkatársai. A Rostás által kutatót budapesti archívum számtalan fontos adalékot tartalmaz a századforduló nagyon divatos és egyre drágább bécsi enteriőrművészetéről, elsősorban Loos szerepéről és munkamódszeréről.

A cég története a 19. század közepéig vezethető vissza, ekkor vándorolt be a porosz nagypapa (Friedrich) a Habsburg Birodalomba. Papírtapéta-gyártó vállalkozással kezdte, de bútorokat is készített, mégpedig a kor divatjának megfelelő ónémet (*altdeutsch*) stílusban. Az 1870-es években járunk, amikor a honfíui büszkeség dagasztotta az egyesülő német nemzet szívé. A francia módi helyett – akárcsak az angolok a gótikát – felfedezték saját nagy történelmi stílusukat, a késő reneszánszot. A könnyed rokokó széklábak helyett jöttek a mackós, középkorias bútorok, a masszív, kubusos szekrények tojássor-párkánnyal, csavart oszlopú lábakkal és akantuszos konzolokkal, ahogy kell. A gond a funkcionalitás volt: a történeti hűség és az éledező pozitívista historizmus régészeti precizitást követelt. A 19. század bejáratott bútortípusai



Neoreneszánsz (ónémet) tálalószekrény (F. Schmidt & Sugg), 1870–80-as évek, archív fotó, Schmidt-archívum, Kiscelli Múzeum

viszont a 16. században még vagy nem léteztek, vagy összehasonlíthatatlanul kényelmetlenebbek voltak az újaknál. A faragott trónusokra így anakronisztikus kárpitok kerültek, a cassone-ládák pedig komódokká nőttek ki magukat. Amennyire ismerjük a porosz gyökerű Schmidt-cég (ekkor még F. Schmidt & Sugg) korai éveit, ők is ilyen ónémet bútorokban utaztak. Meg persze drága kárpitokban, ami egy korabeli „lakberendező” (*decorationneur*) számára kiemelt alapanyag volt. De már ekkor is készítettek utángyártott stílbútorokat, például Albrecht főherceg számára, a felújított Albertinába.

A következő generáció üdvöskéje az ötödik fiú, Miksa volt. Párizsban tanult, a kelmékhez és kárpitokhoz legjobban értő mesterek keze alatt. Tudta, miként kell egy faragott fa ablaknyílásra felaggatni a hímzett függönyt, keríteni alá egy csinos reneszánsz széket és egy virágokkal teli kaspót. Ne felejtjük, ez éppen a textilekkel, növényekkel, párduchbőrökkel, perzsaszőnyegekkel és fegyverekkel dúsan telipakolt fényűző Makart-stílus aranykora! Miksa a nyolcvanas évek végén tért haza, tele friss impulzussal. Magával ragadta az Európa-szerte tomboló japán-láz: üzletelt ázsiai lakdobozokkal, Émile Gallé japonizáló üveg poharaival és kínai zománcvázákkal is. Közben a céggel komplett palotákat rendezett be, az aranyhímzéses falikárpittól a vörösmárvány kandallón keresztül a rokokó paravánig. A cég minden neo irányzatban otthonosan mozgott, az itáliai reneszánsztól kezdve a XVI. Lajos-stílusig. Szükség is volt erre, mert a divattrendek gyorsan váltották egymást az előkelő társaság köreiben. Bécs az 1880-as évek végén beleszeretett saját múltjába, Mária Terézia korának barokk művészetébe – és ezt kiáltotta ki tősgyökeres osztrák hagyománynak. Az F. O. Schmidt ebben is jó volt, a fertődi Esterházy-kastély teljes teremtorát kidekorálta, mind a 120 szobát. Itt aztán volt Marie Antoinette-íróasztalka (karcú lábbal és kiugró piperedobozzal), aranystukkó, kárpit stb. Az együtttest – illetve az utángyártott-restaurált kastélyberendezés forgalmazott kópiáit – be is mutatták Pesten, a millenniumi kiállításon. Az enteriőrök Magyarországon nem arattak nagy sikert a Habsburg-áthallás miatt, de a bécsi múzeumok hamarosan lecsaptak rájuk. Ott tudták értékelni az aulikus barokk formákat.

A bécsi múzeumi közeg, egészen pontosan az Osztrák Művészeti és Iparmúzeum élt-halt Schmidt bútoraiért. A furcsa nevű

műintézmény fontos katalizátorként működött a 19. század második felében Ausztriában: félig közgyűjteményként üzemelt, félig pedig vásárokat szervező, a hazai ipart felkentető és trenddiktáló rendezvénycsarnokként. Az igazgató, Arthur von Scala kiemelt szerepet játszik Ausztria bútortörténetben (és Rostás Péter könyvében is). Scala udvari tanácsos nem tudós múzeumi könyvmoly volt, hanem arisztokrata körökben forgólódó, jó ízlésű dizájnmenedzser. Elhivatot-

tan propagálta a praktikus és egyszerű angol bútorokat – amik éppenséggel ekkoriban jöttek divatba az angomániától szenvedő osztrák (valamint francia és német) főrendiek köreiben. Az úrhatnám polgárok inkább elegáns stílbútorokban feszítettek, ahogy Loos írta nem kevés malíciával: „Feleségeink és lányaink olyan ágyban alszanak, amilyenben már Mária Antoinette, a boldogtalan császárgyermek Trianonban ragyogásról, boldogságról és pompáról

Max Schmidt: *Portiére-terv (kárpitfüggönnyel díszített ablaknyílás)*, 1880-as évek, akvarell, Schmidt-archívum, Kiscelli Múzeum



© Kiscelli Múzeum © fotó: Kiscelli Múzeum



Neorokokó dízszeekrény a budai Emmer-palotához (F. O. Schmidt), 1880-as évek, archív fotó, Schmidt-archívum, Bécs

álmodott. A hentes úr büszkeséggel nézhet
ónémet szófájára, amelynek motívumait
a brémai városháza dísztermének falbur-
kolatáról vették.” Az előkelők inkább a kül-
földi portékákért lelkesedtek. A kecses, ele-
gáns, brit formakultúra önkéntelenül a bie-
dermeier örökséget juttatta a bécsi arisztok-
raták eszébe. Hiszen ekkor zajlott a giccses
életképei mellett éppen funkcionalista bú-
torairól híres, Napóleon-verő korszak új-
rafelfedezése. Ferenc József császár, az új
angol bútorok előtt állva meg is jegyezte:
„Világosan megmutatkozik, hogy a divat egy
bizonyos idő elteltével újra a régihez nyúl
vissza.” Majd, a régi biedermeier darabok
láttán még hozzátette: „Ezek igazán szép
dolgok; most újra modernné válnak.”

Mit csinált a kárpitos-dekoratőr hagyó-
mányba beleszületett Schmidt Miksa az
„angol betegség” idején? Természetesen azt,
amit a nagyurak parancsoltak. Ha a mágná-
sok (és Loos és Scala múzeumigazgató úr)
angol stílust akartak, hát megkapták. Miksa
nem volt válogatós, dolgoztatott a Secession
legjobb művészeivel (Josef Hoffmann ter-
vei alapján ők rendezték be a szecessziós
székház irodahelyiségeit), de szemrebbenés
nélkül „lopott” a nagy angol cégektől is. Ih-
letet és bútormodellt egyaránt. Schmidték
kettős játékot játszottak, évről évre jöttek ki

a hercegi paloták mintadarabjai után készí-
tett tökéletes, klasszikus remake-ekkel és az
anglomán modern enteriőrökkel. Ez Adolf
Loos szemét sem csípte, sőt: Loos szerint
minden társadalmi osztálynak a maga stí-
lusa jár. Az arisztokraták vegyék csak a töké-
letesen lemásolt stílbútorokat (amiket úgyis
léha semmittevésükre találtak ki), míg a te-
hetős polgárok praktikus és modern dara-
bokkal rendezzék be otthonaikat. Bár a szec-
sesszió hívei füstölögtek a neo-bútorok lát-
tán („azt kellene megmutatni, amit a jelen
tud, nem amit a múlt asztalosai tudtak”),
a kékvérűek rendületlenül adták a cégnek
a megbízásokat. Bécsben dült az iparművé-
szeti „háború”, osztályok, ideológiák, fele-
kezetek és piacok csaptak össze egymással
– de Miksa megőrizte hidegvérét. És gyár-
totta párhuzamosan az aranyozott roko-
kó székeket, az Itáliát idéző műkő dézsákat,
a francia reneszánsz mintára készült kan-
dallókat és a rézveretekkel ellátott, lekerekí-
tett sarkú, modern szekrényeket. Fő moder-
nista tervezője persze Adolf Loos maradt.
Rostás számtalan rajzra és bútordarabra
bukkant „à la Loos” jelzéssel: geometrikus
idomokból felépített szekrények, funkció-
nális íróasztalok, hurrák támlájú karosszé-
kek és egyszerű kerek asztalkák.

Kredenc terve (F. O. Schmidt, „à la Loos”), 1900 körül, akvarell, Schmidt-archívum, Kiscelli Múzeum



© Schmidt-archívum, Bécs © fotó: Schmidt-archívum, Bécs

A könyvben példás alapossággal és hatal-
mas jegyzetapparátussal végigjárt történet
igazi pikantériája a végkifejlet. A modern,
szecessziós divat ugyanis 1905 körül elvo-
nult. Scala udvari tanácsos úr papírra is ve-
tette: „A krikszkraksz-stílusnak Istennek
hála vége van. Ha engem kérdez, hogy mi
ma a szép és modern, úgy azt tudom Ön-
nek válaszolni, amit már beszélgetésekben
többször kifejtettem. Vagy egy történeti,
vagy az angol stílust válasszuk.” Az avant-
gardista katarzis elmarad. Schmidt Mik-
sa Pestre tette át székhelyét és nem nagyon
törte a fejét többé új modelleken.

Rostás Péter: Mágnások lakberendezője. A Friedrich
Otto Schmidt lakberendezőház története (1858–1918).
Geopen, Budapest, 2010, 440 oldal, 8900 Ft

www.corvinakido.hu

Újdonság

SOMLAI TIBOR KÖTETEI A CORVINÁTÓL

TÁVOL ÉS KÖZEL
230x265 mm, 248 oldal, 9900 Ft

TÉR ÉS IDŐ
230x265 mm, 556 oldal, 12 000 Ft

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

SZÖRNYEK KÖNYVE

Pikkelyek, karmok, mérges lehelet, úszóhártyás lábak, kigúvadó szemek és gyilkos agyarak. A brit művészettörténész, Christopher Dell végigvezeti az olvasót a szörnyek képzeletbeli állatkertjén. Nem ad precíz lajstromot, mint a régi bestiáriumok szerzői, csak könnyed stílusban érzékelteti a téma kimeríthetetlen bőségét. A hangsúly az emberi fantázia (és a rettegés) kifogyhatatlan bőségén van. Gyönyörű reprodukciókon került egymás mellé a Biblia krokodilszerű Leviatánja, Homérosz lógó mellű sziréncsordája, a Szent György által agyoncsapott sárkánykígyó, a hatalmas japán csontvázszellem, a tengerészek meséiből ismert óriáspolip, a mexikói ördögűző maszk és a 18. századi Franciaországot rémületben tartó óriásfarkasok. Az ember képzelete mindig benépesítette az ismeretlent különös teremtményekkel, a térképek peremét még a 16. században is tengeri csodalények uralták, Plinius pedig rendre az ismert ókori világon túlra telepítette a furcsa szerzeteket. Dell szerint a vadnyugatot járó favágók – miközben meghódították a végtelen erdőségeket – megesküdték volna, hogy a baltanyelelkel táplálkozó kutya létezik. És akkor még nem esett szó a fürdőszobákat takarító japán szellemről vagy az egy lábon ugrándozó mitológiai torzszülöttről. A könyv gyönyörű reprodukciói izgalmas válogatást adnak a fantázia birodalmából, múzeumi remekművek, klasszikus keleti grafikák és régi természettudományos metszetek segítségével. (R. G.)

Christopher Dell: Szörnyek könyve. Corvina, Budapest, 2010, 192 oldal, 4990 Ft

KÖRET

Kozák Csaba összegyűjtött hetvenhetet az elmúlt öt évben született írásaiból, és egy külön könyvben bocsátotta ezeket olvasói rendelkezésére. Akiknek nem kell, hogy összeszoruljon a gyomruk a tanulmánykötet szó hallatán, hiszen Kozák a hazai műkritikai szintér egyik legkönyvedebb, legjobb tollú szerzője. Rövid tárcái nem is igazi kiállításkritikák (bár olykor a finom csipkelődés sem idegen tőle), inkább együtt gondolkodó, pár flekkes miniesszék. Rendszerint egy figyelemfelkeltő anekdotával indít (az áramütéstől a hagymás rizs főzéséig), majd a tudálékos terminus technicusokat szigorúan mellőzve belesétál az életmű éppen bemutatott szeletébe. Bizalmas, „tegező” viszonyban áll a hazai kortárs művészettel, tudja, melyik oeuvre honnan indult, milyen körülmények közül, és ma éppen merre csavarodik. Odaadón figyel a életművek belső dinamizmusát, élvezetes leíró nyelven dokumentálva a látottakat – meghintve egy-egy kifacsart versidézzel, csakhogy az olvasónak sose lankadjon a figyelme. Nem a blockbustereket járja végig, inkább az eldugott pesti galériák középgenerációs művészeit leltározza. Maga is ennek a nemzedéknek a részese (1954-ben született), igazán otthonosan a nyolcvanas években érzi magát, Bada Dada, Móder Dezső, Kelemen Károly, Gaál József vagy El Kazovszkij műveinek társaságában, nosztalgizálva a régi FMK-s időkről, miközben a tárlatrendezés műcsarnokos nagymestere, Frank Janó veti rá óvó semeit. (R. G.) Kozák Csaba: Köret. Válogatott művészeti írások (2004–2009). Hanga, Budapest, 2010, 260 oldal, 2500 Ft



A CIGÁNY FESTÉSZET NEGYVEN ÉVE

Félezer oldalt meghaladó terjedelemben készült el a roma művészet negyven évét bemutató reprezentatív óriásalbum. Az 1987-ben alapított és azóta folyamatosan bővülő Fővárosi Cigány Ház – Romano Kher Közgyűjtemény két és fél ezer művet számláló műtárgyállományából válogatták ki a könyvben szereplő 74 művész több száz alkotását. A Fővárosi Cigány Ház igazgatója, Zsigó Jenő bevezető gondolatai után a művészek alfabetikus sorrendben kerülnek bemutatásra. A legtöbb alkotó oldala portréfotóval kezdődik, majd magyar és angol nyelven egy rövid ismertetőt olvashatunk, amely tartalmazza az adott művész életrajzi adatait és a művészetére vonatkozó legfontosabb információkat, ezután következnek a jó minőségű, nagyméretű reprodukciók – mindez termékprospektusokra emlékeztető tipográfiai megoldásokkal. Sajnos – bár bőven lenne helye – a vaskos kötetben nem találunk művészettörténeti tanulmányt, amely feltérképezné a roma képzőművészet sokféle irányzatát: hogy ki autonóm alkotó, ki „naiv művész” és ki Dalít, Picassót, Raffaellt vagy Monet-t másoló műkedvelő. Összevetve a művészek kurta életrajzát, jellemző típusokba sorolható a cigány művészek sorsa, és bár van már olyan fiatal roma művész, aki elvégezte a Képzőművészeti Egyetemet, a nagy többség autodidakta módon képezte magát, híres cigány mesterek hatása alatt. A könyvben összegyűjtött alkotók nagyrészt három helyszínről indultak. A legtöbben Salgótarjánból, a pécskői cigánydombról, ahol az első széles körben elismert roma festő, Balázs János sikerein felbuzdulva kezdtek el alkotni. Budapesten, a Péli Tamás körül kialakult roma értelmiségi körből is jó néhányan lettek képzőművészek. És a legörvendesebb, hogy a Tiszadobi Gyermekvárosban élő állami gondozottak által alakított önképző körből is jó páran bekerültek a most már „roma kánonnak” is nevezhető katalógusba, amelybe a jól ismert cigány alkotók mellett sok fiatal, harmincas éveiben járó tehetséget is beválogattak az album szerkesztői. (Zombori Mónika)



Cigány festészet. Magyarország 1969–2009. Válogatás a Fővárosi Cigány Ház – Romano Kher Közgyűjteményéből. Főszerkesztő: Zsigó Jenő. Budapest, Fővárosi Cigány Ház – Romano Kher, 2009, 548 oldal, 20 000 Ft

ÍGY LÁTUNK MI

A képzőművészet szűkös köreiből forgolódnak sokszor érzik, hogy a kívülállóknak mennyire nem ismerik ezt a világot. Az Eszéki Erzsébet beszélgetéseiből szerkesztett kis kötet szerint viszont sok híres színész, rendező, előadóművész és tudós mozog otthonosan a festmények világában. Az újságíró 37 közismert figurát kért arra, hogy meséljenek kedvenc képeikről. A megkérdezettek mesélnek, színesen, izgalmasan, szubjektív, de egyáltalán nem bornírt és szakmaiatlan módon. Sebő Ferenc egy középkori budavár-fametszetet elemez régészeti precizitással, Kepes András Gauguin életpályáját veszi végig biográfusi hévvel, Várszegi Asztrik Rembrandt kapcsán elmélkedik a törvényes életéről, míg Csányi Vilmos a kutyák viselkedésén át magyarázza Magritte-ot. A kiművelt laikusok mellett szót kapnak a szakmabeliek is, Baán László a Medicikért lelkesedik, Bereczky Loránd Szinyei Majálisáért, Kieslbach Tamás a magyar vadakért, Hegyi Lóránd pedig a Folies-Bergère bájért. (R. G.) Eszéki Erzsébet: Így látunk mi. Corvina, Budapest, 2010, 2500 Ft



Cézanne és Matisse bűvöletében -
A NYOLCAK Centenárium kiállítás
Pécs, 2010. december 10.



A világban annyi szépség van...
... amely életre szóló értéket teremt.

Az E.ON a kultúra és a művészetek mecénása.