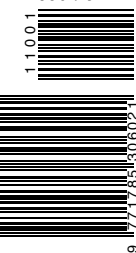




9. évfolyam 2011 / 1

artmagazin 43

890 Ft



nka
Nemzeti Kulturális Alap

Ádám Zoltán
Új művek / New Works
2011. márc. 11 – ápr. 8.
megnyitó: márc 10. 19.00



acb

KORTÁRS MŰVÉSZETI GALÉRIA

www.acbgaleria.hu

MŰCSARNOK
kunsthalle | budapest

NO ONE BELONGS
HERE MORE THAN
YOU

2011.

MBS
:O Z
GY S
F

EGYSZERŰ TÖBBSÉG

NO ONE BELONGS HERE MORE THAN YOU

Asztaltársaság | Csoport | Szövetség'39 | Laci és Balázs | 1000%
Kitchen Budapest | Plágium 2000 | Tehnica Schweiz + Katarina Šević
Szentirmai Tamás + Vági János + Szakács István | The Randomroutines
The Corporation | d1618 | Újirány Csoport | SZ.A.F. | Besorolás Alatt

2011. március 26 – április 23.

HOSSZÍTOTT NYITVA TARTÁS: KEDDEN ÉS CSÜTÖRTÖKÖN 22 ÓRÁIG!

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

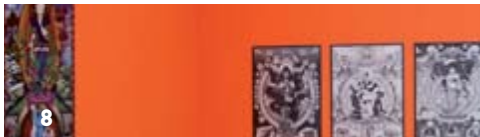
Támogatók:



Fő médiatámogató:



Intro



Amióta léteznek önálló magyar művészet, azóta égető kérdésnek számít, hogyan tudnánk bekapcsolódni a nemzetközi vérkeringésbe, felzárkózni a mindenkori élcspathoz. A Nyolcakként ismert művészcsoporthoz – saját hagyományok híján – tekintetét Cézanne-ra vetve próbált ledolgozni több évtizedes lemaradást: erről nagyon részletes, a korabeli forrásokat feltáró, szigorú szakmai cikket olvashatunk Gsontznyi Ferentől, ismerkedve az új terminológiák keletkezésével és módosulásaival. Vajon mik a magyar Vadak? Belőlük lettek-e a Nyolcak, és ha igen, hogyan változott mindeközben a festészet lényegéről vallott felfogásuk?

De vigasztalhat minket a tudat, hogy valaha az amerikai művészet is hasonló problémákkal küzdött – ők azonban egy kontinensnyi pénzzel a függetlenedést választották. Először elvitték magukhoz Európa művészetének legjavát, majd kialakították saját festészetüket, áthelyezve ezzel a világ művészeti központját Párizsból New Yorkba. Erről az izgalmas időszakról és a folyamatban meghatározó szerepet játszó írónőről, Gertrude Steinről is olvashatnak mostani számunkban, annál is inkább, mert a Nyolcak több tagja is az ő párizsi szalonjában ismerkedett először az akkori legvadabb törekvésekkel.

Most is egyre több szó esik arról, főleg a Műcsarnokban lezajlott igazgatóváltás miatt, hogy mi lehet az az üdvözlő út, ami a világhírig vezeti a kortárs magyar művészetet.

Mielőtt azonban beindulna a busongás, érdemes kicsit körülnézni. Hála az NKA-támogatásnak és a Visitors-programnak, egyre nagyobb arányú a magyar galériák részvétele külföldi vásárokon. A Vintage Galéria – első magyarként – bekerült az Art Basel kiállítói közé. A hamburgi Kunsthallénak nemrég nyílt az egyébként már Nam June Paik-díjas Csörgő Attila kiállítása *Arkhimédész pont* címmel. Az Aviva-földjás Société Réaliste Párizsban, a Jeu de Paumes-ban szerepel *Empire, state, building*-projektjével. És noha már vagy négy év óta megvan, azért még szépen csillog az Andreas Fogarasi – Tímár Katalin páros által elnyert Óra Oroszlán is.

Impresszum

Főszerkesztő: Topor Tünde
topor@artmagazin.hu

Felelős kiadó: Einspach Gábor
einspach@artmagazin.hu

Szerkesztő: Rieder Gábor
rieder@artmagazin.hu

Lapigazgató: Lehoczki Edit
lehoczki@artmagazin.hu

Stratégia: Winkler Nóra

Szerkesztőségi koordinátor:
Tormási Anita | tormasi@artmagazin.hu

Málnási Judit | malnasi@artmagazin.hu

Lapterv: Szmolka Zoltán

Olvasószerkesztő: Lukács Annabella

Lapunk szerzői: Buzinkay Péter, Dékei Kriszta
Gosztonyi Ferenc, Hernádi Miklós, Káldi M. Katalin
Katona Anikó, Kincses Károly, Kovács Ágnes
Nagy Mercédesz, Rieder Gábor, Tátrai Júlia
Topor Tünde, Winkler Nóra

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

Tartalom

4 REFLEX

8 Topor Tünde: JÓ NAPOT KÍVÁNOK, A MŰCSARNOKBÓL ÍRUNK

16 Rieder Gábor: LEGENDÁK ÉS TÉNYEK A TAVASZI TÁRLATRÓL

22 ARTANZIX

24 A LEGJOBB STAND 2010-BEN: KISTEREM

26 Nagy Mercédesz: A MÁNIÁKUS KOMMUNIKÁTOR – Ai Weiwei

32 ARTANZIX

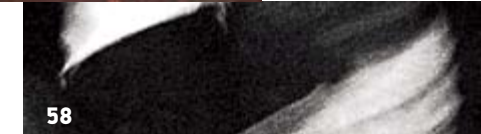
34 Gosztonyi Ferenc: „HA CÉZANNE-NAK IGAZA VAN, AKKOR IGAZAM VAN NEKEM IS”: A NYOLCAKRÓL

44 Kovács Ágnes: RAFINÁLTAN OSTOBA VAGY AZ IRODALMI MODERNIZMUS ANYJA? – Gertrude Stein és szerepei

50 KIÁLLÍTÁSAJÁNLÓ

54 Festőélet Magyarországon 12. – GELLÉR B. ISTVÁNNAL
BESZÉLGET HERNÁDI MIKLÓS

26



Reflex

A KRITIKA TEMETŐJE?

Válasz Fáy Miklós Nemzeti önképünk

nagy temetője című cikkére az Artmagazin

2010/6. számában

Ritka eset, hogy egy kiállításkritikára válasz íródjék. Hogy mégis emellett határoztunk, annak oka nem egyszerűen Fáy Miklós cikkének meglepő felületessége, hanem azok a tárgyi tévedések – félreolvasások és félreértelmezések –, melyekről úgy gondoltuk, feltétlen kiigazításra szorulnak. Nincs mit kezdeni azzal, hogy Ferenczy István Pásztorlánykájáról – melyet, állítása szerint, nehéz megilletődöttség nélkül néznie „minden bajával együtt” – mindössze annyi az érdemi közlése, hogy kellene egy portörő alkalmatosság a „himlőhelyessé patogott bőrű szegény lány” hátáról letörölni „a vastagon odaszállt piszkot”. Az olvasó ezt feltehetően elhiszi, hiszen feltételezi, hogy a kritikus látta a kiállítást. Hogy mennyire alaposan nézte meg, az alábbiakban szót ejtünk majd erről is. Mindenesetre meg kell jegyezni, hogy a szobrot restaurálták (letisztították, és retusálták a régi kiegészítéseket és ragasztásokat) mielőtt az időszaki kiállítási térbe szállították volna, s azóta is gondosan portalanítyák. Tehát ami „piszkot” Fáy rajta talált – ha talált –, az a kő korának (a felület elaprózódásának) köszönhető. Nem vitatjuk a kritikusnak azt a jogát sem, hogy a műtárgyak elemzése helyett mindössze szubjektív asszociációit ossza meg olvasóival (pl. Réti István *Öreg honvédek* című megrendítő festményéről annyit tart érdemesnek megjegyezni, hogy „ahogy ma nem tudunk mit kezdeni a körülöttünk élő 56-osokkal, úgy kínlódtak a 19. század végén a honvédekkel”). Az olvasók egy része kedveli ezt a fajta „szubjektivitást”, más részük azonban elemző megközelítést és hangnemet várna el a kritikustól. Végső soron az olvasó maga dönti el, kit olvas, s mit hisz el neki. A tévedések fenntartása, a félretájékoztatás azonban már más kategória: a kurátorok, a múzeum és – tegyük hozzá – a cikket megjelentető folyóirat felelőssége, és egyaránt tartozik a múzeum látogatóira

és a lap olvasóira. Válaszunkban igyekszünk a tényeknél maradni, amennyiben Fáy cikkének csupán azokra a passzusaira térünk ki, melyek kimondottan tévedéseket tartalmaznak.

Cikkének bevezetőjében Fáy a kiállítás különböző fejezeteiből műveket sorol fel, ily módon: „Pucér pasas keshedt oroszlánok vontatta szekéren, egy meg nem valósult színházi függönyről” – írja, utalva Joseph Abel *Magyarország diadala* című 1810-es, a bécsi Albertinában őrzött, s a kiállításon az első művek között bemutatott lavírozott rajzára. Ha a kritikus a kép mellett szereplő feliratot elolvasta – és nem félreolvasta – volna, esetleg megtudhatta volna, hogy vulgáris leírásának tárgya egy olyan előfüggönyterv, mely nemcsak hogy megvalósult, hanem 1812 és 1836 között mindenki számára látható volt, aki a Pesti Városi Színházat látogatta. Kiderülhetett volna az is, hogy az igényesen „pucér pasas”-ként aposztrofált személy nem más, mint Magyarország gényusza, s az allegorikus jelenet Magyarország diadalmenetét ábrázolja Minerva templomába. Vagyis Abel műve annak a civilizatorikus programnak az összefoglalása, mely átível az évszázadon, s amelynek eredményeként alakult meg az a hazai kulturális intézményrendszer, aminek mi is örökösei vagyunk. E folyamat jelentőségét az általa „iskolás pedantériájú”-nak nevezett teremfeliratok egyikén is ismertettük, ám ezeket a szerző sajnos egyetlen megvető legyintéssel félresöpörte. Tollán így az izgalmas, nemcsak a közönség, hanem a művészettörténész szakma számára is mindeddig ismeretlen, de annál jelentősebb műből és jelentéséből semmi sem maradt, csupán egy tévedés, miszerint a tervet sosem kivitelezték.

Hasonlóan bánt el Fáy Zichy Mihály *Aradi vértanúk* albumába készített grafikájával is. „Tüzes szemű menyecske, akit gonosz

egyenruhások erőszakolnak meg egy akasztófa közelében” – jegyzi meg szellemeskedve, s tudomást sem véve a kép melletti feliratról, mely világossá teszi: a nőalak nem „menyecske”, hanem Hungária allegorikus figurája, nem megerőszakolják, hanem egy hóhér kötözi meg, s egyetlen „egyenruhás” található csupán a képen, egy orosz tiszt, aki Hungária fegyvert tartó kezét leszorítja. Nem apró csúsztatásról van szó, melyet a szerző annak érdekében tett volna, hogy cikke szórakoztatóbbnak tűnjék, hanem Zichy 1848–49 *allegóriája* című művének téves leírásáról és dilettáns – ráadásul alpári – értelmezéséről.

Meggyűlt a baja Fáy Miklósnak a Barabás Miklós *Utazó cigány család*jához fűzött magyarázattal is, amelyben szerinte az olvasható, hogy az egyik gyermekalak éppen koldul, noha valójában a malac felé nyújtja ki a kezét, az állatot hívogatva. A felirat általa kifogásolt része így hangzik: „A cigány család ábrázolásakor Barabás egyfelől [...] néprajzi hitelességre törekedett a ruházat és a tárgyak tekintetében, másfelől pedig a koroszták életképfestészetének olyan, a közönség érzelmeit megcélzó, tipikus alakjait vette mintául, mint a meghatóan bájos és rongyos koldusgyermek, az ideális szépségű leány vagy a karikatúraszzerű öregaszony.” Különösebb szövegelemzés nélkül is belátható: a mondat nem azt állítja, hogy a képen a gyermek koldul, hanem azt, hogy maga a figura – nem pedig a kéztartása – a biedermeier festészetben népszerű koldusgyermek-ábrázolásokra hasonlít, és azokhoz hasonlóan a néző együttérzésére apellál. Az, hogy a szigorú kompozíciós rend nélkül összefűzött típusfigurák együttese nevezhető-e jelenetnek, már inkább a szubjektív műértelmezés területére tartozik. Arra azonban szeretnénk felhívni a figyelmet, hogy a népi életképek tárgyi részletei többnyire nem véletlenszerűek,

hanem a kortársaknak egyértelműen elárulták egy-egy figuráról, hogy az milyen nemzetiségű, mi a foglalkozása vagy hogy hol él. Ez az „olvashatóság” a népi életkép műfajának fő követelménye volt, amint az a Barabás képeihez és a körülöttük látható népismereti metszetekhez fűzött tárgyi részletei többnyire nem véletlenszerűek,

tárgyegyüttesből kiderül. Az értelmezői szabadság tehát nem korlátlan. Fáy Miklós, aki ellentmondást nem tűrően azt állítja, hogy az ideális szépségű leány „pont nem cigánynak látszik, hanem a rongyosok között népviseletet hordó menyecskének”, nem köteles ismerni a Barabás művéről rendelkezésre álló kortárs szövegeket – köztük

Petőfi Sándor *Vándorélet* című versét –, amelyek mindegyike csupa cigány szereplőről beszél. Azt azonban legalább jóindulatúan feltételezhetné, hogy a kurátorok – vele ellentétben – nem csupán egy „látszik”-ra alapozták a feliratban röviden kifejtett képértelmezést. A nőalak cigány voltát egyébként valóban nem bizonyítottuk külön, hiszen



nem gondoltuk, hogy ez bizonyításra szorul. Most azonban álljon itt az a leírás, amelyet a festmény egyik legfigyelmesebb „olvasója”, Nagy Ignác adott a figuráról 1844-ben, amikor *A koldusbíró* című novellájában a városba érkező cigány családot Barabás festményére hagyatkozva jellemezte: „Mellette csinos fiatal cigányasszony lépeget, kopott prémű oláh-mentéjén cinből készült nagy ezüstgombok s nyakán felfűzött dantesek fénylenek, kezeiben tejsodrókat, fakanalakat, orsókat és nyúlspékelőket tart, míg a karjáról függő kákás szatyorból kákák közül emelkedő káposztafej biztatja édes mosolyával az éhes purdékát. Feje oláhosan nagy kendő foszlányaival van körültakarva, hátán pedig rostakérget szemlélhetni.”

A következő termekben a kritikus még felületesen sem olvasta el a képfelíratokat, és úgy tűnik, a képeket is csak futólag nézte meg. Ezért írásának ebben a részében az alaptalan, de legalább „kreatív” értelmezések helyett is már csak értetlenkedő fanyalgással találkozunk. A művekhez fűzött részletes magyarázatokból vagy a teremben látható összes művet együttesen szemlélve megtudhatta volna például, hogy miért került a középkori ifjú a bujdosó Thököly mellé – nem egyszerűen azért, mert „hasonló pózban görnyed”. A kiállításnak ez a szekciója azt mutatja be több példa – így a Fáy által nem említett könyv-illusztrációk – segítségével, hogy *A bujdosó álma*, egy nemzeti témát feldolgozó, „komoly” történeti festmény megalkotásakor Madarász Viktor nemzetközi, populáris, a könnyű műfajokhoz sorolt képi mintákra alapozott. A kortárs befogadók számára ezek a „popkulturális” utalások tették fogyaszthatóvá, izgalmassá, ugyanakkor furcsává, besorolhatatlanná a képet. A pontosság kedvéért jegyezzük meg, hogy a középkori ifjú testtartása nem Thökölyéhez hasonlít,

mint ahogyan azt Fáy Miklós állítja, hanem az őt kísérő öreg katonáéhoz.

A kiállítás egyik fő témája a nemzettel kapcsolatos képi sztereotípiák születése és fejlődése a 19. században. Fáy Miklóson kívül talán csak keveseket lep meg, hogy ezért hasonló motívumokat – például könyöklő alakokat – ábrázoló képek kerültek egymás mellé. A Búsuló juhászhoz tartozó feliratból és a terem egészével való összefüggéséből is a figyelmes néző számára kiderül, hogy a szobor ezúttal nemcsak mint vitathatatlan remekmű van jelen, hanem mint a nemzeti önkép egyik jellemző vizuális elemének nagy hatású képviselője és továbbörökítője. Ezért van ott ő is a könyöklők között, amit Fáy Miklós mintha rosszállana, bár ebben nem vagyunk biztosak, mert a cikk egyes megállapításai közötti összefüggés ezen a ponton különösen homályossá válik.

„Ennyi tévedés egyetlen kép kapcsán legalábbis bizalmatlanságot szül” – írja Fáy Miklós a Barabás-képet (félre)értelmezve. Ennyi tévedés egyetlen nyúlfarknyi kritikában legalábbis bizalmatlanságot szül – mondhatnánk mi. S felmerül a kérdés: megnézte egyáltalán a kritikus a kiállítást? (Több mint gyanús például, hogy „Mária Teréziáért életet és vért adók”-ról beszél, noha a *Vitam et sanguinem* jelenete egyáltalán nem szerepel a kiállításon...) Megszemlélte a műtárgyakat, végigolvasta a szövegeket, elgondolkodott a témán? Ha erre nem veszi a fáradságot, akkor valószínűleg minden kiállítás esetlegesen és rendetlennek tűnik. Erre nem mentség az a – borítékolható – válasz, hogy Fáy nem szakmai szempontból, hanem a laikus látogató szemszögéből írta meg kritikáját; még ha eltekintünk is attól, hogy egy művészeti folyóirat kritikájától talán mégis el lehetne várni egy minimális szintű szakmaiságot. A nem szakmai-beli látogató ugyanis – Fáyval ellentétben



a célt szolgálja, hogy a kiállításrendező művészettörténészek szembesüljenek néha a normál látogatók véleményével, ami nyilván lehet a szakmai megítéléstől teljesen eltérő is, remélem már nem sokáig, hiszen nyilván a Nemzeti Galéria tervei között is szerepel a látogatóbarát, ennél interaktívabb rendezési gyakorlat bevezetése. Éppen emiatt arra nem is hivatkoznék, hogy a kurátori elképzelések felfejtésében és egyes adatok pontosításában Fáy Miklós nem fordulhatott a kiállítás katalógusához, hiszen az csak két hónappal a cikk megjelenése után lett készen. De mi is csak azt tudjuk ja-

Topor Tünde

A *XIX. Nemzet és művészet. Kép és önkép* című kiállítás 2011. április 3-ig látogatható a Magyar Nemzeti Galériában.



**Művészetek
Palotája
Budapest**

Budapesti
Wagner
Napok 2011



Élmény! Minden tekintetben.

www.mupa.hu

WAGNER

A HATTYÚLOVAG

A LOHENGRIN GYEREKEKNEK – **Ősbemutató**
Hamar Zsolt átdolgozása

LOHENGRIN – Premier

TRISZTÁN ÉS IZOLDA

A MŰVÉSZETEK PALOTÁJA ÉS A MAGYAR ÁLLAMI
OPERAHÁZ KÖZÖS PRODUKCIÓJA.



PARSIFAL

MŰVÉSZETI VEZETŐ:
FISCHER ÁDÁM
2011. JÚNIUS 4 – 19.

STRATÉGIAI
PARTNEREINK



STRATÉGIAI MÉDIA-
PARTNEREINK



TOPOR Tünde

JÓ NAPOT KÍVÁNOK, A MŰCSARNOKBÓL ÍRUNK

Petrányi Zsolt a dunaújvárosi Kortárs Művészeti Intézet éléről került 2005-ben a Műcsarnok főigazgatói posztjára. Működése alatt

nyerte el a magyar pavilon az Arany Oroszlán-díjat, egyébként először a több mint száz éve megrendezésre kerülő Velencei Biennálék

történetében. Újabb pályázatát már nem fogadta el a Magyar Nemzeti Vagyongazdálkodási Rt., így január 31-én megvált a Műcsarnoktól.

Az Artmagazin az elmúlt öt évről kérdezte.



Petrányi Zsolt 2007-ben az Arany Oroszlánnal

Hogyan értékeled a kinevezésed óta eltelt időszakot? Mik voltak a fő program-pontjaid, és azokból mit sikerült megvalósítani?

Amikor öt éve pályáztam, a legfontosabbnak azt az igényt éreztem, hogy a Műcsarnok meg kell hogy változtassa a struktúráját annak érdekében, hogy szélesebb felületen tudjon kommunikálni a kortárs művészetről. Épp ezért *A művészet kommunikáció* címmel fogalmaztam meg a programomat. Ez a gyakorlatban annyit jelentett, hogy a korábbi időszakhoz képest önálló egységet hoztunk létre, amit kommunikációs osztálynak hívtunk, és ez egyrészt általános hirdetési stratégiát, másrészt a kommunikációs felületek bővítését (tehát programfüzet, weboldal megújítása, kislevelezet az összes kiállításához stb.) jelentette, ellentétben a korábbi gyakorlattal, amikor a kurátoroknak maguknak kellett mérlegelniük, hogy mit reklámozzanak és hogy honnan vonják el az ehhez szükséges forrásokat. De ez csak a formai rész.

Csak hadd kérdezzek rögtön bele: mi volt az új célcsoport, kikkel akartatok „kommunikálni”?

A kommunikációs stratégiánk alapja az volt, hogy próbáljuk meg tisztábban látni a Műcsarnokot látogató közönség rétegződését. Nem kell sok fantázia hozzá, bárki rájött volna (de mégis fontos bizonyosság, mi meg is tapasztalhattuk), hogy az elmúlt időszakban lezajlott egy generációs eltolódás. Tehát

azok, akik a 80-as években hozzászórtak mint értelmiségiek, hogy a Műcsarnokba járnak, átkerültek a negyvenes-ötvenes generációba. Egy olyan értelmiségi generáció, ami – idézőjelben mondom – közös nyelvet beszél, tájékozódik, a művészetet valamilyen módon kritizálja, értékeli, mindezt pedig folyamatosan teszi a különböző kiállítási megjelenéseken. De nekünk sokkal izgalmasabb volt megnézni, hogy a 90-es évek óta milyen új generációk léptek a közönség soraiba. A különböző kimutatások is megerősítették, hogy a legerősebb közönségünk a 18 és 36–40 év közötti csoport, tehát épp azok, akik már '89 körül vagy még később kezdtek el szocializálódni. És azt tapasztaltuk, hogy ezeknek a fiataloknak nem biztos, hogy ugyanazon a szaknyelven kell közvetítenünk a kiállított műveket, mint amit a 80-as évek generációja beszél. Éppen ezért volt fontos, hogy a kommunikációban fölállaljunk egy – megint csak idézőjelben mondom – kettős nyelvezetet. Az egyik nyelv a szakmai, ennek is meg kell találni a fórumait, ez egy szakcikk lehet például, a másik viszont olyan közönségnyelv, ami megpróbál a mindennapi élet fogalomrendszerével közelíteni a művészethez, és ezzel azt az általános üzenetet szeretnénk volna közvetíteni, hogy a kortárs művészet és a mindennapi élet között átjárás van. Hogyne lenne, hiszen a művész is ebben a világban él és ezt az inspirációt, élményvilágot viszi át a műveibe. Igazság szerint ez a megváltozott kommunikáció rövid

távon egyrészt szeretne volna kiszolgálni azt a közönséget, aki egyébként is a Műcsarnok körül „ólálkodik”, fiatal és bejön, mert úgy gondolja, hogy itt menő dolgok történnek. Ez alá nagyon könnyű volt pakolni a jazz-koncerttől kezdve a filmklubon át például olyan rendezvényeket is, mint a Budapest Slam, és ezzel megerősíteni az amúgy is meglévő affinitást. A sokkal nagyobb feladat, amire nem volt elég öt év, vagy amire nem elég öt év, az az olyan közönség bizalmának az elnyerése, aki egyáltalán nem jár a Műcsarnokba. Ez egyébként minden igazgató legnehezebb feladata

szerintem, hogy hogyan szólítsa meg azokat a potenciális látogatókat, akik eddig nem mutattak érdeklődést az intézményük iránt. Úgy próbáltuk meg átugrani ezt a határvonalat, hogy az Art mozihálózatba, meg egyáltalán, mozihálózatba vittünk be saját reklámozást, és ez mind a három esetben – ennyire volt csak anyagi lehetőségünk – nagyon pozitív eredménnyel zárult. Nagyon jól körülhatárolt célcsoportunk volt, tehát tudtuk, hogy aki a Westendbe beül egy Woody Allen-filmre, az pontosan az az ember, akit nagyon szeretnénk a Műcsarnokban látni, bár lehet, hogy még sosem vagy csak nagyon ritkán járt ott. Az *Álmok égő táján* című (skandináv kortárs műveket bemutató) kiállítás nagyon pörgős reklámja éppen egy Woody Allen-film előtt került levetítésre. Ez elképesztően jó összekapcsolás volt, hozott is be közönséget.

Igen, ez a marketing, de tartalmi kérdésekben is megnyilvánult a közeledési vágy a közönséghez?

Ami nagyon fontos volt még, az a program-

struktúra. Vagyis alapvetően minden kiállítás, lehetőleg az önálló kiállításokat is, de a csoportos kiállításokat pláne, valamilyen fogalom köré próbáltuk építeni. Ezek a fogalmak hívószóként működtek, hogy ha a magyar közönség nem ismeri is a kortárs

...a Műcsarnok ezekben az években, a nemzetközi tapasztalatok alapján a neokonceptuális tendenciákat tartotta igazán érvényesnek, és azokra az alkotókra volt fogékony, akik a történelem és a társadalom általános és lokális kérdéseivel foglalkoznak.

művészetet annyira, hogy a nagy neveknek megörüljön, azért valamivel – egy ilyen hívószóval – felkeltsük az érdeklődését. Mondok egy példát: volt egy olyan kiállítás, ami több önálló bemutatót fogott össze, Dan Perjovschit, El-Hassan Rózá és az E-Flux videoarchívumot. Ennek az összeállításnak a *Konfliktus* címet adtuk, mert úgy éreztük, hogy minden ebben szereplő művész foglalkozik a világban zajló különböző politikai konfliktusokkal – a videoarchívum is kifejezetten erre fókuszált. Árukapcsolás volt, de nem csoportos kiállításként.

Ezeknek milyen volt a visszhangjuk? Akkoriban elég sok kritikus, pont ezeket a kiállításokat bíráló, értetlenkedő véleményeket lehetett hallani.

Ez egy következő kérdéscsoporthoz vezet át, ami pedig az, hogy mi is a Műcsarnok alapvető feladata. Mi fontos edukációs missziót szeretnénk volna ellátni, és ennek a misszióknak pontosan ez volt a lényege, hogy a mi szakmai meggyőződésünk, nemzetközi tapasztalataink alapján értékesnek hitt – nem

vél, hanem hitt – művészeket kell bemutatnunk a magyar közönségnek, hogy az ismerje, referenciaként használja azokat az életműveket, amelyek alakítják a világ művészeti irányzatait. De már kimondtam a kulcsszót: és ez a pedagógiai cél volt. Most már minden nagy intézmény hangsúlyt fektet a múzeumpedagógiára, és nekünk, a mi anyagi kereteink között nagyon nagy fordulat volt, amikor alkalmazni tudtuk Szabics Ágneszt, aki a Műcsarnokban folyamatosan koordinálja a különböző múzeumpedagógiai és művészetpedagógiai foglalkozásokat és folyamatos kapcsolatot tart

fenn pedagógusokkal. Ági minden egyes programból vagy kiállításból ki tudta hozni azt a vizuális üzenetet, ami tovább tudott működni a gyerekeknél, nagyon kreatív programsor keretében. Emellett konferenciasorozat is zajlott (egyébként telt házzal) vizuális nevelőknek arról, hogy milyen tendenciák lehetnek a nevelésben és az oktatásban. A konferenciák legfontosabb eleme az volt, hogy a résztvevők demonstrációs foglalkozásokat tartottak egymásnak, és utána ezeket délutánonként workshopszerűen kiértékeltek. De visszatérve magára a Műcsarnok programjára és a kiállító művészek meghívására: teljesen elkötelezték voltunk abban, hogy kiket kell Magyarországra meghívni, és ebben nagyon fontos szempont volt az, hogy ma a világban ki referenciaértékű művész. Amikor a Műcsarnok átalakult (talán nem mindenki emlékszik arra, hogy 2007-ben nonprofit kft. lett), az Ernst Múzeumot visszacsatolta a minisztérium a Műcsarnokhoz, akkor tisztult ki teljesen a működést jellemző háromszintes program koncepciója. Azt döntöttük el,



A képen Petrányi Zsolt, Andreas Fogarasi és Tímár Katalin, a győztes csapat



Nem az a legény aki adja...

A pult mögött – részlet a kiállításból



hogy a Múcsarnokban a nagy csoportos kiállításokat és a sztárkiállításokat rendezzük meg. Eközben az Ernst Múzeum programja egyre inkább olyan irányba indult el, hogy a középgenerációs, úgynevezett midcarrier magyar művészek áttekintő vagy teljesen új témát feldobó kiállításainak legyen a helyszíne. Ez a kettősség nagyon jól tudott működni, kiegészülve a most éppen lebegő státuszú Dorottya Galéria-beli, a legfiatalabbakat bemutató, kis teret igénylő kurátori koncepciókon alapuló kiállításokkal együtt.

Hogy tudtatok olyan világklasszist, mint Luc Tuymans idehozni?

A múcsarnoki munkám során nagyon izgalmas volt a művészeti intézményrendszer átélése, és nagyon hasznos volt felismerni a művészeti szintér különböző szereplőinek súlyát, segítőerejét. Ezek megértése nyomán tudott a Múcsarnok ugyanazok szerint az elvek szerint működni, mint a világ bármely múzeuma, illetve inkább kiállítási intézménye. Annak ellenére, hogy mi a nonprofit szférába tartozunk, be kellett látni, hogy a forprofit szférának és a forprofit szféra mögött álló gyűjtői körnek és egyéb más szereplőknek, közvetítőknak

hihetetlenül nagy erejük van abban, hogy egy-egy ilyen sztárművészt meggyőzzünk arról, hogy az általuk nem ismert, vasfüggönyön túli Múcsarnokban miért is jó kiállítani. Még folyamatban vannak projektek, most májusban nyílik a Múcsarnokban, még az én előkészítésemmel Michael Borremans festőművész kiállítása, aki Luc Tuymans és Marlene Dumas mellett a belga festészet legerősebb ágát képviseli. Érdekes módon a Múcsarnok az utóbbi években

A MÚCSARNOK IGAZGATÓI	
Szurdi Márta	1949–1955
Luzsica Lajos	1955–1956
Széll Jenő	1956
Luzsica Lajos	1956–1960
Czéh József	1960–1970
Hidvégi István	1970–1984
Néray Katalin	1984–1992
Keserü Katalin	1992–1995
Beke László	1996–2000
Fabényi Júlia	2000–2005
Petrányi Zsolt	2005 szeptember – 2011 január 31
Gulyás Gábor	2011 február –
(összeállította: Patyi Nóra)	

– valahogy így alakult – a németalföldi kapcsolatokat nagyon jól kamatoztatta, tulajdonképpen még a Wim Delvoy-kiállítás is ebbe a körbe tartozott.

A „valahogy így alakult” mögött mi van? Hogyhogypont a belga sztárfestőket sikerült kiállítanotok? Mennyire játszottak ebben szerepet személyes kapcsolatok?

Az elején ez még teljesen személyfüggő. Mert képzeljük el azt a szituációt, hogy egy gyűjtő mondjuk Kalifoniában ül a tengerparti villájában, és egyszer csak felzúmmög a faxgép, amiből kipöndörödik egy papír, amire az van ráírva, hogy: Jó napot kívánok, a Múcsarnokból írunk, és azért írunk, hogy az ön kandallója fölött lógó Luc Tuymans-képet ebben és ebben az időpontban legyen szíves kölcsönadni a Budapesten lévő Múcsarnok részére. És elképzelem ezt a gyűjtőt, amint ránéz a faxra, majd oda lép a földgömbhöz és elkezd keresni rajta a várost. Tehát nyilvánvaló, hogy ismerős támogató nélkül lehetetlen egy ilyen kiállítást megvalósítani. Azt a bizalmat, hogy ez a mű ténylegesen idejőjjön, csak úgy lehet elnyerni, ha az a személy, aki valaha a művész és a gyűjtő között is közvetített

Taiwan calling – részlet a kiállításból



(magyarul mondjuk, a galerista) felveszi a telefont és azt mondja: ez egy nagyon fontos kiállítás, Luc Tuymans-nak először lesz kiállítása a vasfüggönyön túl, és azért vagyunk rá nagyon kíváncsiak, mert szeretnénk tudni, hogy mi az olvasata ezeknek a nagyon politikus és nagyon történelemorientált műveknek abban a közegben, és ezért szeretnénk, ha kölcsönadná az ön tulajdonában lévő Tuymans-művet a budapesti Múcsarnok kiállítására. Ez a fajta körkommunikáció, amiben forprofit és nonprofit együttműködik egy célért, ez azt hiszem, hogy a világ minden pontján nagyon jellemző, és azt tapasztaltam, hogy csak ezzel a módszerrel lehet azt a missziós tevékenységet folytatni, amit mi is célul tűztünk magunk elé. Például most is, hogy még az előző történethez kapcsolódjak, a Michael Borremans-kiállítás szervezésekor egy Luc Tuymans-megnyitón voltam, ahol az imént emlegetett struktúra sok résztvevője jelen volt, így a gyűjtők is, akik a potenciális kölcsönzőink, és abban a pillanatban, ahogy te mint egy intézményben dolgozó munkatárs (már nem az igazgató, de még ebben a projektben részt vevő személy) arccal jelensz meg, akkor megjön az a bizalom,

aminek eredményeképpen a képtulajdonos is megnyugszik és odaadja a kért művet, sőt azt is bevallja, hogy még soha nem volt Budapesten, de most már a kedvéért eljön. Azt hiszem, hogy az ilyen szituációk hozzák azt a fajta profitot, ami az intézményt behelyezheti abba a nemzetközi networkbe, amibe annyira régóta várunk belekerülni. De az is biztos, hogy ez a folyamat egy-két év alatt nem zajlik le, hanem nagyon hosszú és kitartó munka révén érhető csak el.

Amikor elvállaltad a Múcsarnok vezetését, tudtad, hogy a rendszer így működik? Nem, azt hittem, hogy a Múcsarnok weboldala és mérete elégséges ahhoz, hogy egy fontos művész eljőjjön tárgyalni egy kiállításról.

Hogy tanultál bele? Voltak akik súgtak neked? Egyáltalán milyen kapcsolatokat tudtál mozgósítani?

Az elején még nem súgott senki, csak nagy szerencsém volt, hogy Pribilla Ottilia (szabadtéri színművész, a budapesti bölcsészkaron végzett művészettörténész, Antwerpenben nyitott galériát – a szerk.) nagyon vágyott arra, hogy a Múcsarnokban legyen

egy ilyen kiállítás. Amikor a Luc Tuymans-kiállítás létrejött, az hihetetlenül sok dolgot indított el, nemcsak azért, mert idejött Frank Daegmart, a Zeno X Galéria tulajdonosa, hanem jöttek a David Zwirner Galériától is, sőt amerikai gyűjtők is átjöttek Budapestre, és teljesen megváltozott a Múcsarnok megítélése. Rádöbbenhettünk arra, hogy olyan tökéen ülünk, aminek az értékét másként kell megbecsülnünk, ugyanis eddig úgy néztük a Múcsarnokot, mint egy sajnós százvalahány éve épült épületet, amely sajnós különböző eklektikus építészeti elemeket visel magán és sajnós nagyon nehéz benne kortárs művészeti kiállításokat rendezni, hiszen természetes megvilágítása van, és ebben sötét kocka tereket létrehozni csak hibákkal lehet, hiszen valahol mindig átszűrődik a fény. De amikor jöttek ezek a vendég-sztárkiállítások, akkor kiderült: mivel minden más kunsthalle megfelel a white cube-elvárásoknak, minden más kunsthalle egyfajta generál építészeti teret kínál a művészeknek. Ezzel szemben a 110 éves Múcsarnok mint adottság a maga hátrányaival együtt is a művészet történetének folyamatosságát jelenti, és ez élményként hozzáadódik a művekhez. És ez hirtelen

Luc Tuymans: Retrospektív – részlet a kiállításból



rettentően vonzó helyszínné tette bizonyos művészek számára. Ezenfelül nagyon nagy érték még, hogy a Műcsarnok termei egy háromhajós templomtérhez hasonlóan olyan opciót biztosítanak a nézőnek, hogy bármerre elindulhat, nincs narratívakényszer a kiállítótérben, hanem gyakorlatilag összeviszza olvasási irány létezik csak, és a művész maga sem tudja kigondolni, hogy merre indulva nézik meg majd a kiállítását. Ez olyan pozitívum lett, amire később építeni tudtunk. Már ezzel a tapasztalattal tudtunk odamenni művészekhez: biztos, hogy tetszeni fog, egy dolgot kérünk, hogy általunk fizetetten egy hétvégére gyere el. Tudtuk, ha eljön a művész, akkor onnantól már gyakorlatilag garantált a siker.

Eza vendégjárás, a művészek, gyűjtők, galériások fogadása neked mint Műcsarnok-igazgatónak mit jelentett, mekkora plusz elfoglaltságot? Vacsorákat, műteremlátogatásokat, városnézést?
A Műcsarnokba kerülésemkor nagyon fontos kihívásként éltem át, már az odakerülés pillanatában is, hogy a privát szférával

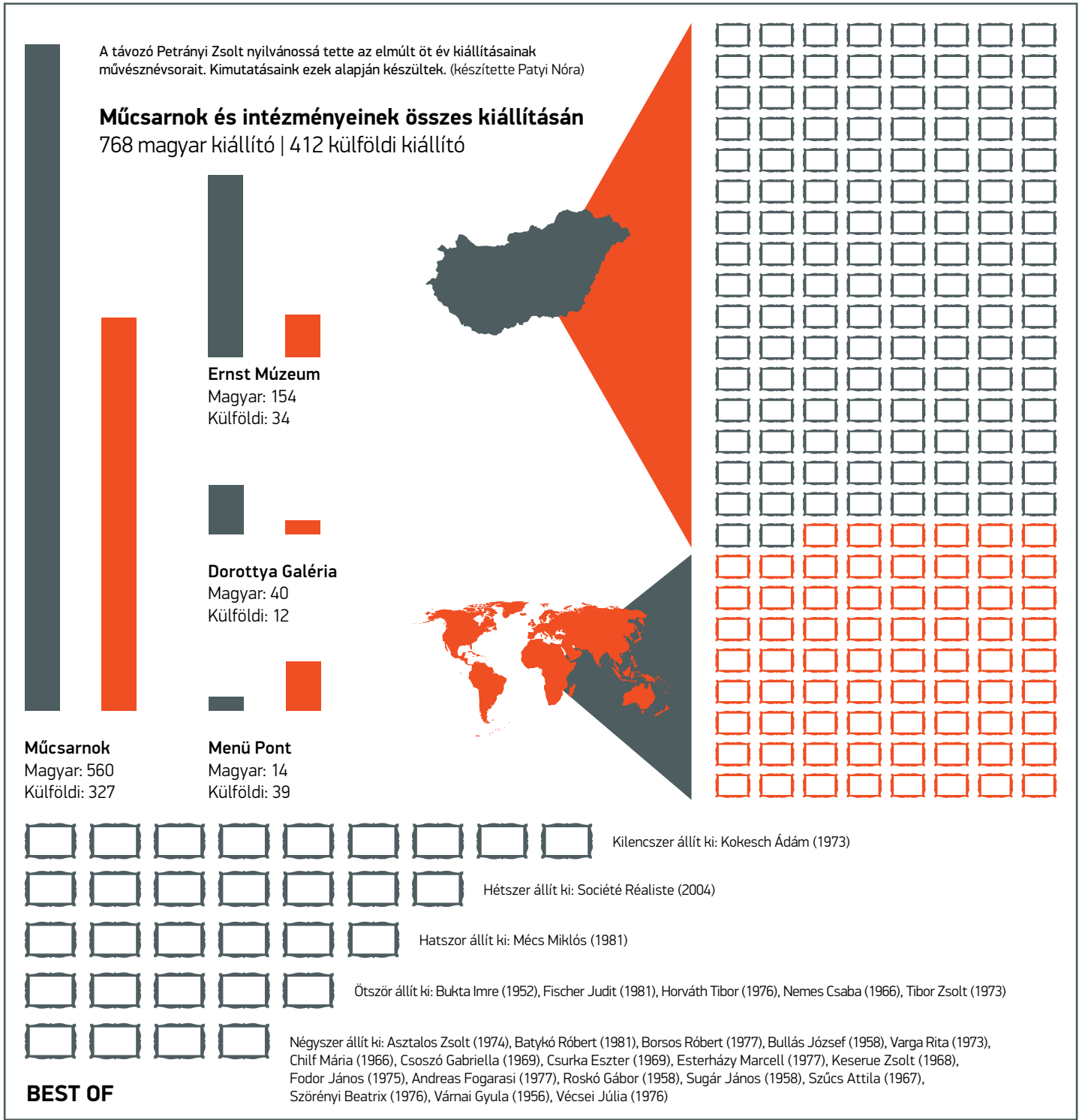
hogyan tudok majd kommunikálni. Ezzel a feladattal, ezzel a kihívással korábban is szembesültem, és már akkor megértettem, hogy nagyon gyenge lábakon áll a kommunikáció, hiszen egy értelmiségi nyelvezetet tanultam meg az egyetemen, azt viszont itt, ebben a közegben nem tudom

...Mi onnan kezdtük ugyanis, hogy a cégek rendszerint ahhoz ragaszkodtak, hogy a Műcsarnok üres legyen, amikor kibérlik egy-egy fogadásra.

alkalmazni. De úgy éreztem, hogy a személyes beállítottságom miatt alkalmas vagyok arra (és ez nyilvánult meg a kommunikációs stratégiánkban is), hogy másként fogalmazzak meg dolgokat. Úgyhogy már az első napoktól kezdve előszeretettel vettem bele magam a céges kommunikációba vagy a magyar gyűjtőkkel folytatott párbeszédbe. De az első időkben mindez még nem volt annyira jellemző – persze szerveztünk fogadást, külön VIP-tárlatvezetéseket (amikre magyar gyűjtőket is meghívtunk). Az egész a Luc Tuymans-kiállításnál kezdődött, ott

derült ki, hogy ezek a művészek hozzá vannak szokva az ilyen típusú rendezvényekhez. Egy VIP-vezetés már önmagában is biztosít valami exkluzivitást, amit nagyon szeretnek a gyűjtők. Később ezek mentén szerveztünk aztán külön programokat, és a Bagyó Anna által koordinált projekt, a Visitors program is nagyon sokat segített ennek a kapcsolatrendszernek a továbbépítésében, illetve megértésében. Most, a Michael Borremans-kiállításnál már látom előre a megnyitó eseményt, és minthogy sejtjük, hogy kik fognak ide jönni, előre készülök, hogy mit fogunk elmondani és mit fogunk megmutatni Budapestből az alatt a két nap alatt, amíg itt lesznek, mert ebben is nagyon sok lehetőség van.

Mindig többes számban fogalmazol...
Igen, mert az indulás pillanatában a csapatmunkában és a csapatdöntésekben hittem. Éppen ezért rögtön az induláskor főállítot-tam egy kuratori teamet, amiben az elején Molnár Edit, Páldi Livia, Készman József és jómagam vettünk részt. Aztán a Műcsarnok stábjá változott, visszajött Angel Judit,



munkatárs lett Döme Gábor, aki most az első nagy kiállítását rendezi Csizsik Petrával, tehát ők is bekerültek ebbe a stábjba, de a lényeg az volt, hogy legyen kritikai kontroll. Létrejött a Lipcsei Iskola kiállítás vagy a Thomas Ruff-kiállítás, aztán a Lázár Eszterrel közösen rendezett A pult mögött című kiállítás, a Készman József által kezdeményezett elméleti kiadványsorozat, a konferenciák, az Ernst Múzeum szőlőkiállításai, de mindegyik esetben fontos volt, hogy mindenki meg erősödjön a maga programjaiban, senki

se legyen magára hagyva, hanem tudjunk egymás nevében is érvelni.

Még térjünk vissza kicsit a programra.
Mostanra azt fogalmaztam meg magamnak, hogy a Műcsarnok ezekben az években, a nemzetközi tapasztalatok alapján a neokonceptuális tendenciákat tartotta igazán érvényesnek, és azokra az alkotókra volt fogékony, akik a történelem és a társadalom általános és lokális kérdéseivel foglalkoznak. Más kérdés, hogy minden egyes művészeti program megalkotásának

pillanatában egy kontextusból kell kiindulnunk, és megint csak egy másik kérdés, hogy milyen időszakonként tudunk reagálni arra, ha ez a kontextus a világban változik. Én személy szerint mint intézményvezető 2010 közepén jutottam arra a következtetésre, hogy ez a kontextus most változóban van. A nyugat-európai kiállításoknál egyre inkább azt látom, hogy más megközelítések is népszerűek, mint ez a 90-es évek közepe óta felfutott szigorú elemző attitűd, ami mostanra mintha egy kicsit kifáradt volna. Éppen ezért a 2010 végére,

2011 elejére szervezett kiállítások már a nyitásról szóltak. Éppen ezért amikor a mostani pályázati koncepciómat alakítottam, sokkal inkább az volt számomra a kérdés, hogy merrefelé mozduljunk el. Ezért is lett a pályázat címe *A művészet jövője, a jövő művészete*.

Akkor hogyan látod, milyen új tendenciák jönnek, mi a jövő művészete?

Az a benyomásom, hogy a világ művészetében újra előtérbe került a művészeti nyelv nyitottságának kérdése és annak a kérdés-felvetésnek az igénye, hogy mit, mivel, hogyan fejezhetünk ki. Éppen ezért kerültek sokkal erősebben a látóterünkbe olyan művészek, akiknél az előbb említett analitikus szemlélet kevésbé érhető tetten. Szerveztünk néhány kiállítást, ami már ebbe az irányba indult el, ennek tulajdonképpen nyitó darabja lehetett a Taiwan calling, mert abban például teljesen másról van szó, teljesen más művészeti nyelvről, mint amivel eddig dolgoztunk volt, de már ebbe a sorba illeszkedik az Ed Templeton-kiállítás is, ami a nyugati part egészen másfajta nézőpontból és sokkal érzékibben kifejezett világképét mutatja meg. De ebben a kontextusban értelmezhető igazán jól a Michael Borremans-kiállítás is, mert a múltbeli referenciái sokkal inkább visznek minket a költőiség és a szürrealitás, mint a konkrétan leírható mondatok felé, vagy a Készman József által szervezett Xavier Veilhan-kiállítás, ahol tudomány és művészet kapcsolata kerül új megvilágításba.

Befejezésül újra megkérdezem, mennyire vagy elégedett? Hogy látod, hol tart most a Múcsarnok?

Én ezt az öt évet lineáris fejlődésként éltem át. Volt egy kezdőpont, ahonnan az egész elkezdett fölfelé menni, és az, hogy a végén, a válság éveit a Múcsarnok megnyerte a Mastercardot főszponzornak és az Avivával már második éve tudtunk együttműködni, az annak a jele, hogy végül csak el tudtunk mozdulni a kívánt irányba. Hiszen ezeket a cégeket meg tudtuk győzni arról, hogy a Múcsarnoktól nem kell ódzkodniuk, és ez nagyon fontos előrelépés. Mi onnan kezdtük ugyanis (ha csak a céges kommunikációt nézzük), hogy a cégek rendszerint ahhoz ragaszkodtak, hogy a Múcsarnok üres legyen, amikor kibérlik egy-egy fogadásra. Szponzorációról nem is beszélhettünk, egyszerűen csak arról lehetett szó, hogy kibérlik a termet, és nem tudtuk meggyőzni

őket arról, hogy mennyivel többet jelent, ha egy kortárs művészeti közegbe jönnek be. Az derült ki, hogy a cégvezetők rettenően ódzkodnak ettől: úristen, de hát mi ott bizonytalan területre érkezünk, nem tudunk majd mit mondani, ha bármelyik kiemelt partnerünk azt kérdezi, hogy ez meg mi? Mik vannak itt a falon? Miért ide hoztatok minket? Ennél még egy szálloda is jobb. Tehát ettől a ponttól addig eljutni Magyarországon, hogy legyen egy cég, amely nem szól bele abba, hogy ki az a hat művész, akit az általuk létrehozott díjra jelölnek, nem vitatja, hogy ennek van-e művészi értéke, hanem azt mondja, hogy ez egy szakértői stáb, az egészet a Múcsarnok vezényli le, tehát megbízunk bennük – ez óriási előrelépés.

...a Múcsarnok mint vár a nézőtől távol álló kortárs művészet ideáját hordozza. De ezt az ideát, ezt mi nem kívántuk feladni.

Van tehát az a pozíció, amit a Múcsarnok kivívott magának a cégek körében, de a többi eredmény, amikről már volt szó: a gyűjtők megnyerése, a projektjeink kommunikálása a közösség felé, az egész rendszer átlátása – mindezeket nagy előrelépésnek érzem. Az biztos, hogy ha a számokat nézzük, akkor én is abban az illúzióban éltem, hogy öt év alatt ugrásszerű növekedést fogunk tapasztalni a kortárs művészet közönségében, támaszkodva a Szépművészeti Múzeumban akkor zajló nagy tömegeket vonzó kiállítások által megindított folyamatra. De a számok nagyon-nagyon picit emelkednek csak, és hogyha a százalékokat nézzük, azok messze nem mutatnak olyan növekedést, mint amire egy kívülálló esetleg számítana. Az egyik legnépszerűbb kortárs művészeti kiállításunk, még a válság előtt, az Álomok égő tájain című skandináv kiállítás (ahogy már meséltem, ez volt a mozikban is reklámozva), aminek 11 000 fő körül volt a látogatottsága. És akkor most ugrik a majom vízbe, mert az utána következő, Mélyi József által rendezett Kempelen-kiállítás, aminél nagyobb közönségdobást nem nagyon lehet elképzelni: mert itt a sakkautomata, meg lehet nézni, a beszélő gép is itt van, és nem a kortárs művészetre hivatkozunk, hanem egy olyan közismert felalálóra, akit a magyarok nagy százaléka pont a sakkautomatáról ismer. Tehát ezt is reklámoztuk moziban, így mondjuk 13 000 lett a látogatószám, de mégsem 30 000. Tehát az, hogy látogatószámban

csak 20 százalék növekedést jelentett egy ekkora különbség, valószínűleg arról szól, hogy a Múcsarnok mint vár a nézőtől távol álló kortárs művészet ideáját hordozza. De ezt az ideát, ezt mi nem kívántuk feladni. Ha az alapító okiratban arról van szó, hogy a Szépművészeti, a Ludwig, a Nemzeti Múzeum, az Iparművészeti Múzeum, a Nemzeti Galéria és a Múcsarnok hatszögébe a Múcsarnok úgy illeszkedik, hogy időszakos kortárs kiállításokat mutat be, akkor mutasson be azt. Mi azt gondoltuk, hogy ha ez az intézményi profil, akkor ezt szeretnénk követni, még ha így a számok terén nem is sikerült áttörést elérni. Lehet, hogy azért a jövőben (bárcsak így lenne) megtörténhet ez is, de szerintem csak akkor, ha a gazdasági értelmiség számára egyszer csak hípe-á válik az (itthoni) Múcsarnok. Ebben a folyamatban az Aviva nagyon fontos szerepet játszik. A második Aviva-megnyitón már lehetett érezni valami

fordulatfélét. De ha a szélesebb közönséghez megyünk vissza, akkor a hosszú távú folyamatban, a látogatószám növekedésében nagyon kedvező fordulat volt a Múzeumok Éjszakája népszerűvé válása. Évekkel ezelőtt, amikor a Múzeumok Éjszakája még csak indult vagy formálódott, akkor a Múcsarnok azért volt nagyon jó hely, mert a Szépművészeti Múzeumhoz képest itt sokkal kisebb volt a sor a jegypénztár előtt, és ha már ide álltak be, és itt vették meg a karszalagot, amivel ki lehetett kerülni a szépműs sort, megnézték minket is. A látogatószám pedig évről évre nő. És azért szerttük nagyon a Múzeumok Éjszakáját, mert pontosan láttuk a bejövő közönségen, hogy itt csak 10 százalékban vannak azok, akik egyébként be szoktak jönni, a fennmaradó 90 százalékot egy számunkra teljesen ismeretlen, egész másképp viselkedő és teljesen máshoz szokott közönség alkotja, és hogy ők is bejöttek a Múcsarnokba, azt a már említett hosszú-hosszú folyamatban egy újabb nagyon ígéretes változásnak tartom.

VILTIN
Galéria

...érzékeny, életre szóló, kortárs művészet...

ARCO
ma
drid..

ASZTALOS Zsolt,
GERBER Pál,
Hans KOTTER,
SZABÓ Klára Petra,
TIBOR Zsolt

art
dubai

By DIFC

www.artdubai.ae

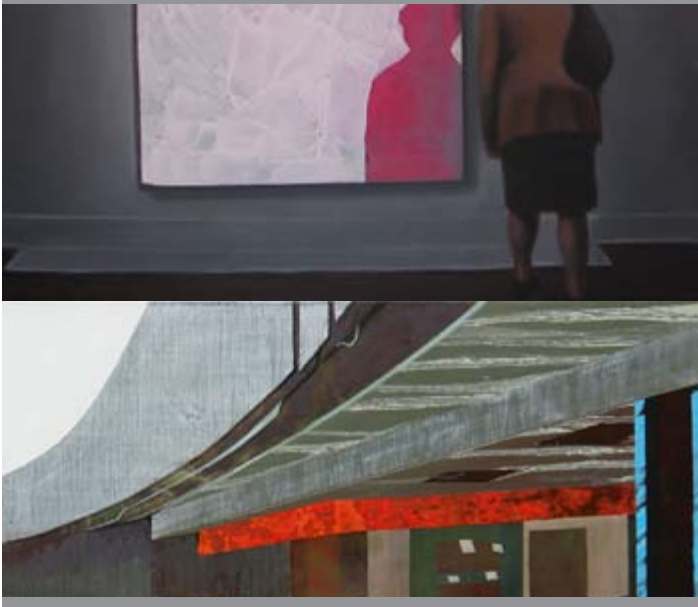
2011. március 16-19

...mindenből

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

KLAUZÁL¹³
könyvesbolt és kortárs galéria

VINCE



HOLLÓS Ádám és TAMÁSI Claudia
KÉPTELENSÉG

2011. március 24. – 2011. április 20.

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

BORSOS RÓBERT | MARTUS ÉVA

HÁTTÉRRAJZ | AMBIENT NOISE

BORSOS RÓBERT

MARTUS ÉVA

2011. FEBRUÁR 17 – ÁPRILIS 8.

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

MOLNARANIGALERIA
KORTÁRS KÉPZŐMŰVÉSZET CONTEMPORARY ART

KLAUZÁL¹³
könyvesbolt és kortárs galéria

VINCE



Sophie MAGALASHVILI

2011. február 08. – 2011. március 20.

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

RIEDER Gábor

LEGENDÁK ÉS TÉNYEK A TAVASZI TÁRLATRÓL

A forradalom vérbe fojtása után '57-ben megrendezték a „legendás” Tavaszi Tárlatot. Hosszú idő után először itt állíthattak ki

a szerepléstől eltiltott absztrakt alkotók, Bálint Endrétől Kassák Lajosig. Bár a művészettörténetek szerint a tárlat nem volt túl

színvonalas, legendáját az értelmiségi köztudatból nem lehet kitörölni, tavaly még egy regény is született belőle, Spiró György tollából.

Hogy válhatott ilyen emlékezetessé egy múcsarnoki kiállítás? Remények és realitások a levéltárak titkainak tükrében.

Egy posztszocialista lektűr

A Spiró-kötet borítóján a ködben úszó Hősök tere látható, a macskaköveken biciklista kerekedik a Felvonulási tér irányába, a Múcsarnok előtt tank fordul keresztbe. A kisregény a szocializmus egyetlen széles körben ismert kiállításának, a legendás, 1957-es Tavaszi Tárlatnak a címét viseli. A művészettörténeti szál végighúzódik a szövegen, bár a főszereplő Fátray Gyulának nincs sok köze hozzá: 43 éves gépészmérnök, afféle „szaki”, aki szánni való csehovi kisemberként csetlik-botlik a lassan felálló Kádár-rendszer díszletei között. A zsidó gyökerű, nincstelen kispolgári családból származó

Fátray – aki feleségével még a világháború előtt részt vett az illegális kommunista mozgalomban – mit sem sejtő, megbízható káderként 1956. október 18-án befekszik a Rókus Kórházba. Egy ismerős doktor elvégzi rajta az aranyér-műtétet, így kimarad a forradalmi eseményekből. „Nem árt, ha a forradalom kitörése előtt néhány nappal kórházba vonul az ember, a forradalom leveréséig ott is marad, a megtorlás alatt pedig békésen lábadozik otthon” – kezdődik a regény.¹

Fátray szerencsésnek érzi magát, aggódik a szocializmus építéséért, zsörtölődik a jövő-menő új kormányok és a fegyveres

összecsapások miatt. A megtorlástól nincs mit tartania, belső monológjaiban visszaköszön a kádári kisember háborgása, akit a kín-keserves hazugságokból és féligazságokból összegyúrt „ellenforradalmi” retorika lecsillapított: „Halálra ítélték és kivégeztek néhány embert az októberi-novemberi napokban elkövetett ilyen-olyan valódi vagy állítólagos bűnökért. A kormány konszolidálódott, és javult az idő, aminek ebben a négy évszakhoz szokott térségben minden egyes tavasszal újra meg újra, őszintén lehetett örülni.”² Cinikus szavak. Nem véletlen jutottak eszébe Bazsányi Sándornak – az Élet és Irodalom kritikusanak

Kiállításlátogatók a Tavaszi Tárlaton, archiv fotó

Jól láthatók a Múcsarnok ötvenes évekbeli átalakításai, a parkettába állítható csővázon rögzített paravánok és a szocreál klasszikus tagozatai (oszlopfők, meanderdíszítés stb.). A korszakban a Tavaszi Tárlat rendezése szellősnek számított, nem az alkotások száma (összesen több mint 650), hanem a művek visszafogottabb mérete miatt.



© Múcsarnok Könyvtár © Artmagazin



© Múcsarnok Könyvtár © Artmagazin



– a regénnyel kapcsolatban a Kádár-kor „sokszínűségében is egységes szépirodalmi következményei”, Sarkadi Imrétől Fejes Endrén át Berkesi Andrásig.³ Bazsányi a találó „posztszocialista lektűr” terminust aggatja a minden keserűsége ellenére is könynyed és olvasmányos regényre.

Kafkai csavar

A sors fintora, hogy az „ellenforradalmi” kliséket mormoló Fátray a kiszámíthatatlan diktatúra áldozatává válik. A lábadozásból visszatérő főhőst a műszergyárban örömmel fogadják, a szeplőtelen, meggyőződéses kommunista neve még az igazgatói

posztal kapcsolatban is felmerül. Beválasztják az Országos Tervhivatalba, ahol nagykutya tárgyalnak az aktuális hároméves terv kérdéseiről. Fátray – sarokba szorítva a szovjeteket – nehézipari fejlesztéseket javasol, de a bizottságnál süket fülekre talál. Ekkor következik a krízis. A Magyar Ifjúság lehoz egy zavaros, leleplező cikket valami államellenes összeesküvésről, amiben felbukkan a Fátray név is. (Fátray korábban Klein volt, 1948-ban magyarosított Tátraira, de a BM-ben elérték, így lett belőle – arisztokratikus ipszilonnal – Fátray.)

Beindul a kafkai gépezet, hősünk – mint Josef K. – kétségbeesve bolyong a bürokrácia labirintusában, kiutasítják a menzáról, kitiltják a gyárból, a kórházban nem kap igazolást, barátai megtagadják és hamisan vallanak ellene. A totalitárius államgépezet diktálta eseményív tetején egy sokat látott, meghurcolt védőügyvéd, dr. Szász Lajos tart előadást a koncepciós perek ördögi világáról. Fátray magába zuhan, átkozza a rendszert és az irigy, aljas, gonosz szolganépet. Majd jön az „elvtárs ex machina”, egy régi pártfogolt munkáskáder, aki „odaszól”, és el van simítva az ügy. Hősünk tetován vonul ki – az ismét barátságos kollégákkal együtt – a május 1-jei felvonulásra. Itt jegyzi meg józanul: „Ha ilyen tömegesen támogatják a rendszert, akkor a vezetők soha többé nem követhetik el azokat a tragikus hibákat. Szép, hogy ennyi ember tett ma hitet a szocializmus mellett. Ezzel a tőkével, ezzel a bizalommal élni kell.”⁴ Ez bizony elég közel van a szocialista lektűrök morgolódo, kritizáló, mégis belenyugvó alapmentalitásához, a kompromisszumképes, kisemberi

perspektívához! Fátraynak meg is jön a kedve az élethez, meg egy kis liaisonhoz. Csak az olvasónak lesz keserű a szája...

A szocreál szál

A címadó Tavaszi Tárlat szála közben a háttérben kanyarog. Több, mint pusztán címötlet vagy jó apropó, Spiró a kiállítás körüli hercehurcával bemutatja a rendszer egy távol eső, másik szegmensét is: az ötvenes évekbeli művésztszadalmat. Fátray neje – a betiltott ex-mozgásművész – a Népművelési Minisztériumban kap állást, ő vezeti a jegyzőkönyvet a zsűrizések alatt. Bár ortodox kommunista, magával ragadja a lázongó formalisták lendülete, odavan a Tavaszi Tárlatért, még a főszervező Makrisz Agamemnonnal is kacérkodik. A művelődéspolitikai megtorlási hulláma is eléri, a regény végén áthelyezik az Artexhez, besúgó munkakörrel. Spiró ez esetben is – mint valami pozitivistá író – aprólékos történelmi alap kutatásokat végzett. A mozaikok a helyükön ülnek.

Az író elejtett félmegjegyzésekkel skicceli fel a kultúrpolitika kulcsszereplőinek portréját: a tökéletes sztálinista hivatalnokot, a főosztályvezető Berda Ernőné, a hanyagul cigarettázó Domanovszkyt, a minden diktátorral tegeződő Pátzayt, a közkedvelt Makrisz Agamemnonnt vagy a Múcsarnokot vezető, kiemelt népi kádert, Luzsicza Lajost. A helyszínek atmoszféráját is jó érzékkel ragadja meg, a falusias romantikájú Százados úti műterem-teleptől kezdve az imperialisták számára giccsket szállító Artex vállalatig. Ennél sokkal messzebb már nem is merészkedhetett volna, a magyar

© Múcsarnok Könyvtár © Artmagazin



Makrisz Agamemnon rendezte a Tavaszi Tárlatot, archiv fotó
Makrisz új divatot teremtett a kiállításrendezésben, a falaktól elhúzta a szobrokat, nagy növényeket (akár pálmákat) rakott mögéjük, mintha kertben lennének, a képeket pedig szellősen akasztotta fel, hogy jobban érvényesüljenek. Frank János szerint a modern rendezői gyakorlat Makrisz nyomán terjedt el Magyarországon. A háttérben kendős parasztasszonyok cipelik a képeket.

Erdei Dezső: *Korsós lány*, alumínium, 160 cm magas (archív fotó)

A fotó a Tavaszi Tárlat rendezése közben készült, előtérben az idős Erdei Dezső népszerű gyerekzsobrá, a háttérben egy szocreál szoborpár.



© Múcsarnok Könyvtár © Artmagazin



– Ha sokat macerálnak, átmegyen a naturalistákhoz...
Karikatúra, *Ludas Matyi* 1957. június 6.
Sok karikatúra foglalkozott a „naturalista” művészek kedvelt klasszikus témájával, az akttal, ami az ötvenes évek prúd emberábrázolása után nagy port kavart.

művészettörténetnek ez a fejezete ugyan-is megírásra vár. Még a Tavaszai Tárlatról is relatíve keveset tudunk, hiába volt az elmúlt bő fél évszázadnak a – szaktudomány és a művészársadalom berkein túl – legjobban ismert kortárs képzőművészeti kiállítása.

Előbújnak az absztraktok

De miért válhatott ilyen fontossá egy szokásos műcsarnoki seregszemle? A szervezésben résztvevők ezt a pár kegyelmi hónapot a művészet rövid „aranykorának” érezték,⁵ a zsűriben is benne ülő fiatal Vigh Tamás pedig kerek perec kimondta, hogy a Tavaszai Tárlat buktatta meg a szocreált.⁶ A leglátványosabb nívum a formalistának nevezett modernnek szerepeltetése volt. A sztálinista szocreál egveduralma idején absztrakt képeket és szobrokat sosem állítottak ki, legfeljebb az újságok közölték le egy-egy nyugati alkotás rossz reprodukcióját, az emberellenes imperializmus illusztrációjaként. A Tavaszai Tárlaton viszont külön „absztrakt termet” rendeztek be, többek között Gyarmathy Tihamér *Kozmikus kompozíció*jával vagy Martyn Ferenc egymáson áthajló íves-geometrikus nonfiguratív festményével. A felülről irányított közízlésnek már Korniss geometrikus formákból felépített, népies Miska-kancsója vagy Gadányi fauve-osan

redukált tájképe se volt befogadható. Az absztraktok előtt pedig végképp értetlenül álltak.

A Tavaszai Tárlatról készített filmhíradóban (Spiró is említi) a hétköznapi látogatók nagy szemeket meresztenek a nonfiguratív művekre, csóválva a fejüket. A minisztériumban születő katalógus-előszó is elhatárolódott az absztraktoktól, a jóságos megengedő szerepben tetszelegve: „Művészet-

A katalógus csak az A, B, C és D betűkkel jelölt zsűriket tüntette fel, pedig létezett egy ötödik pótzsűri is, amiről ritkán esik szó!

politikánk itt, ezen a legkényesebb ponton is leszámolt a hamis egyszerűsítésekkel: nem titkolja, hogy nem ért egyet az absztraktok művészi módszereivel, de mégis teret enged kísérleteiknek.”⁷ Ez volt a kilövési engedély. Ettől kezdve záporoztak az absztrakt művészekén élcelődő cikkek, az értetlenkedő olvasói levelek és a gúnyolódó karikatúrák. A művelődésügyi miniszterhelyettes Mihályfi Ernő – ahogy ez akkoriban szokás volt – a vendégkönyv idézeteivel támasztotta alá a hivatalos álláspontot. Ezek az „elfogulatlan”, „ártatlan szemű” látogatók persze mindig a párthű retorikai frázisokat ismételtgették: „A néző úgy érkezik az absztraktszarnokba, mint az újság olvasója

a viccoldalhoz”, „Különös csipkerózsikák ők, tíz évet aludtak, és negyven évvel régebben ébredtek fel.”⁸ Nem volt jó akkoriban absztraktnak lenni...

Forradalmasított zsűrirendszer

A Tavaszai Tárlat másik nagy újítása a zsűrirendszer volt. Korábban a Képzőművészeti és Iparművészeti Szövetség által kijelölt személyek végezték a beérkező művek bírálatát, szigorú politikai kontroll alatt. (A Szövetség vezetőségében eleve sok volt a párttag, de a minisztérium is rajta tartotta szemét a kiállításokon.) A Tavaszai Tárlat négy különböző karakterű zsűrivel dolgozott: a régimódi naturalistáknál Burghardt Rezső volt az elnök, a greshamistákat Bernáth Aurél képviselte, a félig modernizált szocreál csapatot Domanovszky Endre vezette, az avantgárd izmusok követői pedig Korniss Dezső zászlaja alatt gyülekeztek.⁹ Korábban műnemek szerint ültek össze a zsűrik, a Tavaszai Tárlatnál viszont minden művész a neki szimpatikus bíráló bizottsághoz küldhette be műveit.

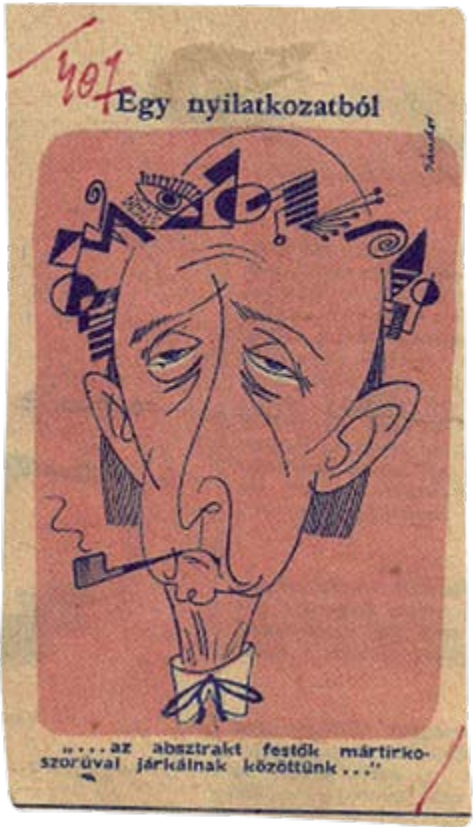
A katalógus csak az A, B, C és D betűkkel jelölt zsűriket tüntette fel, pedig létezett egy ötödik pótzsűri is, amiről ritkán esik szó! Erről a Felülvizsgáló zsűriről írt Makrisz Agamemnon, a kiállítás rendezője egy fennmaradt levélben.¹⁰ Az elfelejtett terület

elnöke a művelődésügyi miniszterhelyettes volt, tagjai pedig a négy másik zsűri elnökei, valamint a szakszervezet elnöke és a Szövetség felügyelő biztosa. A pótzsűrinek volt köszönhető, hogy a talajt vesztett tematikus szocreál művészek egy-két művét utólag be lehetett préselni az anyagba.¹¹ A miniszteri felügyelő biztos maga Makrisz volt, aki ezekben a hónapokban a – forradalomban vállalt szerepe miatt parkolópályára küldött – Szövetség nevében járt el. A görög emigráns kommunista tökéletes választásnak bizonyult, Párizsban szívta magába

az avantgárd esztétikát, de tökéletesen lojális volt az őt befogadó magyar pártvezetőséghez is. A négyes zsűri amúgy nem az ő ötlete volt, a más-más művészeti nézeteiket valló alkotók felkérése már október 23. előtt is napirenden volt. A szakmai „autonómiát” biztosító zsűrizés kiharcolásához viszont kellett Makrisz diplomáciai érzéke.

Bármilyen felszabadító érzés volt moderneket látni az ötvenes években, a végeredmény meglehetősen vegyesre sikerült. Teljes stílárís és minőségi kakofónia: Csernus „szürnanturális”, megnyíló dobozterű Esti

iskolájára Vajda Júlia absztraktja válaszolt, Erdei Dezső két nehéz kannával peckesen járó csenevész és meztelen (ez akkoriban nagy szó volt!) parasztkislányára Domanovszky elmosódott, groteszkre hangolt, manófejű Korsós nője felelt. A művészettörténet rég helyre rakta már a Tavaszai Tárlatot. Németh Lajos szerint a „népfront” jellegű kiállításnak csak a „gesztusjellege” volt jelentős, nem a színvonala,¹² Szűcs György szerint is „inkább jelképes történetnek számít”,¹³ Kovács Péter szerint „pontot tett az ötvenes évek művészetpolitikai



Karikatúra, *Ludas Matyi* 1957. április 18.
A teljesen elszigetelt – és inkább szépiróként – dolgozó Kassák Lajos 1956 végén újra feltűnt a képzőművészeti életben, szerepelt a Tavaszai Tárlaton is, ezért ábrázolja őt a karikatúra. A címben szereplő babérkoszorú-metaphora arra a frázisra utal, hogy a korábbi betiltás miatt az „érdektelen” absztraktok mártírokká váltak. „Hivatalos művészpolitikánk – írta a miniszterhelyettes Mihályfi – font mártírkoszorút e művészek fejére, s a Tavaszai Tárlat eredménye, hogy ezek a mártírkoszorúk most elfonynyadtak és lehulltak.”

„A Tavaszai Tárlat legizgalmasabb terme kétségtelenül az absztraktoké. Érdeklését fokozza, hogy az alkotások java részének csak ennyi a címe: „Kompozíció”. Így aztán bő tere nyílik a totózásnak, a közönség lázasan tippel, melyik mit ábrázol. A szelvény kitöltéséhez az alábbiakban igyekszem némi segítséget nyújtani:
A bejáratnál balra látható lila kompozíció mezőgazdasági téma. Különböző nagyságú gereblyék és lóvakarók sorakoznak. Mellette a narancsszínű festmény hajnali gyomorégésre emlékeztet. (Távolabbról nézve: idegenlégionisták menetelése a sivatagban.) Kompozíció a következő kettőnek is. Az egyik valószínűleg hiperbolák nászéjszakája, a másik kétségtelenül Franciaország vízrajzi térképe. [...]

– Ó, micsoda fantázia!
– Fantázia a fenét! Ez természet után a kabátom!
Karikatúra, *Magyarország* 1957. május 15.





© Múcsarnok Könyvtár © Artmagazin



© Múcsarnok Könyvtár © Artmagazin



© Múcsarnok Könyvtár © Artmagazin

Az „absztrakt terem”, archív fotó
Középen Bartha Lajos gipsz szoborterve, a paravánok alatt – a modernista kiállításrendezés szimbólumaként – cserepes virágok. Makrisz kedvelte a növénykoszorút, de a szocreál szobrok posztamense elé is helyeztek korábban egy-egy fikuszat vagy anyósnyelvet.

P. Bak János: *Trió*, 1955, olaj, vászon, 50x45 cm (archív fotó)
A festmény beleillik abba az oldott, festői szocreál zsánerfestészeti vonulatba, ami 1955-ben jött divatba Magyarországon. (Lásd: Rieder Gábor: A Derkovits-díj születése – Csontvázak a szocreál szekrényéből. In.: *Artmagazin* 2009/3. 78–80.)

Gadányi Jenő: *Tájkép* (archív fotó)
A modern festő 1949-től kiszorult a művészeti közéletből, állásából kirúgták, kiállítani nem engedték. Először az 1956-os *Kertészet a Magyar Képzőművészetben* című tárlaton szerepelt újra műve, majd – például ez a tájképe – a Tavaszi Tárlaton. A forradalom után megbecsült modern mesterré vált.

gyakorlatának végére”,¹⁴ Kovalovszky Márta szerint pedig „jelzőtábla” az ötvenes és hatvanas évek között, de inkább a korábbi szörnyű időszakról vett búcsú, mintsem egy új korszak kezdetét jelezte volna.¹⁵ A Tavaszi Tárlat után a hatalom beerősített, sok keserves esztendőnek kellett elteltnie a hatvanas évek fiatal neoavantgárd nemzedékének színre lépéséig. Mitől vált olyan legendássá akkor a Tavaszi Tárlat, hogy fél évszázaddal később is benne él a köztudatban?

A varázs titka

A válasz egyszerű: az írók csöndben lapítottak. Az íróársadalom fontos katalizátora, szellemi háttországa és tevékeny támogatója volt a Nagy Imre-féle új szakasznak és az ’56-os forradalomnak. A zsíros állami megbízásokkal és belső szervezeti reformokkal lefoglalt képzőművészek viszont hallgattak. Nem petícióztak, nem politizáltak, megelégedtek a csendes átalakításokkal és a Képzőművészeti Alapból csörgedező pénzekkel. A kedvelt vagy csak sokat foglalkoztatott sztárművészek – például Szőnyi, Pátzay, Vilt vagy Domanovszky – tíz-, húsz-, harmincszorosát is megkeresték egy munkás átlagfizetésének. A képzőművészeket a november utáni megtorlások sem érintették olyan keményen, a Tavaszi Tárlat pedig voltaképpen a forradalom előtt elkezdett vonalat folytatta, még tovább tágítva a határokat. Vagyis a „bűntelen” képzőművészek kiállítása jobb híján vált a megfélemlített értelmiség számára a legfontosabb ’57-es produkciójává. (Nem azért, mert 70 ezren látták, hiszen voltak ennél nagyobb „blockbuster”-ek is az ötvenes években!) Erről

cikkezett az egész sajtó, az *Élet és Irodalom*-ban parázs vita zajlott körülötte. A művelődéspolitikai válasza azért volt olyan erős, mert a hatás túlygyűrűzött a képzőművészetben: a művészvilág önrendelkezést és stílári szabadságot követelt magának. (A legmerészebb védőbeszédet egy irodalomtörténész mondta el, nem egy képzőművészeti szakíró.¹⁶)

A forradalom előtt elterjedt, mellelleg Mao Ce-tungtól származó művészetpolitikai jelmondat – amit Makrisz is előszere-ttel hangoztatott –, „a virágozzék minden virág elve” a hatalom számára fenyegetővé vált. A rendíthetetlen pártkatonák kudarcnak minősítették a többszűris rendszert, vagyis az esztétikai pluralizmust és a szakmai autonómiát. Oelmacher Anna – kicsavarva a virág-metaphorát – leszűrte a konklúziót: „De legyen bár tíz vagy húsz szalon [ti. zsűri], virágai a gondos kertész munkája nélkül elvadulnak. Ezt elkerülendő, a párt és állam hivatott kertészei vegyék kézbe az ollót, és szeretetteljes nyesegetéssel alakítsák ki a munkás-paraszt hatalomnak megfelelő, a magyar hagyományból sarjadó, a dolgozó népet örömré és kultúrára nevelő művészetet.”¹⁷ Ez lett a szomoró hozadéka a Tavaszi Tárlatnak: a művelődéspolitikai újraszervezte sorait és újra bekeményített minden fronton. De a legenda ettől még legenda maradt.



1 Spiró György: *Tavaszi Tárlat*. Magvető, Budapest, 2010, 5.
2 Uo.: 82.
3 Bazsányi Sándor: Posztoszocialista lektűr. *Élet és Irodalom*, 2010. október 22.
4 Spiró: im. 286.

5 Luzsicza Lajos: *Hétköznapi. Képzőművészeti életünk sorsdöntő évei 1945–1960*. Szenci Molnár Társaság – Közlekedési Dokumentációs Rt., Budapest, 1994, 199.
6 Vigh Tamás így emlékezett vissza 1988-ban: „Akkor hoztuk létre azt a bizonyos 1957-es Tavaszi Tárlatot, négy zsűrivel. Tulajdonképpen megszűnt, megbukott azzal a szocreáll. Mi buktattuk meg és ezt deklaráltuk azzal a ténnyel, hogy ott léphettek elő – külön zsűrivel – modernnek, ill. a modernnek több változata, meg a konzervatívok is.” (*Hatvanas évek. Új törekvések a magyar képzőművészetben*. Szerk. Nagy Ildikó. Képzőművészeti Kiadó – Magyar Nemzeti Galéria – Ludwig Múzeum, Bp, 1991, 91.)
7 *Tavaszi Tárlat*. 1957. Szerk. Kisdeginé Kirimi Irén. Múcsarnok, Budapest, 1957, 5. [katalógus].
8 Mihályfi Ernő: *Jegyzetek a vita-tárlatról*. *Élet és Irodalom*, 1957. június 7.
9 Az egyes zsűrik összetétele nem volt teljesen homogén: A: Burghardt Rezső, Ék Sándor, Konecsni György, Molnár C. Pál, Kontuly Béla, Imre István, Kisfaludi Strobl Zsigmond, Grandtner Jenő, Antal Károly, Kiss István; B: Bernáth Aurél, Szőnyi Isván, Elekffy Jenő, Csernus Tibor, Miskolczy László, Pátzay Pál, Mikus Sándor, Kiss Kovács Gyula, Tar István, Reich Károly; C: Domanovszky Endre, Barcsay Jenő, Főnyi Géza, Ridovics László, Sarkantyú Simon, Somogyi József, Huszár Imre, Vigh Tamás, Csohány Kálmán, dr. Újvári Béla, Segesdi György; D: Korniss Dezső, Medveczky Jenő, Vilt Tibor, Megyeri Barnabás, Köpeczi Boócz István, Novotny E. Róbert, Illés Gyula, Gyarmathy Tihamér
10 Levél, a Szövetségtől a Múcsarnokba, Makrisz Agamemnontól Luzsicza Lajoshoz, 1957. március 27.; X1957 Tavaszi jelzet, Múcsarnok Könyvtár [régebbi jelzet: MKCS-C-II-1476/7-1]
11 Erről Mihályfi is ír. (Mihályfi: i. m.)
12 *Beszélgés Németh Lajossal*. In: *Hatvanas évek...* i. m. 67–69.
13 *Prakfálvi Endre–Szűcs György: A szocreál Magyarországon*. Corvina, Budapest, 2010, 140.
14 Kovács Péter: *Hivatalos művészet az ötvenes években*. In: *A második nyilvánosság. XX. századi magyar művészet*. Összeállította: Hans Knoll. Enciklopédia, Budapest, 2002, 165.
15 Kovalovszky Márta: *A hatvanas évek*. In: *A második nyilvánosság...* i. m. 173.
16 Szabó György: *Indoklás és ítélet*. *Élet és Irodalom*, 1957. május 24.
17 Oelmacher Anna: *Forradalmi tett vagy kispolgári revizionizmus? Jegyzetek a Tavaszi Tárlatról*. *Élet és Irodalom*, 1957. május 10.

PESTI MŰSOR
KULTÚRMAGAZIN

www.pestimusor.hu | info@pestimusor.hu

Fizess elő 2011. november 16-ig egy évre 6150 forint kedvezményrel* mindössze 16 800 forintért, és ajándékba kapod a Magyar Narancs-olvasókártyát!

A kártyával előfizetésed lejártáig húsz százalék kedvezményt kapsz Budapesten az A38 Hajón, a Cirko-Gejzír és a KINO mozikban, az Írók Boltjában, a Kamrában és a Katona József Színházban, a Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeumban, az Odeon Tékákban és a Trafó – Kortárs Művészetek Házában. És mostantól a debreceni MODEM-ben, a pécsi Apolló moziban és a szegedi Belvárosi moziban is!

A Magyar Narancs megrendelhető
telefonon: +36 1 441 9000 / 2403 mellék
e-mailen: kiado@narancs.hu
online: www.magynarancs.hu
levélben: 1016 Budapest, Naphegy tér 8.

Részletek:
www.magynarancs.hu

*Az áruspédányhoz képest.

Facsard ki a kedvezményeket!

MAGYAR NARANCs

Blood Mountain Foundation

Tavaly év végén szinte észrevétlenül nyílt meg egy új művészeti központ Budapesten: a Blood Mountain Alapítvány. A baljós csengésű angol név a külföldieket az amerikai avantgárdok fiókakeltetőjére, a Black Mountain College-re emlékezteti, pedig magyarul csak a rózsadombi kerület, a Vérhalom fordítása. Itt található – egészen pontosan a Vérhalom utca 27/C alatt – az a csinos, neobarokk villaépület, ahol a Londonból hazatelepült művészettörténész, Niklai Judit indított meghívásos művészeti programot. A Blood Mountain nonprofit vállalkozás, amely nemzetközi kortárs művészeket lát vendégül egy rezidencia-program kereté-

ben. Az alkotóknak a helyszínen kell elkészíteniük különleges, helyspecifikus alkotásaikat, amik a szűkebb környezetre, Budapestre reflektálnak. Az első vendég a kubai származású, de Düsseldorfban élő Diango Hernández volt, aki törött bútordarabokból, talált MTI-fotókból, filléres bélyegekből és Fazekas Valéria kalapobjektjeiből rakta össze installációit. Február 22-től az Ausztráliából érkező Asim Memishit látja vendégül a Blood Mountain, akit saját koszovói, muszlim gyökereinek feltárására indított a villától nem messze található iszlám zarándokhely, Gül Baba türbéje.

Diango Hernández *a kiss, a hat, a stamp* című kiállításának részlete a Blood Mountain Alapítvány házában



© Blood Mountain Foundation © foto: Diango Hernandez

Nem bővül a Szépművészeti

Több mint fél éve már munkagépeknek kéne dübörögniük a Hősök tere alatt, hogy megvalósulhasson a Szépművészeti Múzeum felszín alatti bővítése. A főigazgató sikerre vitte – a nemzetközi múzeumfejlesztési trendekhez tökéletesen illeszkedő – koncepcióját a tiltakozó szakemberekkel és a közvéleménnyel szemben. Úgy, hogy lemondott az eredeti, Karácsony Tamás-féle terv leglátványosabb részéről, a Schickedanz-lépcsőbe vágott lejáratról. A föld alatti kiszolgálóhelyiségek, az

új kiállítótér és a tér sarkán álló üvegkocka viszont megmaradt. Sajnos az EU-s keretből finanszírozandó projekthez 10 százalék állami önrész is kellett. A kultuskormány költségvetéséből nem futotta a késlekedő átépítés elkezdésére, sőt az egész tervet lesöpörték az asztalról. Az ötletelés fázisában lévő új koncepció szerint a Múcsarnok mögött, az Ötvenhatosok terén készülne el egy új múzeumkomplexum, Andrassy-negyed néven.

A homlokzati múzeumlépcsőbe vágott bejárat és a föld alatt is folytatódó oszlopok között leereszkedő lépcsők



© Karácsony Tamás © foto: Szépművészeti Múzeum

A Várfok is megújult

A pesti galériaszintér krémje előre menekül a gazdasági válságból: megújítja portáját. A cél a minél naposabb, nagyobb kirakatú, fehérén ragyogó helyiségek kialakítása. Deák Erika elegáns utcai üzlethelyiségbe költözött, Kiesebach Tamás felújított székhelyének kínálata már a 4–6-os vilamosból is jól látható, a Godot Galéria és a Ráday Galéria pedig elfoglalta Bartók Béla úti új rezidenciáját. Az előre menekülőkhöz csatlakozott Szalóky Károly is, a budai galériás világ nagy veteránja, a Várfok utcai „minigalériák”



A Várfok Galéria egyik új kiállítóhelyisége

© Várfok Galéria © foto: Várfok Galéria

Munkácsy sokadszor

A buszok oldalára felragasztott, drámai keresztrefeszítés-poszterekről már az is tudja, akit nem érdekel: a Munkácsy *Trilógia* a Nemzeti Galériába érkezett. Bármilyen furcsa, az idős Munkácsy utolsó nagy dobása, a Krisztus-trilógia eddig sosem volt látható együtt Budapesten. A debreceni Déri Múzeum őrzi a képegyüttest: az utolsóként elkészült *Ecce Homo* a múzeum tulajdona, a komor hangvételű *Golgota* az amerikai Munkácsy-gyűjtő Pákh Imre letétje, a virtuóz *Krisztus Pilátus előtt* pedig a kanadai Art Gallery of Hamilton hosszú távú kölcsönzése. A Déri Múzeum felújítása miatt a *Trilógia* most az országban turnézik, példátlan közönségsikerrel. A vidéki road show-ba beszállt a Magyar Nemzeti Galéria is. Az intézmény biztosra ment: Munkácsy Mihály a legkeresettebb, legkevésbé kockázatos ma-

gyar festől Saját korában is művészfejedlemnek számított, nemzetközi hírnévvel, halála után viszont jobbára már csak honfitársai ápolják az emlékét. Ők viszont lelkesen. Életéből több bestseller született, sok újranyomással. Az 1952-es – szocreál hátszéllel megtárgaltatott – nagy Múcsarnok-beli Munkácsy-tárlatra 430 ezren látogattak el. Pár évvel ezelőtt, a 2005-ös *Munkácsy a nagyvilágban* című kasszasikerre több mint 360 ezer fő váltott jegyet a Nemzeti Galériában. A fekete bitumen és a könnyed társasági zsánerek festője a hazai aukciósházak rekordlistáit is hosszú évekig vezette, százmillió forint feletti leütési árral. Az április 30-ig nyitva tartó – a *Trilógia* mellett pár vázlatot és kisebb variánst is fel sorakoztatott – tárlat február végéig már több mint 70 ezer látogatót vonzott a várba.



Munkácsy Mihály: *Krisztus Pilátus előtt*, 1881, olaj, vászon, 417×636 cm, Déri Múzeum, Debrecen (Art Gallery of Hamilton letétje)

© Déri Múzeum, Debrecen © foto: Magyar Nemzeti Galéria



© Kovács Margit Múzeum, Szentendre © foto: Kovács Margit Múzeum, Szentendre

A Kovács Margit Múzeum megújult homlokzata

Január végén – jó féléves átalakítás után – ismét megnyitotta kapuit a közönség előtt a szentendrei Kovács Margit Múzeum. Az intézmény 1973 óta üzemelt változatlan formában, a 18. századi sóház – később postakocsi-állomás, majd a Vastagh család lakóháza – épületében. A Kovács Margit Múzeum a Kádár-kori tömegturizmus és a diplomáciai látogatások kötelező „napirendi pontjaként” közel két évtizeden át Magyarország egyik leglátogatottabb közgyűjteménye volt. Kovács Margit folklorisztikus ihletésű kerámiamunkái pontosan megfelelték az akkori kultúrpolitika egyik törekvésének, a népies-nemzeti kultúrkincs óvatos korszerűsítésének. A Kossuth-díjas művésznő életében megnyílt gyűjteményt idén igazították hozzá a 21. század múzeumi elvárásaihoz. A közel 110 négyzetméteres – Kocsis József tervei alapján készült – új épületszárnyban helyet kapott a mosdókön és a múzeumi bolt kivül egy interaktív 3D vetítésre alkalmas előadóterem is. A felújítás jóvoltából készült lift, tapintható tárlat és többé-kevésbé frissült az állandó kiállítás koncepciója is.



Az egész halmaz az 500 000 látogató

BLOCKBUSTEREK BUDAPESTEN:

Mátyás király, 1983,
Magyar Nemzeti Galéria: **500 000**

Van Gogh, 2006/2007,
Szépművészeti Múzeumban: **483 000**

Munkácsy, 1952,
Múcsarnok, **430 000**

Munkácsy, 2005,
Magyar Nemzeti Galéria, **360 000**

Monet és barátai, 2003/2004,
Szépművészeti Múzeum, **250 000**

Artfair 2010, a győztes stand a műtárgyak Körösényi Tamás, a Société R  aliste, Kokesch Ádám, Jovánovics György   s Sz  j Kamilla munkái



A legjobb stand 2010-ben:

KISTEREM

Tavaly hirdett  k meg el  szor az Artmagazin-díjat, amit a Budapest Art Fair kiállítói k  z  l a vásár legjobb standj  nak

  t  l oda a zs  ri. Idén a Kisterem lett a győztes: visszakapta a vásár rendez  it  l a részvételi díj felét, mi pedig beszámolunk

a Kisterem eddigi eredményeiről és idei terveiről.

Valkó Margit, a g  l  ria tulajdonosa 2006-ban nyitott g  l  ri  t a K  p  r   utcában Kisterem néven. Mint r  gebb  r  l már nagy tapasztalatokkal rendelkező, abszolút v  s  rpart  i g  l  ri  s, rögtön jelentkezett a Viennafairre, ahová a következő években is bev  alogatt  k. B  r az összes komoly vásár esetében igaz, hogy szigorú zs  ri dönti el, kiket engednek kiállítani, az igazán nagy

eredménynek azt tekinti, hogy már három éve szerepel az Art Basel előszobájának számító, fiatal g  l  ri  k fiatal m  v  sezeit bemutató Listán. Ide csak a boldog kevesek nyernek bebocsátást: vagyis akiket múlt-juk, programjuk és az   taluk képviselt m  v  sek munkái alapján a kiállítók közé válogatnak. Valkó Margit az el  s   évben Fodor János, Kokesch   d  m   s Vécsei Júlia

műveivel szerepelt, másodszor pedig a Kis Varsó, a Société R  aliste   s Follard Barbara munkáit vitte B  zelbe. A Liste a nagy Art Basel előtt ny  lik egy nappal. M  g máshol   gy néz ki egy vásár menetrendje, hogy a nyitás napján a délután elég zavartalanul telik és aztán este jönnek a nagy v  v  k, itt délután 1-kor el  z  nl  tt  k a vásárlók a standokat – 13   ra   t perckor

Kokesch   d  m egyik műve már egy svájci gyűjtő páros tulajdonában volt, nem sokkal ezután a Société R  aliste Marka című szobra már egy franci  c  ban. A következő napon pedig már érkeznek a nemzetközi művészeti színtér legfontosabb szereplői az Art Basel-megnyitóra, hogy később   k is   ts  t  ljanak a List  re, körülnézni a milliós után a10 000 euró alatti árszinten is. A Kisterem bázeli standja id  n júniusban az utópia gondolata k  r   fog szerveződni: Kokesch   d  m   s Kaszás Tamás lesznek a kiállítók. Margit szerint a nemzetközi színtéren az a furcsa helyzet állt elő, hogy a nemrég alakult g  l  ri  k olyan közegbe kerülnek, ahol a fiatal művészekre kíváncsiak. A Kisterem azonban a k  z  pgener  ci  val is szeretne foglalkozni, ez egyelőre   gy működik, hogy a fiatalok t  rhetnek utat az idősebbeknek,   taluk erősödhet meg annyira egy g  l  ria elfogadottsága, hogy később már nem kell alkalmazkodni az új g  l  ria = csupa fiatal művész sztereot  pi  hoz. A nemzetközi figyelem most azokra a művekre irányul leginkább, amelyek társadalmi és globalizációs kérdéseket vizsgálnak vagy tesznek átélhetővé. A hazai gyakorlat is változóban van: ezeket a koncepu  lis,   jkonceptu  lis műveket is el lehet adni, és itt a panasz helye: az őket létrehozó művészekkel kereskedelmi g  l  ri  sk  nt nem könnyű együttműködni. Általában a legkev  s  b   sem hajlandók gyakorlati szempontokat figyelembe venni. Azért jó esetben sikerül az egyeztetés, és az ilyen szerencsés együttállások alkalmával jönnek létre a később nemzetközi karriert is befutni képes művek. A Kisterem a Liste mellett tavaly már második alkalommal állított ki az Artforum Berlinen, ahová idén is szeretne visszatérni.

A tapasztalatok azt mutatják, hogy a List  hez képest a többi vásár üzletileg nem olyan átütő siker, de sok év tapasztalata szerint mindenképpen ez az útja a magyar művészet külföldi meg-, illetve elismertetésének. Amit a civilizált világban mindenütt támogat az állam, a világ művészetét meghatározó országokban is vannak külön erre létrehozott alapítványok.

Tavaly például a brüsszeli kortárs művészeti vásáron is szerepeltek. Szerinte ez a leghatékonyabb országimázs-építés: a személyes kontaktus, amikor el kell beszélgetni a gy  jt  kkal, a látogatókkal, látják, hogy léteznek hasonlóképpen gondolkodó emberek Európának ezen a felén is, érdeklődnék, és aztán kérik az online tájékoztatókat is a g  l  ri  r  l – miközben minden másról is lehet eszmét cserélni. A közvetlen kapcsolat minden más k  zvetett  l hatékonyabb. Mindem  g  tt azért még hatalmas erőfeszítés van – a brüsszeli „ors  gim  zs-építés” hátterében például ott volt a személyautóval 14   ra alatt megtett   t (mert az izlandi vulk  nkit  r  s miatt leállt a légi közlekedés), a másnap a f  tetlen csarnokban felépített stand, „a harmadik napon pedig már talpig kiöltözve   gy kell viselkedned, mint egy úriasszony, és három munkatárssal megállás nélkül beszélgetsz több száz emberrel”. (Ezekén a vásárokon   t nap alatt általában 30 000 látogató fordul meg.)

Az itthoni Art Fair fejlődése és profiltisztul  sa is ezért annyira vágyott folyamat – noha a legutóbbi v  rakov  s  n fel  l  n sikerült: jó volt a standok többségének színvonala, homogénebbek voltak a kiállítók, lehetett kapcsolatokat építeni, és nem utolsó szempont, hogy elég jó lehetett eladni – ez a Kisteremnek Budapesten is sikerült.   s akkor a részvételi díj visszafizetett fele m  g szóba sem került.



Empire, State, Building

A kiállítás c  m  l szolgáló Empire, State, Building a Société R  aliste művének három lehetséges nézőpontjára utal. El  szor természetesen a New York-i látkép jellegzetes felh  karcol  ja, az Empire State Building ugrik be a nézőnek. Az a toronyház, ami nemcsak az Egyesült   llamok szimbóluma az 1931-es megnyitása óta, de számos film ihlett  je, az 1933-as King Kongt  l kezdve Andy Warhol 1964-es Empire című néma filmj  ig. Ugyanakkor a tárlat c  m  nek szavai közé illesztett vesszük a központozás hatalmára is utalnak, arra, hogy pár írásjel miként változtathatja meg egy szöveg értelmét. A jelekkel megbontott legenda pedig rámutat a hatalom és az észlelés működési mechanizmusaira, a birodalomtól az épületig, az   lett  l az   llamig. A Société R  aliste a két párizsi művész, Gr  f Ferenc   s Jean-Baptiste Naudy közös projektje. Itthon a Kisterem képviseli a du  t, tavaly   k nyert  k az AVIVA-díjat, mostani párizsi kiállításuk anyaga pedig jövőre a Ludwigban is látható lesz.

Jeu de Paume, Paris | 2011. március 1 – május 8.



Ai Weiwei, 2010

NAGY Mercédesz

A MÁNIÁKUS KOMMUNIKÁTOR

Ai Weiwei

Jól kereső tehetség, ügyes provokátor, narcisztikus bohóc. Különböző vélemények a legismertebb kínai képzőművészről, akinek az egész világon számtalan önálló kiállítása volt, saját országában azonban még egyetlenegy sem. Nemcsak képzőművészeti alkotásokat, hanem épületeket és emberjogi akciókat is jegyez. Lételeme a kommunikáció, a publicitás, a láthatóság. Az interneten napjának minden percét megosztja – életvitele a legfontosabb alkotása.

Külvárosi por, sárgásszürke köd, november, Peking. Mögöttem nemrég betonozott út, egy szürke ruhás helyi férfi ráérősen teherszállító platós biciklit hajt. Elöttem két méter magas szürke téglakerítés. Lassan öt perce, hogy megnyomtam a „FAKE” felirat melletti csengőt. A vaslemez kapu és a téglakerítés közti alig félcentis résen látom, hogy egy szőke, fiatal nő jön-megy az udvaron. Már pont felhívnám az irodát – biztos nem szól a csengő –, amikor újra megjelenik és a kapu felé jön. Rendkívül barátságosan beenged, de a fal mellett, a belső oldalon megint várnom kell, amíg leellenőrzi, valóban megbeszéltem-e előzőleg telefonon a találkozót Ai Weiweijel.

Az udvart sűrű, élénkzöld bambuszágzás szegélyezi, a szürke téglakerítésen belül pedig cégérként egy FUCK-felirat neoncsőből (korábban kiállítási darab), a földön kínai módra sziklák, kék-fehér porcelán és szobortorzók. Az európai nő helyett egy délkelet-ázsiai magas, vékony, nőies fiú érkezik vissza. Bevezet az udvarról nyíló egyik ajtón: itt várakozzak tovább, pár perce lesz majd Ai Weiweinek a számomra, de még vannak nála.

Ez a FAKE iroda legnagyobb helyisége, 12 munkatárs dolgozik egymásnak háttal, számítógépek mögött, beljebb még négyen ülnek. Itt folyik többek közt a projektek előkészítése, de a 2008-as szecsuanai földrengés kisiskolák áldozatainak dokumentálása is.

Újabb öt-tíz perc után az udvaron keresztül átvezetnek egy hatalmas ajtó elé, amit a fiatal szőke nő már várva az ilyenkor, gondolom, megszokott hatást, jelentőségteljes mosollyal tár szélesre. Az ajtó mögött impozáns kétszintes belmagasság, hatalmas „birodalmi” asztal fából, mellette mintegy várúrként a természetes Ai Weiwei (53) ül, körülötte kínaiak és külföldiek, vendégek és munkatársak keringenek. Valóban minden perc be lehet osztva: a bemutatkozásunk az előző vendég kabátfelvételére van időzítve, amíg pedig elhelyezkedem az asztalnál, Ai Weiwei az ajtóhoz kíséri előző látogatóját. Majd leül az asztalfőre, hanyagul hátradől a faragott támlás kínai széken, s udvarias mosollyal várakozón tekint rám.

A kérdés, amellyel már megkerestem né-

Betiltott blogja után a Kínában szintén hivatalosan elérhetetlen, de a cenzúrát megkerülő proxyn keresztül használható Twitterre helyezte át virtuális főhadiszállását.

hány pekingi képzőművészt – nevezetesen, hogy Kína új világpolitikai helyzete miatt bekövetkezett-e bármilyen identitásváltás, és ez befolyásolja-e az alkotás eddigi módzatait – láthatóan nem villanyozza fel: „Ez engem nem foglalkoztat. Nincs új identitás, történelmi folytonosság van.” Így inkább aktuális témákról beszélgetünk. Akkor pár

napja távoztak ugyanis a rendőrök az irodától gyalogtávra lévő otthona mellől, ahol házi őrizetben volt, mert kormányellenes happeninget szervezett több száz elvbarátjának Sanghajba. Kétévnyi munka után, a valójában állami megrendelésre frissen felhúzott, ám hirtelen lebontásra ítélt – s azóta január 11-én már el is dőzerolt – stúdiójában végül nélküle ülték meg a sajátos tort. A fő fogás folyami rák volt – ez a homonimákban verhetetlen kínai nyelven ugyanúgy hangzik, mint a kormányzati propaganda központi jelszava, a „harmónia”.

A gyakran ismétlődő, kifejezetten provokatív csínyeket követő dorgálás és „szobafogság” egy ridegebb szülő-gyerek kapcsolatra emlékeztet, ahol a szülő a lelke mélyén mégis büszke nemzetközi hírére. De Ai Weiwei szerint ez csak romantikus nyugati elképzelés, s ha lehet ilyen relációról beszélni, akkor inkább ő a felnőtt és a kínai vezetés a gyerek. „Totálisan frusztráltak. Nincs meg a hagyománya, hogy hogyan kell kezelni a művészetet és a művészeket – és egyáltalán a kultúrát.” Majd hozzáteszi, hogy soha nem fog újra építeni Sanghajnak. Láthatóan fáj neki a rombolás: „kínosan érzem magam és el is vagyok keseredve. Egy művészeti alkotás volt, nagyon szerettem, több ember munkája volt benne” – és egymillió dollár, amit egyébként később visszafizettek neki. „...és nem adtak világos magyarázatot” – ingatja a fejét.

Pedig 2008-tól folyamatosan borsot tört a sanghaji hivatalnokok orra alá. Ismertségét kihasználva igyekezett minél nagyobb publicitást biztosítani a sanghaji hivatali visszaélések áldozatainak és a helyi jogvédő aktivistáknak. Feng Zhenghuról (Feng Csenghu) egyenesen dokumentumfilmet forgatott¹.

Azután arról kérdezem, mit szól ahhoz, hogy a Nyugat egyre inkább keresi Kína kegyeit, s például nálunk Magyarországon is „keleti szél” fúj, azaz a gazdasági kapcsolatok kérdés nélkül felülírják a morális megfontolásokat. „Igen, ez szomorú, de így van. Meg is írtam David Cameronnak²: aki kritika nélkül megy el a jogsértések mellett, az maga is részesükké is válik.”

A Tate Modern ún. turbinatermében éppen zajló *Napraforgómagok* című kiállítását érdekes alkalmazás egészíti ki: a helyszínen webkamera előtt videoüzenetet lehet küldeni a művésznek³, aki válaszol és maga is kérdez. Kapott elgondolkodtató kérdéseket vagy reakciókat? „Persze, de itt nem is ez a lényeg, hanem a kommunikáció. A kommunikáció a legfontosabb. Folyton kommunikálni kell.” Világos válasz ez arra is, miért állt készen szolgálatomra azonnal, amikor előző nap névtelen magyar érdeklődőként felhívtam telefonon. Közben a hatalmas asztalnál kicsit távolabb ülő, a telefonját nyomkodó huszonegy éves kínai lányhoz fordul. Tompított hangon kérdőre vonja, hogy miért nincs öszszefoglalva a Tate-beli video-anyag. „Napok óta nem hallottunk semmit róluk. Ez a te feladatod lenne.” Rövid munkavita zajlik közöttük, de le is jár az idő. Búcsúzóul a mobilozó lány kis nejlontasakba csomagolt porcelán napraforgómagokat húz elő a nadrágszebéből, és a kezembe nyomja. Rajta a felirat: 葵花籽 *Kuihuazi*, Ai Wei Wei.

Turbine Hall

Ai Weiweinek 2010-ben, egyik legtermékenyebb évében 15 csoportos kiállítása és

öt önálló tárlata volt. Köztük a legimpozánsabb és legtöbb sajtót kapott a londoni Tate Modern Turbine Hallját mintegy 10 centi vastagságban kitöltő *Napraforgómagok*. A tavaly októbertől ez év májusáig megtekinthető százmillió, kézzel készített, életnagyságú szotyola 1600 főnek adott jól fizető munkát a porcelán fővárosként is ismert délkeleti Jingdezhenben (Csingtöcsen). Az individualizmusról, termelésről, társadalomról és főleg Kínáról számos kézenfekvő kérdést implikáló alkotás eredetileg egyik fontos tulajdonsága volt, hogy a látogatók fizikailag is beletemetkezhettek a műbe. Séthattak rajta, beleülhettek, magukra szórhatták, játszhattak vele és főleg hallgathatták az apró porcelánmagok súrlódásának finom zaját. A megnyitó után tíz nappal azonban a Tate a porcelántörmelék egészségkárosító hatására hivatkozva úgy döntött, hogy

Hogyan lehetséges, hogy valaki ennyire kellemetlen egy nem demokratikus ország kormányának, mégis – a verést leszámítva – csupán a házi őrizetig mennek el nála?

megszünteti a bevonódás ezen lehetőségét, egyúttal megkérték a közönséget, hogy ne vigyenek haza a magokból egyet sem. Erre a művész egyébként azt nyilatkozta egy helyütt, hogy a látogatók helyében ő biztosan zsebre tenne néhány szemet, ami az eredeti intenció szerint nyilván az alkotás interaktivitását képezte volna.

Tündérmese – földi pokol

Ai Weiweinek nem ez az első szociálisan mélyen involvált munkája. A 2007-es Documentára Kasselba utaztatott 1001 kínai állampolgárt, akik közt olyan kisebbséghez tartozók is voltak, ahol a nőknek gyakran nincs hivatalos, formális neve. Tehát volt, akit először el kellett nevezni ahhoz, hogy útlevelet kaphasson. Az expedíció minden

részletét a bőrdöktől a ruhákön át az 1001 Csing-dinasztiabeli székekkel felszerelt dormitórium ágytakaróig pontosan megtervezték. Az „invázió”-nak is titulált kirándulásról a résztvevők reakcióival együtt folyamatos filmdokumentáció készült, melynek – utalva a Grimm fivérek kasseli kötődésére – Ai Weiwei a *Tündérmese* címet adta.

Másik nagyszabású aktivista-projektje, a 2008-as szecsuáni földrengés gyermekáldozatainak összeírása és a gyászoló szülők támogatása a mai napig folyik. Az olimpia évének májusában történt tragédia után hivatalosan hetvenezer halálos áldozatot és húszezer eltűnt személyt regisztráltak. Az amúgy is pokoli katasztrófa legördögibb botránya az aránytalanul sok kisiskolás halála volt. A legvalószínűbb ok: a mint minden, a bürokráciát is átszövő korrupciónak köszönhetően silány anyagokból, hanyag módon, nem sokkal azelőtt felhúzott iskolák kártyavárszerű összeomlása. A szerencsétlenségben a kormány a rend(szer) fenntartása érdekében reflexből nyúlt az elhallgatás és a cenzúra eszközéhez. Ezen a logikán végighaladva megfélemlítéssel, börtönnel próbálták elhallgattatni az igazság kiderítésében a végletekig elmenő kétségbeesett szülőket, a gyermekáldozatok számát pedig igyekeztek hivatalosan minél alacsonyabban tartani.

Ai Weiwei, akit a Sina.com 2005-ben hívt meg blogolni – a komputerhez akkor még kevésbé vonzó, viszont a kommunikáció iránt elkötelezett művésznak a felkéréshez külön számítástechnikai tréninget is mellékeltek a legnagyobb kínai szolgáltató – saját, akkor már igen népszerű oldalán kezdte gyűjteni az adatokat a meghalt kisiskolások ezreiről. A kampányhoz önkéntesek is csatlakoztak, akik a helyszínen nyomoztak a gyerekek után, végül 5200, a szülőknél és a biztosítótársaságoknál is igazolt nevet sikerült összegyűjteniük. A blogot



Ai Weiwei sanghaji műteremháza



A hatóságok elbontják Ai Weiwei műteremházát



Ai Weiwei: *Napraforgómagok*, 2010, installáció a Tate Modernben



hivatalosan lezárták, Ai Weiwei pedig 2009 májusában tevékenységét firtató rendőrök látogatták meg pekingi otthonában. Mivel Ai művészi identitását egyre inkább a politikai ellenállás formálta, ezek a figyelemzavaró cseppet sem tartották vissza attól, hogy augusztusban leutazzon Szecsuan központjába, Csengduba, hogy egy felforgatással vádolt földrengés-aktivista perén jelen legyen.

A tárgyalás napjának hajnalán azonban rendőrök törtek rá és szállodai szobájában szó szerint elagyabugyálták – erről hangfelvételt készített –, majd tizenegy munkatársával és önkéntesével együtt a nap végéig egy másik hotelben tartották fogva. Ai és csapata szokásához híven mozgóképen is dokumentálta a szobában töltött napot, amit aztán az interneten is közzétettek. Beültetett blogja után a Kínában szintén hivatalosan elérhetetlen, de a cenzúrát megkerülő proxyn keresztül használható Twitterre helyezte át virtuális főhadiszállását. Majd 2009 októberére elkészült élete addig leggrandiózusabb installációja. A So Sorry című kiállítása részeként a müncheni Haus der Kunst oldalát kilencezer élénk színű iskolatáskával borította⁴ be. A táskákból kínai mondat volt kiolvasható, melyet egy gyászoló anyától kölcsönzött: „Boldogan élt e földön hét évig”. Még a kiállítás előkészületeikor, szeptemberben rosszul lett Münchenben. A szecsuaní rajtaütés következményeként agyi vérömlenyt diagnosztizáltak a német orvosok, és azonnal megműtötték. Novemberi, a FAKE-ben tett látogatásom végén búcsúzáskor megkérdeztem, sikerült-e maradandóan felépülnie az egy évvel ezelőtti műtét óta. „Nem teljesen. Kevesebbet bírok, és sokszor keresnem kell a szavakat” – válaszolta beletörődött hangon. A Tate-beli installáció alapján úgy tűnik, szerencsére hatásgazdag víziókban maradt a régi.

Hogyan alakulhatott az ki, hogy Ai Weiwei a legismertebb külföldi művész, igaz, otthonában még önálló kiállítása nem volt, viszont felkérlik az új Peking szimbólumát jelentő Madárfészek stadion tervezésére

– amiből egy idő után meggondolja magát és kiszáll? Kína legnagyobb városának előjárói szeretnék bevonni Sanghaj új művészeti központjának megépítésébe – majd mikor elkészül, az épületet a földdel teszik egyenlővé. Hogyan lehetséges, hogy valaki ennyire kellemetlen egy nem demokratikus ország kormányának, mégis – a verést leszámítva – csupán a házi őrizetig mennek el nála? Hogyan maradhat ilyen markánsan a felszínen, és főleg, ha ilyen markánsan a felszínen van, akkor hogyan lehet komolyan venni?

Az apa

Ai Weiwei külföldi ismertségének praktikai okai is vannak: folyékonyan beszél angolul – korábban New Yorkban élt; minden csoportos kiállítás és album az ő, honfitársaiéhoz képest könnyen memorizálható nevével kezdődik; és bevallottan a kommun-

Andy Warhol filozófiáját olvasta és csodálta Duchamp-t.

nikáció a mániája. Viszont bonyolult hazai státuszának megértéséhez érdemes tudni, hogy apja, a fiatalkorában még festőnek készülő Ai Qing (Aj Csing) a korai maoista korszak elismert költője volt – s a nyelv mestereként briliáns névadó. Rajongott a kommunizmusért, de mint minden értelmiségi, aki kritikái észrevételét fűzött a rendszerhez, kegyvesztett lett a kulturális forradalomba torkolló politikai hatalomharc gyomorforogató éveiben. Fiatalon társadalomérzékeny kommunista nézetei miatt a nacionalisták zárták börtönbe, harminc évvel később a szélsőséges kommunisták alázták a végéig. Ai Weiwei nyilatkozatai szerint⁵ az első és legerősebb kép apjáról az, hogy a távoli Xinjiangban (Hszincsiang) vécét pucol. De még ezt is visszasírta a család, mikor innen a Góbi sivatag határáig zavarták őket, ahol egy föld alatti barlangban éltek tovább öt évig – viszont ahonnan a csodával határos módon mindannyian élve tértek vissza Pekingbe 1976-ban. Ai Qing (Aj Csing) továbbra is tevékenyen hitt a kommunista eszmékben és a demokráciában: 1989-ben,

79 évesen, több értelmiséggel együtt petíciót írt alá és toloszékben vitette ki magát a Tienanmen térre.

NY

Ilyen háttérrel érkezett a Teng Hsziao-ping-i enyhülés éveiben a képzőművészet iránt fogékony Ai Weiwei a Pekingi Filmakadémiára. Az azóta Kína legismertebb rendezőinek – Zhang Yimou (Csang Jimuo), Chen Kaige (Csen Kajko) – osztálytársaként sem találta elég szabadnak a légkört, ezért inkább a magukat Csillagoknak (星星画会 Xing xing hua hui – Hszinghszing huahuj) nevező, külföldön is ismertséget szerző avantgárd művészek csoportjához csapódott, és a szülői hagyományok szellemében aktív politikai/társadalmi életet élt. A reformok éveit mégsem töltötték el maradéktalan lelkesedéssel. 1981-ben Philadelphiában tanulmányokat kezdő barátja családjának segítségével vízumot szerzett, és az Egyesült Államokba utazott. Először Kaliforniába, majd New Yorkba költözött, ahol a Parsons School of Designban tanult egy ideig. Az utcai portrézás mellett takarításból, kertészkedésből tartotta fenn magát, dolgozott bébiszitterként és építkezéseken – valamint rengeteget blackjackezett⁶. De legfőképp a New Yorkba látogató kínai művészek vendéglátója és kalauza volt.

Nagy mennyiségben gyártott festményei iránt nemigen érdeklődött senki. Első, 1988-ban kiállított munkái, melyek egyben későbbi alkotásainak találékonyaságát is magukon viselték: egy lapátnyéllal ellátott hegedű, illetve az egy pár keresztbevágott férfi bőrcipőből összevarrt kétorrú One Man Shoe. Andy Warhol filozófiáját olvasta és csodálta Duchamp-t. A ready-made atyja előtt egy Duchamp profiljára formázott drót vállfával tisztelgett. Vonzották a társadalmi események: 1988-ban részt vett a Tompkins Square Park-beli tüntetésen, egy évvel később pedig a Tienanmen téri megmozdulás vérbe fojtása miatt nyolcnapos éhségsztrájkba kezdett. Furcsamód pont a pekingi vérengzésnek köszönhetette, hogy zöldkártyát kapott, előtte – mivel a Parsonsból kitétek – illegálisan húzta meg magát New Yorkban.



© Artmagazin © fotó: NagyMércész

Vissza Keletre

1993-ban, apja betegségének hírére tért vissza Pekingbe. Három társával közösen kiadta – a hivatalos cenzúrát megkerülve – az esszéket és képeket tartalmazó, a ’89 utáni kiábrándultságból lassan ocsúdó kortársakról és kortársaknak készített trilógiát (Fekete, Szürke és Fehér fedélű könyv).

1995 hozta meg az áttörést. Ekkor karolta fel Uli Sigg, Svájc egykori pekingi nagykövete, aki nem melleleg felvásárolta a 80-as évek kínai avantgárdjának legjelentősebb munkáit, és a kortárs műveknél sem állt meg. Ő mutatta be a szintén svájci Harald Szeemann-nak, aki az 1999-es Velencei Biennálén megadta a kezdő szikrát a kínai kortárs képzőművészet nemzetközi berobbanásához.

Ai Weiwei weboldalan⁷ a meghirdetett koncepciója mátrixának közepén Kína áll. Tőle jobbra és balra az élet/kultúra, illetve a politika. Kína alatt és felett a művészet és az építészet. Ezek a fő csomópontok aztán számtalan függelékkel rendelkeznek, néhány ponton pedig érintkeznek is: ilyen például az „élet” és „Kína” közt elhelyezkedő „halál” és „vallás”. Ai Weiwei valójában mindenre érzékeny, és minden tekintélyt – legyen az politikai, gazdasági vagy művészeti – provokálni igyekszik. Az iránynt többek közt az 1995 és 2003 között készült Perspektíva tanulmányok c. fotó-projektjével tette

nyilvánvalóvá, melyen nemes egyszerűséggel a saját kinyújtott középső ujját fotózta olyan távolabbi hátterek előtt, mint a Fehér Ház, az Eiffel-torony vagy a Tienanmen tér. 2000-ben a Sanghaji Biennálé idején, de természetesen a biennálé keretein kívül, Feng Boyival (Feng Poji) közösen meg szervezték a Fuck off – kínai címén Nem-kooperatív megközelítés – nevezetű botránybiztos művészeti show-t. A szinte azonnal betiltott eseménynek óriási híre lett, a nemzetközi média rögvest Ai Weiwei felé fordult.

East Village

Ekkoriban látott hozzá a Peking északkeleti peremén, CaoChangdiban (Caocsangti) létesülő stúdiókomplexumhoz, mely egyben saját önálló otthonát is jelentette – egészen addig az édesanyjánál lakott, nem messze az építkezéstől. Bár építészetet sosem tanult, az egy délután alatt felskiccelt tervekben hatvannapnyi munka után olyan épületegyüttes született, hogy Ai egy csapásra keresett építész lett. Így kapott felkérést többek közt az olimpiai Madárfészek stadion tervezőcsapata is, és később Sanghaj előljáróitól a minap ledózerolt stúdió felhúzására.

CaoChangdi, a melllette elterülő 798-cal együtt, Peking – és egyben Kína – legfontosabb kortárs művészeti helyszínévé vált. Sőt a kezdetben markánsabb, de az utóbbi

években erősen kommercializálódott 798 vezető helyét mára egyértelműen Ai Weiwei közvetlen szomszédsága vette át (tényleg bebiláza az Andy Warhol-könyvet). Médiastúdiója mellett az experimentális kortárs alkotások felkarolására és összegyűjtésére megalapította a China Art Archives & Warehouse-t (CAAW); építészeti megrendeléseket pedig a FAKE tervezőirodáján keresztül vállalt.

Az iroda latin betűs neve kínaiul kimondva pedig imígyen hangzik: Fá-kh(ö).

X

- 1 A testvérehez Japánba látogató Feng több mint három hónapig lakott és tüntetett a tokiói Narita reptéren. Sanghajból ugyanis azt az utasítást kapta a reptéri határőr, hogy nem pecsételheti le az útlevelét, azaz Feng nem szállhatott fel a hazafelé tartó gépére.
- 2 Ai Weiwei: David Cameron, as you visit China please listen to us, *Guardian*, 2010. november 7. <http://www.guardian.co.uk/commentisfree/2010/nov/07/david-cameron-china-listen>
- 3 <http://aiweiwei.tate.org.uk/>
- 4 <http://twitter.com/AIWW>, de emellett számos egyéb személyes weboldalt is fenntart
- 5 David Barboza és Lynn Zhang: The Clown Scholar: Ai Weiwei http://www.artzinechina.com/display_vol_aid180_en.html
- 6 Evan Osnos: It’s not beautiful, *The New Yorker*, 2010. május 24.
- 7 <http://www.aiweiwei.com/editorial/html/concept.htm>

LUDWIG MÚZEUM BARÁTI KÖRE

A LUDWIG MÚZEUMNAK SZÜKSÉGE VAN BARÁTOKRA!

Bővebb információ:
www.ludwigmuseum.hu
friends@ludwigmuseum.hu

Magyar festő a Top10-ben

Az Artkrush internetes művészeti magazin összegyűjtötte 2010 legjobb kiállításait. A listán – meglepő módon – egy fiatal magyar festő is szerepel. A társaság előkelő. Az első helyezett a versailles-i kastélyt japán pop arttal sokkoló Takashi Murakami lett, majd Catherine Opie portré-fotói következnek, a harmadik David Hockney iPhone-nal festett könynyed tájképeivel. A következő helyeket látványos vagy morbid fotósok szerezték meg (Ryan McGinley, Pieter Hugo, Asger Carlsen és Edward Burtynsky), valamint az örvénylő képregény-lényeket festő német Erik Parker. A kilencedik helyre futott be Veres Szabolcs a New York-i Spencer Brownstone Galériában tartott kiállításával. A Kolozsváron élő és dolgozó, 1983-as születésű festő felszabadult, expresszív stílusban dolgozik, jobbára elmosódó, agresszív arcképeken és groteszk vadász-jeleneteken. Ígéretes és jól menedzselte fiatal művésznek számít a nemzetközi szintén, de Magyarországon kevésbé ismert, bár Pécsen és a Modemben kiállított már korábban. Veres maga után utasította a Star Wars-főszereplőket valós helyszínekre montírozó Cedric Delsaux látványos és közkedvelt digitális printjeit is.

Veres Szabolcs: *Porthunt*, olaj, vászon, 140×120 cm



© Veres Szabolcs © fotó: Spencer Brownstone Gallery



Tino Sehgal *Ez a szituáció* című 2007-es performance-ának szereplői a Marian Goodman Galéria előtt

A performance ára

Bár a galeristák mindent megtesznek, hogy a legelképzelhetlenebb anyagokból készülő kortárs művek is eladhatóak legyenek, a múzeumok sokszor nehéz helyzetekbe kerülnek. Most éppen a párizsi Pompidou Központ került célkeresztbe, amiért megvette a fiatal Tino Sehgal szituacionista „performance-alkotását”. A támadó szerepében a – veterán médiaművész – Fred Forest tűnt fel, aki a kilencvenes években már megpróbálta kiszorolni a közgyűjteményekből a titkos vételárait. Akkor, hosszas csatározás után, a hatóságok úgy döntöttek, hogy mivel a múzeumok rendszerint a normál árnál alacsonyabb, „privilegizált árat” fizetnek, ezért a piac összezavarásához vezetne nyilvánossá tételük. Vagyis a vételárak továbbra is ismeretlenek maradtak. Forest most felelevenítette a régi vitát, mivel a fiatal Sehgal interaktív, dokumentáció nélküli performance-át vásárolta meg egy közgyűjtemény. Az *Ez a szituáció* (*This Situation*) című 2007-es akciójában az angol-német (amúgy indiai származású) Sehgal hat emberrel vitatott meg különböző teoretikus témákat egy galériában. A belépőt a felkért szereplők köszöntötték, majd beszédbe elegyedtek vele. Sehgal ahogy szokta, ezt az esetet sem engedte dokumentálni, megőrizve az egyszeri akció misztériumát. Forest kíváncsisága így érthető, hogy mégis miért és mennyit fizetett ki a Pompidou 2010 tavaszán ezért az alkotásért. A múzeumigazgató és a közvetítő galériás próbálta magyarázni, hogy mit ígért meg a művész a „vétélért” cserébe, de az árat most sem árulták el.

Művészeti Géntérkép

Jack Dorsey, a fiatal amerikai szoftverguru, akit a Twitter egyik megeremtőjeként ismert eddig a Szilícium Völgy, áttette székhelyét New York-ba. Nemcsak a keleti parton éppen virágkorát élő techno-biznisz miatt költözött, hanem mert új vállalkozásának fő célközönsége inkább ott él. Jack Dorsey ugyanis egy képzőművészeti projektbe vágta fejszéjét. A *Művészeti Géndllomány Projekt* (*The Art Genome Project*)

Az adakozók kisegítik a Louvre-t

Új típusú műtárgyvásárlási szokás kezd elterjedni Nyugat-Európa múzeumaiban. A válság miatt pénzügyi zavarba került brit arisztokraták sorra kéri vissza létbe helyezett régi mestereiket Nagy-Britannia állami gyűjteményeiből. Az eladandó Tizianók megmentésére (vagyis kifizetésére) lelkes közadakozó akciók indultak. Hasonló eljárást választott a világ vezető múzeumóriása, a Louvre is. Előkerült egy remek állapotban lévő kicsiny Cranach-táblakép egy magángyűjteményből. Az idő-

néven futó program számítógépes algoritmusok segítségével térképezi fel az ügyfelek művészeti preferenciáit. A hamarosan elkészülő szoftver több száz ismertetőjegyet mentén épít adatbázist, a régi mesterektől a kortárs alkotásokig, az art.sy weboldalon. A látogató egy neki tetsző műalkotástól indul el, a számítógép hasonlókat dob ki a számára, amikről szintén véleményt alkothat. Az így feltérképezett „művészeti géntérkép” segítségével a műkereskedők könnyen megtalálhatják a neki való műalkotást. Az ötlet első hallásra inkább egy olcsó sci-fiben állná meg a helyét, mint a valóságban, de Dorsey mögé a művészet- és az IT-ipar legnagyobbjai sorakoz-

sebb Lucas Cranach jellegzetes – félig gótikus, félig reneszánsz – babasépségeit felvonultató *Három grácia* túl drága volt a párizsi múzeum számára. Novemberben internetes kampányt indítottak a hiányzó összeg kipótlására, mivel a vállalati szponzorok és a saját költségvetés csak a vételár kétharmadát fedezte. A vállalkozást nem várt gyorsasággal siker koronázta: január végére már össze is gyűlt a hiányzó 1 millió euró! A múzeumbarátok lelkesen adakoztak, 5000 fő adománya elég volt a vásárláshoz. A Louvre nem győz hálálkodni a támogatóknak, nevük fel lesz sorolva a *Három grácia* tavaszi kiállításán és természetesen mind kapnak ingyenes belépőjegyet a tárlatra. A Cranach-kép pedig elfoglalja méltó helyét a múzeum német reneszánsz remekművei között.

id. Lucas Cranach: *Három grácia*, 1531 olaj, fa, 24×27 cm, Louvre, Párizs

tak fel. Többek között az orosz oligarchák házi műkereskedője, Dása Zsukova (*Artmagazin* 2008/4. 55.), a legtrendibb New York-i galériás, Larry Gagosian és Eric Schmidt, a Google egyik nagyágyúja. Az ötlet nem teljesen új, Pandora néven már fut egy hasonló – szintén személyre szabható – zenei rádiócsatorna az interneten. A szereplők eltökéltségét nézve pedig nem kérdéses, hogy a tavasszal induló képzőművészeti projekt is nyereséges lesz.



© Musée du Louvre © fotó: Harry Bréjat

Mathaf

A Közel-Keleten komolyan veszik a képzőművészetet. A dubaji art fair egyre rangosabb fórummá válik, de a Louvre-ral és Guggenheim Múzeummal megspékelt abu-dzabi Saadiyat sziget építését se sodorta el a válság. Az olajsejkek azt is tudják, hogy nem elég méregdrága nemzetközi szupersztárokból bevásárolni, az egészséges műkereskedelmi kultúrához szükség van a helyi modernekekre és a kortársakra is. (Tisztában vannak ezzel Kínában és Indiában is.) Katar fővárosában, Dohában 2010 utolsó napján nyitotta meg kapuit a modern művészet új arab múzeuma, a Mathaf. Két éve már ott működik a közelben az Iszlám Művészeti Múzeum, most a királyi család megeremtette a klasszikus anyagot bemutató intézmény modern párját is. Az uralkodói magángyűjteményen alapuló Mathaf a 19. század köze-

© Mathaf © fotó: Mathaf



Georges Sabbagh: *Arab anyaság*, 1920–1921 olaj, vászon, 195×129 cm, Mathaf, Doha

pétől a jelenkorig gyűjti a modern arab képzőművészet kiemelkedő alkotásait. A fő kezdőkiállítás az arab világ modernizmusát mutatja be. Túl sok meglepetés persze nem éri a látogatót, a művészettörténet nem kultúrsovinizmusból nem jegyzi az arab alkotókat a legnagyobbak között. De persze, mint a világon mindenhol, a Közel-Keleten vagy akár Marokkóban is hatott a Nyugat-Európából kisugárzó avantgárd. Az egyiptomi Georges Sabbagh sivatagi napsütésben álló arab asszonyain látszik, hogy a művész a maszszív, kubisztikus képszerűsért Párizsban tanulta. (Ott is élt, Modigliani tőszomszédságában.) De a kiállított művek többsége a második világháború utánról való, erős utánérzés-ízt árasztó alkotások, Chagall, Picasso vagy Klee modorában, a '60-as, '70-es évekből. A kultúratértésnek Dohában ezzel még nincs vége, a közeli tervek között szerepel a Jean Nouvel által jegyzett Katari Nemzeti Múzeum felépítése is.

GOSZTONYI Ferenc

„Ha Cézanne-nak igaza van, akkor igazam van nekem is”: A NYOLCAKRÓL

2010. december közepe óta látható Pécsen a *Nyolcak: Cézanne és Matisse bűvöletében* című kiállítás. A korai magyar modernizmus iránt érdeklődők az *Artmagazin* előző számában már megismerkedhettek a művészcsoporthoz tartozó történetével (2010/6. szám). Az alábbiakban ezúttal mást: a kiállítás és a több mint ötszáz oldalas katalógus inspirálta művészettörténeti megjegyzéseket találhat az olvasó. Döntenem kellett, hogy a rendelkezésre álló terjedelemben a kiállítás és a katalógus eredményeit soroljam-e vagy inkább szóljak hozzá néhány Nyolcak-problémához. Az utóbbit, a talán kevésbé hálás feladatot választottam. Ennek ellenére, mivel gondolatmenetem több ponton érintkezik a katalógus-szerzők mostani vagy korábbi publikációival – hiszen a magyar modernizmushoz kötődő alap kutatások fűződnek a nevükhöz –, a következő oldalak, bizonyos megszorításokkal, a kiállítás és a katalógus „recenziójaként” is olvashatók.

Amiről az alábbiakban, még ha csak igen vázlatosan is, de írni szeretnék, az a katalógusban többször visszatérő szókapcsolatot idézve: „a Nyolcak helye”, különösen a Nyolcak sokat emlegetett „klasszicizmusának” a kérdése, illetve annak is csak egyik

lehetősége, de szerintem az „egészet” is magyarázó aspektusa.¹ A katalógusban sajnos nem olvasható olyan, a Nyolcakat az európai kortársak között elhelyező összefoglaló tanulmány, amely rákérdezne, és legalább hipotézisekkel szolgálna a klasszikus iránti század eleji vonzódás természetére, forrásaira. Pedig a szórványos megjegyzésekből úgy tűnik, hogy ez tartható, tartandó a Nyolcak egyik fő jellegzetességének. Így viszont nem áll össze – ha létezik egyáltalán –: „a” kép.

A katalógus második, terjedelmesebb részében a Nyolcak tagjairól és a velük egykor kiállító „vendégekről” olvashatunk adatokban gazdag, lényegre törő tanulmányokat. A portrék szerzői az egyes művészek monográfiái (vagy monográfus-jelöltjei). Talán ennek, a más szempontból nyereséget jelentő alaphelyzetnek lett a következménye, hogy a túléles „igazolványképek” mellett a Nyolcak „csoportportréja” – még a katalógus első felében olvasható alapvető esemény-, gyűjtés- és kultúrtörténeti tanulmányok ellenére is² – ezúttal életlenebb lett. Passuth Krisztina *A Nyolcak festészete* (1967) című, az „egészet” átfogó monográfiája, a friss katalógus mellett, továbbra is alapvető olvasmány marad.

A „legújabb magyar »fauve-ok«”

Komoly várakozás előzte meg a kiállítást és a katalógust több szempontból is. A kérdések egyik legfontosabbika a kurátorok előző, 2006-os *Magyar Vadak* Párizstól Nagyváráig (1904–1914) című munkájához kapcsolódott. A négy évvel korábbi kiállításnak ugyanis nemcsak az évszámait „találják telibe” a Nyolcak nyilvános működését (1909/1910–1912), de mind a nyolc művész része volt a 2006-ban összeállított névsornak is. Illetve az akkor és most kiállított művek is bizonyos átfedést mutatnak. Lehet, hogy éppen a Nyolcak-kiállítás inspiratív közegében lenne érdemes a „fauve”-problémát is újra átgondolni. Azóta ugyanis Franciaországban, illetve újabban, egy másik válogatásban, új hipotézissel megtoldva, Belgiumban is bemutatkoztak a magyar

Vadak (*Artmagazin*, 2010/6. szám). Akiikből – részben már a kurátorok szándékától is függetlenül – minden egyes európai állomáson újra „magyar fauve-ok” lesznek. Jóllehet a Nyolcak-katalógus egyik szerzőjének sarkos megfogalmazása szerint: „Szigorúan ítélve a magyar festészet e tárgyalt periódusa mintha a fauvizmushoz közelítő, majd pedig az attól eltávolodó kísérletekben összegződne – miközben kimarad belőle maga a par excellence fauve.”³ Ez természetesen érinti a Nyolcak helyét, nemcsak stílusban, hanem kronológiailag is. Nagy leegyszerűsítéssel ugyanis a 2006-os kiállítás és katalógus egyik fő állítása, felismerése az volt, hogy a magyar képzőművészeti modernizmus és/vagy avantgárd (bármilyen legyen az), nem a Nyolcakkal, hanem pár évvel korábban, a magyar Vadakkal kezdődött.

A 2006-ban bevezetett fogalom mellett fontos érvként szerepelt, amit még a magyar Vadak-konceptióval szemben kritikus megszólalók is rendre megemlítettek, hogy a szókapcsolat, illetve annak francia–magyar verziója, már a korabeli sajtóban is felbukkant, vagyis újrahasznosítása nem nélkülözi a történeti-filológiai érveket sem. A hivatkozott cikk szerzője Bárdos Artúr volt. Érdemes újra elővenni a szöveget, mivel, legalábbis ebben az összefüggésben, egy kis „baj” van vele. A *Nyugat* 1910. január 16-i számában megjelent Kernstok című írás ugyanis a Nyolcak első, 1909. december 31-én megnyílt Uj Képek-kiállítása kapcsán íródott. Első, 2006-ban és azóta is gyakran idézett mondata – a dupla többes számmal – így hangzik: „A legújabb magyar »fauves«-ok között Kernstok Károly az egyetlen, akitől a legnagyobb ábrázatú

Kernstok Károly: *Lovasok a vízparton*, 1910

augurok is óvakodnak. [...] Sőt. A temperamentumától az telik, hogy éppen az üldöztetést irigyelje legjobban fiatal társaitól, akiknek, messze hajítván magától az »elismert művész« jelvényeit, ezennel élére állt.”⁴ A szövegkörnyezetből és a szituációból egyértelmű, hogy a „legújabb magyar »fauves«-ok”, akiknek Kernstok „ezennel élére állt”, a Nyolcak. Vagyis ha csak erre a kortárs vélekedésre hagyatkozunk – vagy legalább megfontoljuk azt –, akkor a magyar Vadak nem a Nyolcak előtti valami, hanem maguk a Nyolcak. (Vagy a Nyolcak is, hiszen az igen homályos megfogalmazás lehetőséget ad arra, hogy a „legújabb magyar »fauves«-ok” előtt „régebbiekekkel” is számoljunk. De ettől sem lenne sokkal tisztább a kép. Hiszen ha a magyar Vadakból kivonjuk – Bárdos szövegénél maradván – a Nyolcakat, jórészt csak a „neósok” maradnak, ők meg azelőtt is „voltak”. A magyar Vadak és a Nyolcak periódus [és stílus?] merev elválasztásának pedig pl. Berény Róbert, az „apprenti Fauve” [fauve tanonc] 1911-es, a Nyolcak második kiállításának szerves

részeként bemutatott „retrospektívje” miatt sincs sok értelme.) Per pillanat viszont

A Nyolcaknak, ahogy először 1909 legvégén, majd másodszor 1911 áprilisában nyilvánosság elé léptek, csak a kortársak által is érzékelt „Kernstok-csoportként” volt, illetve van értelme.

az a helyzet, hogy a magyar Vadak-fogalom 2006 óta foglalt valamire, ami *per definitionem* nem a Nyolcak. Erre, egy megoldási javaslattal megtoldva, az írásom végén visszatérek.

Kernstok

A katalógusban többen is szóba hozták (pro és kontra) Kernstok „vezérszerepének” kérdését. Én úgy látom, hogy a Nyolcaknak, ahogy először 1909 legvégén, majd másodszor 1911 áprilisában nyilvánosság elé léptek, csak a kortársak által is érzékelt „Kernstok-csoportként” volt, illetve van értelme. A Kernstok által megfogalmazott

program nélkül az Uj Képek is csak egy újabb modern csoportkiállítás lett volna. Egy figyelmet keltő, de mivel origó nélküli, könnyen felejtethető esemény. Ady és persze Matisse-ék példája talán e tekintetben is inspiráló volt. Már nem lehetett nem észrevenni, hogy „húzónev” és demonstratív fellépés kell az igazi áttöréshez. (Ezért sem meglepő, természetesen a „kenyéririgység”

szerepét sem alábecsülve,⁵ hogy a Kernstok nélkül megrendezett, szó szerint is felemás, már csak négy alaptagot felvonultató, 1912-es harmadik kiállítás után a Nyolcak működése „okafogyottá” vált.) Keltett egy „Fauve-chef” (fauve főnök) és keltettek a (lehetőleg) fiatalok, fiatalabbak. A modernizmus addigi és későbbi története is jórészt mesterek köré „íródott”. Ebből a szempontból is beszédesek Julius Meier-Graefe Közép-Európa felől nézve kánonformáló, Párizsból tekintve kánonszentesítő *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst*-jának (A modern művészet fejlődéstörténete) „tradíciók”, „körök” és „iskolák” szerint besorított fejezetei (pl. Az Ingres-tradíció, Cézanne



© Szépművészeti Múzeum, Budapest © fotó: Józsa Dénes

Paul Cézanne: *A tállal*, 1877

és köre, *A pont-aveni iskola*). Kernstok pedig nemcsak alkalmas volt rá, de ambicionálta is, hogy a „legújabb magyar »fauves«-ok” között a magyar Matisse legyen. Ez viszont kötelezettségekkel is járt. Szinte biztos, hogy tőle származik az *Új Képek*-katalogusban közölt tömör kommuniké: „A természet hívói vagyunk. Nem az iskolák látásával másoljuk. Értelemmel merítünk belőle.” Kernstok az eredetiben mindössze háromsornyi katalógusszöveget bontotta ki a Galilei-körben 1910 januárjában – még a kiállítás nyitva tartása alatt – felolvasott előadásában. A *kutató művészet* nyomtatásban a *Nyugat* 1910. évi második, január 16-i számában jelent meg. (Ugyanabban, amelyikben egymást követő oldalakon – ezért sincs kételyem a „legújabb magyar »fauves-ok«” Nyolcakkénti azonosításában – Lengyel Géza *Új Képek*, illetve Bálint Aladár *Pör Bertalan csoportos képe* című cikke, valamint Bárdos inkriminált Kernstokja is.)

Az alábbiakban amellet fogok érvelni, hogy *A kutató művészet* forrásai egyben a Nyolcak helyét is kijelölik. Mégpedig ott, ahol mint esernyő és varrógép a boncasztalon, egy fő-fauve és egy fő-szimbolista találkozott „a” közép-kelet-európai klasszicista modernizmusban. Hívószó: a cézanne-izmus. A kontextus viszont – bármilyen különösen is hangozzék – a szimbolizmus.

„Cézanne”

De előbb vegyük szemügyre a címbeli idézetet. A mondat Henri Matisse egy 1925-ös interjújának a keresés éveit felidéző részéből való: „A kétely pillanataiban, amikor még kerestem magamat, a felfedezéseimtől olykor megrémülve, azt gondoltam: »Ha Cézanne-nak igaza van, akkor igazam van nekem is.« Tudtam, hogy Cézanne sosem tévedett.”⁶ A mondat jól tükrözi az 1906-ban elhunyt aix-i mester 20. század eleji pozícióját. Ráadásul Matisse „önértékén” is kulcsfigura. A legendák Cézanne-jával szemben őt a Nyolcak több tagja is személyesen ismerte, de legalábbis találkoztak, pl. a Stein-szalokban. Hús-vér ember, mégis maga „a” megtestesült fauve és/vagy klasszicista, és minden második szava: Cézanne.

A Nyolcak klasszicizmusát illetően viszonylag kevés a szilárd és konszenzus övezte támpont. A katalógusban a problémát érintő konkrétumokhoz tartozik a „német szál”: a szobrász Adolf von Hildebrand és a festő Hans von Marées inspiratív szerepének többszöri hangsúlyozása.⁷ Teljes joggal. Recepciójuk természetéhez azonban, a tanulmányok szerzőinek álláspontját nem vitatva, csak árnyalva, pár oldal múlva egy kiegészítést fűzök. Jelen írásomban ezúttal – mivel

ezeket tartom a legfontosabbaknak – csak a francia forrásokra koncentrálok.

A Nyolcak klasszicizmusának kérdését, a kutatás jelenlegi állapotában, nem lehet – még átmenetileg sem – megnyugtatóan tisztázni. Csak annyi biztos, hogy nem „stílusról” van szó, hiszen nehéz lenne az olyan képek leírására, mint pl. Kernstok *Lovasok a vízparton* című műve, *Pör Hegyi beszéde* vagy *Vágyódása*, Berény *Sziluettes kompozíciója*, Márfy *fürdőzői* stb. megnyugtató és közös stílári jellemzőket találni. A róluk elmondhatók inkább a „klasszikus” általános ideájára (pl. a képek méretére), mint a konkrét művekre vonatkoznak, illetve ide sorolható az „időtlen” és „masszív” csendéletek problémája is. Valamint bizonyos ikonográfiai típusok is (pl. aktos kompozíciók, fürdőzők). Vagyis végső soron minden jelző az impresszionizmus utáni „megszilárdulást” járja körbe. A klasszicizmusnak ugyanis inkább (világnézeti) programja, „ideológiája” van.

A kevés szolid kijelentés közé tartozhat, hogy a Nyolcak klasszicizmusa és cézanneizmusa összefügg. Illetve szívesen hozzátenném, hogy „a dolgok lényegét” tekintve, a kettő talán egy és ugyanaz. De nem akarom felfedezni a spanyolviaszt. Cézanne és a Nyolcak kapcsolata mindig is a szakirodalom közhelyei közé tartozott. Elég volt



© RMN (Musée d'Orsay) © fotó: Hervé Lewandowski

Maurice Denis: *Hommage à Cézanne*, 1900, olaj, vászon, 180×240 cm, Musée d'Orsay, Párizs

a művészcsoport emblematikus, „rontott perspektívájú” csendéleteinek bármelyikére pillantani, hogy a fel sem tett kérdésből máris evidencia legyen.

A helyzet azonban ennél kicsit bonyolultabb. „Cézanne” ugyanis, a Nyolcak jelentkezése idején már legalább egy évtizede, nem elsősorban a képeiből kinyerhető vizuális tapasztalat, hanem épp „a” tapasztalatot preformáló paradigma volt. Mit jelent ez?⁸

A század elején Cézanne-nal kapcsolatban két – mint az érem oldalai – összetartozó olvasat volt forgalomban. Egy olyan „beállítás”, amellyel a Párizsba látogató magyarok, így a Nyolcak későbbi tagjai is, már adottságként találtak, és amely köreikben ezért közhelyként volt ismert és elfogadott. Cézanne „primitív” és/vagy „klasszikus” image-éről van szó. Az elképzelések eredete pontosan azonosítható. Mindkettő forrása Gauguin (egykori) köreihez: a pont-aveni iskolához, illetve a Nabikhoz köthető. Kezdeményezői pedig két, Gauguin mellett, vagy inkább mellől, indult festő-teoretikus: Émile Bernard és Maurice Denis voltak. Bernard első cikke Cézanne-ról, amelyben Giottóhoz hasonlította, 1891-ben jelent meg. A század eleji Cézanne-kultusz legfontosabb forrásait is ő szállította, a Cézanne-nál, Aix-en-Provence-ban tett

látogatásairól szóló beszámolóiban ugyanis jelentős mennyiséget publikált az elvonultan élő, titokzatos (misztikus) meszter aforizmaszerű, sokszor igen homályos mondásaiból. Első ilyen cikke 1904-ben, a *L'Occident*-ban, a második, *Souvenirs sur Paul Cézanne* (Emlékek Paul Cézanne-ról) címmel 1907-ben, a *Mercur de France*-ban jelent meg.

Mintegy a teória eredetét és aktualitását ábrázolja Maurice Denis *Hommage à Cézanne* (1900) című műve. A ma a párizsi Musée d'Orsay állandó kiállításán szereplő festményen balról jobbra haladva a következő személyek láthatók: az éppen a szemüvegét tisztogató szimbolista Odilon Redon mellett Édouard Vuillard, a kritikus André Mellerio, illetve az épp a festőállványra „mászó” Ambroise Vollard műkereskedő – Cézanne első jelentős, 1895-ös kiállításának rendezője –, tőle jobbra maga Maurice Denis, a Redonnak magyarázó Paul Sérusier, valamint Paul Ranson, Ker-Xavier Roussel, Pierre Bonnard és Denis felesége állnak. A jelenet Vollard rue Laffitte-i műkereskedésében játszódik, a háttérben a falakon Gauguin-, Renoir- és Vuillard-szerű művek, az állványon viszont egy konkrét Cézanne-mű, a *Csendélet gyümölcsöstállal* (1879–1880) látszik. A lefestett társaságból Redonon, Vollard-on és Mellerión kívül mindenki Nabi (illetve az évszám miatt

inkább már csak ex-Nabi). A csendélet egykor Gauguiné volt. A mű egyik lehetséges értelmezése szerint a Redon és Sérusier között zajló párbeszéd célja a szimbolistákat megosztó – részben a Dreyfus-ügyhöz kapcsolódó politikai – nézetkülönbségeken felülemelkedő kompromisszum keresése.⁹ A kompromisszum pedig, akiben az ellentétek – Denis kategóriáival: az objektív és a szubjektív deformáció szélsőségei – kiegyenlítődnek, az egyensúly természet és stílus között: Cézanne.

A szimbolista Cézanne-recepció talán legfontosabb intellektuális teljesítménye Denis 1907-es Cézanne-tanulmánya. Ebben, akár csak az 1900-as festményen, egy Cézanne-csendélet segítségével definiálta a „klasszikust”, amelybe „beleértődik az egyensúly fogalma, a tárgy és az alany, az objektum és a szubjektum egysége”. A gondolatmenet az 1907-es szöveg bevezetőjében felvetett problémára válaszolt. Denis ugyanis jelezte – szempontunkból is igen tanulságosan –, hogy azt az 1906-os nekrológok is jórészt elismerték, hogy Cézanne hatott a fiatalok nagy részére, illetve hogy „valamiféle stílus kialakítására törekedett”. „Így hát kialakult az a felfogás, amely szerint Cézanne valamilyen klasszikus, és hogy a fiatalok a klasszicizmus egyik képviselőjének tartja.” Denis 1906-ban személyesen

is meglátogatta Aix-ben a mestert, akkori beszélgetésük emlékeiből idézte fel és publikálta 1907-ben az egyik legfontosabb, a recepciót alapvetően meghatározó Cézanne-nyilatkozatot. Ebben Cézanne céljáról vallott: „Valami megbízhatót és tartósat akartam csinálni az impresszionizusból, olyat, mint a múzeumok művészete.” Denis kommentárja szerint „valamiféle klasszicizmust igyekezett faragni az impresszionizusból”. Valóságos névsort lehetne összeállítani a Cézanne által preferált múzeumi mesterekből, a Louvre meste-reiből, a közreadott beszélgetések alapján. Szempontunkból elég talán a két „szélsőség”: a Poussin és Rubens iránt kinyilvánított csodálatának orientáló említése. Nem sokkal később, ugyanebben a szövegben olvasható az is, hogy Cézanne az „impresszionizmus Poussinje”, illetve hogy „spontánul klasszikus!”¹⁰

Nem egyszerű, igencsak spekulatív gondolatok, de a kortársak, részben legalábbis, értették. Bölöni György pontosan interpretálta – főleg Denis, illetve kisebb részben Bernard nyomán – 1911-ben a spontán klasszikus jelentését: „Cézanne-nal tulajdonképpen igen egyszerű dolog történt: anélkül, hogy utánozta volna a régieket, szellemében és lényegében átvette a festészet tradícióit és folytatója lett a hagyományoknak, melyeknek fonalá őelőtte és őkörülötte teljesen megszakadt. És ezért van az, hogy Cézanne nemcsak az impresszionizmussal szemben visszahatás, hanem visszahatás századokon át hátramenőleg mindazokkal a festőkkel szemben, akik eltávolodtak a tradícióktól.” Majd összefoglalóan kijelentette, hogy ő (volt) az „egyetlen klasszikus modern festő”.¹¹

A kutató művészet forrásai

Ennyi bevezető után ideje a lényegre térni. Véleményem szerint a Nyolcak művészet-történeti pozíciójának főbb koordinátái a Cézanne-recepcióból kinyerhető „klasszicista” tanulságokkal és két, 1909 legvégén még nagyon friss szöveg – és az általuk előhívott asszociációs mező – erőterében jelölhető ki.

A feltételezhető források egyike Henri Matisse – a magyar szakirodalomban is gyakran idézett – 1908 decemberében megjelent *Egy festő feljegyzései* című írása. A másik Maurice Denis *Gauguintól és Van Goghtól a klasszicizmusig* című munkája a *L'Occident* 1909.

májusi számából. A két francia mestert ki-tüntető kortárs figyelmet jelzi – egyben Kernstok tájékozódásának lehetséges forrására is rávilágít –, hogy hónapokon belül mindkét írás németül is megjelent az itthon is ismert és olvasott *Kunst und Künstler*-ben.¹²

Matisse szövege úgynevezett klasszicista fordulatának dokumentuma. Helytakaré-kosságból most csak a legismertebb, programszerű összefoglalóját idézem: „Az én álmom egy olyan művészet, melyet egyen-súly, tisztaság, nyugalom tölt be, melynek tárgya nem nyugtalanít és sok figyelmet nem igényel, amely minden szellemileg el-foglalt egyénnek, épp úgy a kereskedőnek, mint a művésznek enyhülésül szolgál. Szó-val: szellemileg megnyugtat, hasonlóan egy jó karosszékhez, mely a fizikai kimerü-lés számára nyújt üdülést.”¹³ Kedvenc kulcs-szavait, pl. az „egyensúlyt” látva nem csoda, hogy a Matisse-szal 1905-től igen kritikus Denis is megenyhült. Ennek dokumentuma az 1909-es szöveg, amely egyben a klasz-szicizmus általam ismert legambiciózusabb kortárs historiográfiája, egyben legki-dolgozottabb kortárs programja is. Szerepe a Nyolcokról szóló diskurzusban megkerül-hetetlen.

A cél, saját hagyományok híján, Cézanne-on keresztül bekapcsolódni az európai művészet vérkeringésébe. Akár „visszafelé” is, újra primitívvé válva.

Denis és az ex(?)-fauve-ok közeledése pár hónappal az *Egy festő feljegyzéseinek* megjele-nése előtt kezdődött, amikor megdicsérte Othon Frieszben a „klasszikusra irányu-ló akaratot”. Talán ennek örült meg Friesz, talán másnak, de az tény, hogy nem sokkal ezután már nemcsak magáról, de általá-ban a fauvizmusról is ilyen értelemben nyi-latkozott az öt faggató Gelett Burgess ame-rikai újságírónak. Burgess úgy vélte, hogy „nem kell őket többé a Vadak iskolájának hívnunk (School of Wild Beasts)”. Majd át-adta Friesznek a szót, aki az új irányzatot a következőképp magyarázta: „Ez egy neo-klasszikus mozgalom, amely az egyiptomi művészet architektonikus stílusa felé köze-lít, vagy inkább fejlődésében párhuzamos azzal.”¹⁴

Matisse-nak ez volt az első – és jó ideig utolsó – írása. Denis viszont 1890-től folya-matosan publikált, összegyűjtött írásaiból 1912-ben *Théories* 1890–1910 (Teóriák) cím-mel és a beszédes *A szimbolizmustól és Gauguin-től egy új klasszikus rend felé* alcímmel kötete is

megjelent. A könyvet *A neotradicionalizmus meg-határozása* (1890) nyitja és az 1909-es klasszi-cizmus-szöveg zárja.

Általánosságban elmondható, hogy Denis célja 1909-ben az 1890-es típusú szimbo-lizmus klasszicistaként való újrapozicionálása volt. Másik – tulajdonképpen csodálatra méltó – stratégiailag fontos döntése a fiata-lok integrálására tett kísérlete volt.

Az 1890 körüli időkre, a szimbolizmus születésére emlékezve Denis megerősítet-te, hogy az új mozgalom elindítója a fest-ményei keltette hatás által, Cézanne volt. Majd egykori túlzásait sorolva rátért a lényegre: „Aki tanúja volt 1890-ben a mozga-lom kibontakozásának, nem lepődik meg: a ma »vadak«-nak nevezett festők leghó-bortosabb és legérthetetlenebb erőfeszíté-sei szükségképpen emlékezetünkbe idé-zik nemzedékünk szertelenkedéseit.” Ezzel, illetve a későbbiekkel, nemcsak bevonta a Matisse-iskolát a szimbolizmus kiterjesz-tett történetébe, de az 1890-es évekre visz-szaulva a klasszicizmus kezdeményezői-ként is saját generációját nevezte meg. Ki-tüntetett szerepet juttatva a szimbolizmus „alapítóinak” a klasszicizmus történetében is, a kettőt gyakorlatilag ebben a kiterjesz-tett újírásban összevonva. Joggal em-lékeztetett ugyanakkor arra, hogy már 1890-ben igényt tartottak a neo-tradicionalizmus kifejezésre, amit később szimbolizmusra cseréltek.

Fontos kapcsolódási, hivatkozási pont volt Denis számára – egyben bizonyos fókig sérelem – Matisse akkoriban frissen megjelent írása: „A klasszicizmus felé kö-zeledő fiatalok nincsenek többé tisztában az 1890-es évek elméleteivel. Az ő kedvükért óhajtom újra tisztázni ezeket. Számba ve-szik a mi generációnk műveit, ahogy mi is számba vettük az impresszionistákét. Olyan irányban követik a sorsuk, amilyen a mi-énk, amilyen az 1890-es, de más szellem-ben. Kevésbé teoretikusak, és jobban bíznak az ösztön erejében. Semmi sem jellem-zőbb e tekintetben, mint Henri Matisse-nak a *Grande Revue* 1908. decemberi számában közölt cikkét összevetni például azzal, amit Signac, Émile Bernard vagy mi magunk ír-tunk, vagy még inkább Van Gogh leveleivel vagy Gauguin mondásaival.”¹⁵

Denis saját klasszicista fordulata 1898-ban, Rómában következett be. (Nem lehet véletlen az sem, hogy Kernstok [jó-val] később, 1937-ben úgy emlékezett, hogy számára is minden Rómában, Michelangelót látva dőlt el.¹⁶ A modernizmus

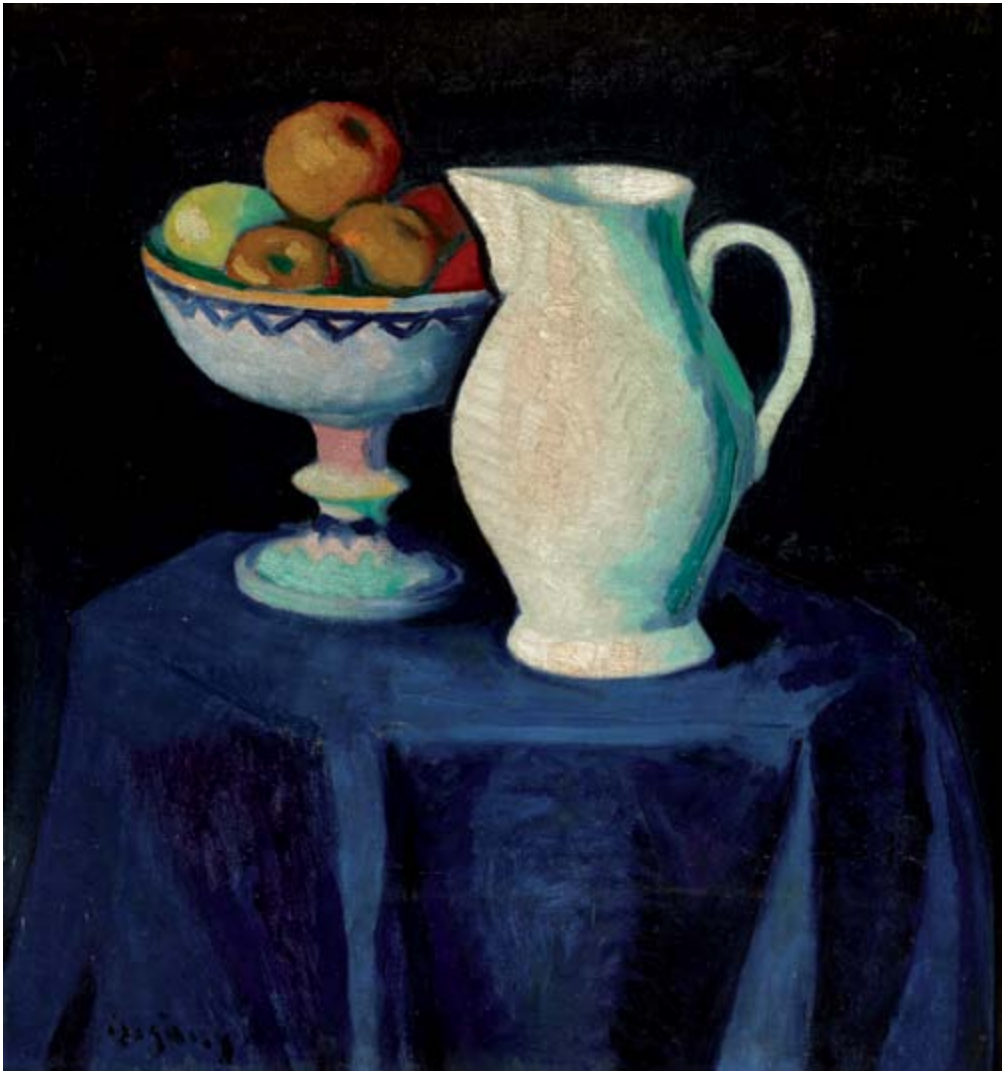
sorsdöntő pillanatainak is megvan a maga koreográfiája.)

Azt gondolom, hogy Denis szövege min-ket is nagyban segíthet abban, hogy a Nyol-cak kapcsán se utólagos szempontok sze-rint döntsünk a modernizmus „haladó” és „konzervatív”, „vad” és „klasszicista” fázisai között. Természetesen minden elbeszélés konstrukció, Denis-é duplán vagy triplán is az. Mégsem érdektelen megfontolnunk a javaslatait, hiszen a Nyolcak támogatói (erre majd az írásom vége felé mutatok pél-dákat), szoros kapcsolatban álltak a párizsi szimbolista körökkel, és magával Denis-vel is. Kizárt, hogy ne járta volna át őket, konk-rétan mondjuk Bölönit, a megnyugtató jóérzés, pl. amikor a *Lovasok a vízparton*t szem-lélte, hogy épp a „leghaladóbb” művészet-et pártolja. Az 1909-es klasszicizmus-szö-vegben ugyanis Denis kijelentette: „Hadd említsem meg, hogy az avantgárd kritiku-sok (des critiques d'avantgarde) szótárában a »klasszikus« szó a legnagyobb dicséret jel-zője, következésképpen a »haladó« irányza-tok (les tendances »avancées«) megjelölé-sére szolgál.”¹⁷ (Majd jó taktikai érzékkel Apollinaire Braque-ról írt szövegére hivat-kozott.) A magyar Vadak és a Nyolcak szem-pontjából különös figyelmet érdemel Denis azon megjegyzése is, miszerint Európában Gauguin és Van Gogh hatása sok országban előkészítette Cézanne-ét.

A kutató művészet programja (példák)

Mi vonatkozik mindebből a Nyolcakra? El-sősorban a pozíció: ők is a Denis által in-tegrálni vágyott új, „vad” nemzedékhez tartoztak, élükön egy Matisse-hoz hason-ló mesterrel. Érdemes megemlíteni, mi-vel a szövegeket olvasva ez inkább meglepő, mint evidens, hogy nagyjából mindhár-man egyidősek voltak: Matisse 1869-ben, Denis 1870-ben, Kernstok 1873-ban szü-letett.

Köztudott volt eddig is, de talán nem ka-pott kellő figyelmet, hogy *A kutató művészet*-ben kifejtett program, ahogy ez már a legel-ső mondatából is kiderül, klasszicista, vagy ha úgy tetszik: *neotradicionalista*. Kernstok vi-lágosan fogalmazott: „tradíciókból kiindulva megyünk előre, hogy keressük és megta-láljuk azokat az új nagy értékeket, amelyek lényegileg nagyon is rokonok lesznek min-den idők jó művészetével”.¹⁸ A szöveg kulcs-problémájaként pedig művészet és termé-szet viszonyát, a nem naturalista ábrázolás,



Czigány Dezső: *Csendélet*, 1910 körül

aktuálisan: az antiimpresszionista tenden-ciák kérdését boncolgatta. Mégpedig – na-gyon leegyszerűsítve – alapvetően a szim-bolizmushoz köthető beállításban. Kernstok álláspontja szerint a természetet nem „le-másolni”, hanem „interpretálni” kell. Ezt – és valószínűleg a kulcsszót is – Matisse-től vette át: „Képtelen vagyok a természe-tet szolgálilag ábrázolni; kénytelen vagyok azt interpretálni és a kép szellemének alá-vetni.”¹⁹ Akár Matisse-től kölcsönözte a szót, akár nem, végső soron mindkét megjegyzés Denis Cézanne-ra hivatkozó szimbolizmus-definíciójára vezethető vissza: „Cézanne azt mondta: »Le akartam másolni a természe-tet, nem sikerült. De meg voltam eléged-ve magammal, amikor fölfedeztem például, hogy a napot nem lehet reprodukálni, csak rep-rezentálni, vagyis ábrázolni kell valami más-sal... a színnel.« Íme a szimbolizmus meg-határozása, ahogyan 1890 táján értettük a fogalmat.”²⁰ A Cézanne-citátumot – mely-nek forrása Bernard 1904-es *Paul Cézanne*-ja – Denis többször is felhasználta, először

1906-ban *A napfény* című szövegben, majd a németül is megjelent *Henri-Edmond Cross*-ban (1907), illetve egy verziója az idézett 1909-es klasszicizmus-szövegbe is bekerült. Sőt, ehhez kapcsolódott Denis legnagyobbvonalúbb kisajátító gesztusa is: „Ismét hangsúlyozom, hogy minden korszak művészetének alapja ez, és nincs igazi művészet, amely ne volna szimbolista.”²¹ De nem a konkrét szövegek fontosak, inkább az „irány”.

Matisse volt Kernstok és a Nyolcak felé a primitív klasszikus Cézanne-kép talán legfontosabb közvetítője. Mindkét verzióra mutatok egy-egy példát.

Kernstok *A kutató művészet* egy igen konk-rét – ezért a forrás azonosítására is alkalmas – pontján, egy Matisse-től átvett, a „klaszs-zikus” Cézanne-ra vonatkozó érvert épít-tett be saját gondolatmenetébe. Matisse, Rodin szobrászatának kaotikusságát, terv-szerűtlenségét, végső soron impresszioniz-musát bírálva, pozitív példaként Cézanne-t említette. Úgy vélte, hogy Cézanne képe-in „minden olyan jól van kombinálva, hogy

Tihanyi Lajos: *Fülep Lajos*, 1915

bármilyen tetszőleges távolságból a testeket jól meg lehet különböztetni és felismerni, hogy melyikhez tartozik ez vagy az a testrész, bármennyi legyen is az ábrázolt személyek száma”.²² Matisse fejében, amikor ezt írta, inkább a „klasszikus” definíciója járhatott (olyan kulcsszavakkal, mint pl. tisztaság, áttekinthetőség, kompozíció), mintsem Cézanne kései fürdőzőinek vizuális tapasztalata. De hatására Kernstok is megismételte, hogy Cézanne-nak: „a vonal nem volt csak dekoratív üres cél, neki a vonal egy testnek a határa volt”, ahogy a szín is csak eszköz.²³ A gondolat, abszurditása ellenére, itthon is nagy karriert futott be. Lázár Béla – szintén az 1908-as „feljegyzések” alapján – már Matisse-ra olvasta vissza saját szavait: „Cézanne-től tanult legtöbbet, aki, mint ő, kevés alakkal dolgozik és nem vágja át az egyiket a másikkal, hanem csak egymás mellé állítja őket.”²⁴

De a klasszikus mellett a primitív felé utat nyitó Cézanne is szóba került Matisse kapcsán. Hogy mit vár (várnak?) Cézanne-től, azt Kernstok a legvilágosabban 1911 júniusában, a Nyolcak második kiállítása után, a *Rövid epilógus egy kiállításról* című cikkben írta meg. Az ekkor kifejtettek értelmében a cél, saját hagyományok híján, Cézanne-on keresztül bekapcsolódni az európai művészet vérkeringésébe. Akár „visszafelé” is, újra primitívvá válva. Az irány megerősítésén túl, az idézetből az összeegyeztető „szerepmo-dell” eredetére is egyértelműen fény derül: „A tanulni valót, miután összefüggő tradícióknincs, keressük ott, hol a tudás tudatos, hol a legerősebb újszerűség organikusan nő ki megelőzőjéből. Matisse nekem rajongott Cézanne-ért, Delacroix-ért, Poussinért. Tisztelte művésztüket, s amit bennük megértett, azt megtanulta és saját élményeivel viszi tovább. Nekünk [...] egyetlen utunk a franciákon át

bekapcsolódni a nagy egyenesbe, amelynek kezdete legyen akár a szumir művészet.”²⁵

Ebből a perspektívából talán érthetőbb Fülep Lajos *Magyar művészetének* (1923) koncepciója is. A könyv utolsó, a *Jövő felé* című fejezete ugyanis teljes egészében a primitív klasszikus Cézanne-ról szól. Fülep ugyan-azt vallotta, amit Kernstok: a hagyományok nélküli vagy csak „folytathatatlan” hagyománnyal bíró magyar művészet az európai művészet hagyománytörténsébe és jövőjébe – a magyar „impresszionizmus” problémája ez: a kor általános meggyőződése szerint az impresszionizmus *ab ovo* folytat-hatatlan – csak a Cézanne-ból megérthető tanulságokkal léphet be.²⁶

Persze Kernstoknak sem volt könnyű, te-ória és tett tartósan ritkán egyeznek, különösen ha nem csak a saját teljesítményéért felel az ember. A kutató művészet Cézanne-ra vonatkozó megjegyzéseiből a rossz Cézanne-követők formalizmusát gúnyoló – 1909/1910-ben még igen magabiztos – bírálat a legismertebb: „S Cézanne-ból ugyan mi lett? A legtöbb festett citrom”.²⁷ A ka-

*„S Cézanne-ból ugyan mi lett?
A legtöbb festett citrom.”*

talógus megjelenése óta minden eddigi-nél több információ áll rendelkezésünkre a Nyolcak három kiállításán valóban (vagy csak feltételezhetően) kiállított művekről. A kiállítás-rekonstrukciókból tudható, hogy annyi „citrom” biztos nem került 1911 áprilisában a Nemzeti Szalon falaira, mint amennyi a pécsi kiállítás „csend-élet”-termében látható. De még így sem nehéz elképzelni Kernstokot, amint 1911 tavaszán, a második kiállítás rendezése köz-ben homlokráncolva, goncterhelten felső-hajtott: „fiúk, ezt az egyet kértem tőletek...” Nem csoda, hogy az idézett 1911-es epiló-gus utolsó bekezdésébe már némi szabad-kozás is vegyült: „Az, hogy a Cézanne-től tanulás egyik-másik képen még erősen lát-szik, az nem baj...”²⁸

A Kernstok által vállalt „értelemmel me-rítünk belőle”-program: az „interpretáció”, intellektuális tett. Forgács Éva a *Magyar Vadak*-kiállítás alkalmából rendezett konferenci-án a fauve-ok „színessége” kapcsán emlé-keztetett a rajz és szín-oppozíciónak a fran-cia művészetelméletben betöltött – és pl. a Poussin–Rubens-, Ingres–Delacroix-ellentétben megszemélyesített – szerepé-re és főképp tágabb kontextusára.²⁹ Már többször idézett *Entwicklungsgeschichte*-jében

Meier-Graefe is *Farbe und Komposition in Frankreich* (Szín és kompozíció Franciaor-szágbán) főcím alatt tárgyalta a modern francia művészet két fő tendenciáját.

Matisse-t is erősen foglalkoztatta a prob-léma. Nem sokkal *Fény, pompa, gyönyör* című művének megfestése után, 1905 nyarán le-vélben fordult Paul Signachoz. Signac ek-korra már megírta az antiimpresszionizmus egyik legfontosabb elméleti alapvetését (Delacroix-tól a neoimpresszionizmusig, 1899), és nem mellékesen, már egy évtizede megfes-tette saját klasszikus mediterrán „idilljét”, *A harmónia idejében: az Aranykor nem a múltban, a jö-vőben van* (1893–1895) című kulcsművet is. Matisse arra kérte Signacot, hogy másoljon le és küldjön el neki nyolc-sornyi Cézanne-idézetet Bernard 1904-es *Paul Cézanne*-jából. A Signactól kért bekezdések a rajz és a szín problémáját érintették (idézve a lábjegyzetben).³⁰ Matisse hiába várta a kért infor-mációt. De pont ennek köszönhető, hogy a történet kissé komikus vége szinte min-den tudni érdemest elmond arról a kiterjesz-tett „klasszikus” pillanatról, amely a Nyolcaké is volt. Signac ugyanis, amikor jóko-ra késéssel megírta, hogy sajnos nem fért hozzá a kért szöveghez, kárpótlá-sul egy Raffaello-reprodukciót (!) kül-dött kollégájának.

Ebben a rendszerben az „értelemre” hi-vatkozással és részben az új művei ál-tal keltett – de mint látni fogjuk, korrek-cióra szoruló – első benyomással Kernstok, a kortársak szemében, a rajz, a kompozíció oldalára került. Határozott utalásaira Lázár Béla rögtön tudta a választ. Legújabb francia művészeti áramlatok című cikkében konstata-lta: „Ma újra a rajz kultusza kezd hódítani. Az antiimpresszionista nem színben látja a vi-lágot, hanem mindent vonalra bont fel [...] Hivatkozik itt Ingresre, akit most Kernstok is követ...”³¹

Kernstok azonban értette is, amit írt, illetve jobban kötődött feltételezhető for-rásaihoz, a választott szereptípushoz és fő-leg Cézanne „tanításához”, mintsem beérje félmegoldással. A primitív klasszikus Cézanne-paradigma egyben a klasszikus-nak az a fogalma, amellyel Denis és Matisse is operált, a kiegyenlítődé: az egyensúly programja volt. Ezért határolta el magát Kernstok *A kutató művészetben* a csak a szín-re vagy csak a rajzra hivatkozó szélsőségek-től: „Ha valaki csak a színeit látja meg a ter-mészetnek, és azt valahogy egymás mellé applikálja, még ha tetszetősen is, a termé-szethől csak egy kis felületet látott meg. Ha

valaki tónusokat érzékel meg [...] csak egy kis érzélgést kapott. Ha valaki egy embert csak vonalakban ád, ugyan hova tette az a vonalak közt lévő testet?”³² (Ez a gondolat is cézanne-i eredetű. „A rajz és a szín nem külön két dolog; amint festünk rajzolunk is; mennél harmonikusabb a szín, annál pre-cízebb a rajz” – olvasható az 1911-ben ma-gyarul is megjelent nyilatkozatban.³³)

Már a kortárs sajtó is Kernstok prog-ramjának vizuális megfelelőiként: prog-ramképeknek látta az 1909-es *Ifjakat*, majd 1911-ben a *Lovasok a vízparton* című kompozí-ciót is. Joggal, mivel mindkettő, nagysza-bású kísérletként, a rajz és szín, a klasszi-kus és a primitív egységét, az egyensúlyt: a (spontán) klasszikus jelenkori megvaló-sultságát demonstrálta. A Kernstok-művek legközelebbi koncepcionális párhuzamai e tekintetben is Matisse 1908 körüli, hason-lóan „nyúzott”, freskójellegű (Puvis de Chavannes módjára „tompá”) képei, a vi-szonylag alacsony horizont fölél magasodó, de jóval absztraktabb aktokkal (pl. *Le Luxe I*). Kernstoknál a plein air aktos kompozíci-ókhöz határozott, az egyszerre primitívnek és klasszikusnak tartott görögökre történő utalások járultak. Valószínűleg nem függet-lenül Denis – 1906-tól a *Kunst und Künstler*-ben németül is olvasható – Mailloljának hatásától.

A kritikus közeg

Kernstok programképeit, elsőként az *Ifjakat*, a kritikusok általában egy jól beazonosítha-tó, szimbolista eredetű fordulattal interp-retálták. Bárdos 1910-es Kernstokjában úgy fogalmazott, hogy „freskó-talentum őfreskó-alkalom nélkül is. Csakúgy, mint Gauguin akinek, tudom, szintén csak egy tahiti kuny-hó falán merült ki egész murális tevékeny-sége.”³⁴ A gondolat forrása Albert Aurier 1891-es, a *Mercure de France*-ban publikált *Le symbolisme en peinture: Paul Gauguin* (A szimbo-lizmus a festészetben: Paul Gauguin) című szimbolista manifestuma. Aurier úgy vél-te, hogy Gauguin művei olyanok, „mintha óriási freskók töredékei volnának”. Ezt kö-vette a felszólítás: „Adjatok neki falakat!”³⁵ Maurice Denis Aurier szövegét különböző írásaiban többször is felidézte, többek kö-zött, Gauguin kapcsán, az 1909-es klasszi-cizmus-szövegben is: „Igen, itt dekorátor-al állunk szemben, olyan emberrel, akinek a számára Aurier valaha oly nagy nyoma-tékkal követelte a – falakat!”³⁶ A gondolat, főleg a Nyolcak miatt, egy csapásra aktuá-lis és népszerű lett. Mindenféle variációban



Pór Bertalan a Százados úti műtermében, 1912 (Erdélyi Mór felvétele)

felbukkant. Lázár Béla 1911-ben annak a meggyőződésének adott hangot, hogy Cé-zanne „egész élete készülődés volt – a fres-kóra”. Majd megemlítette Othon Frieszt is, „aki szintén freskóhatást keres”.³⁷

1910-ben megjelent háromkötetes Marées-monográfiájában, saját céljainak megfelelően átformálva, Meier-Graefe is Aurier gondolatát idézte meg. Az 1873-as nápolyi falképmegbízás utáni évekről írta: „Ha csak legalább tér volna! De nincs, így a monumentális művészeti irányzat majd-nem hogy az utópiához lett hasonló, fres-kót festeni falak nélkül.”³⁸ Írásom elején utaltam arra, hogy a Marées-recepció ter-mészete talán némi árnyalást igényel. Úgy gondolom, hogy Marées esetében sem beszélhetünk tisztán „német” hatás-ról. Meier-Graefe ugyanis már az 1904-es *Entwicklungsgeschichte*-ben, nyilván részben taktikai okokból, német Cézanne-ként, illetve Puvis de Chavannes-ként interpre-tálta őt. A Marées iránti 1908–1909 körül újonnan feltámadt érdeklődés tehát, rész-ben legalábbis, a nagy tekintélyű, széles körben olvasott, német kritikus által kita-posott szimbolista fogalmi ösvényen haladt.

Az eddigiekkel nem azt állítom – bár tudnék érvelni mellette –, hogy a Nyolcak, programjukat tekintve egy *par excellence* (neo) szimbolista csoport, de azt igen, hogy ők és kritikus támogatóik az első két kiállítás idején sok vonásukban nagyon is hasonlí-tottak egy neotradicionalista – szimbolista

– klasszicista társasághoz. Ha ők maguk nem is voltak szimbolisták, közvetlen kör-nyezetük minimum „érintett” volt. Legkö-zelebbi elvbarátaik – Ady „szimbolizmusá-ról”³⁹ most bővebben nem is szólva – mind a párizsi (neo)szimbolista közegből érke-ztek, vagy aktuálisan is ott éltek. Bölöni György 1910-ben, részben korábbi, 1906-os eseményeket is felelevenítő Kernstok-cikkében írta: „Én Maurice Denis-hez sza-ladgáltam St. Germaine-en-Laye-be a felvi-lágosításokért, mert ő volt a Gauguin kö-rüli festők házi esztétikusa, aztán Charles Morice-tól, a Noa-Noa lelkes szerzőtársá-tól kaptam pompás, hullámos gesztusokkal kilökött élményeket.”⁴⁰ Morice, aki Rodin titkáráként is működött, 1902-től 1911-ig az egyik legbefolyásosabb szimbolista fo-lyóirat, a *Mercure de France* művészeti kritikusa volt. Kozmutza Kornélné „Itóka” (a ké-sőbbi Bölöniné) leveleiből pedig tudjuk, hogy Párizsban Charles Morice-szal és fe-leségével családias kapcsolatokat ápol. De Bölöniékhez kötődik a magyar moder-nizmus recepciótörténetének egyik legna-gyobb vesztesége is: Lyka Károly 1906-ban arra hivatkozva beszélte le az éppen Párizs-ban tartózkodó és már Budapesten a *Mercure de France* szerkesztőségébe vágyó Fülep Lajost egy Maurice Denis-interjúról, hogy Kozmutzáné már dolgozik rajta.⁴¹

A végére hagytam a talán legfontosabbat – de erről majd máskor, máshol, – az 1909-es Kernstok-féle neotradicionalista programot vitte tovább, illetve olvasta rá a Nyolcakra

az 1911-es második kiállítás katalógusának előszavában Feleky Géza is.

A „legújabb magyar »fauves-ok«”: egy javaslat

Végül szeretnék visszatérni az írásom elején említett javaslatra. A *Magyar Vadak*-katalógus egyes tanulmányaiban, majd kritikai recepciójában is felvetődött, a friss Nyolcak-katalógusban pedig szinte evidenciaként szerepel, hogy a 2006-ban bevezetett terminus ma már inkább csak *viszonyfogalom*-ként használható. Az elmúlt évtizedek nemzetközi szakirodalmában konszenzussal maximum 1905–1907-re (de inkább csak 1905–1906-ra) szűkített fauvizmusra való hivatkozás ugyanis megközelítőleg sem alkalmas a magyar Vadak közé sorolt művészek posztimpresszionizmusainak – így, többes számban – leírására. 1936-ban Kernstok monográfsa úgy látta, kitérve a primitívizmus kérdésére is, hogy „[a] mozgalom vad jellege egyaránt megnyilvánul abban, ahogy hívei a szint és a vonalat nyers töretlenségében használják”. Majd hozzátette: „A fauvizmus éppen ezért inkább művészi magatartás, semmint stílus. Művészet-erkölcsi állásfoglalás egy általános művészi radikalizmus érdekében, amely a legkülönbözőbb következményekkel járt.”⁴²

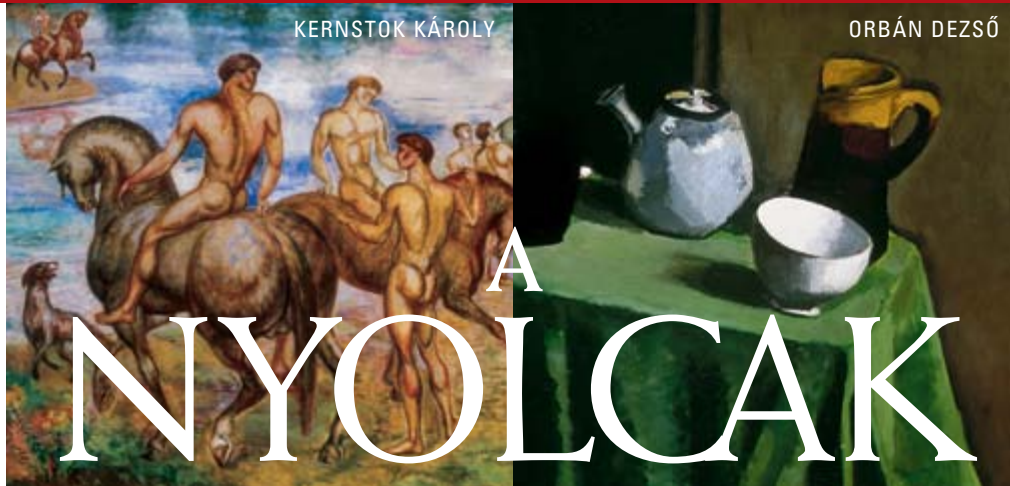
Megfontolandó – többek között épp a Bárdos-féle „legújabb magyar »fauves-ok«” miatt –, hogy a magyar Vadak „színes-ségében” és a Nyolcak „klasszicizmusában” ne egymást kizáró ellentmondást, kronologikus vagy stiláris határvonalat, hanem inkább összefüggést lássunk. Mégpedig épp az 1909-es, Gauguin-tól és Van Goghtól egy „új klasszikus rend felé” tartó, a fauve-okat is integráló, kiterjesztett szimbolizmus és/vagy klasszicizmus definíció értelmében. Lehet, hogy az utólag kialakított művészet-történeti korszakhatárok és a hozzájuk rendelt stíluselemek, valamint a művek direkt megfeleltetése helyett, illetve mellett, érdemes lenne ezúttal is a korabeli diskurzus alapszavait sokszínű dinamikájukban megvizsgálni: a recepciót mint (félre)értést megértve. Olyan alapszavakra gondolok, mint pl. a „dekoratív”, a „primitív”, a „klasszikus”, a „szintézis” stb. Vagy akár a „vadak”, hiszen még 1911-ben is, a párizsi Függetlenek Szalonjáról tudósító cikkek egyike, „két kilométernyi fauve”-ről számolt be.⁴³ Egy ilyen szempontú kutatáshoz Timár Árpád „Az utak elváltak” című forrásgyűjteményének megjelenése óta soha nem látott

gazdagságban állnak rendelkezésre korabeli sajtóforrások. Az említett vizsgálatokhoz jól jöhet, mindenféle „rekonstrukcióba” vetett pozitívista hit ellenében, a kreatív félreolvasásra (creative misreading) való hangsúlyos hivatkozás.⁴⁴ Utóbbinak interpretációs elvvé emelése már csak azért is megfontolandó, mert a Popper Leó-féle „félreértési elmélettel” összeolvasva, talán épp a módszer segíthet hozzá a közép-kelet-európai, illetve szűkebben, a magyar modernizmus(ok) sajátosságainak leírásához. Egy kiterjesztett magyar Vadak-fogalom is alkalmas lehetne erre, feltevé, ha nem zárjuk ki belőle – nemhogy klasszicizmusuk ellenére, de pont amiatt – a Nyolcakat se.



- 1 Markója Csilla: A festő tapintata – A Nyolcak helye a magyar modernizmus történetében. In: *A Nyolcak*. Szerk. Markója Csilla, Bardoly István. Pécs, 2010. 48–69. A fontos tanulmányban tárgyalt olyan kérdésekre, mint pl. Popper Leó szerepe a Matisse-recepcióban, illetve hatása Lukácsra, ezúttal nem térek ki.
- 2 Barki Gergely: Vezérek, szervezők, rendezők. Pillantás a Nyolcak kulisszái mögé. In: *A Nyolcak*. 2010. 20–43., Molnos Péter: A Nyolcak mögött – Az új magyar festészet társadalmi bázisa. In: uo. 90–103., Rockenbauer Zoltán: Új képek, új versek, új zene – A Nyolcak szövetségesei Ady-tól Bartókiig. In: uo. 70–89.
- 3 Kemény Gyula: Közelítések a Nyolcakhöz a képek felől. In: *A Nyolcak*. 2010. 106. Kiemelés az eredetiben.
- 4 Bárdos Artúr: Kernstok. In: „Az utak elváltak.” *A magyar képzőművészet új utakat kereső törekvéseinek sajtóvisszhangja*. Szöveggyűjtemény. Gyűjtötte, vál., szerk. Timár Árpád. Pécs, Budapest, 2009. II. 295.
- 5 Vö. Barki 2010. 36.
- 6 Yve-Alain Bois: Cézanne and Matisse: From Apprenticeship to Creative Misreading. In: *Cézanne and Beyond*. Organised by Joseph J. Rishel and Katherine Sachs. New Haven and London, 2009. 104.
- 7 Külön kiemelném e tekintetben Rum Attila szobrászportréit, Kovács Bernadett írását, valamint Markója Csilla és Kemény Gyula már idézett tanulmányait. Rum Attila: Fémes Beck Vilmos, Vedres Márk. In: *A Nyolcak*. 2010. 458–475, 494–507. Kovács Bernadett: Kernstok Károly. In: uo. 254–293.
- 8 A továbbiakban minden, a Cézanne-recepcióhoz köthető utaláshoz: Richard Shiff: *Cézanne and the End of Impressionism. A Study of the Theory, Technique, and Critical Evaluation of Modern Art*. Chicago, London, 1986.
- 9 Katherine Marie Kuenzli: Aesthetics and Cultural Politics in the Age of Dreyfus: Maurice Denis' Homage to Cézanne. *Art History*, XXX (2007), 683–711.
- 10 Minden eddigi: Maurice Denis: Cézanne (1907). In: Uő: *A szimbolizmustól a klasszicizmusig*. Maurice Denis elméleti írásai. Bp., 1983. 129–141. A magyar kiadás legfeljebb a szövegekkel való „ismerkedésre” alkalmas, mivel a szövegeket – általában jelzés nélkül – rövidítve közli. Minden esetben használtam a francia kiadást is, de ezt a továbbiakban nem jelzem. Vö. Maurice Denis: *Théories 1890–1910*. Du symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique. Paris, 1920 (negyedik kiadás).
- 11 Bölöni György: Cézanne. *A Ház*, IV (1911), 305–308.
- 12 Henri Matisse: Notizen eines Malers. *Kunst*

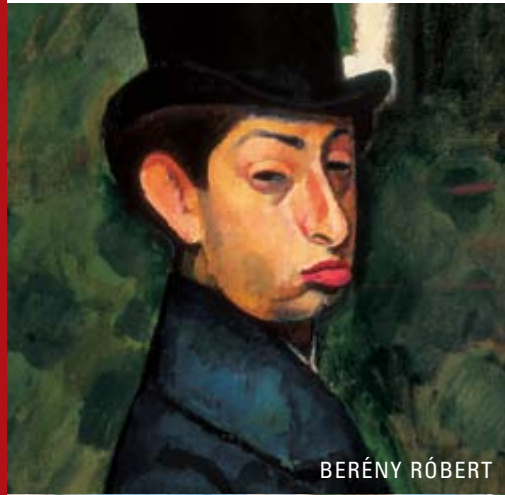
- und Künstler, VII (1908–1909), 335–347 [1909]; Maurice Denis: Von Gauguin und Van Gogh zum Klassizismus. uo., VIII (1909–1910), 86–101. [1909].
- 13 Henri Matisse: Egy festő feljegyzései. *A Ház*, IV (1911), 187–200.
- 14 Minden további, a Matisse-szöveghez kapcsolódó információ forrása: Roger Benjamin: *Matisse's „Notes of a Painter”. Criticism, Theory, and Context*, 1891–1908. Ann Arbor, 1987. Burgessről újabb kutatási eredményeket közöl: Barki Gergely: Czöbel Béla. In: *A Nyolcak*. 2010. 234–253.
- 15 Denis 1920. 271–272. (Pont a Matisse-rész nincs benne a magyar kiadásban, a fenti idézetet a francia kiadásból fordítottam.)
- 16 Kernstok Károly: A nagy élmény (1937). In: Kernstok Károly *írásai*ból. A kutató művészettől a Vallomásig 1911–1939. Gyűjtötte és közreadja Bodri Ferenc. Tatabánya, 1997. 128–129.
- 17 Minden eddigi: Maurice Denis: Gauguin-tól és Van Goghtól a klasszicizmusig (1909). In: Denis 1983. 94–101.
- 18 Kernstok Károly: A kutató művészet (1910). In: *Az Utak* II. 288.
- 19 Matisse 1911. 197. (A német fordításban is: „interpretieren”.)
- 20 Denis 1907. 135.
- 21 Denis 1909. 101.
- 22 Matisse 1911. 198.
- 23 Kernstok 1910. 289.
- 24 Lázár Béla: Legújabb francia művészeti áramlatok. *A Ház* IV (1911), 330.
- 25 Kernstok Károly: Rövid epilógus egy kiállításról (1911). In: *Az Utak* III. 207–208. Kiemelések tőlem.
- 26 Erről írtam: A szimbolista Fülep (I) A „primitív” Cézanne-től a Magyar művészetig. In: „A feledés árja alól új földeket hódítok vissza.” *Írások Timár Árpád tiszteletére*. Szerk. Bardoly István, Jurecskó László, Sümegi György. Bp., 2009. 64–80.
- 27 Kernstok 1910. 289.
- 28 Kernstok 1911. 208.
- 29 Forgács Éva: Vadak vagy koloristák? *Holmi*, XIX (2007), 310–314.
- 30 Idézi Bois 2009. 547. „Paul Cézanne szerint két formálási mód (plastique) van: az egyik a szobrászi vagy vonalas, a másik a dekoratív vagy színes. Amit szobrászi kifejezésnek (plastique sculpturale) hív az a Milói Vénusszal a legteljesebben példázható. Amit dekoratívnak hív (plastique décorative) Michelangelóhoz és Rubenshez köthető. Az egyik mód (plastique) szolgál, a másik szabad; az egyikben a kontúr uralkodik, a másikban a ragyogás, a szín és a spontaneitás dominál. Az elsőhöz Ingres tartozik, a másodikhoz Delacroix.”
- 31 Lázár 1911. 329.
- 32 Kernstok 1910. 290.
- 33 Emlékezések Paul Cézanne-ról. *A Ház* IV (1911), 320.
- 34 Bárdos 1910. 296.
- 35 Erről írtam: A szimbolista Fülep (II.) Le-gyen Ön is szimbolista!, avagy „Le symbolisme en peinture: Paul Gauguin”. *Enigma* XVI (2009/61), 30–45.
- 36 Denis 1909. 100.
- 37 Lázár 1911. 330.
- 38 Julius Meier-Graefe: *Hans von Marées. Sein Leben und Werk*. München und Leipzig, 1910. I. köt. 350.
- 39 Vö. Szegegy-Maszák Mihály: Ady és a francia szimbolizmus. In: *Tanulmányok Ady Endréről*. Szerk. Kabdebó Lóránt et al. Bp., 1999. 102–114.
- 40 Bölöni György: Kernstok (1910). In: *Az Utak* II. 376. (A továbbiakban már utalással a kubistákra is.)
- 41 Fülep Lajos levelezése I. S. a. r. F. Csanak Dóra. Bp., 1990. 45.
- 42 Körmendi András: Kernstok Károly. Bp., 1936. 14.
- 43 Benjamin 1987. 213.
- 44 Vö. Bois 2009. 103–135, 546–548.



NYOLCAK

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

CÉZANNE ÉS MATISSE
BŰVÖLETÉBEN



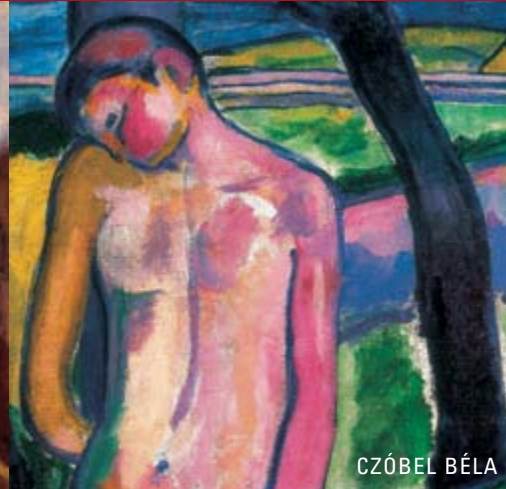
BERÉNY RÓBERT



MÁRFFY ÖDÖN



TIHANYI LAJOS



CZÓBEL BÉLA



PÓR BERTALAN



CZIGÁNY DEZSŐ

CENTENÁRIUMI KIÁLLÍTÁS

JANUS PANNONIUS MÚZEUM
PÉCS

2010. november 12-től
2011. március 27-ig

Főtámogató: **e-on**

www.pecs2010.hu

EURÓPA KULTURÁLIS FŐVÁROSA



Ön azért használta ezt a sok különböző színfelületet, hogy ezzel Gertrude Stein személyiségének különböző éleit megmutassa?

Andy Warhol: Öööö... Igen.

(College for Ten Portraits of Jews of the 20th Century)¹



© Metropolitan Museum of Art, New York © Estate of Pablo Picasso / Artists Rights Society (ARS), New York

Pablo Picasso: Gertrude Stein archépe, 1906, olaj, vászon, 100×81 cm, Metropolitan Museum of Art, New York

KOVÁCS Ágnes

RAFINÁLTAN OSTOBA VAGY AZ IRODALMI MODERNIZMUS ANYJA?

Gertrude Stein és szerepei

Gertrude Stein a Nyolcak kapcsán tűnik fel újra és újra a magyar művészettörténet-írásban, mégpedig a fontos „koronatanú” szerepében, aki hitelt érdemlően bizonyítja, hogy magyar művészek is jelen voltak az európai modernizmus születésekor.

A 20. század első évtizedében Párizsban élő magyar művészek Steinhez fűződő kapcsolatairól, a városszerte híres szombat esti „jour fix”-ek magyar résztvevőinek ottani szerepléseiről meglehetősen keveset tudunk, a háziasszony alakja azonban egyre sokoldalúbban bontakozik ki előttünk – hála a vele foglalkozó számos tanulmánynak.

Gertrude Stein neve az elmúlt évtizedekben gyakran felbukkant a modern művészettel kapcsolatos nemzetközi irodalomban, de ezekben az írásokban már nem annyira művészetpártolói vagy műgyűjtői tevékenysége, hanem – és ő erre vágyott mindennek előtt – írói szerepe került előtérbe. E szerep felértékelődésének köszönhetően váltak fontossá például azok az oly sokáig kissé lenézett írásai is, amelyek a képzőművészettel kapcsolatosak, és amelyek, mint előzmények, illetve sajátos kommentárok, hatással voltak az immár „történetivé” vált avantgárd (sőt a neoavantgárd) mozgalmakra is.

Hans Belting szerint a modern európai művészet szelleme Gertrude Stein 1940-ben megjelent Mik a mesterművek (What are Masterpieces) című írásával került be az amerikai köztudatba, míg más szerzők az európai avantgárd művészet „amerikai legendája megalapozójának” Stein korábbi, 1933-ban kiadott Alice B. Toklas önéletrajza (The Autobiography of Alice B. Toklas) című művét tartják. Stein avantgárdot népszerűsítő írásai közé sorolható még az 1938-ban megjelent Picasso-életrajz, valamint több kisebb írás is a korábbi évekből, például a Stieglitz lapjában, a Camera Workben 1912-ben publikált verbális, kubista „szóportrék”, amelyeket Matisse és Picasso inspiráltak.²

Amerika amerikai művészetet szeretne. Párizs halott

A kubizmus jelenségének megértésében az amerikai közönséget bizonyára segíthették az olyan egyszerűen megfogalmazott, ám a következő évtizedekben is érvényes világaláírási-leírások és a művészi gyakorlat kapcsolatos megjegyzések is, amelyek a Toklas regényben vagy például Stein remek Picasso című könyvében olvashatók: „a kubizmus kialakulása három tényezőre vezethető vissza. Az első a kor képének, ha úgy tetszik: a történelmi kompozíciónak a folytonos változása. A mindennapok életerének tágulásával szélesebbre tárultak a lehetőségek, aminek következtében a világon minden hirtelen csaknem egyenrangúan fontossá vált. A második a látható valóságba vetett hit megingása, ami egy másik sikon egyet jelentett a tudományos megismerés határainak megsejtésével...

Harmadszor pedig ott volt az élet keretének kitágulása, amely egy csapásra véget vetett annak az illúzióknak, hogy a kép azonos azzal, ami a keretén belül látható, és addig kép, amíg benne marad a keretében. Nagy leszámolás volt, hiszen a bekeretezett képpel öröktől fogva és örökké létezőnek hitt eszmény hullott szét...”³

Kérdés persze, hogy Stein írásait mennyien olvasták, mindenesetre az

amerikaiak zöme az 1930-as évek vége felé találkozhatott először az európai avantgárd művészettel – éppen akkor, amikor újra felerősödtek azok a vágyak, irányzatok (például a regionalizmus is), amelyek az európai művészettel szemben valami igazán amerikaiat szerettek volna létrehozni. A legnagyobb amerikai gyűjtők által alapított MOMA volt az első, amely bemutatta a modern művészet legfontosabb irányzatait⁴. A múzeum fiatal igazgatója, Alfred Hamilton Barr (1902–1981)⁵ átvette az európai modernizmus kánonját, sőt ezt tette hivatalossá, olyan meggyőzően tállva az európai művészetet, hogy az majdnem elfeledtette az amerikaikkal: éppen ettől akarnak távolságot tartani és saját művészetet létrehozni. Barr elsősorban azért harcolt, hogy az éppen legújabb (európai) irányzatokat is kanonizálja, Degas-képet adott el ahhoz, hogy megvehesse Picasso Avignoni kisasszonyokját, és a kubizmus e főművének megszerzésével valóban új hierarchiát állított fel a modernizmus történetében. Nem mellesleg Barr, Steinhez hasonlóan mindekelőtt Picasso művészetéért rajongott, és hódolata jeléül gyakran Picasso által tervezett nyakkendőben járt.

Azonban a MOMA európai művészeket felvonultató kiállításaival szinte egy időben New Yorkban megokasodtak azok

a kiállítások is, amelyek előszedték a kora-amerikai idők „primitív” művészetét, és ezek a kiállítások egy másik örökség, egy autentikus, amerikai örökség választásának lehetőségét kínálták fel a helyi művészeknek. Az európai művész emigránsok nagy száma egyébként csak még inkább felerősítette azt a vágyat, hogy az amerikai művészek a saját útjukra lépjenek. (Barnett Newman, a későbbi

absztrakt expresszionista irányzat egyik fontos művésze, büszkén emlékezett meg arról, hogy pályája kezdetén csakis olyan képeket állított ki, amelyeket „megálmodott”. Newman egyébként szublimálásnak [megtisztulásnak] nevezte azt a folyamatot, amellyel az európai modernnek dekadenciáját akkoriban, szerinte le lehetett győzni.)

Az autentikus amerikai művészet megteremtése persze nem ment könnyen, csak 1950 körül születtek meg azok a művek, amelyekben ez a cél megvalósulni látszott. Erről így ír Hans Belting: „az ilyen műalkotások a harmincas, negyvenes években még csak üres vásznnaként várakoztak a műtermekben. De végül is a modernizmus⁶ kerekedett felül, és a „műalkotás-dráma” forgatókönyvének következő fejezetét már New Yorkban írták. Az amerikai avantgárd akkoriban magának akarta bebizonyítani, hogy a festészet még nem halt meg.”⁷

Érdekes vonatkozása még ennek a történetnek, hogy az amerikai művészek, akik már a századforduló előtti idők óta tömegesen Párizsban éltek vagy tanultak, hirtelen kiábrándultak a francia fővárosból. „Nem tudom, hogy mások számára az 1940–1950-es évek története hogy hangzik. De ez az egész dolog a sikerrel akkortájt kezdődött. Legalábbis néhány tanítványom beleélte magát abba a gondolatba, hogy Párizs halott, és hogy New York a művészeti világ közepe.”⁸

Gertrude Stein és a modernizmus legendája

A 20. század derekára az amerikai művészet tehát magára talált, és ennek egyik legfontosabb előzménye akkor is az európai modernizmus megtapasztalása volt, ha később Amerika a művészetben is megharcolta a maga függetlenségi háborúját. Most tehát még Párizsban vagyunk, Gertrude Steinnél, aki az európai modernizmus legendájának kiépítésében kulcsszerepet játszott, aki 1903-ban érkezett Párizsba, és akárról Picasso már 1905-ben portrét festett.

Gertrude Stein nemcsak szemtanúja volt, hanem hivatalos krónikása is lett az európai modernizmus heroikus éveinek – bár inkább csak annak a harcnak, amit Párizsban vívtak érte. Az amerikai köztudatba,

Egy háziasszony megjátszott naivitásával láttatta az olvasókkal a művészet és a művészek „isteni küldetését”.

mint említettük, mindez 1933-ban került be, amikor népszerű stílusban megírt sikerkönyvében (Alice B. Toklas *önéletrajza*) saját írói és művészetpártolói mítoszának építését ügyesen összekötötte a párizsi századelő avantgárd művészetének népszerűsítésével.

A könyvnek egyes kritikusok szerint azért volt óriási sikere, mert egy háziasszony megjátszott naivitásával láttatta az olvasókkal a művészet és a művészek „isteni küldetését”, különösen Picassóét:

„...Rákapta arra, hogy együtt töltsék napjaikat nála (Picassónál), és mindig együtt étkeztek egy szemközti kis vendéglőben, és Picasso még inkább azzá lett, aminek Gertrude Stein nevezte, a kis torreador, akit négytagú csapata követ, vagy amint később a róla készült portréban nevezte, Napóleonná, akit négy tagbaszakadt gránátosa követ. Derain és Braque megtermett férfiak voltak, Guillaume is testes, Salmon sem éppen kicsi. Picasso minden ízében vezér volt.”

Vagy: „Gertrude Stein nagyon jól érti, mi az alkotás alapja, s ezért tanácsa és kritikája felbecsülhetetlen értékű barátai számára. Milyen gyakran hallom Picassótól, miután Gertrude Stein mondott valamit az egyik képéről, és aztán a mondottakat a maga alkotásainak egyikével illusztrálta, Racontez-moi cela. Azaz: meséljen róla” E két ember még manapság is hosszú magánbeszélgetéseket folytat. Mindenről beszélnek, képekről, kutyákról, halálról, boldogtalanságról. Mert Picasso spanyol, és az élet tragikus és keserű és boldogtalan.”⁹

Ez az úgynevezett „háziasszony” stílus azonban nem akadályozta meg Steint abban, hogy olyan fontos esztétikai problémákat (a művészi alkotófolyamat és a műtárgy viszonya, a keret problémája, a művész és a kor viszonya) vessen fel a könyvben, amelyek a 20. század második felében nagyon is foglalkoztatták a művészeket és a művészetfilozófusokat.¹⁰ Valamint hogy kitűnő érzékkel jósolja meg Amerika jövőbeli győzelmét a művészeti elsőbségért vívott küzdelmében, amelyre akkoriban még senki sem gondolt.

De ki is volt Gertrude Stein? Számos szerepe közül az első és legismertebb a műgyűjtő mecénásé volt. Párizsban a rue de Fleurus 17. alatt lakott majdnem egy életen át. Ez volt az a híres atelier, ahol Gauguin,

Picasso, Cézanne, Matisse és más jelentős festők képei borították a falakat, és ahová a világ „schönggeistjei” szabadon bejárhattak. És ahol – mint Stein Toklasszal mondatja: „mindenki csak nézett, és nézett”. A képek iránt érdeklődő sokaság közül Stein egyébként elsőként a magyarokat említi. „A szoba hamarosan nagyon-nagyon megtelt, és ki mindenki volt ott! A magyar festők és íróknak egész csoportjai, egyszer történetesen valami magyar ide vetődött, és az ő révén szárnyra kelt a rue de Fleurus 27. híre egész Magyarországon, minden faluban, ahol csak egy ambiciózus fiatalember élt, hallottak erről a házról, és attól kezdve az illető életcélja lett az, hogy odakerüljön, és sokan valóban oda is kerültek. Mindig ott voltak, minden nagyságban és alakban, a jólét és szegénység minden fokán, némelyik közülük elragadó, a másik egyszerűen nyers, hébe-korba pedig egy megnyerően szép, fiatal paraszt.”¹¹

Gertrude Stein és a magyarok, akik Párizsba „gravitáltak”

Kik lehettek ezek a fiatal festők és írók? Az írók közül Bölöni biztosan. A festők közül feltételezhetően a későbbi Nyolcak tagjai: Berény, Czóbel, Kernstok, Orbán, illetve Pór fordulhattak meg többször Stein összejövetelein 1907 táján. Amit biztosan tudunk, hogy Berény, aki úgy tűnik, már korábban is bejáratos volt a „jour fixekre” 1906-ban egy szombat este elvitte Orbán Dezsőt is Steinék Szalonjába, ahol Picasso, Matisse és Modigliani képeit látták.¹² Valamint hogy az egyik összeövetelre Bornemissza úgy emlékezik, hogy Czóbel, aki szerint Párizsban nem kereste nagyon a magyarok társaságát, igen barátságtalanul viselkedett vele. „Czóbel szörnyű önző ember volt. Steinéknél vagyunk. Én Picassóval beszélgetek. Akkor nem volt szokás bemutatkozni. Én tudtam ki ő, ő nem, hogy én ki vagyok. Később megjelent Czóbel. Kérdezi tőle Picasso, ki vagyok én. Czóbel: Un hongrois – és legyintett.”¹³

Tudjuk még, hogy Kernstok Károly is eljárt az összejövetelekre és Steinnél is merkedett meg személyesen Picassóval és Matisse-szal.¹⁴ A Toklas könyvben viszont csak egyetlen magyar művész neve kerül



Man Ray: Gertrude Stein és Alice B. Toklas a rue de Fleurus 27. szám alatti lakásukban, Párizs, 1922, archív fotó, magángyűjtemény, San Francisco

konkrétan szóba, Czóbelé, akinek a Függetlenek Szalonjában (1906) kiállított képéről a következő megállapítás olvasható:

„A Matisse-szal egy szobában, egy válaszfallal kissé eltakarva, ott volt ugyanennek a képnek egy magyar változata, bizonyos Czóbeltől, emlékeztem is rá, hogy találkoztam vele a Rue de Fleurus-n, a Függetlenek szerencsés megoldása volt, hogy a heves tanítványt a heves, de mégsem annyira heves mesterral szemközt helyezték el.”¹⁵ (Lásd erről Barki Gergely: Yes, Gert-rúd, in: Artmagazin, 2010/2.)

De nemcsak a magyar avantgárdok keresték fel a híres szalont, hanem 1911-ben a konzervatívabb szemléletű Hermann Lipót is. Hermann, Vollard műkereskedésének kínálatát megtekintve, elszörnyedve állapította meg Picasso képeiről, hogy „nem lehet tudni, hogy azok mit ábrázolnak”, és egyáltalán a Párizsban látott új irányok többségét

„szédelgésnek” tartotta. Eltekintve kritikájától, naplójában legalább elidőz egy kicsit Steinék Szalonjánál.

Az 1911. szeptember közepéről származó bejegyzéseiben a következők olvashatók: „Leo Stein szandálban járó vegetáriánus, ma fogadó estély volt nála. Angolok, schöngéisztok, modernségért lelkenedzők. Kissé bohókásan hatott közöttük Stein kövér nővére, szivarral a szájában és reformruhában. Renoirok (gyengék)

„Egyszer történetesen valami magyar ide vetődött, és az ő révén szárnyra kelt a rue de Fleurus 27. híre egész Magyarországon, minden faluban, ahol csak egy ambiciózus fiatalember élt, hallottak erről a házról.”

Picassók, Matisse-ok, néhány Cézanne, s még egy pár modern, s régi. Picasso – a nagy –, itt eléggé sokoldalúan

képviselve. Talentumos embernek látszik, de nem győztek meg isteni voltáról. Ellenben láttam újra, mennyire utánozzák őket otthon, s milyen gyengén –, ha ugyan van ebben az ostobaságban fokozat.”¹⁶

A rue de Fleurus házigazdái: Gertrude, Leo és Alice

Hermann látogatásakor a rue de Fleurus-i műteremlakásban Gertrude és Leo Stein még együtt fogadták a vendégeket, és ez így maradt egészen 1914-ig. Az ezt megelőző jó tíz évben Leo feladata volt, hogy húga életét olyan kellemessé tegye, amilyené csak lehetett, egészen addig, amíg Alice B. Toklas meg nem jelent az életükben. Ekkor azonban a két testvér megosztott az képeken és a bútorokon, és útjaik örökre elváltak.¹⁷ Szomorú szakításuk oka azonban nemcsak Toklas megjelenése volt, hanem

főként az, hogy Leo nem akarta, illetve nem tudta elismerni húga írói zsenialitását. Sőt, amint az egy a halála után napvilágra került leveléből kiderül, csak szégyent és haragot érzett, amikor húga Alice B. Toklas „önéletrajzával” elsőprő sikert aratott Amerikában.

„A könyv olyannak tűnik nekem, mint a merő ostobaság valóban rafinált felépítménye. Gertrude és én tökéletes ellentétek vagyunk. Ő alapjában véve buta, én pedig alapjában véve intelligens vagyok. De Gertrude határtalan öncsodálata és öntudata lehetővé teszi, hogy ezeken az alapokon valami valóban hatásos dolgot hozzon létre. Engem épp ellenkezőleg, hátráltat a szerencsétlen, mindent túlkomplikáló és bénító hatású erős neurózisom, ami miatt semmi maradandót nem tudok az intelligenciámmal elérni. Intelligenciám csak töredékes formában és torzképekben fejeződik ki.”¹⁸

Általában elmondható, hogy Stein életének ettől kezdve Alice B. Toklas – barátnő, házvezetőnő, szakácsnő, kéziratának gondozója, könyveinek kiadója – a mozgatórugója.¹⁹ Nélküle Steinnek aligha lett volna energiája sok éven keresztül írni és írni, ráadásul olyan könyveket, amelyeket senki sem akart olvasni. Stein öncsodálatainak és önhitének táplálék kellett, és Alice B. Toklas éppen jó időben jött. Alice elismerte Stein eredetiségét, akinek önbizalma éppen a mélyponton volt, és elűzte kétségeit művészi önbecsülését illetően, mint ahogy Alice üzte el a Szalonból a nemkívánatos vendégeket is. Az együttélést is ennek megfelelően „osztották fel”: az egyik csinált mindent, a másik meg semmit, és ez további előfeltétele volt a steini zseni kivirágzásának. „Sok időre van szükség ahhoz, hogy zseni legyen az ember, az ember csak úgy, ide, oda ül, és semmit sem csinál, tényleg semmit.”²⁰

Gertrude Stein, az irodalmi modernizmus anyja

Ez a semmittevés persze csak a háztartást illetően volt igaz. Gertrude Stein a társasági teendők mellett rengeteget írt. Többek között megírta azt a közel ezeroldalas könyvet is (1903–1907), amelynek a *The Making of Americas* (*Az amerikaiak nevelése*) volt a címe. Ezt a művet ő maga a modern amerikai irodalom kezdeteként tartotta számon, és ezt erősítette meg akkori fiatal protezsáltja, Ernest Hemingway is. Ebben a műben, amelyet hosszúra sikeredett mondataival

egzakt módon épített fel, Stein többek között hitet tesz az absztrakció mellett, és leszögezi: az amerikai és spanyol nép az, amelynek az absztrakció sikerülhet. És mivel a spanyoloknak már sikerült, az amerikaiakon van a sor, hogy a világ művészetében vezető szerepet játsszanak.

Ki volt Gertrude Stein? – teszi fel a kérdést Kristó Nagy István irodalomtörténész, aki Stein írói szerepét, írásainak hatását igyekezett meghatározni. Stein személyiségét szerinte az „ambíció és ressentiment” jellemezte leginkább.

„Telve szellemi ambíciókkal – amerikainak lenni, tehát eleve: »barbárnak«, amerikaiként viszont Európából-jöttek, a gazdag családon belül az üzlettől elbitangolt művészkedő feketé báránynak, erős fivérek között kislánynak, lányként – lesbikusnak, protestánsok között zsidónak, majd hitbuzgó katolikusnak, a pénz világában szellemi embernek, a művészek között viszont tőkésnek.”²¹

Kristó Stein írásait nem becsüli sokra, úgy véli, hogy féktelen ambícióval, öntudattal, sőt önhittséggel kompenzálta gatlásait, kisebbségi érzéseit. Véleményének ellentmondani látszik azonban, amikor felsorolja, hogy ki mindenkire volt hatással. Illetve hogy kiderül, szinte minden költővel és íróval kapcsolatba került, akiket ma a modern irodalom körébe sorol az irodalomtudomány. Apollinaire, Joyce, Yeats, Eliot, Pound, F. M. Ford, Cocteau, Anderson, Dos Passos, Faulkner, Fitzgerald, Hemingway, Wilder. De kapcsolatba került a londoni Bloomsbury-körrel is, és Stein amerikai előadó-körútjának egyik szövegét (*Composition As Explanation – A kompozíció mint értelmezés*) nem más, mint Virginia Woolf adta ki Londonban, 1926-ban. De Stein irodalmi kísérletei (az angol nyelvi szókincs nagyfokú redukálása, a mondatok végtelen variálása és a folyton visszatérő mondatok összes hangbeli vonzatának és szemantikus lehetőségének kihasználása, a present continuus, a folyamatos jelen idő használata, a mondatok képszerű felépítése) nemcsak az „elveszett generáció” tagjaira volt hatással, hanem a későbbiekben a beat generáció és a hangköltészet művelőire is. Cesare Pavese Stein *Három élet* című könyvének előszavában így fogalmaz: „Könyveiben az élet egy ijesztően világos ügy. Az érzéseket a dolgok és fantázia határtalan-ságával cseréli fel, a megigézetség csendes hullámain keresztül, abban az értelemben, amelyben az egy rózsza, az rózsza, az rózsza.”²²

Mint írásaiban Stein számos alkalommal kijelenti, számára a legfontosabb szerep az íróé, mégpedig az amerikai íróé, és úgy hitte, ugyanazt a szerepet tölti majd be az amerikai irodalomban, mint Picasso a spanyol művészetben.²³

A Steinék Gyűjteménye: Matisse, Picasso és a párizsi avantgárd címmel mutat be a San Franciscó-i Modern Művészeti Múzeum (SFMOMA) egy nagyszabású kiállítást. A közel 200 művet felvonultató tárlatra nem véletlen kerül sor elsőként Kaliforniában (az utazó kiállítás következő állomása Párizs és New York), hiszen a Stein gyerekek itt nőttek fel. A Németországból származó vagyonos zsidó polgárcsalád különböző keleti parti városok között költöztetett, míg 1903-ban a művészetkedvelő három gyerek át nem tette székhelyét Párizsba. Michael és felesége a rue Madame 58-ban vitt bohém szalont, a közös lakásban élő Gertrude és Leo pedig a közeli rue de Fleurus 27-ben. Michaelék fő pártfogoltja Matisse volt, Gertrude nagy kedvence pedig Picasso. Az első merész vásárlások között volt Matisse *Kalapos nő* című portréja. Steinék azon a bizonyos 1905-ös Salon d’Automne-ön figyeltek fel a meglepő színkezelésű arcképre, ahol a „fauves” címke megszületett. Állítólag a kép Matisse feleségét ábrázolja, aki – bármilyen meglepő – teljesen feketébe öltöztetve ült modellt egy fehér fal előtt. A festmény Gertrude utolsó Matisse-képeként függött a rue de Fleurus-i lakásban, míg 1915-ben Michael meg nem vásárolta. Azon kevés művek egyike volt, amelyeket Michael és felesége vissza is vitt magával San Franciscóba 1935-ben.

San Franciscó-i Modern Művészeti Múzeum
2011. május 21 – 2011. szeptember 6.



Henri Matisse: *Kalapos nő*, 1905, olaj, vásznon, 81×60 cm, San Franciscó-i Modern Művészeti Múzeum (Elise S. Haas hagyatéka)

Kísérleti szövegeit az avantgárd világ befogadta, de ő a szélesebb publikumot akarta meghódítani, ezért az Alice B. Toklas *önéletrajzában* átmenetileg felhagyott a kísérletezéssel – és ez „be is jött”.

Stein 1936-ban, Oxfordban, hírneve csúcspany nagy jelentőségű előadást tartott, amelynek középpontjába a mestermű üzenetét állította. A művészet – mondta Stein – védőbástya a tömegkultúra előretörésével szemben, és a teremő autonómia igazáért szállt síkra. A mesterműveknek nincs mit kezdeniük az idővel, a kortárs divaktól függetlenül keletkeznek. Stein persze ebben az előadásában sem tudott kibújni a bőrből, és mint Belting írja, a mesterműről szóló előadása mintha a semmiről tartott előadás lett volna, ezzel egy steini értelemben vett „mesterművet” alkotva.

A művészettörténész végül mindenképpen meghajol Stein teljesítménye előtt, aki maga kreálta különleges szerepet játszott az avantgárd festészet történetének párizsi színében, maga által kitálat műformában örököve és fogalmazva meg ugyanennek jelentőségét. Alakja így még egyszer kitüntetett helyet biztosított az irodalomnak és a festészetnek a modern, média által vezérelt Amerikában – mint azt a cikk mottója is bizonyítja.²⁴



- Idézi: Bob Colacello: *Holy Terror. Andy Warhol Close Up*. HarperCollins, New York, 1990. 444.
- Stein az 1910-es évek elején került kapcsolatba Alfred Stieglitz fotóssal, aki galériájában és lapjában a legfrissebb európai művészeti eseményeket közvetítette Amerika felé.
- Gertrude Stein: Picasso. Glória Kiadó, 2001. 15.
- Cubism and Abstract Art 1936. március 2-től április 19-ig, Fantastic Art, Dada, Surrealism 1936. december 7-től 1937. január 17-ig
- Barr egészen 1968-ig vezette a múzeumot, és olyan addig művészetén „kivüli” műfajokat is beemelt a múzeum gyűjteményébe, mint a fotó és a hétköznapi tárgyi kultúra.
- Az amerikaiak azt nevezték „modernizmusnak”, amit az 1940-es években, New Yorkban láttak, ennek mércéjeként viszont az európai mozgalmak szolgáltak, mégis ettől az évtizedtől kezdve lehet modernizmusról beszélni az amerikai művészetben is, ugyanúgy, ahogy a modern világ is mindig itt talált hazára. Elég csak a sok technikai találmányra, a Ford Művekre vagy a toronyházakra gondolni.
- Vö.: Hans Belting: Gertrude Stein „Masterpieces” und eine neue Avantgarde. In: *Das unsichtbare Meisterwerk*. 422–423.
- Vö.: Bruce Glaser: Interjú Ad Reinhardtal. In: *Art International*. Winter 1966/67. 60.
- G. Stein: Alice B. Toklas *önéletrajza*. 20., ill. 70. o.
- Vö.: Thornton Wilder, Donald Judd, Allan. Kaprow, Jacques Derrida, Hans Belting írásait.
- G. Stein: Alice B. Toklas *önéletrajza*. 14.
- Orbán levele Varró Istvánnak. Sydney 1961. április 23. MNG. Adattár. Varró–Szij dokumentumok.
- Horváth Béla-hagyaték. MTA MKI Adattár, ltsz.: MDK-C-I-217
- Horváth Béla interjúja Czöbel Bélával 1961. szeptember 24. MTA MKI Adattár, ltsz.: MDK-C-I- 217
- G. Stein: Alice B. Toklas *önéletrajza*. 18.
- Hermann Lipót kéziratosa naplója. MNG. Adattár 1911. szeptember 14-i, 16-i bejegyzés.
- Kettejük izlése eltért a művészek megítélésében, Leo nem értette meg teljesen a kubizmust, averziója volt Picasso Kisasszonyokjával szemben. Amikor elköltözött a Firenze melletti Settignano-ba, a Renoir- és Cézanne-festményeket vitte magával.
- Leo Stein levele a műgyűjtő Albert Barnesnek. Idézi: Janet Malcolm: *Zwei Leben: Gertude und Alice*. Suhrkamp, 2007. 36.
- Leszbikus viszonyukat a nyilvánosság előtt soha sem deklarálták, ennek bizonyítékaként csupán Stein egyik túlfűtött levele szolgál. Mindenestre 1909-től kezdve egészen Stein haláláig, 1946-ig együtt éltek, és Toklast kívánsága szerint Stein mellé temették el a Père Lachaise-ben 1967-ben. Ezt megelőzően Stein műveinek kiadásán fáradozott.
- G. Stein: *Everybody's Autobiography*. Random House, New York. 1937.
- Kristó Nagy István: Gertrude Steinről. In: Alice B. Toklas. 228.
- Idézi: Stefania Sabin: Gertrude Stein. Rowolt, Reinbeck, 1996. 146.
- Saját megítélése szerint a *The Making of Americans* című regénye Joyce Ulysses és Proust *Az eltűnt idők* nyomában című regényéhez mérhető, a kritika és az olvasók azonban nem osztották ezt a véleményét, ez a mű, hermetizmus miatt ismeretlen maradt.
- Vö. Belting i. m. 424.

MÚZEUMCAFÉ A MUZEUMOK MAGAZINJA WWW.MUZEUMCAFE.HU

PRO TYPOGRAPHIA 2009: ARANYFOKOZATÚ DÍJ – MAGMA 2009: AZ ÉV MAGAZINJA

ÉLŐ MÚZEUMCAFÉ-ESTEK A SZÉPMŰVÉSZETI MÚZEUM BAROKK CSARNOKÁBAN

2011. MÁRCIUS 23., SZERDA, 18 ÓRA
KIRÁLYOK, LOVAGOK, RÉGÉSZEK – MAGYAROK MARGATBAN
A BESZÉLGETÉS RÉSZTVEVŐI:
MAJOR BALÁZS ÉS BUZÁS GERGŐ RÉGÉSZEK
MEDGYES PÉTER VOLT DAMASZKUSZI NAGYKÖVET
MODERÁTOR: MARTOS GÁBOR FŐSZERKESZTŐ

2011. ÁPRILIS 21. CSÜTÖRTÖK, 18 ÓRA
TÉMÁNK: KORTÁRS KÉPZŐMŰVÉSZETI KÖZGYŰJTEMÉNYEK
AZ ÉLŐ MÚZEUMCAFÉ-ESTEKRE A BELÉPÉS INGYENES
A BESZÉLGETÉSEK ELŐBEN KÖVETHETŐK ÉS VISSZANÉZHETŐK
A WWW.MUZEUMCAFE.HU HONLAPON



© MOMA © 2010 The Pollock-Krasner Foundation / Artists Rights Society (ARS), New York

THE BIG PICTURE

Kiállításajánló // Zombori Mónika

← Jackson Pollock: *Öt öl mélyen*, 1947, olaj, vászon, szögek, gombok, kulcsok, érmék, cigaretták, gyufák stb., 129×76,5 cm, The Museum of Modern Art, New York (Peggy Guggenheim ajándéka)

© MOMA © 2010 The Pollock-Krasner Foundation, Inc. / Licensed by VAGA, New York, NY



Robert Motherwell: *Elégia a Spanyol Köztársasághoz*, 108, 1965–67, olaj, vászon, 208×351 cm, Charles Mergentime Alapítvány



Hans Hofmann: *Memoria in Aeternum*, 1962, olaj, vászon, 213×183 cm, The Museum of Modern Art, New York (a művész ajándéka)



Franz Kline: *Fánók*, 1950, olaj, vászon, 148×187 cm, The Museum of Modern Art, New York (David M. Solinger és neje ajándéka)

© MOMA © 2010 The Franz Kline Estate / Artists Rights Society (ARS), New York

Az absztrakt expresszionizmus története szorosan kapcsolódik New York városához, és azon belül is a Modern Művészeti Múzeumhoz (MOMA). Az 1929-ben megnyílt intézmény alapító igazgatója, Alfred H. Barr ugyanis a kezdetektől támogatta a legfrissebb művészeti törekvéseket, így már a negyvenes évektől vásárolt a múzeum számára absztrakt expresszionista műveket. Őt csak Peggy Guggenheim legendás Art of This Century galériája előzte meg, ahol elsőként kaptak bemutatkozási lehetőséget az absztrakció későbbi nagyjai. Nem elhanyagolható Clement Greenberg kritikus szerepe sem a történetben, aki az absztrakt expresszionizmus elméleti hátterét alapozta meg tanulmányaiban. Ilyen apparátussal a hátuk mögött (látszólag) játszi könnyedséggel kezdhettek bele nagyszabású műveikbe az amerikai absztrakt művészek, megjelenítve mindenekelőtt a szabadságot. A műveket végignézve tanúi lehetünk a folyamatnak, ahogy fokozatosan megszabadultak a valóságreferenciától, mígnem teljesen autonóm jelképekké

alakították művészetük kifejezési eszköztárát. Az absztrakt expresszionista kifejezést először a New Yorker egyik kritikusa, Robert Coates használta, 1946-ban, Hans Hofmann Németországban született, de Amerikába emigrált művész színes vásznaira. A terminus néhány éven belül széles körben elterjedt, annak ellenére, hogy képviselői sokszor teljesen más szemléletben alkottak. Franz Kline fekete-fehér színkontrasztjai, Mark Rothko lebegni látszó színmezői, Arshile Gorky biomorf alakzatai, Barnett Newman transzcendens függőleges csikjai, Jackson Pollock földön készült csurgatásos képei, Ad Reinhardt elméletekkel megspékelt fekete vásznai és Willem de Kooning figurális absztrakciói igencsak különböznek egymástól. Egyvalami azonban mégis közös bennük: a hatalmas méret. A MOMA gyűjteményépítési stratégiájának köszönhetően mára a raktáraiban egy több száz absztrakt expresszionista festményből és szoborból álló, egyedülálló gyűjtemény halmozódott fel. Ezekből szelektálva rendezték meg az április végéig

látható, eddigi legnagyobb és legátfogóbb, absztrakt expresszionizmust bemutató tárlatot. A kiállítás alcíme (*A nagy kép*) is a stílus azon jellegzetességét emeli ki, mellyel könnyedén meg lehet különböztetni az amerikaiak műveit az arra adott európai válszoktól, az art informeltól, a lírai absztrakciótól vagy a tasizmustól. (Az igazsághoz persze hozzátartozik, hogy a második világháború miatt Amerikába bevándorló európai művészek munkái és jelenléte nagyban elősegítette az absztrakt expresszionizmus kibontakozását.) A hatvan évnyi távlat jó lehetőséget ad az újraolvasásra. A kiállítás érdeme, hogy a sokat szajkózott neveken túl felsorakoztat olyan művészeket (Norman Lewis, Bradley Walker Tomlin vagy Theodoros Stamos) és olyan műveket, melyek nem kaptak eddig elég publicitást. Pedig nem rontottak el ők semmit, megfelelő koncentráció esetén, sokszor egész falakat betöltő képmezők előtt állva, ugyanúgy megtörténik a teljes mentális abszorpció. **Museum of Modern Art, New York**
2010. október 3 – 2011. április 25.



Kiállításenteriór Mark Rothko festményeivel.

© The Museum of Modern Art, New York © fotó: Jason Mandella.

Zakatoló mozdony a diagonálisok és a mozgást érzékeltető szellemképek között, fénynyalábokkal áttört hajladozó figurák, szögletes lomboknak tűnő tornyok közé zárt szarvas. A Belvedere kiállítást rendezett – a csupa hívószóából álló – Dinamika! Kubizmus / Futurizmus / Kinetizmus címmel az 1919 és 1929 között Bécsben dolgozó absztrakt művészek munkáiból. Az úgynevezett bécsi kinetizmus eddig nem különösebben érdekelte a nemzetközi közvéleményt (a bécsi művészettörténész szakma se régen fedezte fel). A kurátorok ezért – a figyelem felkeltése végett – olyan jól csengő modern mestereket vetettek be, mint a kubizmus különböző húrjain játszó František Kupka,

Robert Delaunay vagy Fernand Léger, valamint az olasz futurizmus zászlóvivői, Carlo Carrà és Giacomo Balla. Ők jelentik a bécsi művészek jól ismert párhuzamait a tárlaton. A császárváros az 1920-as években – a közhiedelemmel ellentétben – nem a Belle Époque letűnt szépségén nosztalgizált, hanem kitárta az ajtót a felforgató modern izmusok, a kubizmus és az olasz–oroszfuturizmus előtt. Persze csak résznyire: (az emigráns magyarokon kívül) az Iparművészeti Iskolában tanító Franz Čížek diákjai mélyedtek el az avantgárd tanokban. Ők viszont hamar csatlakoztak az első világháború utáni európai modernizmus szabadcsapataihoz. Közéjük tartozott a festészet

mellett színházzal is foglalkozó Erika Giovanna Klein vagy a textil- és kosztümtervezőként dolgozó Marianne Ullmann. A bécsi kinetizmus a klasszikus avantgárd helyi iskolájának fogható fel. Fontos volt benne a zene, a tánc, a ritmus és az ezotéria, izgalmas eleggyé gyúrta össze az expreszszionizmust, a kubizmust, az ornamentikát, a kristályelméleteket és a reformpedagógiát. Hogy most mégis alapos kutatómunka kell az előadásához, az az öreg Čížeknek köszönhető, aki a harmincas években vésszesen közel sodródott a nemzetiszocializmushoz.

Alsó Belvedere, Bécs

2011. február 10 – 2011. május 29.

Bécsi kinetizmus

Erika Giovanna Klein: *Mozdony*, 1926, olaj, vászon, 59,5×99 cm, Pabst Gyűjtemény

Marianne (My) Ullmann: *Kompozíció két akttal*, 1925 körül, gouache, fényporos festék, vászon, 80×79,8 cm, Bécs Múzeum



© Wien Museum © fotó: Wien Museum

© Sammlung Pabst © fotó: Sammlung Pabst



A közkedvelt müncheni akadémikus festő, Franz von Lenbach toszkán stílusú villájában kialakított Lenbachhaus Városi Galéria átalakítások miatt bezárt 2009-ben. A 20. században számos további szárnyal gazdagított múzeumot a brit sztárépítész cége, a Foster + Partners szabja át a 21. századi kívánalmaknak megfelelőre. A múzeum évi több százezer látogatót vonzó gyűjteménye így felszabadult, és világ körüli turnéra indult. A Lenbachhaus kiváló akadémikus kollekcióval rendelkezik, valamint

válogatással az új tárgyilagosság tárgyköréből, sőt a '70-es évek óta kortársakat is vásárol, de a fő szenzációt természetesen páratlan Der Blaue Reiter-gyűjteménye jelenti. Az 1911-ben alapított – és alig egy évig működő – müncheni Kék Lovas csoport képviseli a német expresszionizmus misztikus, lírai vonulatát. A bő 400 darabos, kiváló kollekciót Vaszilij Kandinszkij felesége és tanítványa, Gabriele Münter adományozta a galériának az ötvenes években. Ebből az anyagból látható egy érzékeny –

zömében papírműveket felsorakoztató – válogatás a bécsi Albertinában. Csupa jól ismert téma: Franz Marc aranykort idéző, színes lovai, Paul Klee geometrikus formákból épített akvarell tájai és Kandinszkij absztrakcióba hajló, csapongó, zenei kompozíciói. Az adományozó Gabriele Müntertől is látható egy darabos, asztali csendélet, ami akár a Nyolcak pécsi kiállításába is beleillene.

Albertina, Bécs

2011. február 4 – 2011. május 15.

Kék Lovasok az Albertinában

© Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München © fotó: VBK Wien, 2011



Gabriele Münter: *Csendélet szürkében*, 1910, Lenbachhaus Városi Galéria, München



Vaszilij Kandinszkij: *Vázlat a 30. Improvizáció (Ágyúk)* című képhez, 1913, Lenbachhaus Városi Galéria, München



Franz Marc: *Vörös és kék ló*, 1912, tempera, Lenbachhaus Városi Galéria, München

© Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München © fotó: VBK Wien, 2011

GELLÉR B. ISTVÁNNAL BESZÉLGET HERNÁDI MIKLÓS

Szép az a Bauhaus stílusban, a Tettye oldalába épült családi ház, amelyben lakik, de első körütekintésre is kicsiny: mozdulni is alig lehet benne a felhalmozott Gellér-festményektől, -szobroktól, -kerámiáktól. A legtöbb befutott művész alig őriz néhányat a munkáiból, azok rég más helyeken élík az életüket. Szívesebben tudná Brunó is (mindenki így hívja a művészvilágban) inkább másutt a műveit, legalább az itt maradottak nagy részét? Vagy nem tud nélkülük élni?



Ha visszatekintek a hetvenes évekre, akkor rögzíteni kell egy-két dolgot. A közönség korántsem volt kiéhezve a mi geometrikus dolgainkra, különösen vidéken nem. A közízlés valahol az alföldi festészetnél ragadt le, míg az urbánusabb „vájtszeműek” talán a Kondor, Csernus, Szász Endre háromszögben kerestek műveket. Az Európai Iskola vagy az utána érkező magyar neoavantgárd inkább iszonyatot váltott ki, ez fokozottan érvényes volt a műkritikusok széles rétegére. Pécsen akkoriban még Romváry

Ferenc is csak alapozta a Modern Magyar Képtárat néhány gyűjtő ajándékából, Fehérvár pedig Csontváry sikerét próbálta kamatoztatni Ország Lili-kiállítással és néhány más, akkor még keveseket érdeklő tárlattal. Ehhez még a végtelen bizalmatlanság légköre is járult, hogy mit is akarnak ezek a kölykök a furcsa vásznaikkal. Persze a kollégák gyanakvása és az ismeretlentől való félelme is nagy volt. Tanúja voltam Bocz Gyula kicsinálásának, Pauer Gyula rendőrségi őrizetbe vételének. Ma már ezek anekdotáknak tűnnek, de akkor a kőkemény realitás volt, és talán még féltünk is egy kis-sé. De azért néhány helyen ki tudtam állítani, a pesti kiállítások közül a Kopernicus kiállítást említeném, a boglári kápolnatárlatokat, illetve külföldön, Braunschweigben volt egyéni kiállításom. Aztán a barcelonai Joan Miro-kiállítások jöttek, illetve rajzbiennálék. 1974–1975 táján már külföldön is kiállíthattunk, illetve művésztelepeken is részt vehettünk, így került a grazi Neue Galerie-be is három festményem. A múzeumok (és itt elsősorban Pécsre és Székesfehérvárra gondolok) el-elvittek néhány munkát baráti áron, persze elég nagyméretű festmények kerültek így a gyűjteményekbe. Magángyűjtő Baranyában csak egy volt abban az időben (Merics Imre állatorvos), aki kortárs műveket és művészbarátokat is gyűjtött, a többiek, azt hiszem, hamis Munkácsyokra, illetve

nagybányaiakra vadásztak. Képcsarnokozni nem akartam, nem is adtam be egy munkát sem. Aztán már másfelé orientálódtam, a geometriák ideje nálam 1978 táján lassan lezárult, mást, személyesebbet akartam csinálni. Így hát a képek itthon maradtak, illetve a kilencvenes években már jelentkeztek gyűjtők is, fogyott az anyag, de papírmunkák még jócskán maradtak itthon is. Előtűnk volt mesterem, Martyn Ferenc „jó példája”, hogy az anyag maradjon együtt, és így kerüljön majd valahová. Persze akkor még nem értettük az ő mozgatórugóit, de a pécsi Martyn-múzeum megszűnése és az űr, amit a mai világban a Martyn-képek hiánya jelent a gyűjtőknek, lecke volt számomra is. Röviden: két-három képet leszámítva, amik valamiért a falra tapadtak, minden munkám eladó lehet, értelmes áron.

A Martyn Ferenc köréhez tartozó fiatal művész a hetvenes években a legjegyzetesebb konstruktivista festők közé verekedte magát; egyre-másra nyerte grafikai pályázatok, biennálék díjait. Meg is tollasodott közben?

Részben már válaszoltam a kérdésre az előbbiekben. Ez magyar vidék volt akkor, persze most is az. Merem állítani, hogy a mostani vidéki művészek zöménél otthon van az életmű számottevő része. Persze volt egy ennél fontosabb dolog is. '72–73 idején már a konceptuális művészet vonzott



100×100, akril, vászon, 100×100 cm

bennünket. Nem mindegy, hogy melyiket nem tudjuk eladni felkiáltással örömmel fordultunk a konceptuális művészet felé, ami nekünk roppant izgalmas volt, új gondolatokat hozott fel, de amíg a hetvenes évek konceptuális munkái külföldön időben beépültek a múzeumi anyagokba, kiállítások szerveződtek belőlük, nálunk a két-három állami gyűjteményt leszámítva nem volt érdeklődés. Itthon nem volt sok keresnivalónk. Mindenki a húsz szabad év távlatából néz vissza ezekre az évekre, de akkor pusztán létezni volt szabad, kiállítani

ilyeneket nem. (Ritka kivételnek számított, hogy például a Magyar Nemzeti Galéria „Műhely” sorozatában kiállíthattam egy konceptuális anyagot.) Viszont ez a pénz-től való „függetlenség” roppant szabaddá is tett bennünket. Mail-arttal és más módokon is megismerhetett minket egy nemzetközibb közeg. Ezek a művészi reakciók persze még inkább a falak közt maradtak és nem nagyon kerültek be gyűjteményekbe. De az intézményes műtárgyvásárlás akkoriban még nem volt számottevő. Gondoljon csak az MNG gyűjteményi politikájá-

ra és megfordítva a szójátékot, politikus vezetőjére, hogy is kerülhetett volna oda konceptuális vagy geometrikus mű? Tehát nem tollasodtam meg, tanítottam hét-ről hétre, akkor, amikor Somogyi mester azt mondta: „Szégyenszemre a fiatal szobrászok tanítani kényszerülnek!” Persze ebben benne volt az ezer szobrot ezer faluba elve is. Szaporodtak is jócskán. Visszátérve az eredeti kérdésre, minthogy tanításból még senki sem tollasodott meg, ez alól én sem vagyok kivétel. Sokáig az alkalmazott grafika is segített. Az esetleges



A rossz álmok urmája, 1996, kerámia, 80×32×32 cm



A mennyei surrantó II., kerámia, 70×22×44 cm

vételekből azután nyaranta külföldre utaztunk kiállításokat nézni.

A kisebb léptékű városi társas környezet, Pécsé, talán ösztönözhet, de ki is zárhat az országos vérkeringésből, amelynek Budapest a szíve. A pécsiségnek mi volt a szerepe az ön pályafutásában, megélhetésében?

Itt születtem és nevelkedtem, ez egy véletlen, és tudnék pár várost mondani, ahol szívesebben tettem volna. De azért a hatvanas, hetvenes években ez egy jó város volt, Budapesthez képest még némi szakmai előnyt is tudott adni. Pestre menni ugyanolyan hercehurca lett volna, mint külföldre menni. A mesterem, Martyn Ferenc biztatott, hogy lépjek meg, de hülye voltam, semmilyen észérvvel nem tudom ma már magyarázni ezt a döntésemet. Minden fontos dolog Pesten koncentrálódik, mindenről ott születik döntés. Pécs nem volt képes a hetvenes évekbeni, nagyon viszonylagos előnyeit megtartani. Ma pedig Pécsen élni egyfajta örültség, elszigeteltség, és akárhogy is nézem, értelmetlen. Talán a direkterben jelen lévő múlt számít valamit, amit egy kisvárosban érezhetünk. Per-

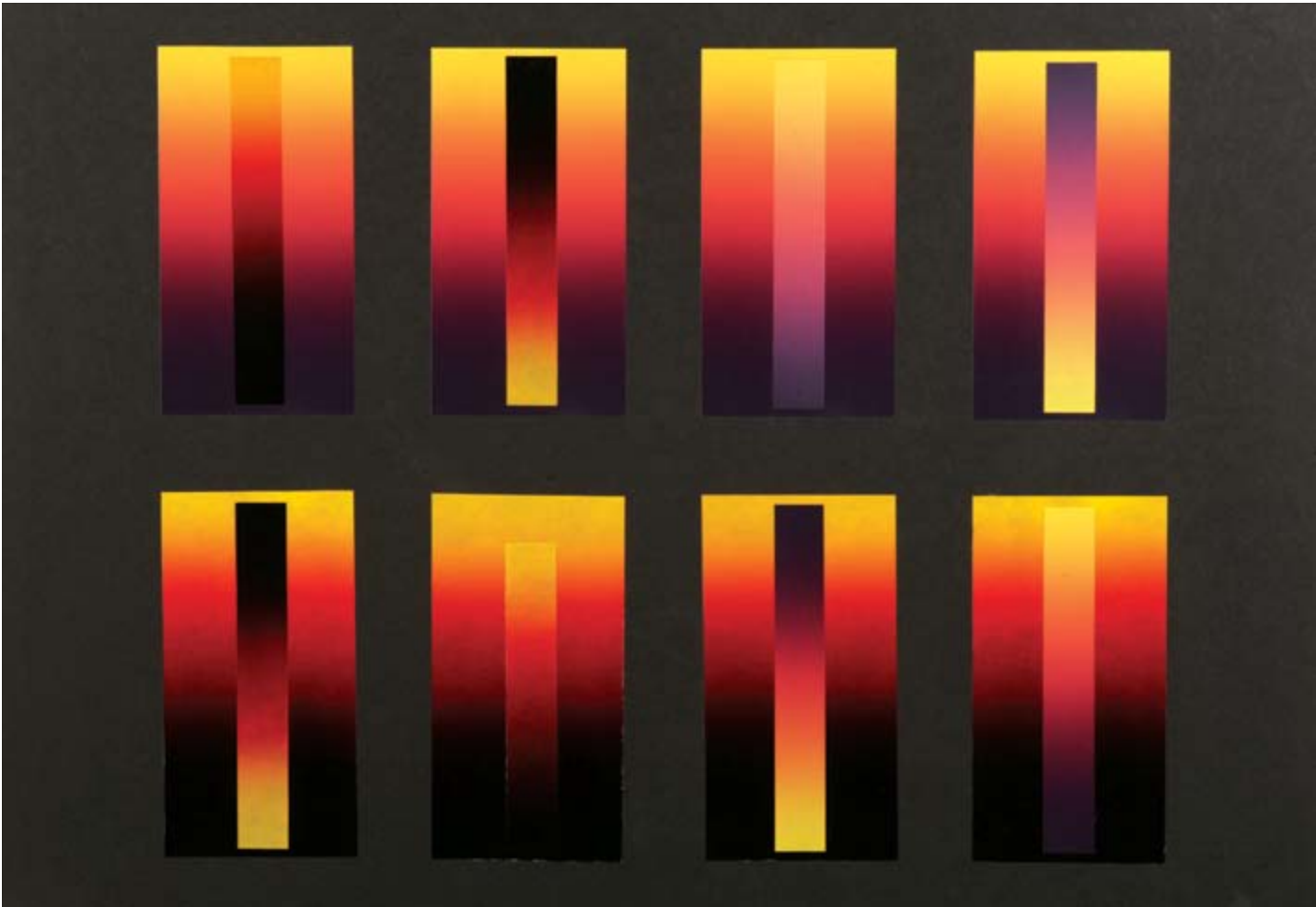
sze az, hogy a munkámban miként jelentkezett a város, nem az én feladatom elemezni. Martyn Ferenc jelenléte és az a latin szellem, amit ő képviselt, nyilván megmutatkozik az én tevékenységemben is valamennyire. Ez a déli áramlat valahol játszik bennünk, akár akarjuk, akár nem. Végül is innen hét óra alatt le lehet jutni Velencébe. Tény, hogy a Növekvő város filmet gond nélkül megcsináltuk itt, annyiféle helyszínt sikerült találni egy helyben. Azt azonban el kell mondani, hogy a város mindenkor vezetése legjobb esetben is csak elviseli a művészeket, de talán inkább gyanakszik rájuk zsigerből. Ez itt mindig így volt. Most pedig az Európa Kulturális Fővárosa körül lejátszott cirkusz az ártatlan itt élőket is beárnyékolja, ami nagyon kínos. Semmiféle bebeszolásunk nem volt az itteni döntésekbe, civilekként is kizáródtunk mindenből. Valami lejátszódott jól-rosszul a szemünk előtt anélkül, hogy különösebb közünk lett volna a színjátékhoz.

Évtizedek óta beletemetkezik egy konceptuális munkafolyamba, egy fiktív ókori anatóliai városállam, a Növekvő város álregészeti rekonstrukciójába, és

saját művész-személyiségét is feladva kizárólag álleleteket állít elő: kerámiákat, famaketteket, feliratokat, légifelvételeket e város lakóinak életéből, főként hitéletéből. Hatottak-e önre az ugyancsak pécsi Várkonyi Nándor vallás- és kultúrtörténeti írásai vagy tisztán képzőművészeti (koncept-művészeti) célokat követ?

1978-ban egy véletlen (egy plakáttervre szóló megbízás) adta azt a lökést, hogy nagyobb konceptuális munkába kezdjek, ami jobb híján a Növekvő város munkacímét viseli. Mint mondtam, ez egy sokféleségében (fotók, szövegek, rajzok, plasztikák) is egy-séges folyamat, amit azóta is csinállok. Az, hogy Várkonyi munkáit olvashattam, sokat segített, biztosan tudat alatt inspirált is, de tudatosan nem jelentkezett semmilyen hatás. Ez érdekes, mert kamaszkoromban a Várkonyi körüli baráti kör hozta a híreket az újabb és újabb művekről. Így telt akkor az élet, és nekem még mindig furcsa, hogy nincs semmiféle Várkonyi-kultusz itt, ahol élt és dolgozott. Visszatérve a magam munkájára: amikor elkezdtem csinálni, akkor még nem hittem, hogy ez ilyen hosszú folyamat lesz és ennyi minden van benne. Persze hatottak rám az akkori

Azonosítás – Egy Georges de La Tour képhez, vegyes technika, 35×50 cm (2db), 50×70 cm



konceptes munkák, főként a Poirier házaspár tevékenysége, de inkább a gondolatmenetük és a sokféleség, ahogy egy-egy jelen-séget feldolgoztak. Persze a szobraik szenzációsak, de erről itt még ábrándozni sem érdemes. Velük találkoztunk is Salzburgban, ami nagyon fontos dolog volt számomra. Azonban úgy hiszem, hogy nem másoltam semmilyen nagy elődöt, inkább a saját megérzéseimet követtem, talán a tudatalatim is besegített néhány dolognál. Engem azonban inkább az egyén és a történelem, illetve a lehetséges mitoszokhoz való egyéni viszonyulás érdekelt. Ezenkívül meg lehet még kockáztatni, hogy a konceptuális művészet nyitottsága és lehetőségei vittek be ebbe a kalandba.

Ezek a „leletmunkák” csak nagyon körültekintő háttértanulmányok árán bogo-zhatók ki, helyezhetők el egyáltalán. A szakmai elismerés nem maradt el: ezekre kapott 1997-ben Munkácsy-díjat. Áttevődik-e az interpretációs nehézség az egyes művek eladhatóságára is?

A munkáimhoz nem gondolom, hogy hát-térismeretek kellenének, régészeti szak-

munkákkal megtámogatva. Egy átlagos, „gyakorlott” kiállításlátogató könnyedén, szórakozva végigjárhatja a kiállításaimat, legfeljebb néhány szöveget kell elolvasnia közben. Ez szerintem nem okoz nagy intel-lektuális nehézséget senkinek, mint ahogy egy videomunka megnézése sem, inkább szimpátiákról vagy az ellenkezőjéről lehet szó, esetleg valaki úgy indul el, hogy bezá-rul egy ilyen kiállításon.

A tulajdonlás már más kérdés, pillanatnyilag nem sokan vannak azok, akik ilyen munkákra vágyódnak, inkább megmarad-nak a retinális gyönyör hagyományosabb tárgyainál. Inkább egy posztimpresszionis-ta jellegű munkát választanak, ami magával ragadó bőséggel akad a piacon.

Úgy tudom, ön egyetlen percre sem ad-hatta fel a művészete kedvéért „civil”, ta-nári foglalkozását. Irigyli-e a szabad mű-vészi pályán tevékenykedő kollégáit, vagy úgy érzi, a „civil” munkája is hasznára van: töltekezhet, meríthet belőle?

Teljesen különválasztom a művészi és tanári pályámat. Nem szeretném a magam művé-szi tevékenységét művészi példaként „elad-



Azonosítás – Egy Georges de La Tour képhez, vegyes technika, 35×50 cm (2db), 50×70 cm

ni”, ez viszolygással tölt el. Inkább a mester-séget próbálok tanítani, és majd minden-ki szabadon választhat az irányzatok sokfé-leségéből. Természetesen némi irigységgel gondolok azokra, akik kizárólag a művé-szettel foglalkozhatnak. A folyamatos alko-tói tevékenység mint lehetőség nekem nem adatott meg, de azért nem panaszkodom.



© Szász János

Filmszínház, Szekszárd, 1978 körül

KINCSES Károly

HELYIÉRTÉK-PROBLÉMÁK

Egyetemes tehetséggel a közép-európai történelem vad hullámverésében. Töredékes portré dr. Szász Jánosról, aki jogászdoktorként lett fényképész, fényképészként fotóművész, majd fotóművészből tanár és idegenvezető. Az okok: osztályidegen származás, meg nem alkuvó profizmus, zöld hályog. Elégtétel egy kiváló pécsi fotósnak.

© Szász János



Áprilisi portré, Budapest, 1960-as évek

Ugyanazok a képek, melyek évtizedekig jól elváltak a magyar fotóélet biztonságos tavacskaiban, de igazából a kutya sem ismerte őket, most kihajóztak Európába, átkeltek a La Manche csatornán, német és angol galériákban kellenek magukat, komoly szakemberek csettintenek, ha meglátják őket, most meg hirtelenjében két kiállítás is nyílt képeiből szűkebb pátriájában, Pécsen. Miért is?

Beszélnék itt összevissza. Új tehetség, új felfedezés... lári-fári. Ami már önmagában is kezelhetetlen feltevés egy hat esztendeje halott, előtte negyven évig a magyar fotográfia, a fotóművészet, az amatőr fotó (így, ebben a sorrendben) tevékeny és ismert résztvevőjével kapcsolatban. Kérdések tömkelegét fogalmazhatjuk meg ez ügyben. Nem voltam kímélettel, magamnak is föltettem őket.

Mi az oka, hogy egy lezárt életművet, egy igazából nem rejtett, nem titokban készült képanyagot, egy személyében cseppet sem ismeretlen alkotót új felfedezésként ünnepelünk? Válasz erre az egy kérdésre is több van.

Egy. Talán tudatlanságon, ismerethiányon alapuló média-tam-tam, mely időnként felkap egy dolgot, nagy lelkesedéssel vállára veszi, körbecipeli, majd hamarosan unottan az árokba hajítja? Igen, minden bizonynyal jó helyen kapiskálunk. Szokott ilyen lenni, miért pont most ne?

Kettő. Feltételezhető egy személy, egy csoport, egy intézmény, aki a háttérből mozgatja a dolgokat. Igen, itt is van. A család. És erről majd később.

Három. Az a közeg, struktúra, mely biztosította és biztosítja a hazai fotós életben való langy tapicskolást, oly módon, hogy a kevés kiállítási, megjelenési lehetőséget

jól elosztjuk egymás között, mindenki kívárja, míg rá következnek a sor, de cserébe onnantól mindenki hiheti és hirdetheti, hogy ő fene nagy fotóművész. Nem is lenne ezzel baj, miért kéne elvenni kinek-kinek hitét, önbírást, de ugyanakkor nem ártana szembenézni azzal sem, hogy ugyanez mennyire akadályozza az igazi szelekciót, az értékek normális érvényesülését. Azt, hogy érett, nemzetközi mércével is mérhető alkotások a hazai ünneplés után bekerülhessenek a valódi megmérettetést jelentő nemzetközi művészeti élet fórumaira.

Szász János képei nagy valószínűséggel ilyenek. Alig néhány napja jött meg amerikai tudós barátom levele, melyben azt írja, hogy a magyar fotósok újvilágbéli, angol és bármilyen országbéli igazi érvényesülését a képekhez hozzárendelt tudás, információ, megfelelő prezentáció hiánya mellett még egy dolog akadályozza. Nevezetesen, hogy a legtöbb itt készült kép, régebben és most is, egy olyan sajátos nyelvjárásban beszél, melyet az amúgy érzékeny és a fotó iránt nyitott amerikai és nyugat-európai közönség nem ért. Csak azok tudják értékelni ezeket az amúgy gyakran kiváló fotókat, akik beleássák magukat a témába, tudnak közép-európaiul, akik elsajátítják a képek által használt idiomákat, akik munkát fektetnek a képek megértésébe. De vannak olyan képek, melyekről kiderül, hogy szélesebb körben érvényes nyelven képesek kommunikálni. André Kertész, Munkácsi Márton, Escher Károly vagy mások fotográfiáit szinte mindenki képes érteni, nem kell melléjük kétkötetes szótár. Szász képeiről is ez derül ki szépen, lassan. Tudatosan felépítve, jó helyeken megmutatva, értő emberek bábáskodására bízva, meg fogják találni maguknak azt a helyet, melyet már sokkal



© Szász János

Panszerezés, Pécs, 1967 körül

korábban, illetén családi hátszél nélkül is el kellett volna foglaljanak.

Az akadályozó tényezők egyike-másika világosan kiderül élete történetéből és az 1940-es évektől a rendszerváltásig és kicsit még utána is sorjázó évek történelmi eseményeiből.

Valaki, aki sohasem az, aki, mondtam a bécsi kiállításmegnyitón elmondott beszédemben. Szétnéztem a fele osztrák, fele magyar közönségen, kutatva a szemekben, nézve az arcokat, értik-e, mire megy ki a játék. Ha akkor nem is, a végére mindannyian tudták, mire is gondoltam. Dr. Szász János annak ellenére nem volt jogász egyetlen másodpercig sem, hogy *summa cum laude* minősítéssel végezte el a jogi egyetemet. Nem értik, miért, ugye? De ha azt mondom: 1948-at írtunk, és azt mondom, hogy nevezett ifjú jogász édesapja katonatiszt volt a Horthy-hadseregben, talán értik a szó jelentését: *osztályidegen*. Felteve persze, hogy elég idősek, vagy jó történelemtanáruk volt. Ez, az azóta szerencsére

már a nyelvünkben is szinte kipusztult összetett szó akkoriban sok ember szerencsétlenségét, végzetét jelentette Magyarországon. Csak zárójelben teszem hozzá, hogy az egyetem megkezdése és befejezése köz-

Dr. Szász János annak ellenére nem volt jogász egyetlen másodpercig sem, hogy summa cum laude minősítéssel végezte el a jogi egyetemet.

ti időben egy kicsit háborúzott, egy kicsit angol hadifogságba esett Karintiában, és mire hazaért, szüleit már kitelepítették családi házukból. De ez tényleg csak kis korfeszítő színészként van itt megemlítve.

Ha nem jogász, bár jogászdoktor, akkor fényképész kell hogy legyen. Igen, tényleg. Diplomával a zsebében elvégezte a fotószakiskolát, papírja volt róla, de ennek ellenére mégis kirakatrendező, dekoratőr, grafikus és miegyéb lett. Azt hiszik, viccelek, vagy túlzok, ha azt mondom, ez meg azért volt, mert azt a fényképszét, akinél

elkezdett dolgozni, koholt vádak alapján elítélték, annak feleségét öngyilkosságba kergették, szó szerint, mert a rendőrség harmadik emeletéről vetette le magát kétségbeesésében. Nem, nem lóditok, ilyen életek is jutottak 55-60 évvel ezelőtt Kelet-Európa e tájkán. Aztán persze lett dr. Szász Jánosból fényképész is. Azzal bízták meg, hogy az építőipari tervező vállalat által kifejlesztett lakótelepi típusházakat fényképezze, de helyette, mellette elkészítette az egyik legszebb könyvet, amit még főiskolásként, anno 1978-ban a kezembe foghattam, sovánka ösztöndíjamból meg is vettem. *Népi építészetünk nyomában* címen jelent meg. A múltkor hirdettek egyet valamelyik antikvárium.hu oldalon, vegyék meg, nem járnak vele rosszul!

Bár fényképész, hivatásos fotós a munkakönyve alapján, mégsem igazán az, sokkal inkább fotóművész. Ezt a címet akkoriban nem adták nagyon könnyen, még ki kellett érdemelni. Dr. Szász János 1958-tól kezdve



© Szász János

Össztánc, Pécs, 1965

kiállítások tucatjain vett részt, nyert elismeréseket, díjakat, okleveleket garmadával, országhatáron belül, és mondjuk így, a szocialista szektor baráti államaiban rendezett baráti kiállításokon. Szinte kizárólag fekete-fehér képekből álló életművének minden fotóján látni, mily kínosan ügyelt a pontos expozícióra, a felvételek élességére, az abszolút pontos kompozícióra. Minden labormunkát saját maga végzett, mestere volt szakmájának. Kitalált és sikerrel alkalmazott egy olyan technikát, amelynek során képei összetéveszthetetlenül egyéni karaktert nyertek. A normál fedettségű negatívot BH-s kemény papírra nagyította, szűken világította, az előhívás folyamán a végletekig erőltette a hívódást, majd vörösvérlúgsóval kimosta a tónusokat, így nyerve ezeket a grafikai hatású felvételeket. Más formai jegyek is jellemezték persze. Ezek és ehhez társuló sajátos látásmódja tették „szászossá” fényképeit.

Bár jogászdoktorként fényképész, fényképészként fotóművész, ám egy újabb

csavarral, fotóművész helyett tanár és idegenvezető. És ez miért? – kérdezhetik joggal. Megválaszolok erre is. Először a szürke hályog támadta meg a szemét, majd a zöld hályog. Az előbbi megműtötték, az utób-

Kitalált és sikerrel alkalmazott egy olyan technikát, amelynek során képei összetéveszthetetlenül egyéni karaktert nyertek.

bival nem bírtak. 1981-ben leszázalékolták. Folyamatosan romlott a látása, s ez egy fényképésznek, aki fotóművész, ugye, értik, mennyire tragikus. És mégis, ezt követően, folyékony németsséggel még éveken, évtizeden át mesélt Pécs nevezetességeiről az odalátogató turistáknak a sosemvoltjogászból fényképészhelyett fotóművészsemlehet idegenvezető. És közben tanította a fényképészifjoncokat, megszervezte az Országos Középiskolai Fotópályázatot, előadásokat tartott, a Mecseki Fotóklub munkáját szervezte, szóval tette a dolgát, s már betegén egyszer ezt mondta: „A Fészek Klubban

volt egy kiállításom 1972-ben. A vendégkönyvbe egy látogató azt írta, hogy irigyli a szememet. Na, gondolom, most már nem irigyli annyira.” Akkor még nem voltam elég érett e mondat megértéséhez, azt hittem, viccel Szász János bácsi.

A képeivel jó három évtizede, vele is bő negyed százada ismerkedtem meg. Talán barátkoztunk is, de egészen biztosan nagyon élveztem szelíd iróniáját, hallgattam bőven áradó történeteit, szerettem képeit. Mondott egyszer valamit, azt máig nem felejtettem, s remélem még egy kis ideig nem is fogom. Így hangzott: „Oscar Wilde-dal szólván: kisigényű ember vagyok, beérem a legjobbal is.” Hát így valahogy.

BUZINKAY Péter

AZ ELFELEDETT MÁRKA

Szecessziós és art deco díszműkerámiák a kőbányai Drasche-gyárból

Búvárkodás a pesti ipartörténet mélyén. A tetőcserepek, a saját szabadalmú keramitkockák és az elektromos szigetelők árnyékában dísztárgy-szekció is működött a kőbányai Drasche-gyárban. Jó másfél évtizeden keresztül kiváló szecessziós és art deco iparművészeti tárgyak készültek itt. Majd jött a gazdasági válság, a nipppek és az államosítás. Kései igazságszolgáltatás egy elfeledett, letagadott díszkerámia-gyárnak.



Díszváza, 1912 körül (finomfajansz eozinmázzal, fazonszám: 360, m: 16,5 cm)



Díszváza, 1915 körül (finomfajansz többszínű eozinmázzal, aranyozással, fazonszám: 5279, m: 26,7 cm)



Díszváza, 1917 körül (finomfajansz színes mázzal, aranyozással, fazonszám: n.a., m: 32,5 cm)

A 20. század elején Magyarországon a nemzetközi élvonalba tartozó pécsi Zsolnay-gyár mellett az üzemi jellegű (ipar)művészeti kerámia legszínvonalasabb képviselői között találhatjuk – a budapesti Fischer Emil-féle vagy Hüttl Tivadar-féle gyár mellett – a szintén budapesti (kőbányai) Drasche-gyárat, hivatalos cégnevén „Kőszénbánya és Téglagyár Társulat Pesten [azelőtt Drasche]”. Sajátos módon a szakirodalom e gyárral igen mostohán bánt: a korai, 1910 körüli szecessziós és art deco díszműkerámia-gyártásáról egészen a legutóbbi időkig szinte tudomást sem vett, sőt a forrásokat félreértve és a tárgyanyagot nem ismerve még a létezését is kifejezetten tagadta.¹ Mára azonban a korabeli írott források (gyári iratok, kiállítási katalógusok stb.) mellett ebből a korai időszakból is számos igen színvonalas váza, tál és önálló kisplasztika került elő. A 20. század viharos magyar történelmének ismeretében azonban nem is csodálkozhatunk azon, ha a gyár működéséről sokszor a legalapvetőbb tények, időpontok és nevek hiányoznak; ilyenkor maguktól a gyűjteményekbe rendezett tárgyaktól remélhetjük a legtöbb információt.

Egy kis ipartörténet

A kőbányai Drasche-gyárat az 1838-as nagy pesti árvíz utáni újjáépítések idején alapították téglagyárként. A termelés és a gyártási ágak folyamatos bővülésével a századfordulóra az egyik legnagyobb hazai iparvállalattá fejlődött. A századforduló gazdasági hullámverései az alapvetően fali- és díztégla, tetőfedő cserép, valamint a saját szabadalmú „sikertermék”, az útburkoló kocka (keramit) ipari mennyiségű gyártására berendezkedett céget is változtatásokra kényszerítették. 1907-től telekvásárlások és gyárépítkezések után új gyártási ágat indítottak el, a porcelán és fajansz árukat, melynek eredményeként 1909 derekára teljes

üzemmel megkezdődhetett a porcelán- és fajanszgyári „B” épületben a termelés. Ezt természetesen meg kellett előznie a kísérleti szakasznak, hiszen az új gyárban már eladható, piacképes minőségű készterméket kellett előállítani. A kísérletezést – a téglagyár egyik pincéjében erre a célra kialakított kemencével – a pécsi Zsolnaytól 1907. január 1-jével szerződtetett szakemberrel, Schwartz Mártonnal, a későbbi gyárvezetővel kezdték meg. Hozzá csatlakozott 1908-ban a szintén Pécsről érkező Cserny József főkorongosként, majd – a gyártási ág „megszilárdulását” követően, 1912-től – ugyancsak a Zsolnaytól Hynek Ignác, aki a gyárigazgató mellett asszisztensként és vegyészként folytatta a Pécsen abbahagyott munkáját.²

A nagy mennyiségben és üzleti forgalom szempontjából is jelentős nagyságrendű építési és ipari kerámia és porcelán (fém- és színes fal-, illetve padlóburkoló lapok



Díszváza, 1917 körül (finomfajansz színes mázzal, aranyozással, fazonszám: 392, m: 14,5 cm)



Dísztál, 1910 körül (finomfajansz többszínű eozinmázzal, fazonszám: 5440, m: 24,5 cm)



Díszváza, 1910 körül (finomfajansz színes mázzal, aranyozással, fazonszám: 387, m: 15 cm)

és ipari porcelánok, elektromos szigetelők) gyártása mellett, nyilván jóval szerényebb mennyiségben és így minimális üzleti kockázattal megindulhatott a fajansz díszmű-áru gyártása is.

A gyártás hatékonyabbá tétele hamarosan megkívánta az újabb beruházásokat. A gépesítéstől a mennyiségi növekedést, az egyes, egymástól eltérő körülményeket igénylő termelési folyamatok szétválasztásától pedig a minőségi javulást várták. A piacon ugyanis nagy és tartósnak tűnő kereslet mutatkozott a kerámia burkolólapok és a gyorsan terjedő villanyáram-felhasználás következtében az elektromos szigetelők iránt. Az 1911–1912 folyamán felépült és 1913-tól üzembe helyezett „A” jelzésű gyárépület ezután a porcelángyártást szolgáltatta ki, míg a „B” épület a fajanszgyártásnak adott otthont. A gyár 1913-as korszerűsítéséhez köthetjük a díszműáru-termelésben

a porcelántárgyak megjelenését és a gyári fazonszámozás háromjegyűről – 5-össel kezdődő – négyjegyűre történő átállítását. A gyári díszműkerámia-gyártásról sajnos az eddigiekben csak igen kevés levéltári forrás vagy egyéb visszaemlékezés került elő. Az első világháború éveiben a gyárat – a nemzetgazdasági szempontból is fontos ipari termelési ágak miatt, más kerámiagyáraktól eltérően – nem kellett bezárni. A később önálló keramikusként sikeres pályát befutott Gádor István visszaemlékezéseiből tudjuk például, hogy ő 1917-ben néhány hónapig mint független művész dolgozott a gyárban.³ Más források alapján ugyanez állapítható meg a később szintén önálló keramikusművészként nevet szerzett Zilzer Hajnalkáról is.⁴ Az önállósodó művészi pályák azonban nem voltak összehangolhatók a gyári termeléssel, így néhány hónapos itteni pályafutásuk inkább csak rövid epizód

lehetett. A névtelenségbe rejtőző, gyári alkalmazásban álló művészek közül feltétlenül szót érdemel, amit Gádor István visszaemlékezéseiből is ismerhetünk (de magukról a tárgyakról is leolvashatunk): „kitűnő festője volt a gyárnak”. Emellett nyilván számolhatunk az ekkor már más gyáraknál is alkalmazott módszerrel: a külső művészekről megvásárolt formaterveket és dekorlapokat a gyakorlott, jó ízléssel rendelkező gyári mesterek ügyesen formálták át szép kerámiatárgyakká.

A gyári termelés az első világháború végét követő forradalmi időkben megbénult, és feltehető, hogy a díszműkerámia gyártását 1919 tavaszán le is állították. 1921-től azonban ismét vannak adatok díszműáruk termeléséről, egészen az 1924-es évig. Ezután a magyarországi luxusárukat termelő iparágak időközben kialakult váltságát ismerve feltételezhetjük, hogy ezt

a súlyosabban megadóztatott és ezért vélhetően veszteségessé vált – és a gyár életében nem is olyan jelentős – termelési ágat végleg felszámolták.

A tárgyakról

A jellegzetes negyedkörccikkbe rajzolt két-kalapácsos jegyű Drasche dísztárgyak közt megtaláljuk a Zsolnaytól elcsúszott fémlüsteres, eozinmázaz vázakat, tálakat, edényeket és egyéb dísztárgyakat, sőt feltehetően saját kísérletezések nyomán ennek egy különleges, fényes és matt erezetet váltogató fajtáját is alkalmazták. Sajátosabbak voltak, de ugyanúgy magas művészi színvonalat képviseltek az erős körvonalakkal megfestett – sokszor magyaros figurális díszítésű – tárgyak is. Művészi szempontból azonban a legértékesebbnek az egyéni, art deco stílusban megfestett, főleg növényi elemekből kialakított stilizált díszítéseket kell tartanunk. Természetesen a plasztika is megjelent a tárgyak közt, nemcsak domborműves és plasztikus elemekkel díszített edényeken, hanem önálló szobrocskák, kisplasztikák formájában is.

E korai, bő másfél évtizedet átfogó időszak alatt a Drasche-gyárban az ismert



Díszváza részlete, 1917 körül (finomfajansz színes mázzal, aranyozással, fazonszám: 279, m: 27,7 cm)

Tükörkeret, 1917–20 körül (finomfajansz eozinmázzal, fazonszám: 5604, m: 29,8 cm)



tárgyakon látható fazonszámokból ítélve mintegy 5-600-féle fajansz, illetve porcelán dísztárgy formát készítettek. Ez a szám a különböző mázakkal, illetve dekorokkal kombinálva nyilván a korizlés és a piac számára is kellő változatosságot eredményezett.

A gyár életében és a fellelvőpiacon azután egy jó évtizeddel később a helyzet ismét változott: nem utolsósorban a Herendi Porcelángyár sikereit is szem előtt tartva 1936-ban a gyárvezetés úgy döntött, hogy a használatiedény-gyártással együtt a díszműáruk gyártását is újraindítják. Ezt a korábbi tapasztalatokra, hagyományokra már nem építhették, külföldi, cseh szakembereket kellett segítségül hívni. Korábban ugyanis csak díszműgyártás folyt, de edénynemű készítése nem. A hagyományok és folyamatosság megszakadását mutatta az is, hogy ekkor már nem a húszas években elhagyott fazonszámozást folytatták, hanem új számozást indítottak. Az ekkor ugyancsak porcelánból és fajanszból kivitelezett művészi termékek elsősorban a korszak szélesebb körben is elfogadott „polgári” ízlését követték, és a kisplasztikai alkotások tervezői közt olyan szobrászművészek neveivel találkozhatunk, mint Vastagh György, Bori Jenő,

Markup Béla stb. A keramikusszakmában elismert Lonkay Antaltól vásárolt kispasz-
tikai modelleket pedig 1941-től külön soro-
zatként Kolibri néven kivitelezték.

E rövid, ismét felívelő korszaknak a má-
sodik világháború vetett véget: 1944–45-
ben a gyár súlyos háborús károkat szen-
vedett, majd az 1948–49-es államosítá-
sok után – az új iparpolitika jegyében
– a díszműkerámia-termelést teljesen be-
szüntették. A korábbi eszközök és mintafor-
mák megsemmisítése után, 1954-ben újabb
döntés született, de ekkor már ismét teljesen
új alapokon kellett a díszműkerámia gyár-
tását megszervezni. Azonban ez az időszak
sem tarthatott sokáig, 1969-ben a teljes ter-
melési ágat az időközben szerződtetett ipar-
művész tervező csapattal együtt a hollóhá-
zi gyárhoz csoportosították át. A kőbányai
Drasche-gyárnál a díszműkerámia-gyártást
ezúttal végleg felszámolták, és bár a gyár
jogutód egységeiben, kisebb cégekre osztva
(más neveken), ipari kerámia, illetve por-
celán előállításával ma is működik, dísz-
edények, kispasztyikák már nem készülnek
Drasche védjeggyel.



- 1 Grófcsik János – Reichard Ernő: *A magyar finomkerámiaipar története*. Budapest, 1973, 126. o., valamint nyomán a teljes hazai kerámiatörté-
neti szakirodalom, egészen a legutóbbi idő-
kig: Fábíán Sándor: *Magyar art deco kerámikák. Váloga-
tás a magyarországi kerámiaművészet magángyűjtemények-
ben lévő 1900–1945 közötti alkotásaiból*. Budapest, 2006,
41–45., 60., 226. o. Itt már a tárgyanag alapján
a helyén említik a Drasche-gyárat is.
- 2 A több mint kilenc polcfolyóméternyi levél-
tárba került iratanyag alapján több nevet, dátumot
és egyéb alapvető adatot is megismerhetünk: Magyar
Országos Levéltár, Z 1565 (Kőszénbánya 's Téglá-
gyár Társulat Pesten iratai). (Sajnos az iratok
közt a korszakunkban folyt díszműkerámia-
gyártásról csak igen kevés adat található.)
- 3 Gádor István: *Pályám emlékezete*. (A visszaemlé-
kezést lejegyezte, jegyzettel ellátta és a képeket
válogatta Herczeg Ibolya) Budapest, 1979, 11. o.
- 4 Csenkey Éva (szerk.): *Zsolnay. Ungarische
Jugendstilkeramik. Sonderausstellung des Museums
für Kunstgewerbe, Budapest (Österreichisches
Museum für angewandte Kunst, Wien) Wien,
1986, 139. o.*



Bonbonier, 1915–20 körül (finomfajansz erezett eozin-
mázzal, fazonszám: 5350/1, m: 6 cm)

A teljesség kedvéért érdemes a kerámiatárgya-
kon használt gyári jelzéseket is áttekinteni.
A jelzett darabok e korszakban – legyenek
azok finomfajansz vagy porcelántárgyak –
a Drasche-gyár régi jelképét, a negyed kör-
cikkbe rajzolt, keresztbe tett két bányász-
kalapács jegyet váltogatják. A jelzés előfor-
dul máz alatti színes (többnyire zöld, barna
vagy kék) bélyegzővel, a befoglaló körcikk
kissé eltérő változataival, illetve méretével,
de találkoznak ugyanennek a masszába nyo-
mott bélyegzős másával is. Előfordul a jegy
úgy is, hogy az egész egy kör alakú keretbe
van foglalva, mind máz alatti színes, mind be-
nyomott, illetve domborított körpecsét for-
mában. A kalapácsos jegyet kiegészítthe-
ti a DRASCHE cégnév, továbbá a BUDAPEST
helynév is. A kétkalapácsos jegy különfé-
le formában és kísérő felirattal, kiegészítő
jegyekkel – természetesen – a gyár többi ter-
mékén, a téglákon, az útburkoló keramitoc-
kákon is visszaköszön.

A kutatás során megismert tárgyakon kétféle
fazon-, azaz formaszámozást sikerült elkülö-
níteni. A minden bizonnyal korábbi számozás
a háromjegyű és a nagyobb méretű kalapácsos
jeggyel fordul elő, s nem porcelán-, hanem fa-
jansztárgyakon. Ezzel szemben a porcelán-
tárgyakon a kisebb méretű kalapácsos je-
gyet alkalmazták, négyjegyű fazonszámmal.
(Ez utóbbi viszont előfordul fajansztárgyakon
is.) A négyjegyű fazonszámok – az eddig is-
mert tárgyakon kivétel nélkül – 5-ös számmal
kezdődnek. Ez a korábbi háromjegyű számo-
zást válthatta fel, mivel ismerünk olyan for-
mát, mely előfordul háromjegyű fazonszám-
mal és négyjegyűvel is. A számtartomány
megváltoztatását a más jellegű (egészség-
ügyi, ipari stb.) termékek számozási változá-
sai vagy esetleg az anyaghasználatban, illet-
ve a munkafolyamatban végbevitt változások
indokolhatták: esetünkben ez összeköthető
az 1913-as gyárépítkezéssel és munkaszer-
vezési változtatásokkal.

E jelzéseket a későbbiekben, az 1936 uta-
ni korszakban már nem alkalmazták, így
a megmaradt tárgyakon egyértelműen kor-
meghatározó jelleggel bírnak.
A későbbi, 1936 utáni korszakban, amikor
a porcelán és fajansz díszmű és az edény-
gyártás is nagyobb méretekben indult meg,
a jelzések már többféle mintát követtek.
A masszába nyomott jelzések (az ipari és
egészségügyi kerámiát kivéve) eltűntek,
s már csak máz alatti színes bélyegzős jel-
zéssel találkozunk. Ezek egyike ugyan meg-
tartja a korábbi kétkalapácsos elemet, de
előkerül a cégnévre utaló írott nagy D betű
is. A második világháború után ez alakul át
a görög delta betűvé.

Ugyancsak az 1936 utáni korszakban hasz-
nálták, de kizárólag fajansz dísz-
tárgyakon a DRASCHE FAYANCE cégnévvel is ellátott
rajzosabb jelzést.



Negyed körcikkbe rajzolt,
két keresztbe tett kala-
pács, alatta nagybetűs fel-
irattal: DRASCHE BUDA-
PEST. (A körcikk függőleges
szárán fent és lent csúcsos
végzódással, a kalapácsok
feje a körcikk körvonalai
között vannak.) Máz alatti
színes bélyegző. 1909 utá-
ni időszak.

Negyed körcikkbe rajzolt,
két keresztbe tett kalapács,
alatta nagybetűs felirat-
tal: DRASCHE BUDAPEST.
(A körcikk függőleges szá-
rán fent és lent szögletes
végzódással, a kalapácsok
feje a körcikk körvonalaiba
vannak rajzolva.) Máz alatti
színes bélyegző. 1909 utá-
ni időszak.

Negyed körcikkbe rajzolt,
két keresztbe tett kalapács,
körülötte nagybetűs felirat-
tal: DRASCHE · BUDAPEST,
kerek körvonallal. (A kör-
cikk függőleges szárán fent
és lent szögletes sima vég-
zódással, a kalapácsok
feje a körcikk körvonalaiba
vannak rajzolva. A körpe-
csét átmérője: 20 mm.) Máz
alatti színes bélyegző. 1909
utáni időszak.

Negyed körcikkbe rajzolt,
két keresztbe tett kalapács,
körülötte nagybetűs felirat-
tal: DRASCHE · BUDAPEST,
kerek körvonallal. (A kör-
cikk függőleges szárán fent
és lent szögletes sima vég-
zódással, a kalapácsok feje
a körcikk körvonalaiba van-
nak rajzolva. A körpecsét
átmérője: 16 mm.) Máz
alatti színes bélyegző. 1913
utáni időszak.

Negyed körcikkbe rajzolt,
két keresztbe tett kalapács,
általában felirat nélkül.
(A körcikk függőleges szá-
rán fent és lent csúcsos
végzódással. A kalapácsos
jegy magassága: 20 mm.)
Masszába nyomott nagyobb
bélyegző. Háromjegyű fazon-
számmal. 1909 utáni időszak.



Negyed körcikkbe rajzolt,
két keresztbe tett kalapács,
nagybetűs DRASCHE fel-
irattal vagy a nélkül. (A kör-
cikk függőleges szárán fent
és lent sima végzódással.
A kalapácsos jegy magassá-
ga: 16 mm.) Masszába nyo-
mott kisebb bélyegző. Négy-
jegyű fazonszámmal. 1913
utáni időszak.

Negyed körcikkbe rajzolt,
két keresztbe tett kalapács,
nagybetűs DRASCHE · BU-
DAPEST körirattal. Kerek
körvonallal. (A körcikk füg-
gőleges szárán fent és lent
sima végzódással. A kör-
pecsét átmérője: 20 mm.)
Masszába nyomott, körbé-
lyegző. 1909 utáni időszak.

Negyed körcikkbe rajzolt,
két keresztbe tett kalapács,
nagybetűs DRASCHE · BU-
DAPEST körirattal. Kerek
körvonallal. (A körcikk füg-
gőleges szárán fent és lent
sima végzódással. A kör-
pecsét átmérője: 23 mm.)
Masszába nyomott, az alap-
ból kiemelkedő, dombo-
rú körbélyegző. Négyjegyű
fazonszámmal. 1913 utáni
időszak.

A fenti gyári jelzések mel-
lett a díszítő művész név-
jegye színes kézi festéssel:
GÁDOR ISTVÁN 1917 *

A fenti gyári jelzések mel-
lett a díszítő művész név-
jegye (egyedileg) masszába
karcolva: koronás pajzsba
írt átlós sávban: Zilzer, alatta
H, felette 1917.

Írott nagy D betű, alatta
nyomtatott nagybetűs ki-
egészítő felirattal: MADE IN
HUNGARY. Máz alatti színes
bélyegző. 1936 után, porce-
lántárgyakon használt jelzés.

Negyed körcikkbe rajzolt,
két keresztbe tett kalapács,
alatta nagybetűs DRASCHE,
a D ívelt oldalán nagybetűs
BUDAPEST felirattal. Máz
alatti színes bélyegző. 1936
után, porcelántárgyakon
használt jelzés.



Nyújtott nagybetűs DRASCHE
cégnév, alatta félkörív-
ben FAYENCE felirattal.
Máz alatti színes bélyegző.
1936 után, fajansztárgya-
kon használt jelzés.

Stilizált kismadár képe,
alatta „kolibri” felirattal,
MADE IN HUNGARY kiegé-
szítő jeggyel. Máz alatti
színes bélyegző. 1941
után, fajansztárgyakon
használt jelzés.

Ívelt oldalú hatszögletes
keretben görög delta betű,
alatta nagybetűs BUDA-
PEST felirattal. Máz alatti
színes bélyegző. 1954
után, porcelántárgyakon
használt jelzés.

Negyed körcikkbe rajzolt,
két keresztbe tett kala-
pács, körülötte nagybe-
tűs felirattal: KŐSZÉN-
BÁNYA 'S TÉGLAGYÁR
TÁRSULAT PESTEN ·
DRASCHE PORCELLÁN-
FAYENCEGYÁR, kerek kör-
vonallal. (A körcikk füg-
gőleges szárán fent és
lent csúcsos végzódással,
a kalapácsok feje a körcikk
körvonalaiba vannak raj-
zolva, baloldalt a körvo-
nalból kissé kihajlik. A kör-
pecsét átmérője: 60 mm.)
Masszába nyomott (por-
celánmozsarakon alkal-
mazott) körbélyegző. 1909
utáni időszak, feltehető-
en még 1936 után is hasz-
nálták.

Írott nagy D betűbe rajzolt
négyzetes formák, alatta
nagybetűs DRASCHE fel-
irat. Ipari porcelánokon
(elektromos szigetelőn)
alkalmazott, masszába
nyomott jelzés az 1930-as
évekből.



KATONA Anikó

LOST AND FOUND:

SZÍNE VAGY VISSZÁJA

Vaszary János megkerült kárpittervei

Két ismert Vaszary János-kárpit nagyméretű, pasztellel készült terve: lappangó művek, amelyek váratlanul „estek ki” a Széchényi Könyvtár egyik gyűjteményének szekrényéből. Hogy kerülhettek a Nemzeti Könyvtárba? És ki melyik oldalt ül egy falusi esküvőn – avagy megfelelő oldalukról nézzük-e a kárpitokat évtizedek óta?

Az Országos Széchényi Könyvtár képzőművészeti szempontból legérdekesebb egysége a Plakát- és Kisnyomtatványtár, ahol 80 000 grafikai plakát mellett metszet- és litográfia-gyűjtemény is helyet kapott. A Tár gyűjtő-köréhez minden 1–16 lapos magyar vonatkozású nyomtatvány hozzátartozik – kézzel készült, írott vagy rajzolt tárgyak tehát nem. Ennek ellenére a raktár első szintjének néhány szekrényében és fiókjában gyűjtőkörbe nem tartozó anyagokat, külföldi plakátokat és kézzel készült plakátterveket őriznek.

2009 szeptembere óta dolgozom a Tárban, én vagyok itt az első művészettörténész. Kezdeti feladataim közé tartozott a „kéziratos” anyagok átnézése, rendszerezése. Neves plakátosok kézzel készült remekei, pályázatokra érkezett munkák (például a kilencedik hadikölcsönhöz készült plakáttervek) kerültek elő.

Így akadt a kezembe a toldozott-foldozott, mára málló, koszos, és mégis szép Ingres-papír. Hogy mit ábrázol a két nagy, szürke, hajtott és gyűrött pasztell, rögtön felismerem: a 2007-es Vaszary János-tárlaton a Nemzeti Galériában kiállított két kárpit tervét.

Vaszary század eleji iparművészeti tevékenysége csak Rippl-Rónaiéhoz mérhető, ebből a legjelentősebbek plakátjai és a képeihez készült keretek mellett a kárpitok. Gobelinek tervezésével csak igen rövid ideig foglalkozott (1906-ban ki is lépett az Iparművészeti Társaságból), ezért a néhány elkészült darab igen ismert. Közös vonásuk a nagy, kontúrokkal határolt, foltokból felépülő kompozíció és a népi környezet.

A festő az 1900-as évek első éveiben számos olyan olajképet is alkotott, amely ehhez a tematikához kötődik (*Imádkozók*, *Részes aratok* stb.), a gobelinek azonban nemcsak a téma miatt, hanem stílusukban is a népművészetet idézik.

Az előkerült műveket illetően Plesznivy Edit, a 2007-es kiállítás kurátora megerősítette azt a sejtésemet, hogy eredeti Vaszary-tervekkel van dolgom, a restaurátor – Csillag Ildikó – pedig alighogy munkához látott, rögtön felfedezett egy kis „VJ” szignót a Jegyespár jobb felső sarkán. A két kárpit (és terveik) készítés-történetét nem volt nehéz kibogozni:

A két gobelin az 1905-ös velencei iparművészeti kiállítás Bálint Zoltán és Jámbor Lajos tervezte magyar termébe készült, egy ajtó két oldalán függött – egyébként Vaszary tervezte a teremben álló székek kárpitjait is.

A teremről ismert egy fotó, amely a *Magyar Iparművészetben*¹ jelent meg. A *Jegyespár* és *Vásár* kárpitokat jelenleg az Iparművészeti Múzeum őrzi². A kárpitok leszövéését az IM Adattárában található levelezés szerint a németelemeri szövőműhelytől, pontosabban Kovalszky Saroltától rendelte meg Radisics Jenő, a múzeum igazgatója (1887–1917 között).³

Kovalszky művészi pályafutásának íve az 1890-es években emelkedett magasra. Az angol Arts&Crafts mozgalom észak-európai követői fejlesztették ki és terjesztették el azt a szövési technikát, amely a szövőiskolának otthont adó helyiségről a Scherrebek nevét kapta. Morrisék mintájára az Otto Eckmann

vezette németországi (de egy norvég szövő-nő tanárral működő) iskolában a hagyományos női kézművességet akarták visszaállítani, többek között természetes festékek használatával és egy egyszerű, dekoratív szövési technikával, amely színén és visszáján egyforma felületet ad.

Ennek a technikának és szellemiségnek lett legjelentősebb magyarországi követője a Torontál megyei Németelemeren megalakult szövőműhely, amelyet Kovalszky Sarolta vezetett. Az 1883-ban létrejött Torontáli Háziiparegylet művészi szintű munkáival a kilencvenes években nyert el több nemzetközi elismerést. A scherrebeki technika elsajátítását nagyban segítette az is, hogy nagyon hasonlított a tradicionális torontáli szövési eljáráshoz. Vaszary Kovalszky Saroltával Radisics Jenőn keresztül kerülhetett kapcsolatba, első általa megszőtt terve egy kis, bazsarózsás kárpit volt. Az együttműködés folytatódott, 1902-ben a Cicás kislány kárpittal mindketten díjat nyertek.

A kárpitok elkészülte után a tervek és a leszőtt művek külön-külön vándoroltak tovább: a tervek vissza Radisicshoz, a gobelinek Velencéből 1906-ban a milánói nemzetközi kiállításra. Ott egy tűzvész következtében elpusztulhatott a két kárpit, a terveket újra elküldték – ezúttal a gödöllői szövőműhelybe, feltehetőleg ismét Kovalszkyknak. Ugyanebben az évben a Nemzeti Szalonban gyűjteményes egyéni tárlatot szerveztek Vaszarynak, ahol szerették volna a kárpitokat kiállítani, de mivel azok Milánóban voltak, végül a terveket mutatták be.

Vaszary János: *Vásár*, 1905, pasztellkréta, Országos Széchényi Könyvtár

© Országos Széchényi Könyvtár © fotó: Országos Széchényi Könyvtár

Vaszary János: *Vásár*, 1905, falikárpit, Iparművészeti Múzeum

© Iparművészeti Múzeum © fotó: Országos Széchényi Könyvtár

Vaszary János: *Jegyespár*, 1905, pasztellkréta, Országos Széchényi Könyvtár

© Országos Széchényi Könyvtár © fotó: Országos Széchényi Könyvtár

Vaszary János: *Jegyespár*, 1905, falikárpit, Iparművészeti Múzeum

© Iparművészeti Múzeum © fotó: Országos Széchényi Könyvtár

© Országos Széchényi Könyvtár | Könyvtár © fotó: Országos Széchényi Könyvtár



Az 1905. évi Velencei Nemzetközi Művészeti Kiállítás Magyar Terme, archív fotó (Magyar Iparművészet, 1905)

Gödöllőről kellett őket visszakérni: a műhely vezető festőművész, Körösfői-Kriesch Aladár levélben azt ígérte Ernst Lajosnak⁴, hogy hamarosan visszajuttatja a terveket és (az új) kárpitokat is. A Szalon katalógusában a két terv az „Iparművészeti Múzeum tulajdona” megjelöléssel szerepel, a tárlat után tehát visszatérhettek a múzeum raktárába.

Ahogy egyre jobban megismerkedtem a Plakáttár gyűjteményével, több olyan tárgy is a kezembe került, amelyek – a Vaszary-kárpitokhoz hasonlóan – valamilyen módon az Iparművészeti Múzeumba utaltak. Elkezdtem a külföldi plakátgyűjtemény feldolgozását, és meglepve vettem észre több régi darabon az Iparművészeti Múzeum és Iskola Könyvtárának pecsétjét. Később néhány olyan dokumentumot is találtam, amelyek a híres igazgató, Radisics Jenő személyével álltak összefüggésben. Találtam egy egykori „műlapot”, amely egy Guillaume de Dubufé készítette, gyönyörű szecessziós biankó naptár, hátán ceruzás felirattal: „Radisics Jenő úr ajánléka”. Később előkerült egy oklevél, amelyet Radisics az 1902-es torinói kiállításon való részvételéért kapott (a nemzetközi zsűri alelnöke volt). Az igényes kivitélű litográfia az „első nemzetközi dekoratív modern művészeti kiállításon” is győzedelmeskedő szecessziós stílus szép példája. Megegyezik azzal az oklevéllel, amellyel Vaszary Jánost jutalmazták ugyanott és amely a 2007-es gyűjteményes tárlaton is szerepelt⁵.

Az Iparművészeti Múzeum és Iskola sokáig közös könyvtárral rendelkezett, amelyben jelentős műlapgyűjtemény is helyet kapott. Itt minden előfordult, ami az

iparművész-növendékek képzését szolgálhatta: minták, tervrajzok, ornamentika-lapok és plakátok is. Valószínű, hogy a szönyegekhez készült tervek is ide kerültek. Jelenleg a múzeum adattára és könyvtára csak a huszadik század közepénél később keletkezett plakátokkal rendelkezik – minden bizonnyal azért, mert a régiektől megváltak.

Ekkor kezdtem kutatni az OSZK Iratárában, ahol találtam egy olyan dokumentumot, amely fényt derített a kérdésre: a könyvtár 1945-ös évről szóló beszámolót⁶.

Bombatámadás következtében a könyvtár akkori épülete súlyosan megrongálódott, így a könyvtárosok romokat takarítottak el az odavezényelt internáltakkal együtt, a törmelékek közt láncban adogatták az épen megmaradt könyveket és igyekeztek őket biztos helyre menteni. Hasonló állapotban volt az Iparművészeti Múzeum is, ahonnan a Plakáttár nemcsak Póka Aladár plakát- és képeslapgyűjteményét, de a múzeum saját anyagát is megkapta. A Tár vezetője, Munkácsi Piroska szerint: „1945. júniusában a Történeti Múzeum Iparművészeti Tára a saját tulajdonában levő plakátgyűjteményt (...) tárunknak ajándékozta, azzal a megokolással, hogy ilyen természetű gyűjtemény könyvtárunkban szakszerűbb kezelést és feldolgozást nyerhet. A nagy terjedelmű gyűjtemény /plakátok 2205 db (...) műfaj szerinti csoportosítását a tár nyomban el is végezte.”⁷

Változatos anyag lehetett: külföldi és belöldi plakátok, műlapok és tervek – köztük Vaszary János két pasztellje. A tárgyakat valóban rendszerezték, majd elsüllyedtek egy

szekrény mélyén – ezért azonban végül is csak hálások lehetünk. Valószínűleg kevés könyvtáros látta meg a jelzés nélküli, koszos, gyűrött rajzokban az értéket, mégis, a mindent gondosan megőrző, rendszerező szellemiségnek köszönhető, hogy Vaszary két rajza megmaradt, és hála a komoly restaurálásnak, újjászületett.

A Vaszary-kárpitokra jellemző síkszerűség és nagy foltok a Nabis csoport művészetével mutatnak rokonságot, elsősorban Emile Bernard és Gauguin breton asszonyos képeit idézik, a tematika révén is. Vaszaryval kapcsolatban tudott tény, hogy figyelemmel kísérte a kortárs külföldi, elsősorban a francia művészetet. Ezt kapcsolta össze a magyar népművészet formakincsével és a népi élet jeleneteivel. A falu életéből választott tipikus pillanatokat: ilyen a piac, a lakodalom, a nyáját terelő juhász, az állatokkal játszó kisgyerek. A népi tematika és a népies eredetű (mégis modern) szövés-technika ellenére a századforduló modern dekorativitása jellemzi a műveket.

Merész kompozíciója és térábrázolása miatt a Vásár kiemelkedik a Vaszary-kárpitok közül. Figyelmet érdemel a kompozíció aszimmetrikussága, amely feltűnő lehetett a kissé merevnek ható *Jegyespár* szimmetriája mellett. A keret metszi a figurák körvonalait, a teret pedig az egymásmögöttség, a kontúrok és foltok, nem a plaszticitás vagy a perspektíva érzékelteti. Az előtérben csoportosuló kendős-főkötős asszonyok és kislányok oldalnézetből látszanak, ahogy a háttérben a marhák és az őket adó-vevő sokaság is. A két csoportot a két görnyedő figura kapcsolja össze. Az előtt-mögöttet az

alul-felül érzékelteti a képen: vagyis olyan, mintha az egész jelenetet egyúttal felülről is látnánk. Ezt a megoldást a japán fametszetekről sajátította el az európai festészet, és a párizsi modern művészek is szívesen alkalmazták. Vaszary modernségét jelzi, hogy a fiatalabb, Párizsban tanuló generáció, a Magyar Vadak egyike, Czöbel Béla egy 1906-os képén, a *Téren* címűn⁸ hasonló térfelfogással találkozhatunk, mint a *Vásáron*: itt a városi tarka sokaság, a játszó gyerekek és esernyős hölgyek láthatók a „kiterített” térben.

Izgalmas kérdés az Iparművészetiben őrzött leszövétt kárpitok és a frissen előkerült tervek egymáshoz való viszonya. Első pillantásra feltűnt az, hogy a tervek és kárpitok színvilága különbözik: a terveknek kékesszürke alapszín ad a papír, ezen sötét- és világoskékek, fehér, barna és kismértékben rózsaszín jelennek meg. A kárpitokon a rózsaszín lett a domináns, és a barna teljesen eltűnt, halvány krém-színnek adta át a helyét. Szürke-kék csíkos lett az asszonyok kendője és hangsúlyosabbak a kontúrok – ezek a megoldások valószínűleg a szövés technikájából erednek.

Ezek a különbségek, úgy gondolom, természetesek, ha két különböző karakterű művész – a tervező és a kivitelező – közösen alkot. Hirtelen felfedeztem azonban egy indokolatlan különbséget: a *Jegyespár* terve a kárpit színéhez képest oldalfordított! Többször ellenőriztem az észrevételt: nemcsak az Iparművészetiben csavarták fel úgy, hogy a színén a nő baloldalt, a férfi jobbra látható, hanem a leltári kartonon és a 2007-es katalógusban is így szerepel⁹. Újra megnéztem a velencei kiállítás magyar terméről készült fotót a *Magyar Iparművészetben*: a férfi baloldalt, a nő jobbra, de ami még ennél is meglepőbb: a fotón a *Vásár* is fordítva szerepel. A két oldalukon teljesen egyforma szövésű szőnyegek, úgy látszik, már Vaszary életében is megkeverték a kiállítókat. A két most előkerült terv pontot tehet a kérdés végére. A két kárpit kompozícióját vizsgálva nyilvánvaló, hogy a terveken látható elrendezés tükrözi a festő eredeti elképzelését: a baloldalt kifüggesztett *Jegyespáron* a szélen, tehát balra kell lennie a súlypontként működő sötét foltnak (a férfinak), míg a jobbra lógó *Vásáron* is a „külső”, jobb oldali részen kell megjelennie a sötét tónusoknak (a kendős asszonyoknak). A két kárpit az ajtó

két oldalán lógva így kerül(hetne) egyensúlyba. Sajnálatos, hogy a szőnyeg rossz állapot miatt csak hosszadalmas restaurálás után lehetne a *Jegyespárt* a színére fordítani, így az OSZK-ban rendezett kiállításon a kárpit megint csak a visszáján szerepel.

×

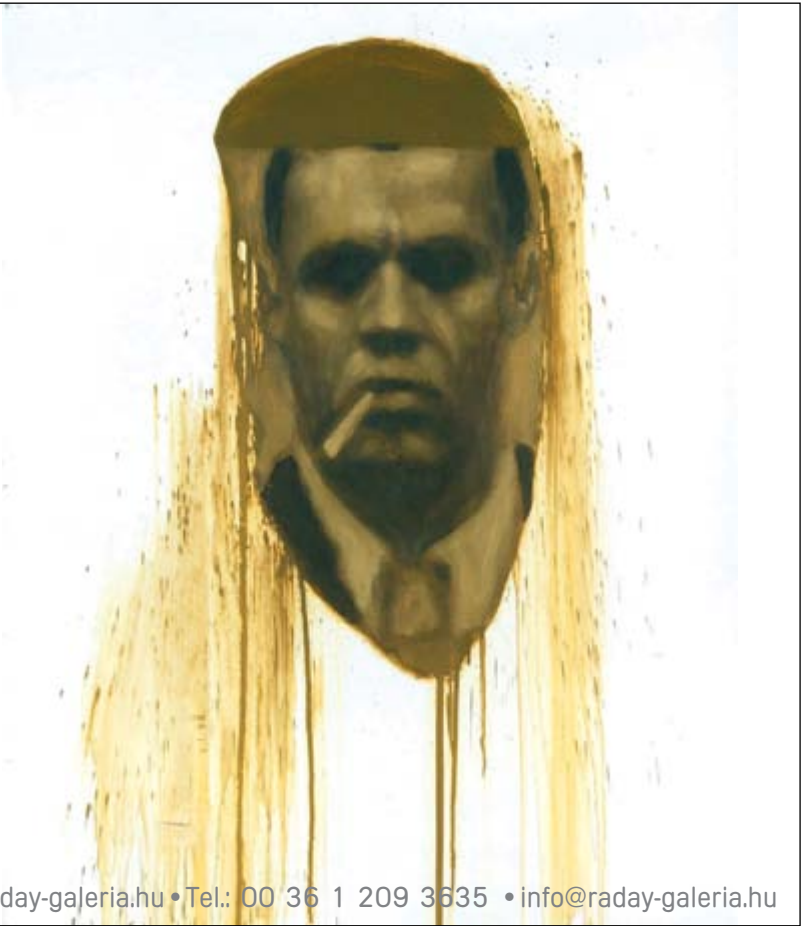
- 1 Magyar Iparművészet, 1905. 4. sz. 216.
- 2 Ltsz. 14.973, ltsz. 14.972
- 3 A levelezés: IM Adattár, ikt. sz.: 1905/69, válasz: 1905/175.
- 4 Ernst Lajos: a Nemzeti Szalon igazgatója 1901–1909
- 5 106. o., MNG. Adattár ltsz. 21010/1981.
- 6 OSZK Irattár 1946/328
- 7 Az átadásról az IM Adattárában őriznek leveleket.
- 8 Artmagazin, 2010/6. 28. o.
- 9 Kiállítási katalógus 362. o.

DULISKOVICH Bazil

03. 09. – 04. 16.

 **FAUR ZSÓFI**
Ráday Galéria | Budapest

H-1114 Budapest, Bartók Béla út 25. • www.raday-galeria.hu • Tel.: 00 36 1 209 3635 • info@raday-galeria.hu





Gabriël Metsu: Kürtjét megfújó pék, 1660–1663 körül, olaj, fa, 36,5×30,7 cm, magángyűjtemény



Gabriël Metsu: Az öreg baromfiárus, 1662, olaj, fa, 61,5×45,5 cm, Drezdai Képtár

Az újrafelfedezett Gabriël Metsu

Ma már talán különösen hangzik, de 1749-ben Gabriël Metsu egyik festménye 850 guldenért kelt el azon az árverésen, ahol Vermeer van Delft A hit allegóriájáért mindössze 70 guldent fizettek. Néhány évvel később Vermeer Tejet öntő lányáért ugyanadtak 560 guldent, de Metsu Rajzoló nőt ábrázoló képe ennek majdnem a duplájáért talált gazdára. A két festő népszerűsége

közötti különbségről több 17. századi történet is tanúskodik: a leleményes kereskedők Vermeer képeit Metsu műveiként értékesítették! Napjainkra mindez gyökeresen megváltozott. Vermeer Virgínlon játszó nőt ábrázoló képéért 2004-ben 16 245 600 fontot fizettek, a holland arany évszázad közkedvelt festői között tartjuk számon, Rembrandt és Frans Hals előkelő

társaságában. Gabriël Metsu (kiejtve: meccü) neve viszont alig ismert a múzeumlátogatók számára. Persze ehhez az is hozzájárult, hogy utoljára 1966-ban rendeztek Metsu-kiállítást, így a most három előkelő helyszínen – Dublinban, Amszterdamban és Washingtonban – is bemutatásra kerülő tárlat joggal kapta a Gabriël Metsu: A holland arany évszázad újrafelfedezett mestere címet.



Gabriël Metsu: Levelet író férfi, 1664–1666 körül, Ír Nemzeti Galéria, Dublin (Sir Alfred and Lady Beit ajándéka, 1987)



Gabriël Metsu: Levelet olvasó nő, 1664–1666 körül, Ír Nemzeti Galéria, Dublin (Sir Alfred and Lady Beit ajándéka, 1987)

A flamand származású apától Leidenben született Metsut már 14 évesen festőként említik. Mesterei feltehetően a leideni Gerard Dou és az utrechti Nicolaus Knupfer voltak. Pályája elején elsősorban nagyméretű, történeti tárgyú képeket festett, majd 1657-ben átköltözött Amszterdamba, ahol a zsánerképfestészetre specializálódott. Ekkor készült – többek között – a Kürtöt fújó pék képmása. (Különös kék árnyalatai feltehetőleg az idők során elszíneződött pigmenteknek köszönhetők.) Metsu bensőséges hangvételű, harmonikus színvilágú, a különböző anyagok textúráját rendkívül érzékletesen ábrázoló műveivel gyorsan a kortárs életképfestők, Gerard ter Borch vagy id. Frans van Mieris riválisává vált. A mostani kiállítás a festő sokoldalúságát hangsúlyozza. A mindössze 37 évet élt Metsu gazdag oeuvrejében ugyanis a tehetős polgárok életéből vett jelenetek mellett megtalálhatók csendéletek és portrék is. Legismertebb képe, a Rijksmuseumban őrzött A beteg gyermek, mély empátiával ábrázolja az anyai szeretetet és aggodalmat, Az öreg baromfiárus ugyanakkor a humor iránti fogékonyságáról tesz tanúbizonyságot. A képen idős

baromfiárus kínálja portékáját egy fiatal hölgynek. A mai néző szemével „ártatlannak” tűnő piaci jelenet erotikus tartalma Metsu kortársai számára egyértelmű lehetett: a holland vogelen (madarászni) szó ugyanis a szexuális együttlét szinonimája volt. Az öregúr tehát valójában nem a kezében tartott tyúkot ajánlgatja a hölgynek... Metsu legalább tíz alkalommal megfestette önarcképét, mindig más „szerepben”: hol tékozló fiúként, hol a kovácsműhelybe látogató lovagként, hol Fürdés után öltöző vadászként jelenik meg. Bár a fürdőző vadász témája nem előzmény nélküli a holland festészetben, sőt Metsu maga valószínűleg tényleg űzte ezt a sportot, a meztelen testű önarckép kendőzetlen hétköznapisága még a mai nézőt is meglepi. Az amszterdami tárlaton együtt szerepelnek az eredetileg párt alkotó darabok, például a levelet író előkelő férfi és a levelet olvasó fiatal nő, akinek zaklatott érzelmeiről csak a – szolgálólány által felemelt függöny alól előtűnő – viharos tengerfestmény árulkodik. A kiállításon láthatóak újonnan megtalált és restaurált, valamint magángyűjteményekből kölcsönzött művek is, továbbá

olyan korabeli használati tárgyak, amelyek felfedezhetők Metsu képein, valamint a művész két, saját kezű rajza és pár rá vonatkozó levéltári dokumentum is.

Rijksmuseum, Amszterdam
2010. december 16 – 2011. március 21.



Gabriël Metsu: Fürdés után öltöző vadász, 1654–1656 körül, olaj, fa, 52,1×63 cm, magángyűjtemény

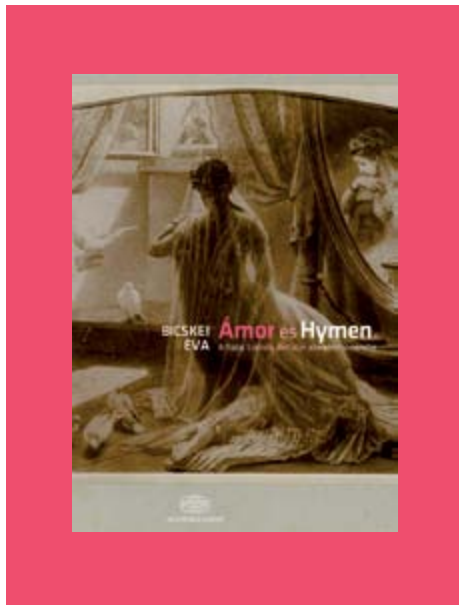
A NŐ HELYE

A könyv címében megidézett két isten nem feltétlenül jár kéz a kézben, sőt. Mi sem mutatja ezt jobban, hogy míg a testi szerelem istenét pajkos, apró nyilacskával játszó puttóként ábrázolják, a házasságot szimbolizáló szárnyas ifjú kihunyo fátylát és hervadó virágokból álló koszorút tart a kezében. Bicskei sok helyen igen szórakoztató és olvasmányos, a kánonból kiszorult népszerű műfajok hatását és szerepét elemző, hiánypótló könyve Székely 23 és 31 éves kora (azaz 1858 és 1866) között vezetett, vázlatkönyvként is használt naplója és az ennek alapján keletkezett, döntően sokszorosított grafikái alapján vázolja azt a folyamatot, melynek során Székely élete teljesen megváltozott: fiatalemberből férfi, ismeretlen vándorfestőből jó nevű alkotó, szeretőből férj és családapa lett. S bár a művészt már ekkor és később sem lehetett csapodársággal vádolni, személyiségének „megkonstruálását” végigkísérte Ámor és Hymen küzdelme, melynek képi lenyomatait a művészettörténet számára gyakran érdektelennek tartott műfajok, előképek és minták befolyásolták és alakították.

A fiatal Székely olvasmánylistájában számos, szerelmi szállal átszőtt Künstlerromant, legalább tizenöt erotikus (néhol pornográf) művet lehet azonosítani, s egy megjegyzése szerint ekkoriban az ágy alatt tartotta Casanova hatkötetes memoárját is. A szexualitás és a szerelem iránt igencsak érdeklődő ifjú 1858-ban ismerkedett meg az igazi szerelemmel, a csehországi Aichelburgok intézőjének elárvult, nála három évvel idősebb lányával, akit nyolc hónapos terhesen, 1860 januárjában vett el feleségül. Már a házasság előtt is ritkán látták egymást, s egészen 1864-ig Székely müncheni tanulmányai és a megélhetésért vállalt munkák miatt egyfajta távházasságban éltek. A megsaporodó és fizető munkák – pl. a Vasárnapi Újságban és az európai vezető képes újságokban közölt, általában egy-egy kulturális vagy politikai eseményről tudósító metszetei – és a történeti festészetben elért sikerek (*Dobozi és hitvese, II. Lajos tetemének föltalálása*, 1860) viszont már olyan biztonságot nyújtottak, hogy a festőnek ezek után már nem

kellett hátrahagynia hitvesét és négy gyermekét. (Igaz, hogy 51 évesen már a családapa státuszt sem értékelte. 1886-ban összeszámolta, mennyit költött a gyerekeire: „a kamatot és a kamat kamatját is beleszámolva a gyerekek több mint 30 000 Ft-ba kerültek. Nem lett volna értelmesebb ezt az összeget kamatoztatni! [...] Egoista szempontból tehát, egy hasonló beállítottságú ember számára, mint én, hátrányos, ha gyermeke van. Akadályá válik saját képessége kibontakoztatásának.”)

A felesége, *Jeanette számára készített album* (1860 körül), s ennek a szerző által rekonstruált megelőző vázlatai a kapcsolat két oldalát domborítják ki: a szerelem kibontakozását és a házasság örömeit – hiszen „a sze-



relem egyedül a családi életben ölt erkölcsi alakot”. Bicskei végigköveti, ahogy a művész személyes élményeit (a nagy szerelmet) milyen korabeli képi toposzok, a populáris metszeteken megjelenő előképek alapján helyezte el egy általánosan érthető narratívában, illetve milyen minták variálásával/átírásával teremtette meg az általa akkor még nem ismert házasságnak az áhított jövőben zajló „mindennapjait”. Mint ahogy a szerző arra is rámutat, hogy míg a párkapcsolat kezdetét leképező jelenetekben (pl. a titkos kézcsók vagy a szobában

„enyelgő” szerelmespár képe, amit pl. az album 1935-ös ismertetésekor egyszerűen ki-cenzúráztak) mindig a nő van „felül”, de legalábbis a férfival egyenrangú pozícióban, addig a családi életet bemutató képeken (pl. a gyermek fürdetése vagy a „szerettei körébe megtérő családapa” jelenet esetében) a férfi a nő és a gyerek fölé magasodik. Székely ezzel mintegy interiorizálta, továbbá a társa számára is meghatározta a kötelezően elvárt nemi szerepet.

E minták elsajátítását az ún. erkölcsnevelő írások is elősegítették. A Bicskei által bőségesen idézett korabeli forrásokból meg tudhatjuk, hogy „minden leány kötelessége, hogy feleség, anya és gazdasszony legyen”. A házi rend hú őrének a „négy fal a birodalma”, „ahol csendben és zajtalanul él”, s melyben a nyugodalmat szeretetteljes, szelíd szíve biztosítja. Továbbá a „honleány és asszony szent kötelessége, hogy egyszerűen, magyaros viseletben járjon”, „pártolja és olvassa a nemzeti irodalmat”, keblében buzogjon a hazaszeretet, jótékonykodjon, s fogadja el, hogy a férj a főnök, rendelődjön alá az általa előírt szabályoknak, engedelmeskedjen és alkalmazkodjon, s nem melleleg „tanulja meg férje éjszakai kimaradozását eltűnni, féltékenységet elkerülni”. (Ennek az eszménynek mond ellent az „ügynevezett emancipált nők mindinkább sűrűsödő feltűnése”, akik – mint Kubriczky András a *Családi Lapok* 1853. júliusi számában írja – „a legviisszataszítóbb torzalakjai az erkölcsi világ kinövésének”, mivel létük támadja a család intézményrendszerét, s ezen keresztül magát az államot is, hiszen „a család erkölcsi alapján nyugszik a társadalom további fejlődése”).

A *Női élet* című tusrajzsorozatban (1869–70) már a szerelem és család tematika kiforrott ábrázolásával találkozhatunk. A finom rajzolatú képek nemcsak a korszak divatos irodalmi műfajával, a Frauenlebennel mutatnak rokonságot (pl. id. Alexandre Dumas: *Egy nő élete*, 1856 – e könyv német fordítása megtalálható volt Székely könyvtárában), hanem azokkal a divatos albumokkal is, melyeket általában eljegyzési ajándékként nyújtottak át az ifjú lánynak,

s melyekben az eseménytelen, ámde érényes női életút egy-egy állomását jelenítették meg. Bicskei bemutatja, hogy honnan ered a sóvárgó, merengő nőtípus, hogy milyen képi (és társadalmi) jelentése van a szerelmeseket elválasztó korlátnak vagy hogy a korszakban milyen könnyű volt pl. dekódolni azt a jelenetet, melyben az anya gyermekeivel a kertben időz (a nevelés metaforájaként a gyerekkertészet kifejezést használták), továbbá azt is, hogy a Székely által összeállított sorozat milyen kompozíciós, tematikai és formai megfeleltetések alapján épül fel.

A fiatal lányok jövődöbeli erkölcsös életére igen veszélyes volt, hogy tudtak olvasni – ezért a „Jó Anyának” meg is kellett rostálnia a könyveket –, hiszen a sok románc, örült szerelmeket leíró ponyva, olcsó szerelmi lektűr nyomán hamis elképzeléseket dédelgethettek magukban. Ennek következtében könnyen elcsábulhattak, kitartottá váltak, míg szerelmesük meg nem unta és

el nem dobta őket. (Egyébként a bukott nők „gyámolítása” is része volt egy érényes asszony életének.) Székely az *Egy hiú nő élettrajza* című akvarellsorozatában (1859) és az azonos című és témájú (1860-as évek közepe/ vége körül keletkezett) hármasképein dolgozta fel ezt a témát, ihletet merítve a kor moralizáló sorozataiból, melyek a kontrollálhatatlan testi vágy miatt kudarcba fúló kapcsolatokat állították pellengérré. Bicskei kitér „a nők a tükör előtt” képi toposz forrásaira és változásaira, s érdekes módon ehhez, a kicsapongó életvitelt folytató „metresz” alakjához köti az 1860-as években induló, mára nagyrészt elkallódott vagy reprodukciókból ismert *Léda*-sorozat „vak szexuális örületet” megidéző, Székely esetében Ámor hosszan tartó hatását mutató aktjait.

Székely sokszorosításra szánt sorozatai és ezek alapján megtervezett olajfestményei végül is nem váltak publikussá. Ennek oka nemcsak a művek populáris grafikával való szoros kapcsolata volt – pl. Borsos



Simonyi Antal: *Cabinet-kép*
(Székely Bertalan: Léda, 1960-as évek)
1864-73 között
Székely Bertalan Múteremház, Szada

József Lányok bál után (1851) című festményét sem csupán a buja vállukat mutogató fehérnépek ábrázolása miatt, hanem a magyar területen is elterjedt metszetek szembeütnő hatását kárhoztatva utasították ki a festészet területéről –, hanem maga a téma is. (Hasonlóan bírálták el Gyulai Pál *Nők a tükör előtt* (1863) című írásművét. A vágakozó és érző nők hangulatait leíró fiktív portrészorozatától nem egy kritikus megtagadta a „beszély” státuszát.) Ezek az irodalmi művek és képek ugyanis – mivel nem a nemzet nagy kérdéseivel foglalkoztak – nem számíthattak a „köz” figyelmére. A férfiak által írt, nőknek készített és nőkről szóló műveket az alantastnak tekintett műfajok közé sorolták – szépen példázva, hogy hol is van a nő igazi helye.

Bicskei Éva: *Ámor és Hymen. A fiatal Székely Bertalan szerelmi történetei* | Akadémia Kiadó, Budapest, 2010. 370 oldal + képmelléklet, 4900 Ft

ERMITÁZS

A Grafo kiadó nekilátott lefordítani a neves milánói Electa könyvkiadó a világ nagy múzeumait bemutató sorozatát. Már utcán van az Uffizi és az Ermitázs, hamarosan követi őket a bécsi Kunsthistorisches. Igényes, nemzetközi szintű kiadvány, rengeteg olvasmányos információval és kiváló reprodukcióval. Bár a szerző, Alessandra Fregolent öt évvel ezelőtt írta meg az olasz eredetit, még így is fényévekkel modernebb szemléletet tükröz, mint az Ermitázsról itthon közképen forgó, sárgult gerincű, szovjet albumok. Nem rejtí véka alá a provenienciát, sőt ez a kötet egyik fő erőssége: mindegyik elemzett műtárgynál ott szerepel, hogy mikor és kitől jutott a szentpétervári gyűjteménybe. (Beleértve természetesen az államosításokat is.) A múzeum története 1764-ben kezdődött, amikor Nagy Katalin felépítette a Téli palota mellett „kis menedékét”, a „remetelakot” (franciául: ermitage). Az

egzotikus növényekkel, madárházzal és műkincsekkel zsúfolt építmény a meghitt beszélgetések hátteréül szolgált eredetileg. A cárnő nem volt kiművelt műgyűjtő, de tele volt pénzzel és kifogyhatatlan volt az étvágya: sorra hajtotta fel Európa nagy tekintélyű, eladósorba került régi mester-kollekcióit. Az anyag olyan gyorsan bővült, hogy Katalin az 1770-es években egy további épületet emelt a számára, a Nagy Ermitázst. A 19. század derekán I. Miklós hozzátoldott még egy klasszicista palotát (Új Ermitázs) a komplexumhoz, ami ma már öt épületet foglal magában. A lassú gyarapodás a bolsevik államosítással kapott új löketet, bár Sztálin egy-két képet elkótyavetyélt kemény amerikai dollárokért. A rövid bevezető után a kötet nagyját érzékeny műelemzések teszik ki. Csupa világhírű klasszikus, Rembrandt *Tékozló fiújától* Matisse *Táncáig*. Fregolent jó tollú szakember, ügyesen csomagolja ér-



zékletes leírásba a legfontosabb ikonográfiai és művészettörténeti adatokat. Alessandra Fregolent: *Ermitázs. Szentpétervár. Grafo, Budapest, 2010, 160 oldal, 4900 Ft*

BEÖTHY ISTVÁN

„Én a magam részéről, mint absztrakt művész vallom, hogy az absztrakt művészet nem a természettől való elszakadást jelenti, hanem éppen a természet, a valóság lényegének visszaadását. A ritmus például, amelyet egyes műveimben igyekszem kifejezni, egyik legfontosabb, legalapvetőbb jellege a természetnek és az élet megnyilvánulásainak.” A fenti szavak a 20. század nagy avantgárd alkotói közül sokak szájából elhangozhattak volna, mégis a Jászapátiból Párizsba származott Beöthy István gondolatai. Az absztrakció tudatos felvállalása a magyar szobrász esetében persze korántsem volt olyan egyértelmű a kezdetektől, mint ahogy az idézet sugallja. Beöthy hosszú utat járt be a klasszikus szobrászattól a nonfigurativitásig, évekig működtetve a kettőt párhuzamosan – mint ahogy a magyar művészettörténet-írásnak is türelmesen kellett várnia, míg végre megszületett az első, róla szóló összefoglaló munka. Passuth Krisztina tavaly megjelent monográfiája ezt a nagy úrt töltötte be végre. A kötet méltán került az *Artmagazin* legjobbnak ítélt művészeti könyvei közé tavaly (*Artmagazin* 2010/6. 88–89.). A jó stílusban megírt mű üdítő következetességgel és alaposággal tekint végig az életművön, rendre visszatérve azokra az alapkérdésekre,

melyek a Beöthy-oeuvre kapcsán megfogalmazódnak: mennyiben tekinthetőek újítónak, újszerűnek alkotásai, hol válik el pályáján a figurális az elvonttól, elválik-e egyáltalán stb. Az alkotásra mint rendkívül tudatos folyamatra tekintő művész nem csupán a csoporthoz, csoportokhoz való tartozásban igyekezett kikristályosítani a művészetről vallott elgondolásait (tagja volt az Abstraction-Création csoportnak és a párizsi magyar absztraktoknak is), hanem maga is elmélyült teoretikusként lépett fel. *Aranysor* (*Aránysor*) című értekezése az arany metszés szabályrendszerének jeleit vizsgálja a világban, a késtől az emberig, mintegy eszmei naplóként engedve bepillantást az amúgy kifejezetten zárkózott személyiség gondolkodásmódjába. A kötet külön érdeme, hogy más interjúkkal és írásokkal együtt ezt a művet is közli a függelékben. Még akkor is, ha megértésére – hála a hosszú matematikai képleteknek – nem mindenki vállalkozhat. A kötet közöl egy olyan műtárgykatalógust is, ami Beöthy kéziratban megmaradt, 1960-ban lezárt saját katalógusa alapján készült, képekkel és egyéb adatokkal kiegészítve. A felsorolás kötet végére beillesztett, eredeti, kéziratot füzetlapjai még közelebb hozzák az olvasóhoz Beöthyt, az időződő, de még tettrekész,



rendszerező művészt. Passuth Krisztina munkájából egy olyan szobrász szimpatikus portréja rajzolódik ki, aki a világban és az emberben tetten érhető harmóniát kutatja szüntelenül. Monográfiája is hasonló elszántsággal tekintett rá mint „anyagra”. Ez pedig a mai katalógus-piacon igencsak ritkaság. Passuth Krisztina: *Beöthy István. Az Aranysor szobrásza. Budapest, Enciklopédia, 2010, 280 oldal, 5000 Ft.* Káldi M. Katalin

ECCE HOMO

A magyar festészet történetében nehéz lenne Munkácsynál kultikusabb figurára lelteni. Nem véletlen tehát, hogy halála után egyre-másra jelentek meg a róla szóló monográfiák, visszaemlékezések, melyek az asztalosinasból ünnepelet európai festővé váló művészt idézték meg viszonylag könnyedén, lévén maga a művész is rendszeresen és alaposan dokumentálta életét. Ebbe a sorba csatlakozott 1934-ben az író, színidirektor Harsányi Zsolt *Ecce homo* című életrajzi regényével, mely 1943-ig négy kiadást ért meg, ékesen bizonyítva, hogy a két világháború közti magyar polgárság nagyon is szívesen időzött a kissé korábbi és békésebb idők nemzeti nagyságainak társaságában. Majd eltelt először húsz év és megjelent Dallos Sándor hasonló célokat maga elé tűző kétkötetes regénye Munkácsyról (*A nap szerelme, Az aranyecset*), majd újra ötven, és az *Ecce homo* ismét a könyvesboltok polcaira került. Az eltelt hetven évben mint ha mi sem változott volna: Harsányi regényes biográfiája megint bestseller lett, annyira, hogy alig fellelhető az üzletekben és a világhálón. A sikertörténethez minden bizonnyal jelentősen hozzájárult a Magyar Nemzeti Galéria aktuális Munkácsy-kiál-

lítása, de erősen gyanítható, hogy a mai déd- és nagyszülők is szép emlékeket őriztek és adtak át a fiatalabbaknak az egykori kötetéről. Ez a nosztalgia pedig egyáltalán nem volt alaptalan. A Vígyszínház hajdani igazgatójának terjedelmes regénye ugyanis jól szerkesztett, alaposan átgondolt írás, mely hűségeseen ragaszkodik az ismert életrajzi adatokhoz, és azokat csak annyira színezi ki, amennyire egy becsületes szépírónak ez dolga. A nehéz gyermekkortól az endenichi elmeagyógyintézetbe kerülésig felvázolt életútból egy sokat őrlődő, sokat szenvedő, csak az alkotásban menedéket találó, hatásos művészportré bontakozik ki. Az író az így felvázolt jellemhez kötve, abból kiindulva külön hangsúllyal és kedvvel meséli el a legnevesebb festmények letkezéstörténeteit is – az új kiadás érdeme pedig, hogy ezek közül jó párat a függelékben le is közöl. Emellett a szövegben rendre megjelennek a híres kortársak és barátok is, Paál Lászlótól Lisztig, hogy az olvasó a 19. század pesti és párizsi művészvilágába is bepillantást nyerhessen. A regény egyetlen hátránya tulajdonképpen csak a hossza: a csaknem hétszáz oldal néha próbára teszi a mai olvasót, meg-megakasztva figyelmét



és az olvasás élvezetét. Amikor 2011-ben Széchenyiről Budapesten egy olyan kiállítás látható, mely a különc embert és alkotót állítja középpontba lerántva róla az ideákat, helye van az *Ecce homo* Munkácsy-ábrázolásának is. Sőt. Úgy tűnik, hogy több mint 150 év távlatából még mindig igény van arra, hogy a „nagy magyarokról” kiderüljön: hús-vér, küszködő, szerelmes emberek voltak. De ennek ellenére erősen hittek valamiben. És talán így könnyebben követhetők is. Harsányi Zsolt: *Ecce homo. Munkácsy Mihály életének regénye. Budapest, Alexandra, 2010. 752 oldal, 3900 Ft* Káldi M. Katalin

KONZUMISTA KIÁLTVÁNY

A Műcsarnok előállt elméleti füzet sorozata újabb példányával. Norbert Bolz média-teoretikus és kommunikációkutató nem sokat beszél képzőművészetről, annál inkább arról a fogyasztói közegről, ami meghatározza a kortárs alkotók mindennapjait. Bolz szembemegy a kritikai művészek köreiben népszerű gondolkodásmóddal, leszámol a Frankfurti Iskola és a ’68-as „nagy generáció” posztmarxista liberalizmusával. Gúnyt űz Marxból: az 1848-as *Kommunista* kiáltvány párjaként megírja a *Konzumista* kiáltványt. A rövid esszé eredetije 2002-ben született, nem véletlen, hogy Bolz szeptember 11-e tragédiájánál kezdi a fonal gombolyítását. Az iszlám fundamentalisták ellen egyetlen hatékony gyógyszer talál: a piac békéjét. Az anti-amerikanizmus túlfűtött energiáit a kereskedelmi függés és az egymásrautaltság kialakításával kívánja legyőzni.

A berlini professzor előbb persze önkritikát gyakorol, elemzi saját liberális nyugati nézőpontunk gyengeségeit, hogy miként élnek tovább a vallási klisék az emberjogi tradíciókban és persze a kultuszigény a fogyasztásban. Világunkból hiányzik a korábbi évszázadok jól megszokott háborúskodása, marad a konzumálás. Amit Bolz hihetetlen szórakoztató módon tömjenez. Hiszen a kapitalizmus – ahogy Benjamin mondja – tulajdonképpen kultuszvallás, ahol az áru fétis, a pláza pedig templom. A marxista közhelyekkel leszámolva Bolz jó viszonyt ápol a konzumálással, finom kritikával megfűszerezve beszél a fogyasztás lépcsőiről, a pénzhez fűződő viszonyunkról, a szubkultúrák beemeléséről, a shoppingolás szépségéről, a belvárosi márkázónákról, az autók kultuszáról és a szexuális forradalom kudarcáról. A nagy filozófusokkal szemben kimondja:



a konzumálás nem bűn. Sőt: Adorno vagy Derrida ugyanolyan márkanév, mint a Nike vagy a Coca-Cola. Norbert Bolz: *Konzumista kiáltvány. Műcsarnok, Budapest, 2010, 100 oldal, 980 Ft*

Ed Templeton: *Light saber fight*



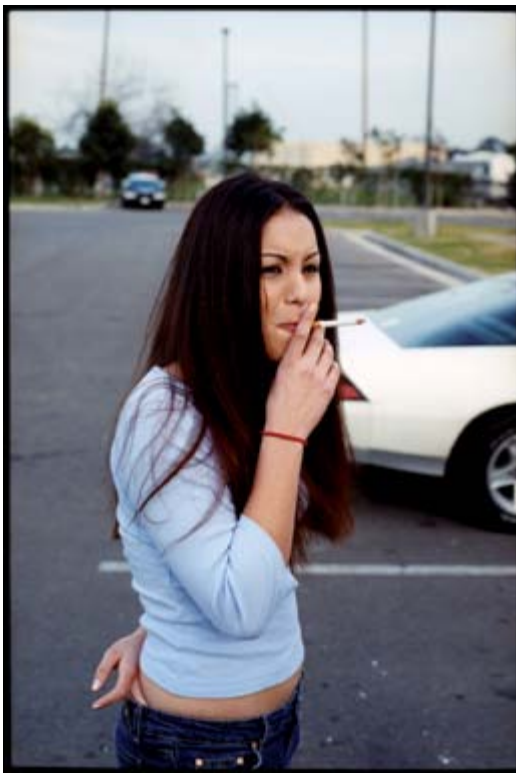
© Múcsarnok © fotó: Ed Templeton

Ed Templeton: *Arto in Hospital clean*



© Múcsarnok © fotó: Ed Templeton

Ed Templeton: *Teen Smoker Latina clean*



© Múcsarnok © fotó: Ed Templeton

Ed Templeton: *Portrait of Allison Dill*



© Múcsarnok © fotó: Ed Templeton

ASZFALT

ED TEMPLETON AZ ERNST MÚZEUMBAN



© Múcsarnok © fotó: Ed Templeton

Ed Templeton 1972-ben született, Los Angeles mellett nőtt fel. Tinédzseréveit a gördeszka és a punk zene határozta meg, nagyon fiatalon lett hivatásos gördeszkás és csak 21 volt, amikor saját streetwear céget alapított. Szenvedélyesen fest és rajzol, Schiele, Balthus, David Hockney voltak rá nagy hatással. Fotózik is, fiatal kora óta, máig analóg géppel és maga hívja elő a képeit, amikkel maga, felesége, barátai, családjuk életét, gördeszkás turnékat, partikat, edzések sérüléseit dokumentálja.

A Cemetery of Reason az elmúlt 15 év tobzódása – több mint 1200 fotó, festmények, szobrok alkotta sűrű műtárgygyűjtemény.



© Múcsarnok © fotó: Ed Templeton

Ed Templeton: *Portrait of Ashley Thayer*



Ed Templeton: *Dad Drowning whole*

© Múcsarnok © fotó: Ed Templeton



Ed Templeton: *Erik fit to burn*

© Múcsarnok © fotó: Ed Templeton

Harmadrész

Szokatlan kiállításművészet az Ernstben – esetlegesen tűnő jelenetek és erős portrék masszája tölti meg a falakat. Intim a rendetlensége, kicsit mintha egy loftlakásban lennénk, ahol a tulaj szereti látni, eddig mi történt vele. Épp ezért művészetként értelmezni, amit csinál, béna, mert mintha ő maga nem így élné meg ezt. Vicceseket fest, Hecker Péterhez hasonlítható, a fejszobrait viszont csak az nézheti lenyűgözve, aki addig kizárólag bevásárlóközpontokban és benzinkutakon járt.

Nincs benne semmi görcs, tulajdonképp csak él. Egy interjújában kérdik, mit tanácsol kezdő művészeknek. Tanakodik és ezt. Elvárások nélkül, csinálják, ami érdekli őket. Ha eljutnak oda, hogy magukért csinálják, akkor majd jön a hírnév is. Így aztán nem elemezném túl a munkáit, a haverjait, akik beengedik őt legbelülre, de kirajzolódik a képekből egy szabad, inkább szabadeső fiatal közeg, tételesség, ahol faltól falig megy mindenki, hátha jön majd egy erős érzés, mint arccal esni az aszfaltra, neccharisnyában dugni, csikkek mellett aludni vagy beszívni. És ennek nincs semmi tragédiája vagy pátosza, csak ez van.



© Múcsarnok © fotó: Ed Templeton

Ed Templeton: *Russian girls joiner*

Negyedrész

Egyszerűbb befutni, még Kalifornia-alsóról is, mint Kelet-Európából. Huszonévesek is voltak a múzeumban, ami jó hír. Templeton alapvetően szexi. Semmi titokzatosság vagy árnyalat. Szex. Mert miért ne.



ÉKSZER
DESIGN



WLADIS GALÉRIA ÉS MŰTEREM
H-1055 BUDAPEST, FAIKOMNA UTCA 11.
TEL: +36-1-354-0834
INFO@WLADISGALERIA.HU
WWW.WLADISGALERIA.HU

MARTIN ROCKS

„Emlékszel?” – kérdezték bizakodó arcú, ki-sminkelt, csinos nők sorban, mikor a könyv bemutatóján végre odahajolhattak a kopasz, extravagáns szemüvegében, tengerészzakójában ücsörgő Szipálhoz. „Nem, édesem, ki vagy?” – kérdezte ő, néha úgy, hogy „Drágám, csodálatosan nézel ki, segíts, hol találkozunk?” Mindegyikőjüket fotózta, mint kiderült a nők válaszaiból, de felmentettem magamban, nyolcvanhat évesen van, aki a saját nevére se emlékszik. Szipál fényképész-dinasztiába született, már gyerekként azt hallgatta a nagypapától, hogyan lehet beállítással, fényekkel az előnytelen vonásokat eltakarni egy portrén, leszedni és az alany legvonzóbb karakterét rögzíteni a képen. Vagyis hetven éve néz arckat, hogyan is tudná előbányászni, kiét mikor, hol fotózhatta le. Ezt leszámítva Szipál Márton nagyon is eleven és aktív, ül ott ezekben az extravagáns ruháiban, és noha már tizenpár éve visszaköltözött Los Angelesből, még most is úgy néz ki, mint-

ha egyenesen a repterről érkezett volna. Ez a nagyvilág teszi vonzóvá az albumát is, ettől lesz jó levegője, tere, hangulata. A képeket nem szorítja semmi, lapszélre futnak, a képaláírások mind egy külön oldalpárra kerültek, hogy a szöveg ne törje meg a nézelődést. Egyedül Henry Miller portréja mellé került kézzel írott levele, amiben aláhúzza, mekkora öröm, hogy ingyen fotózza majd őt és gratulál valahányadik házasságához. Topmodellek, színészek, zenészek, táncosok néznek kacéran a lapokról, divatanyagok, aktok, csendéletek, építészeti fotók között. Többnyire fekete-fehérek, intelligens oldalpárokon. Nemrég David Geffen, az amerikai szórakoztatóipar egyik leggazdagabbja, nem mellesleg ismert gyűjtő azt mondta, minden egyes Los Angelesben töltött év 10 százalékkal amortizálja az ember agyát. Szipál valahogy ezt jókedvűen megúsza.

Martin – Szipál Márton. Szerk. Lajti Virág. Vince Kiadó, Budapest, 2010. 170 oldal, 6995 Ft



KONZUM

A Konzum rovat az Artmagazin ajánlása a galériákban éppen elérhető, megvásárolható kínálatból. Szubjektív válogatás, a kiállítótérekben és raktárakban való nézelődés eredménye, árakkal.



Várnai Gyula a magyar középgeneráció egyik legkövetkezetesebb művésze, nyomdászat, matematika, fizika, csillagászat, zene – ezekkel mind foglalkozott, művészetet szabadiskolában tanult. Pár hónapja jelent meg tanulmányokkal, reprodukciókkal gazdagon ellátott könyv róla, az acb galéria többek közt vele szerepel az idei Hong Kong International Art Fairén.

Várnai Gyula: Stalker I., 2003, digitális fotó, print, triptichon, 80×180 cm 10 000 euró

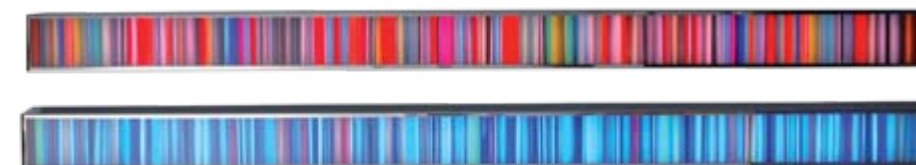


Hans Kotter: colour code 1., 2., 2010, dia, plexi, rozsdamentes acél, egyedi példány, 2 darab 200×13×13 cm; 2 300 000 Ft/db www.viltin.hu



A Viltin Galéria sikeres madridi ARCO-szereplés után hazajöve engedett körülnézni a műtárgyraktárban, ahol ezeket a munkákat láttam.

Asztalos Zsolt: Repeat sorozat 1, 2 (részlet), 2009, 13×18 cm, 3 + 2AP. A 12 darabos sorozat ára 450 000 Ft | www.viltin.hu



A Stollart Galéria SALE című, beszédes nevű válogatásán fiatal, de ismertebb kortársak képeit árulja – a felső határ százezer forint.

Kalmár Dorka: Gyes-Ikon XIV., 2010, olaj, aranyfűstfatábla, 55×35 cm, 100 000 Ft+áfa | www.stollart.hu



Ha nem tudnám, ki csinálta ezeket a kollázsokat, objekteteket, képeket, egy valahol délen, tenger mellett élő művészre tippelnék, ennyi erős szín, gesztus és energia meglepő, hogy kijön valakiből a hatodik kerületben is.

Sándor Krisztián: Álarcos, 2010, kollázs, 60×71 cm, 360 000 Ft | www.indagaleria.hu





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



hétfő • kedd • szerda • csütörtök • péntek • szombat
H-P 9-23 • Szo: 10-22 • A Kosztolányinál • www.tranzitcafe.com • www.facebook.com/tranzitcafe

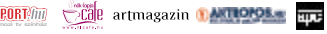
répatorta • qawa kávé • jázmin tea • focaccia
wifi • artmagazin • hétfőn és szombaton filmklub



03.20.
Millenáris, B csarnok 10.00-18.00

04.17.
Erzsébet tér 10.00-18.00

www.wamp.hu

Média támogatók: 

Támogatók: 

KONZUM



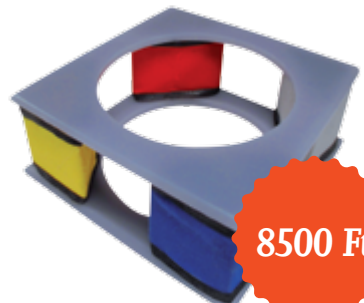
88 \$



2300 Ft



7200 Ft



8500 Ft



3000 Ft



1000 Ft

MARC JACOBS – DAISY
Marc Jacobs divattervező maga is gyűjtő, saját elmondása szerint pont a művészettel való foglalkozás hozta életre a Daisy parfümvonalon belül ezt a limitált szériás, piros üveges, pop-art verziót. A vállaltan meleg tervező nemcsak a képek felől ismeri a kortársakat, a Louis Vuittonnál Murakamival és Richard Prince-szel is dolgozik, a Daisy-kampányban pedig a magyar szupermodellel, Srej Zsófi-val. Magyarországon a Douglas forgalmazza. Online rendelés: www.marcjacobs.com, 88 \$

IT'S ALL ACE TÁSKA
A printa Budapest egyik legjobb design-üzlete, hazai és külföldi tervezők pólóival, táskákkal, ruhákkal, tárgyakkal, könyvekkel és magazinokkal. Saját kiállítótermükben kéthavonta tartanak megnyitókat, van egy minikávézójuk, ahol váratlanul tökéletes a macchiato, továbbá szitaműhelyük, ahol bármit megcsinálhat magának, aki szeretne. www.printa.hu
It's all ace vászontáska – 3000 Ft

MONDRIAN KARKÖTŐ
Ezt a – szerintem – Mondrian inspirálta karkötőt egy zsúfolt kiállításmegnyitón vettem észre, és kiderült, hogy aki benne hadonászik, az a tervező maga. Fufavi Lilla bölcsész szakon végzett Bécsben, a divattal minden előtanulmány nélkül kezdett foglalkozni, azon az alapon, hogy náluk mindenki varr a családban. Több kollekción túl, élénk darabjai már Londonban, Bécsben és Zágrábban is megvásárolhatóak. | www.fufavi.com
www.gruzzwe.hu | Karkötő– 8500 Ft

ALESSI FIGURÁCSKÁK
Szentendrén, a csodás ízlésű Palmetta Design üzletben láttam meg az Alessi-sorozatból ezt a két szép kis darabot, ami az olasz designgyár és a National Palace Museum Taiwan együttműködéséből született. A múzeum alapjai 1925-ben a Tiltott Városban formálódtak, de '65 óta Tajvanon látogatható és kutatható a több mint 650 ezer darabos gyűjtemény – festmények, bronz és jade-kerámiák, kalligráfia és iparművészeti tárgyak. Az Alessi alázattal nyúlt az alapokhoz és modern, kézreállók, szerethető tárgyakat tervezett a Ming dinasztia darabjai mentén. | www.palmettadesign.hu
Paradise bird, illetve Fruit Sugar Bowl – 7200 Ft/db

GOMBAPRALINÉ
A Rózsavölgyi csokoládémanufaktúra csábító papírokba, dobozokba, szalagokba tekeri a táblákat és porokat. A dekoráció megtervezésekor a kakaóbabból indultak el, annak virágai, az őserdő madarai adják az alapot, keveredve japán és magyar formákkal, illetve színekkel. Sokszor maga a csokoládé sem csak sima tábla, a Gianduja például egy reneszánsz cserépkálya részletét formázza. www.rozsavolgyi.com
Gomba praliné: 2300 Ft

ANNA AND THE BARBIES CD
Értékeljük a gesztust, hogy egy magyar együttes vette a fáradságot és a tagok reprodukálták Delacroix legismertebb, a Szabadság vezetői a népet című, 1830-as festményét. A Louvre-ban látható eredetivel összevetve a CD-borítót, látszanak az eltérések, ott francia zászló, itt fehér lobog, és ezen nem látszik, hogy Delacroix magát is belefestette a hazáért harcoló forradalmárok közé, miközben ott se volt a barikádoknál. A festmény inspirálta a New York-i Szabadság-szobor figuráját, és amíg volt francia frank, a papírszázason ebből volt részlet. www.annaandthebarbies.hu
Online ár: 1000 Ft



Kedves Olvasónk!

Idén is várjuk majd előfizetőinket az Artmagazin-tárlatvezetések. Képeink a január végi eseményen, a Molnár Ani Galéria Cseke Szilárd-kiállításán készültek, ahol a művész Topor Tünde kérdéseire válaszolva ismertette meg az érdeklődőket alkotói módszerével, a különleges technikával, amivel dolgozik és néhány, a művekhez kapcsolódó személyes adalékkal.

Találkozunk a következő Artmagazin-vezetésen!

(Előfizetőinket e-mailben értesítjük rendezvényeinkről.)

artmagazin

Az Artmagazin legfrissebb és korábbi példányai megrendelhetők a szerkesztőség címén és a www.alexandra.hu weblapon keresztül is, továbbá kaphatók a jobb könyvesboltokban, képzőművészeti galériákban és aukciósházakban.

Az alábbiakban biztosan:

Magyar Nemzeti Galéria
» C épület - Vince könyvesbolt
Bp. I., Budavári Palota C ép.
Várfok Galéria
» Bp. I., Várfok u. 14.
Mono Galéria
» Bp. I., Várfok u. 1. I.em. 11.
NextArt Galéria
» Bp. V., Aulich u. 4-6.
Néprajzi Múzeum - Shop
» Bp. V., Kossuth tér 12.
Viltin Galéria
» Bp. V., Széchenyi u. 3.
Kieselbach Galéria
» Bp. V., Szent István krt. 5.
Virág Judit Galéria
» Bp. V., Falk Miksa u. 30.
Moró Antik
» Bp. V., Falk Miksa u. 13.
Nemes Galéria
» Bp. V., Falk Miksa u. 28.
Missionart Galéria
» Bp. V., Falk Miksa u. 30.
Írók Boltja
» Bp. VI., Andrassy út.45.
Kogart Ház
» Bp. VI., Andrassy 112.
Mai Manó / Magyar Fotográfusok háza
» Bp. VI., Nagymező u. 20.

Inda Galéria
» Bp. VI., Király u. 34. II/4.
Molnár Ani Galéria
» Bp. VIII., Bródy Sándor u. 22. I.em
Ari Kuksus
» Bp. VIII., Bródy Sándor u. 23/b
Művészetek Palotája - Vince Könyvesbolt
» Bp. IX., Komor Marcell sétány
Ráday Galéria
» Bp. XI., Bartók Béla út 25.
STÚDIÓ 1900
» Bp. XIII., Balzac u. 30.
Szépművészeti Múzeum-shop
» Bp. XIV., Dózsa György út. 41.
Műcsarnok Könyvesbolt
» Bp. XIV., Hősök tere
Az Alexandra Könyvesházakban
Budapesten:
» V., Nyugati tér 7.
» VI., Andrassy út 35.
» VII., Károly krt. 3/C
Debrecenben a Modemben

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

Magyarországon

- **minden** **harmadik** **ember jár patikába,**



- **minden** **második** **ember gondoskodik valakiről,**



- **félpercenként** **valaki** **patikakártyával** **fizet az egészségéért.**



Tud jobbat?
www.patikapenztar.hu



19-20. SZÁZAD

EURÓPAI
MŰVÉSZET



MAGYAR
FESTÉSZET

ADÁS - VÉTEL

Megvételre keressük Nagy István,
Balázs János, Kassák Lajos, Skuteczky Döme,
Berény Róbert, Iványi-Grünwald Béla, Csók István,
Vaszary János, Scheiber Hugó,
Batthyány Gyula gróf műveit, valamint
17-20. századi külföldi mesterek alkotásait.



NEMES GALÉRIA

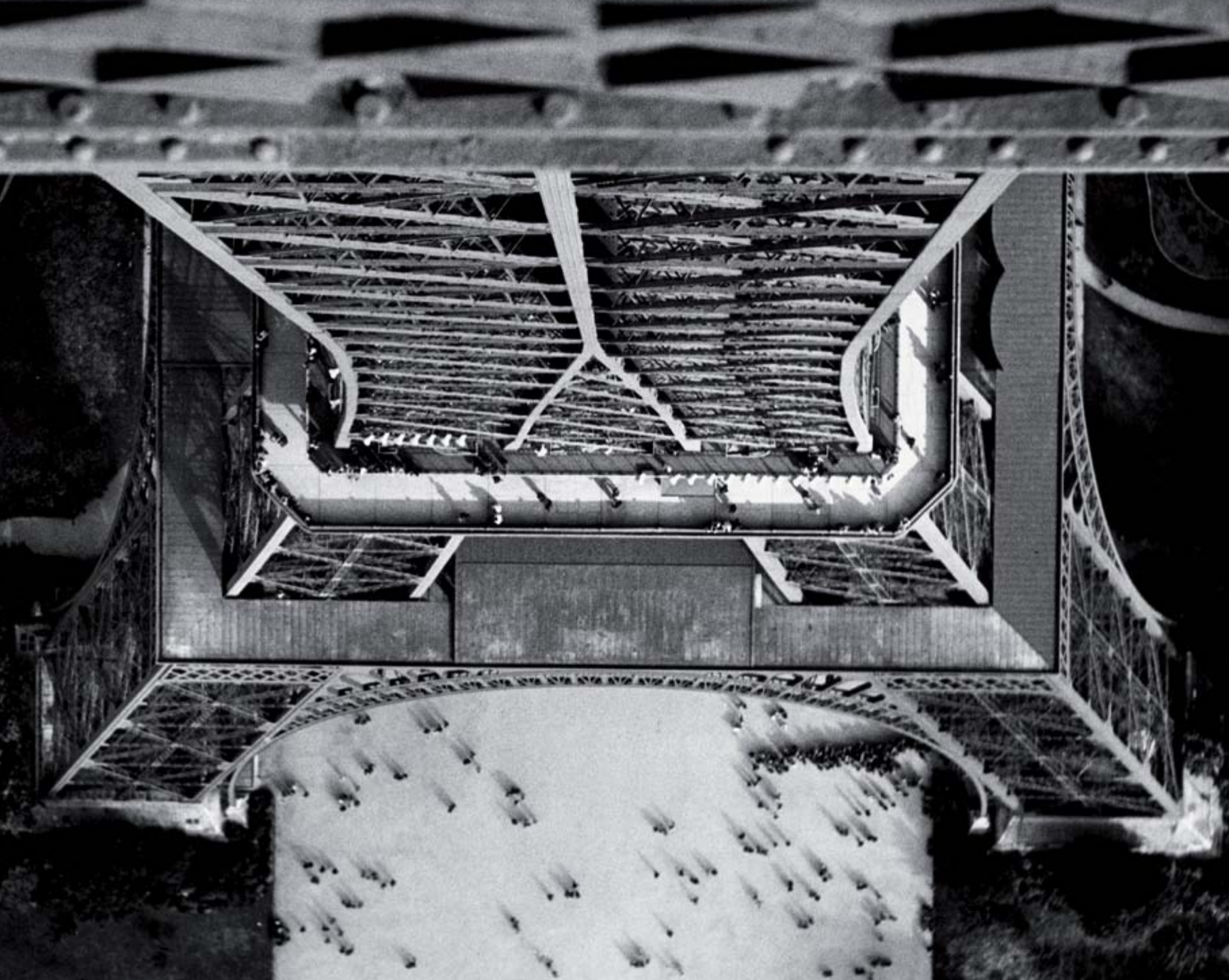
Four Seasons Hotel
1051 Bp., Roosevlt tér 5-6.
Tel.: 00 36 1 266-8301

1055 Bp., Falk Miksa utca 28.
Tel.: 00 36 1 302-8696
Fax: 00 36 1 302-8698

1024 Bp., Szilágyi E. fasor 3.
Tel.: 00 36 1 212-3156
Fax: 00 36 1 212-4826



info@nemesgaleria.hu www.nemesgaleria.hu



Lucien Hervé | 100

SZÉPMŰVÉSZETI MÚZEUM

2011. április 30-ig

múlt-kor



NEMZETI ERŐFORRÁS MINISZTERIUM



Le MERIDIEN
BUDAPEST

AIRFRANCE 