

# artmagazin

I. évfolyam 1. szám · 2003. december

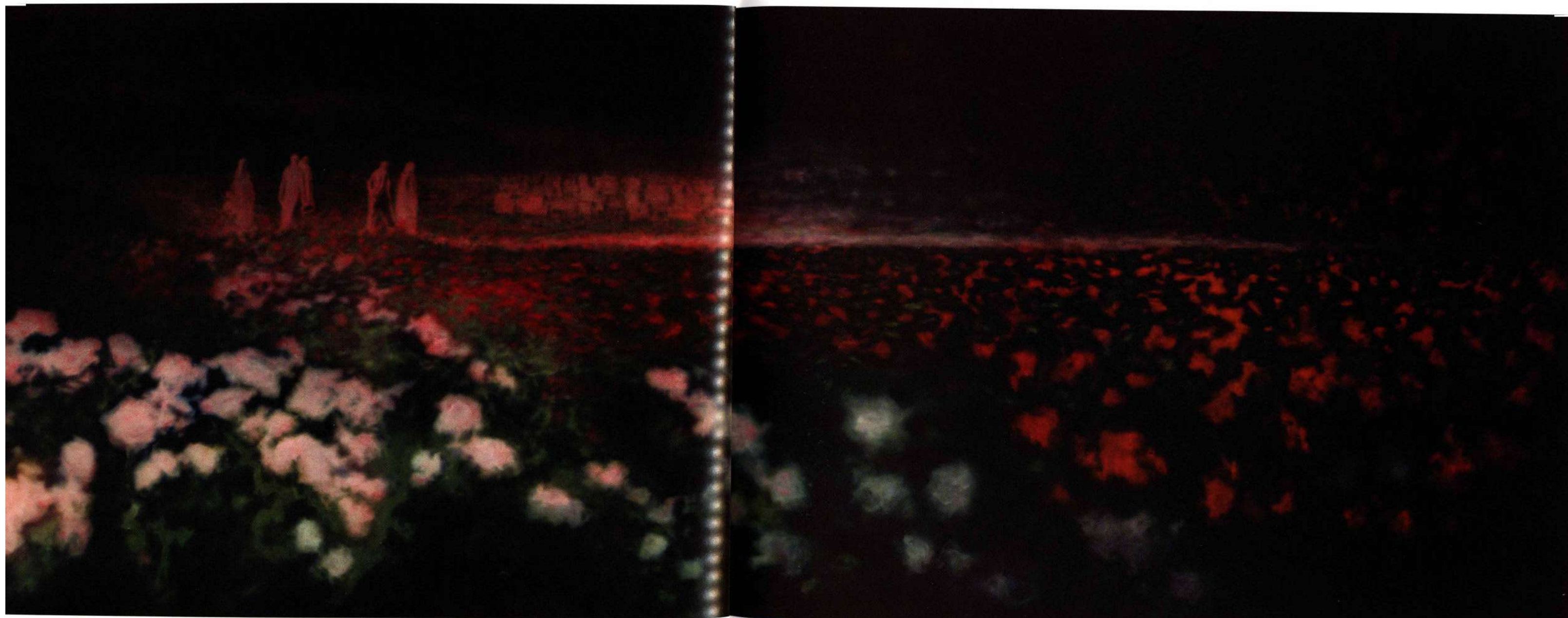
mednyánszky araki tamás galéria hamisítás

BELLÁK PETRÁNYI BARKI TOPOR IVÁNYI ÉBLI MOLNOS SAPHIER

kis varsó monet gedő feuer gésák és kurtizánok

FERENCZY IVÁNYI SZOBOSZLAI KÉSZMAN DEÁK JUHÁSZ MATITS





Kiadja az Artmagazin Kft.  
1023 Budapest, Zsigmond tér 10.  
Fax: 345-2211  
E-mail: gabor.einspach@axelero.hu  
Megjelenik kéthavonta

Felelős kiadó–főszerkesztő  
EINSPACH GÁBOR

Főszerkesztő helyettes  
TOPOR TÜNDE  
Lapigazgató  
WINKLER NÓRA  
Olvasószerkesztő  
BORUS JUDIT  
Tipográfia  
CZEIZEL BALÁZS  
Fotó  
ACSAI MIKLÓS

Lapunk szerzői  
BARKI GERGELY  
BELLÁK GÁBOR  
BOROS JUDIT  
DEÁK ERIKA  
ERDŐSI ANIKÓ  
FERENCZY LÁSZLÓ  
HANGYÁL JUDIT  
IVÁNYI BRIGITTA  
JUHÁSZ SÁNDOR  
KÉSZMAN JÓZSEF  
MATITS FERENC  
MOLNOS PÉTER  
PETRÁNYI ZSOLT  
SZOBOSZLAI JÁNOS  
TOPOR TÜNDE  
TÚZKÓ PÉTER  
WINKLER NÓRA

A borítón  
Mednyánszky László:  
Katonák karácsonya (részlet)  
olaj, vászon; 80 x 100 cm  
A belső borítón  
Szűcs Attila: Látogatók (diptichon)  
olaj, vászon; 140 x 400 cm

Nyomdai előkészítés  
Arktisz Stúdió  
Nyomdai munkák  
Pauker Nyomda Kft.  
Felelős Vezető: Vértes Gábor

ISSN 1785-30-60



artmagazin

A művészeti lapoknak jelentős hagyománya van Magyarországon. Az 1902-ben indított, Lyka Károly szerkesztette Művészet, a Majovszky Pál, nevével fémjelzett Magyar Művészet, az Elek Artúr jegyezte, 1921-től mindössze két évfolyamot megért Műbarát, a Gyűjtő és még folytathatnánk a sort, komoly szellemi erőt összpontosító, meghatározó és tekintélyes lapok voltak. Az értékítéletek, a hangsúlyok, ötven vagy száz év távlatából, más összefüggések ismeretében, függetlenül a kor közéletének, politikájának, szellemének hatásától nem mindig állják meg helyüket, de dokumentációs értékük vitathatatlan, nélkülük a művészettörténeti kutatómunka jelentős támasza hiányozna. Ezek a lapok a műgyűjtést és a műkereskedelmet a művészeti élet szerves és elválaszthatatlan részének tekintették. Csak a rendszerváltást megelőző negyven évnek, az álszent, hamis ideológiáknak és továbbélésüknek köszönhető, hogy két szakértő alakult ki: a magas művészettel foglalkozó művészettörténészek és a művészetből pénzt facsaró műkereskedők csoportja, és még tíz év elteltével is elmondható, hogy minimális az átjárás, a párbeszéd a két csoport között.

Egy dolog azonban biztos: tisztulásra és közeledésre van szükség mindkét oldalon.

Sajnálatos szembenállás a jellemző, pedig az érdekek közösek: egymás támogatása nélkül nincs jól működő műtárgypiac, a gyűjtők nem kapnak hiteles információkat és tanácsokat a múzeumi szakemberektől, nem épülnek egységes, színvonalas gyűjtemények, a műtárgybírálati rendszer problémái megoldatlanok, a hiteles szakértők kis száma miatt nincsenek biztosítók a piacon. Nem véletlen az sem, hogy az uniós csatlakozási tárgyalások során a műtárgyvédelem kérdésénél nem a kiviteli rendszer szigorítását tartotta járható útnak az Európai Unió, sokkal inkább a megfelelően szabályozott műtárgypiacot, a gyűjtőbázis kiépítését, támogatását, edukálását.

Olyan lapot indítunk útjára, amely a képző- és iparművészet kérdéseit a műtárgypiac működésével összefüggéseiben tárgyalja, amely segít eligazodni a gyűjtőknek és a befektetési céllal a műtárgypiacra látogató intézményeknek és magánszemélyeknek egyaránt. Azt gondoljuk, hogy folyamatában egy magyar művészet és művészeti piac létezik, még ha komoly torzulások történtek is a múltban, hogy megvan a folytonosság: a mai magyar művészet szerves folytatása és része az elmúlt százötven év művészetének, hogy vannak hagyományok, amikre támaszkodhatunk, és példák, amikre felnézhetünk.

Azt szeretnénk, ha lapunkat a mai olvasó élvezettel olvasná, és ötven vagy száz év múlva ugyanolyan biztonsággal venné le egy könyvtár polcáról a műtörténész, vagy műkereskedő, ahogyan mi nyúlunk a fent felsorolt lapokért.

a szerk.

## TARTALOM



- 4 Ébli Gábor: Modernség és tehetség A Tamás Galéria története  
10 Bellák Gábor: „Most az árak jók...”  
Mednyánszky a műkereskedelemben  
16 Topor Tünde: A Feuer gyűjtemény  
20 Gedő Ilka művészete  
22 Könyvajánló  
23 Készman József: Jazz és modernitás  
28 Molnos Péter: Mindenki gyűjtőnek születik  
Interjú Saphier Dezsővel  
32 Művészeti technikák. Az enkauszтика  
33 Petrányi Zsolt: Dunán innen Dunán túl  
Magyar művészek Madridban  
34 Kiállításajánló  
36 Szoboszlai János: Elektronikus médiák a kortárs művészetben  
40 Matits Ferenc: Töprengés a műmeghatározás nehézségein  
45 Boros Judit: Munkácsy Mihály Poros út című festménye  
47 Műgyűjtés - mint állampolgári kötelesség  
Kovács Dezső műkereskedő és gyűjtő visszaemlékezési  
51 Könyvajánló – Modern magyar festészet 1892–1919  
52 Hangyál Judit: Namaszte, avagy köszönjük India  
54 Tűzkó Péter: Forum  
55 Iványi Brigitta: Műtárgypiaci szabályozás  
57 Ferenczy László: Gésák és kurtizánok  
60 Winkler Nóra: Húsba kötve. Noboyusi Araki képei  
62 Szoboszlai János: Szomorú szépségek  
64 Molnos Péter: A festmények hamisításáról  
68 Iványi Brigitta: A néző diktatúrája vagy a kurátor nézője  
71 Deák Erika: Magyar művészek sikere a berlini Art Forumon  
72 Barki Gergely: Korai Berény Róbert képek felbukkanása a műkereskedelemben  
75 Molnos Péter: Monet és kortársai  
76 Juhász Sándor: Waterloo rézkarcai

# MODERNISÉG ÉS TEHETSÉG



## A Tamás Galéria (1928–1944) története\*

ÉBLI GÁBOR

Modernség és tehetség – e kettő elkötelezettséggel jellemezte Tamás Henrik műkereskedelmi munkáját a galériájának ötvenedik kiállítására megjelent katalógus előszavában Kárpáti Aurél 1933-ban. A Tamás Galéria valóban a fiatal, újtó szellemű művészet legfontosabb kereskedelmi helyszíne volt a két világháború közötti Budapesten. Bár helyszíne, s raktárában képanyagának jelentős része, elpusztult a második világháborúban, történetéről sokat tudunk Tamás Henrik 1951-ben leírt visszaemlékezéseiből. A Művészettörténeti Dokumentációs Központ felkérésére született szöveget ma az MTA Művészettörténeti Intézetének Adattára őrzi. Nyomatásban várhatóan 2004-ben jelenik meg, a Pécsi Modern Képtár kezdeményezésére és szerkesztésében, ahová Tamás magángyűjteményének zöme került.

Tamás Henrik 1879-ben született; felsőkereskedelmi iskolát végzett és a Singer és Wolfner Könyv- és Lapkiadó Vállalatnál kapott állást. Huszonöt éves munkaviszonyát a cégnél Wolfner József bizalmasaként, ügyvezető igazgatóként fejezte be (1923). A kiadó által megjelentetett, Lyka Károly szerkesztette *Művészet* körüli teendőkon kívül azzal szerzett jártasságot a művészetben, hogy a Wolfnerék által szerződés-

\* Az ELTE Művészettörténeti Tanszékén 2003 novemberében megrendezésre kerülő, *Művészeti szerveződési formák Magyarországon 1945-ig* című konferenciára írt előadás rövidített változata

esen támogatott Mednyánszky László ügyeit intézte. Még a vállalat ügyvezetőjeként, e példa nyomán keresett további művészeket menedzselésre. 1916 nyarán látta Rudnay Gyula kiállítását a Párisi Áruház tetőterében, s tanácsára egy évvel később Singer és Wolfner szerződtette is a művészt, akinek 1918. szeptemberi kiállításánál az Ernst Múzeumban Tamás is közreműködött.

1919 júliusában Rudnay szerződését Nagyabonyban tíz évre már maga Tamás hosszabbította meg – bár a tisztesség jegyében ekkor még Wolfnernek lehetősége volt bármikor átvenni a szerződést. Tamás összesen három alkotó szerződtetését tervezte; másodikként Koszta Józseffel állapodott meg öt évre – de ez a kapcsolat hamar megromlott. A két festő azonban jól tükrözi Tamás hitvallását, hogy művészei a „magyar televény egét és levegőjét” keltsék vásznaikon életre. Harmadik jelöltje Iványi-Grünwald Béla volt, de végül Nagy Istvánnak szervezett kiállításokat. Ehhez nem társult írásos szerződés, mert már a két művész menedzselését is csak úgy tudta vállalni, hogy azt textilgyári igazgató bátyja finanszírozta.

Kiadói tapasztalatai nyomán Tamás 1922-ben rábeszélte Rudnayt egy rézkarc sorozat elkészítésére. Az ebből születő mappa, majd annak propagálása volt Tamás első esztétikai és gazdasági szempontból is önálló vállalkozása. 1924/1925-ben külföldi kiállítási körutat szervezett Rudnaynak Bécsbe, Velencébe, majd különösen nagy sikerrel Milánóba (Pesaro galéria) és Zürichbe (Wolfsberg galéria). Ismeretsegei eredményeképpen a milánói Sala kiadó rep-

MEDNYÁNSZKY  
LÁSZLÓ  
Szerbiában  
1914  
Egykor Tamás Henrik  
gyűjteményében,  
ma a Magyar  
Nemzeti Galéria  
tulajdonában



rodukcióinak kizárólagos forgalmazója lett Magyarországon. E tevékenységét már házasságkötésük (1919) óta kettesben végezte feleségével, Balogh Juliával, egy neves ügyvéd lányával, akit Wolfneréknél munkatársként ismert meg, s akivel nemcsak hű társak lettek, hanem képességeikben is jól kiegészítették egymást. Kettejük szorgalma, nyelvtudásuk közös skálája ellenére is azonban a Sala-féle bolt csak akkor lendült be, amikor a Rozsnyai könyvkereskedés is beszállt a forgalmazásba – akik a siker nyomán ki is tették Tamásékat az üzletből. A csalódást követően 1926 őszén szerződtek a hamburgi Seemann kiadóval annak Orha eljárással készült, jobb minőségű reprodukcióinak forgalmazására. Nehogy megismétlődjön a Rozsnyai-féle átéjtés, a vászonra kasírozott műveket ezúttal saját ügynökeiken keresztül terítették Magyarországon a Sas utcában bérelt raktárukból.

1927 januárjában lendült be tevékenységük, s ez tette lehetővé a galéria

megnyitását is. Átköltöztek a Széchenyi és az Akadémia utca sarkán egy földszinti bérleménybe, s az Akadémia utcai, egy belső oszlop által négy részre tagolt, nagy ablakkal jól megvilágított terem lett a kiállítóhelyiség. Október 21-én nyílt meg első tárlatuk, saját gyűjteményükből, Mednyánszky, Rudnay, Koszta, Iványi-Grünwald, valamint Vaszary János, Csók István és Réti István műveivel. A bemutatót lelkesen üdvözölte Az Újság, Az Est, a Pesti Napló, és német nyelven a Pester Lloyd. A második, karácsonyi kiállításon már rézkarcokat is kínáltak, például Rudnaytól, Aba Novák Vilmostól, Szőnyi Istvántól, Istókovits Kálmántól, s ezzel az eladások is megindultak. 1928 januárjában, majd áprilisban jelentkeztek újabb kiállításokkal, miközben a német importból származó reprodukciók spektrumát kifejezetten közoktatási célból oly teljes körűre szélesítették, hogy júniusban dicsérettel szerepeltek az Országos Tanügyi Kiállításon. A reprotárgeskedelmet végül 1928 őszén szüntették be. Az ügynököket elbocsátották, a felhalmozott tartalmakat pedig már tisztán a galériára fordították.

A galéria ötlete a neves művészeti szervező Rózsa Miklóstól származott, s természetesen a *Gresham* művész-kör tetszésével találkozott. Létrehozták a Modern Kiállításokat Szervező Bizottságot, amelynek kettőjükön túl húsz tagja volt – többek között Berény Róbert, Márfy Ödön, Kernstok Károly, Bornemisza Géza, Csók István, Egry József és Rudnay Gyula festők, Cseh-Szombathy László műgyűjtő, valamint két kiváló műgyűjtő és kritikus: Mihályfi Ernő és Oltványi Ártinger Imre. A Bizottság három évig maradt együtt, ezalatt Rózsa Miklós rendezte a Tamás Galéria kiállításait. 1931–1935 között Kárpáti Aurél volt a művészeti igazgató; majd 1935 októberétől Tamás maga alakította a tárlatokat.

Az első kiállítás 1928 decemberében nyílt meg, Egry és Medgyessy Ferenc alkotásaiból. Mint Tamás megfogalmazta, Egry „tisztá” művészete programatikusan választás volt. A galéria huszonötödik (1930) és ötvenedik (1933) bemutatója is Egry képeire épült. A közönség

számára ugyanakkor még Egry művészete is nehezen volt befogadható, s a galéria csak lassan tett szert egy biztos látogatói körre. Mivel szobrászokkal reménytelen lett volna az érdeklődés fenntartása, gyakori volt az első kiállítás modelljének ismétlése, azaz egy szobrász és egy festő párosítása. Ilyen volt Bornemisza Géza és Csorba Géza (1928), Kmetty János és Vilt Tibor (1919) vagy éppen Járitz Józsa és Schaár Erzsébet (1932) közös kiállítása.

Számos festő állított ki egyedül, például az említett Kmettyt kívül Perlrott-Csaba Vilmos, különösen mert ők mindketten hozták a saját vevőkörüket, s így tárlataik sikere biztosított volt. Derkovits Gyula művészetének felvállalása viszont klasszikus misszió volt Tamás részéről (1929, 1932, majd a hagyatékából 1936 és 1937) – s jóleső érzés lehetett, hogy a gyűjtők végül az anyag nagy részét megvették. Rendszeresen kiállított Kádár Béla (1929, 1935, 1937, 1939, 1941, 1943) és Kovács Margit keramikus (1929, 1935, 1942). Gádor István kerámiai is keresettek voltak, amint a galéria számos karácsonyi iparművészeti kiállítást is rendezett. Annál kevésbé volt fogékony

Volt olyan év, amikor többet is – 1929-ben például tizenöt tárlatra került sor, közte egy tíznapos májusira, ahol Mattis-Teutsch János, Hincz Gyula és Mészáros László együtt szerepelt. A világgazdasági válság éveiben megcsappant a bemutatók száma. 1933/1934-ben közel egy évig szünetelt a galéria, s összesen hét tárlatra jutott lehetőség, közöttük azonban akadt egy Gulácsy-émlékiállítás. A második világháború éve alatt viszont meglepően folyamatos volt a működés – bátor választásokkal, mint például Farkas István bemutatói (1941, 1943). Az utolsó kiállítás 1944. március 19-én nyílt volna meg, ám ezen a vasárnapon vonultak be Budapestre a német csapatok. Tamásék bujkálni kényszerültek, többek között Kopp Jenő, a Fővárosi Képtár igazgatója adott nekik menedéket. Az üldözöttséget túléltek, ám mindkét fiuk elpusztult. 1945 után visszavonultan éltek pasaréti lakásukban, amely ház a magyar Bauhaus-építészet egyik gyöngye. Megélhetésük érdekében eladtak megmaradt kollekciójukból, leginkább éppen a Rudnay-rézkarcokból. Így szövődött barátságuk a hatvanas–hetvenes évek



A Tamás Galéria enteriórja 3 képben

a közönség Bokros Birman Dezső szobrait. Előfordult népművészeti, majd „a mai lakást díszítő művészeti” kiállítás (1937); többször szerepelt önállóan grafika, akvarell, s kétszer volt tematikus önarcképi tárlat (1930, 1942).

A kiállítások három hétig tartottak nyitva. Egy hét rendezési idővel számolva ez havonta egy bemutatót jelentett.

egyik leendő kitűnő gyűjtőjével, Rácz Istvánnal, akinek a velük folytatott (és idén szintén a Művészettörténeti Intézet Adattárához került) levelezése tanúskodik a művek forgalmazásáról, a Tamás házaspár szomorú magányáról – egyúttal azonban arról az életerőről is, ahogyan a diktatúra átmeneti enyhülései Tamásban még a galéria újrain-

dításának meg nem valósítható gondolatát is felvetették.

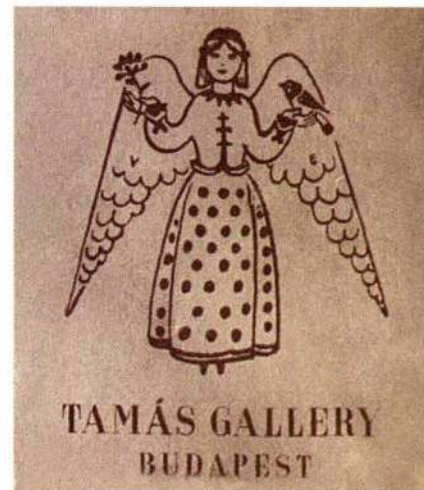
Galériájuk 1928–1944 között összesen mintegy százhatvan kiállításnak adott otthont. A pontos szám nem nyilvánvaló: Tamás számolta a tárlatokat, de a listában két helyütt is van ugrás, illetve több kiállítás szerepel szám nélkül. Ilyen szám nélküli bemutató volt például a kortárs építészet problémáinak megoldására létrejött bizottság (Comité international pour la réalisation des problèmes d'architecture contemporaine, CIRPAC, 1932), majd az Orbán Dezső vezette *Atelier* műhelyiskola növendékeinek kiállítása (1938), több csoportkiállítás s egy különleges karácsonyi tárlat, ahol még színpadi díszlettervek is láthatóak voltak (1932).

Bemutatkozott a galériában az *Új Művészek Egyesülete* (UME, 1932 és 1936); 1938-ban szerepeltek olyan „párizsi magyar művészek”, mint Beöthy István, Forbáth Alfréd, Moholy-Nagy László, Weininger Andor, Hajdú István, Szenes Árpád és Prinner Anton. Szólt kiállítás „a huszadik századi magyar festészet kialakulásáról” (1931) s „az új magyar művészet keresztmetszetéről” 1932-ben. Magánygyűjteményekből volt látható válogatás 1938-ban és 1941-ben. Külön említést érdemel Bálint Endre, Martyn Ferenc, Bortnyik Sándor, Szobotka Imre, Rozsda Endre szereplése. Gadányi Jenőt mint az általa egyik legtehetségesebbnek tartott fiatal állította ki Tamás; míg Forgács Hann Erzsébet alkotásait becsülte is, de nem bánta, hogy a tehetsős művésznő saját maga fedezte tárlata költségeit.

A névsor csúcsa alighanem a huszonkettedik bemutató volt 1932-ben, amikor is *Új Progresszív Művészek* néven többek között Kepes György, Trauner Sándor, Vajda Lajos és Korniss Dezső állított ki. Minőség és sokszínűség hangsúlyozása azért is fontos, hogy lássuk, miért nem rendítette meg Tamást Rózsa Miklós korai távozása a galériától, holott Rózsával együtt a *Gresham*-társaság több művésze is hűtlen lett ekkor hozzá. A másik jelentős pesti galériához, a Fränkel műkereskedéshez pártoltak át – havi 6–800 pengő fixért, amit Tamás nem tudott megadni. A Do-

rottya utcai Fränkel galéria bezárása után e művészek visszatértek Tamáshoz. A két (helyileg is egymáshoz közel fekvő) galéria versenyhelyzetét érdekes majd külön is rekonstruálni, hiszen Fränkel József visszaemlékezései is az Adattárban olvashatóak.

A Tamás Galéria 1938-ban ünnepelte századik kiállítását, *Mai fiatalok* címmel. A skála Barcsay Jenő, Bohacsek Ede és Bene Géza b betűs csoportjától egészen a kiváló tehetségű s oly hamar elhunyt Szín Györgyig terjedt. Kállai Ernő írta a katalógus előszavát, s két jellemvonásban határozta meg a galéria mégoly különböző művészeinek közös irányultságát: természetelvű és expresszív. Bár Réti István *Az Est* hasábjain az „avant-garde” jelzőt is használta, Kállai szavai pontosan azt fejezik ki, mi volt a galéria tágan értelmezett művészkörének esztétikai programja, s ugyanakkor hol volt ennek a korlátja is. Tekintettel a kora huszadik század avantgárdjának európai (s különösen hazai) lehülésére, illetve szétszóródására, valamint a magyarországi ízlésbeli és társadalmi állapotokra az első világháború utáni években, a Tamás Galéria annyira modern volt, amennyire csak lehetett.



Teljesítményét egy abszolút avantgárd mércén mérni nem érdemes: sem Tamás személyisége nem olyan volt, sem a pesti viszonyok nem kedveztek volna például egy Herwarth Walden-féle, *Der Sturm* típusú galériának, különösen nem 1928-as indulással. Relatív értelemben viszont vállalható Réti elismerő, „avant-garde” minősítése: Tamás jóval előtte járt a hazai közízlésnek. Ezt

1938-ban a Nemzeti Újság hasábjain még az a Balás-Piri László is elismerte, aki – bár Gerevich Tibornál doktorált, s Derkovitsról írt könyvet – három évvel később már *Hitler művészeit* éltette egy külön könyvben. Ekkoriban azonban még azt is pontosan látta, hogy a Tamás Galéria legfőbb érdeme kiállításokkal az a köznevelői tevékenység volt, amellyel érdeklődő (ha nem is teljesen hozzáértő) közönségét kinevelte.

Tamás kezdetől tisztában volt vele, hogy a galéria nem lehet önfenntartó. Ahhoz túl modern volt, hogy a konzervatívabb és kommerszebb műtárgyak iránt fogékony közönség rendszeres vételei eltarthaták volna. Az első két évben még a reprodukciós üzlet tartalékai fedezték a költségeket. Ezt követően Tamás modern stílusú képkeretező üzemet indított. A rájárat Vágó Dezső szobrász tervezte, s a győri Vágó-féle faipari vállalat hozta forgalomba. Bár ez a vállalkozás prosperált, a több lábón állás érdekében Tamás a növekvő idegenforgalomra is épített. Az angol és amerikai turisták igényeinek kielégítésére 1932-ben megbízta Pekáry Istvánt, hogy népviseleti albumot készítsen. A magyar viseleteket kissé egzotikusnak, illetve a művészre jellemző groteszk vonásokkal bemutató 16 lapos album *Flowergarden* (Virágoskert) néven nagy sikert hozott. Nyolclapos albumként francia kiadása (*Costumes hongroises*) is forgalomba került, míg Batthyány Gyula régi magyar viseletekről készített Tamásnak albumot. Ugyanekkor kezdte forgalmazni Tamás a Vadász Endre által készített tízlapos Budapest-albumot, majd egyre több Vadász, és Pekáry-féle karácsonyi képeslapot.

Tamás folyamatosan adott ki rézkarc sorozatokat is, úgy Rudnaytól, mint egyes más művészekről, például (hogy az eddig nem szereplő alkotókkal való kapcsolata is kitűnjék) Patkó Károlytól vagy Komjáti Wanyerka Gyulától. A harmincas években visszatért a reprodukciókhoz is. A Fränkel képsalon ugyanis nem csupán elcsábította egyes művészeit, hanem nagy mennyiségű munka piacra dobásával az árakat is levitte. Tamás így 1938-ban szerző-

dést kötött a müncheni Piper, illetve szerényebb keretek között a Hanfstängel kiadóval azok reprodukcióinak magyarországi eladására. Ez az üzlet két év múlva felfutott, s jókora forgalmat hozott. 1939 decemberében a karácsonyi kiállítás már Cézanne és Van Gogh reprodukcióiból állt össze, 1940-ben közel fél éven át régi képtári anyag reprodukciói függtek az Akadémia utcában. 1941-ben kortárs rajzmesterek faksimilekiállítása volt látható, a következő évben impresszionisták és régi mesterek grafikáinak reprodukciói, majd 1943-ban az itáliai reneszánsz mesterei. Ez utóbbi a galéria százötvenedik tárlata volt, azaz Tamás büszkén vállalta a reprodukcióknak tulajdonítható edukatív küldetést. Ám ez az irányváltás az élő művészet bemutatásának visszaszorulását is jelentette. Tanulságos és hihető anekdota, hogy Goldber-

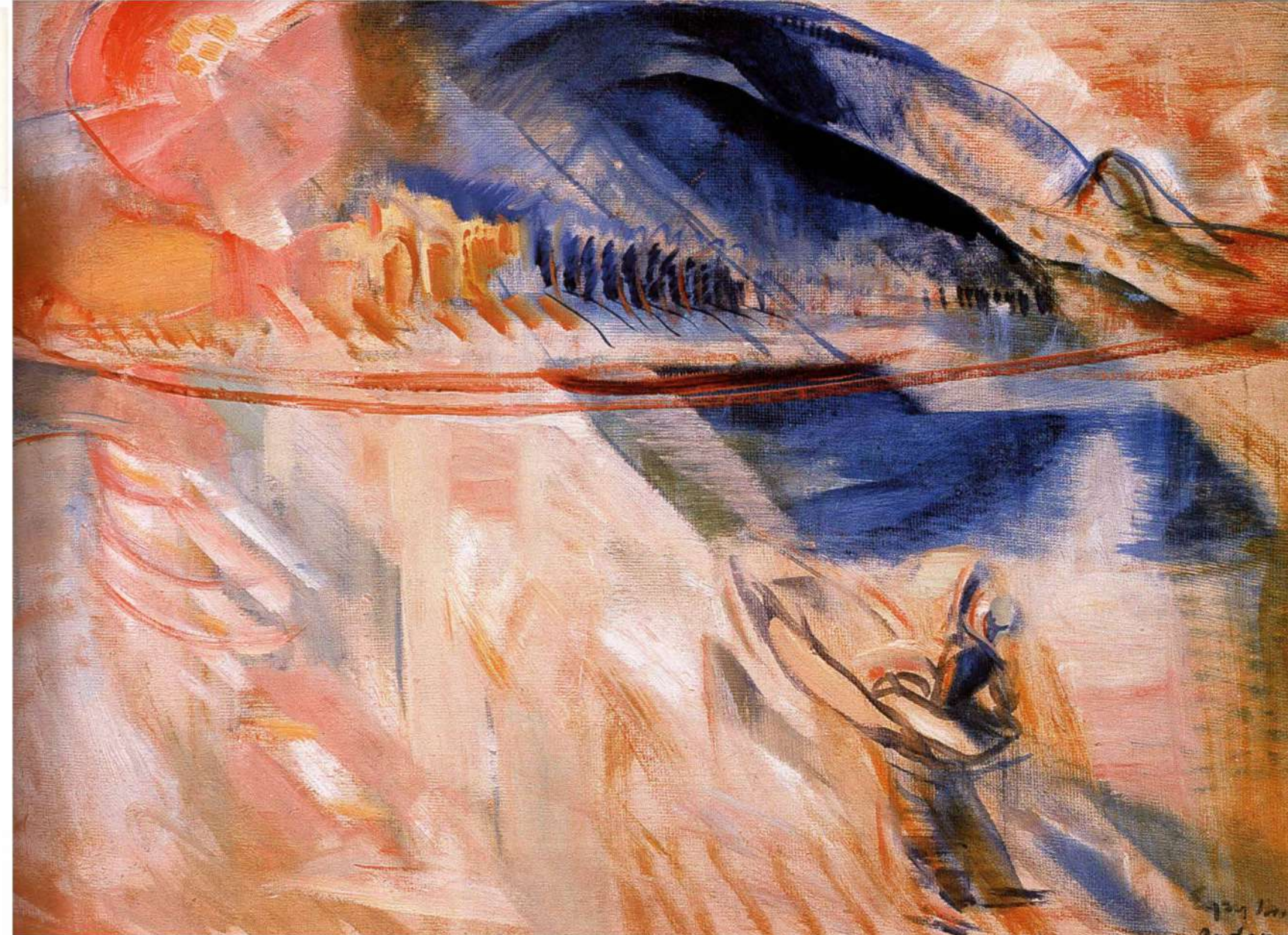
ger Leó ugyan Perlrott-Csaba Vilmos egy képének 1500 pengőért való megvásárlása kapcsán ismerkedett meg Tamással, de figyelme rögvést a reprodukciók felé fordult. No, nem elsősorán magánygyűjteményének felhívítása céljából, hanem textilgyári mintaanyag gyanánt. Tamáson keresztül mintegy negyven itáliai reprodukciót vásárolt közvetlenül Firenzéből, bár a legkelendőbb motívumokat állítólag Renoir *Sisley és felesége* című képének szoknyamintája után (sárga alapon vörös csíkok) állították össze.

A galéria művészeti programjának és kereskedelmi gyakorlatának ilyen, komplex összefüggéseit egy sor más tényező – például az árak, a Fővárosi Képtár és a Szépművészeti Múzeum vételei a galériából s a magánygyűjtői kör összetétele – alapján szükséges majd tovább elemezni. Legalább ennyire lé-

nyeges azonban a galéria társadalomtörténeti vonatkozásait mélyebben vizsgálni. Ha esztétikailag úttörő volt is hazánkban Tamás, a valódi csoda az a társadalmi háló lehetett, amelyen keresztül lobbizott a pusztán működésért. Ne feledjük, hogy az 1944. januárban és februárban megvalósult két utolsó szülő kiállításán Gábor Marianne és Frank Frigyes szerepelt. Tamás pontosan tudta, nem akármilyen politikai kötéltánc szükségeltetett egy ilyen galéria nyitva tartásához. Amint 1951-ben megfogalmazta: „Amire igazán büszke voltam és vagyok ma is, azt ezekben az időkben a Kultuszminisztérium vezető tisztviselői mondották nekem. »Magyarországon két zsidó vállalkozás van, amelyek komoly, megbecsülendő kulturális munkát végeznek. Az Officina könyvkiadó és a Tamás Galéria.« Ez volt a legszebb elismerés, amit életemben kaptam.” ❖

EGRY JÓZSEF  
Badacsonyi est  
olaj, tempera,  
karton  
49 x 69 cm

Egykor Tamás  
Henrik  
tulajdonában,  
ma a Kieselbach  
Gyűjteményben



# „MOST AZ ÁRAK JÓK...”

## Mednyánszky képei a műkereskedelemben

BELLÁK GÁBOR

„Most az árak jók” – írta naplójába 1913 karácsonyán a művész, miközben azon töprengett magában, hogy vajon érdemes-e gyűjteményes kiállítást rendeznie. Mint egy igazi üzletember morfondírozott azon, hogy akkor tanácsos-e a gyűjteményes kiállítás, mikor amúgy is van kereslet művei iránt, vagy inkább akkor-e, mikor esetleg lanyhul az érdeklődés. Mednyánszky, aki olyan közömbösen viseltetett az anyagi természetű javak iránt, nem sokat beszélt a pénzről, mégis van naplójában egy-két passzus, melyben meglepő

részletességgel tárja fel anyagi viszonyait, s filléres kimutatásokat rögzít kiadásairól és elvárható igényeiről. Elmentmondásosnak tűnhet mindez azoknak az életrajzi tényeknek a fényében, melyek alapján Mednyánszkyt csupán a művészetének élő, másokon utolsó fillérjéig segíteni kész s mindenéről bölcsen lemondó „Öreg Kutyanak” ismerjük. Valójában őt is érdekelte anyagi helyzete, jóllehet nem elsősorban saját maga, hanem védeneci miatt, kikre – s erre is kimutatásaiból következtethetünk – jóval többet költött, mint saját magára. Különös tehát, hogy épp ez a művész lett halála után a magyar művé-

szettörténet legnagyobb vagyoni jellegű kártérítési perének főszereplője. Az ügyben Mednyánszky örökösei, sógora és húga, azaz Czöbel István és neje, Mednyánszky Margit, valamint a Singer és Wolfner kiadó pereskedtek egymással, kölcsönösen perelve egymást. A perről a Mednyánszky-szakirodalom mindig említést tett, a periratokat azonban csak az újabb kutatás (Markója Csilla) tárta föl. Tanulmányunk szempontjából a per anyaga azért különösen tanulságos, mert abból pontosan kirajzolódik Mednyánszky képeinek „árfolyama” az életmű egyik legtermékenyebb szakaszában, az 1900–1918 közötti években.

Mednyánszky és Wolfner kapcsolata: „anyagi gondok zaklatása nélkül”

Mednyánszky László 1899-ben ismerkedett meg Wolfner Józseffel, a Singer és Wolfner kiadó tulajdonosával. Wolfner nemcsak Mednyánszky művészetét szerette, hanem a művésszel is jó baráti viszonyba került. „Elvállaltam gondozását” – emlékezett vissza Wolfner, ami alatt gyakorlatilag a művész anyagi támogatását kell értenünk. Wolfner azt szerette volna elérni – s ebben üzleti és emberi motívumok egyaránt szerepet játszottak –, hogy Mednyánszky ne tékozzoljon el műveit az arra érdemtelen „jobbágyainak”, vagyis a körülötte élőkódó alakoknak, akik olcsó áron vitték piacra a képeket, hanem őrajta keresztül engedje értékesíteni őket. Wolfner két lakást és két műtermet tartott fenn a festő számára, képeinek eladását intézte, de a – mint ő hívta – „képpocsékolás”, vagyis Mednyánszky értelmetlen jótékonykodása nagyon megnehezítette a képek méltó áron való eladását. 1903-ra Mednyánszky adóságai 7748 forintra rúgtak már. Ez az összeg a későbbi Képzőművészeti Főiskola igazgatói éves fizetésének körül-

belül a duplája volt. Ekkor mondott le Wolfner Mednyánszky ügyeinek intézéséről, s a művész „menedzselését” cégére bízta. A Singer és Wolfner cég 1903 és 1914 között volt szerződéses viszonyban Mednyánszkyval, s ennek a szerződésnek a lényege abban állt, hogy a cég fizette a művész kiadásait, fenntartotta lakásait, műtermeit, sőt sokszor a Mednyánszky körüli ingyenélőket is támogatta, cserébe viszont igényt tartott az életmű teljes jogkörű forgalmazására nagyon csekély, 10%-os jutalék ellenében. Mednyánszky tehát ettől kezdve nem adhatott és nem ajándékozhatott el egyetlen képet sem. A cég – Wolfner visszaemlékezései szerint – örülhetett, ha egy évben 5–6000 korona értékben tudott képeket eladni. Különösen megnehezítette dolgukat, hogy Mednyánszky akár 20 koronáért is adott el festményt, de az ingyenes ajándékozás sem volt ritka nála. Hogy mennyire nyomott volt a Mednyánszky-képek ára, azt jól példázza Wolfner felsorolása az 1910 körüli évek eladá-

sairól. Ezek szerint a legszebb, legnagyobb tájképek is alig érték el az 1000 koronás eladási árat, s inkább az 500–900 korona körüli tartományban mozogtak. 1911-ben egy jobb Tornyai-kép ért ennyit, s ő bizony a kifejezetten olcsó festők közé tartozott. Csók István egy csendélete már 3000 koronába került, de a még fiatal Márffy Ödön korai temperaképei között is több 1000 korona feletti darabbal találkozunk. Hozzá kell azonban tenni, hogy a fenti művészek árait nem annyira az eladott képek árával, hanem Mednyánszky katalógusokban szerepeltetett áraival kell összevetnünk. Az 1000–1500 koronás vázlatok, 4000 koronás csavargófejek, 5–7000 koronás tájképek méltóan reprezentálják Mednyánszky értékét, ám ha hihetünk Wolfner Józsefnek, a tényleges eladhatóság esélyeitől messze állnak. Ilyen viszonyok között valóban nem lehetett sikerrel bonyolítani Mednyánszky piaci szerepeltetését. S miközben 1914-re a festő már több mint 40 000 koronás tartozást halmozott föl

a Singer és Wolfnernél, új szereplő jelent meg a Mednyánszky-képek piacán: Pálmai József. Pálmai az 1910-es évek elején került kapcsolatba a művésszel, s mint afféle titkára, sok mindenben segített is Mednyánszkyknak. Pálmai kettős taktikát alkalmazott a Mednyánszky-értékesítésben. Egyrészt ő maga is adott el képeket, s bár a művész beleegyezésével, de mégiscsak az 1903-as szerződésnek nem megfelelően, másrészt pedig azt terjesztette, hogy a Singer és Wolfner tisztességtelenül alacsony áron számolja el Mednyánszky festményeit. 1914-ben mindenesetre a művész és a könyvkiadó új szerződést kötött. Mednyánszky is kényelmetlenül érezte magát a túlságosan eladósodott helyzetében, s hogy új alapokra helyezze kapcsolatukat, azt ajánlotta Wolfneréknek, hogy vegyék meg tőle teljes életművét (vázlatfüzetei, valamint tájképei kivételével, azaz gyakorlatilag csak a figurális képeket és a vázlatokat). A szerződés megújítására, a nagy mennyiségű kép szortírozására 1914

MEDNYÁNSZKY  
LÁSZLÓ  
A Vaskapunál

2002.  
decemberben  
a Mű-Terem  
Galéria árverésén  
leütési ára  
17 millió forint



elején került sor. Az árazást Lyka Károly és Malonyay Dezső végezte. A Royal Szálló egyik termébe összegyűjtött anyagot Mednyánszky még néhány Bécsből küldött képpel egészítette ki, hogy értékük elérje a kerek 50 ezer koronát. Mednyánszky fellélegezhetett, a cég azonban gondban volt, mivel „fejeket” nagyon nehéz volt eladni. 1914 során a kiadó végül is mindössze 2640 koronáért értékesített Mednyánszky-képeket, s ez a 45 ezres tartozásnak még a kamatát sem fedezte. 1918-ra már odáig fejlődött a helyzet, hogy Wolfner maga ajánlotta föl szerződésük fölbontását. Ebben az is motiválhatta őt, hogy Pálmai a művész sógorát és húgát is Wolfnerék ellen hangolta.

A háború alatt Pálmai befolyása egyre nőtt Mednyánszky fölött, ráadásul a képek értékesítését is rendszeresítette. „Mostani tehetetlenségemben rá vagyok utalva Pálmaira, annyi pénzem nincs, hogy nagy étvágyát kielégítsem...” – panaszkodott Mednyánszky 1918 őszén Wolfner Józsefnek. A háború elszakította egymástól a Bécsben élő

## A TÉMÁHOZ KAPCSOLÓDÓ ÚJABB IRODALOM

### „Szenilis jóhiszeműséggel”

– Válogatás a Mednyánszky–Wolfner per iratanyagából. In: Enigma VII. 2000/25. 212–250. (válogatta és közreadja: Markója Csilla)

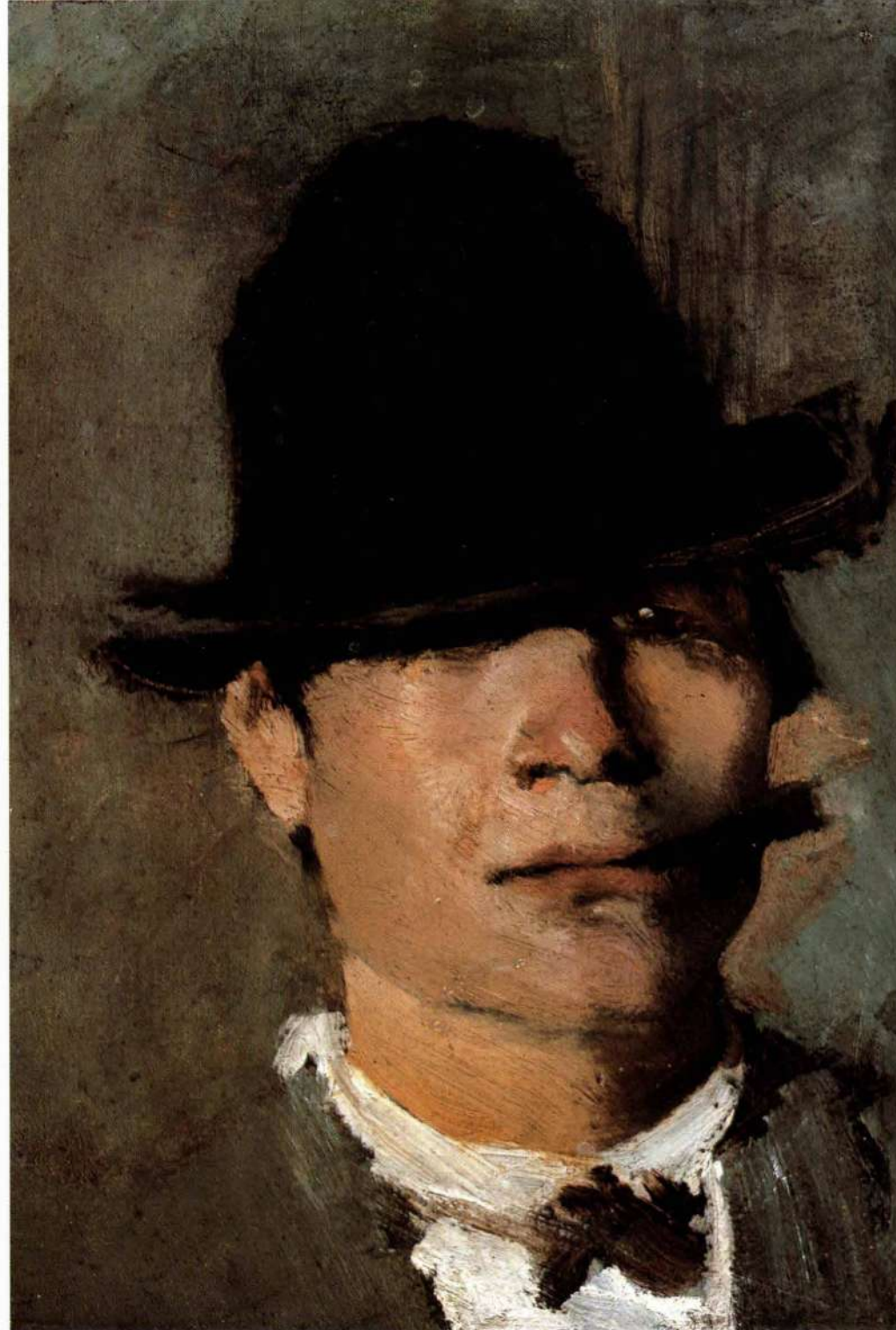
Wolfner József: **Emlékirat Mednyánszky László festőművész képeinek értékesítéséről** [1921]. In: Enigma IX. 2002/34. 105–122. (közreadja: Bardoly István és Markója Csilla)

### Mednyánszky László feljegyzései 1877–1918

Válogatás a festő kiadatlan naplófeljegyzéseiből. (Szerk.: Bardoly István), Budapest, 2003. Magyar Nemzeti Galéria

### Mednyánszky

Kiállítás a Magyar Nemzeti Galériában [kiállítási katalógus], Magyar Nemzeti Galéria, 2003



művészt a megszállt területeken maradt családjától s a budapesti Wolfneréktől. Mikor Bécsben meghalt 1919 nagycsütörtökén, a műtermet gyakorlatilag Pálmai és az ő testvére számolták föl. Bőröndszám hordták el a beletárolatlan képeket, s egyben megkezdtek a hagyaték felmérését a jól ismert ovális hagyatéki bélyegzővel látva el a műveket, amelyeket ráadásul Pálmai saját kezűleg szignált is Mednyánszky nevével. Hasonlóképpen járt el Pálmai a művész Podmaniczky utcai műtermében is. Wolfner joggal érezte sérelmes-

nek Pálmai eljárását, aki ellen a kommunista diktatúra után hatósági eljárás is indult. Lakásán nagy mennyiségű Mednyánszky-művet foglaltak le, olyanokat, melyeket szándékosan nem vett föl a hagyatéki leltárba, s amelyekkel saját hasznára üzletelt. Wolfner tehát perelte a Mednyánszky-örökösöket a neki járó képekért, az örökösök perelték Wolfner az általuk tisztességtelennek tartott szerződésért, s mindeközben Pálmait is perelte Wolfnerrel együtt a budapesti hagyaték hatósági gondnoka. Az 1924-ig húzóódó perben a felek

„Mostani tehetetlenségemben rá vagyok utalva Pálmaira, annyi pénzem nincs, hogy nagy étvágyát kielégítsem...”

nagy összegekkel dobálóztak, melyek mai megítélését nehezíti, hogy 1919-től a korona rohamosan inflálódott. Az ismert képvásárlások alapján azonban reálisabban ítélnélhetjük meg Mednyánszky piaci értékét.

## Mednyánszky és a múzeumi vásárlások

A múzeumi Mednyánszky-vásárlások történetében 1899 az első állomás. A kormány ekkor vette meg a Múcsarnok kiállításán azt a nagyméretű, *Szürkület* c. képet, amely 1900-ban lett a Szépművészeti Múzeum gyűjteményébe beletárolva. A kép akkor 600 koronába került, s ez mindenképpen olcsónak számító vétel volt. 1915-ben már 4000 koronát fizetett a főváros az Ernst Múzeumban kiállított nagy dunai látképért, a *Csendért*. Erről a kiállításról Wolfner Józsefnek is eleven tapasztalatai vannak: „1916-ban az Ernst Múzeumban két termet betöltő, nagyon szépen rendezett gyűjteményes kiállításán egyebek közt a 331. sz. *Mocsár* c. képért 450 K-t, a 386. sz. *Lovak* c. képért 225 K-t, a 303. sz. *Udvar* c. képért 360 K-t kaptunk. Ugyanott vett a székesfőváros egy nagyméretű, gyönyörű képet *Budapest a Margithídról nézve* címmel, a csekély percent levonásával 3585 K-ért. Ezért a képért ma [1921-ben] 80 000 – 100 000 koronát lehetne kapni.” A korona gyors inflálódása lehet a magyarázata, hogy az 1917 és 1918 között vett tanulmányfejek árai az 1500 koronáról egy év múlva a 4000 koronáig emelkedtek. Maga a művész volt az eladója 7000 koronáért – ekkor már függetlenül a Singer és Wolfner cégtől – 1918-ban a *Szerbiában* című képnek, amely Mednyánszky egyik legismertebb háborús képe.

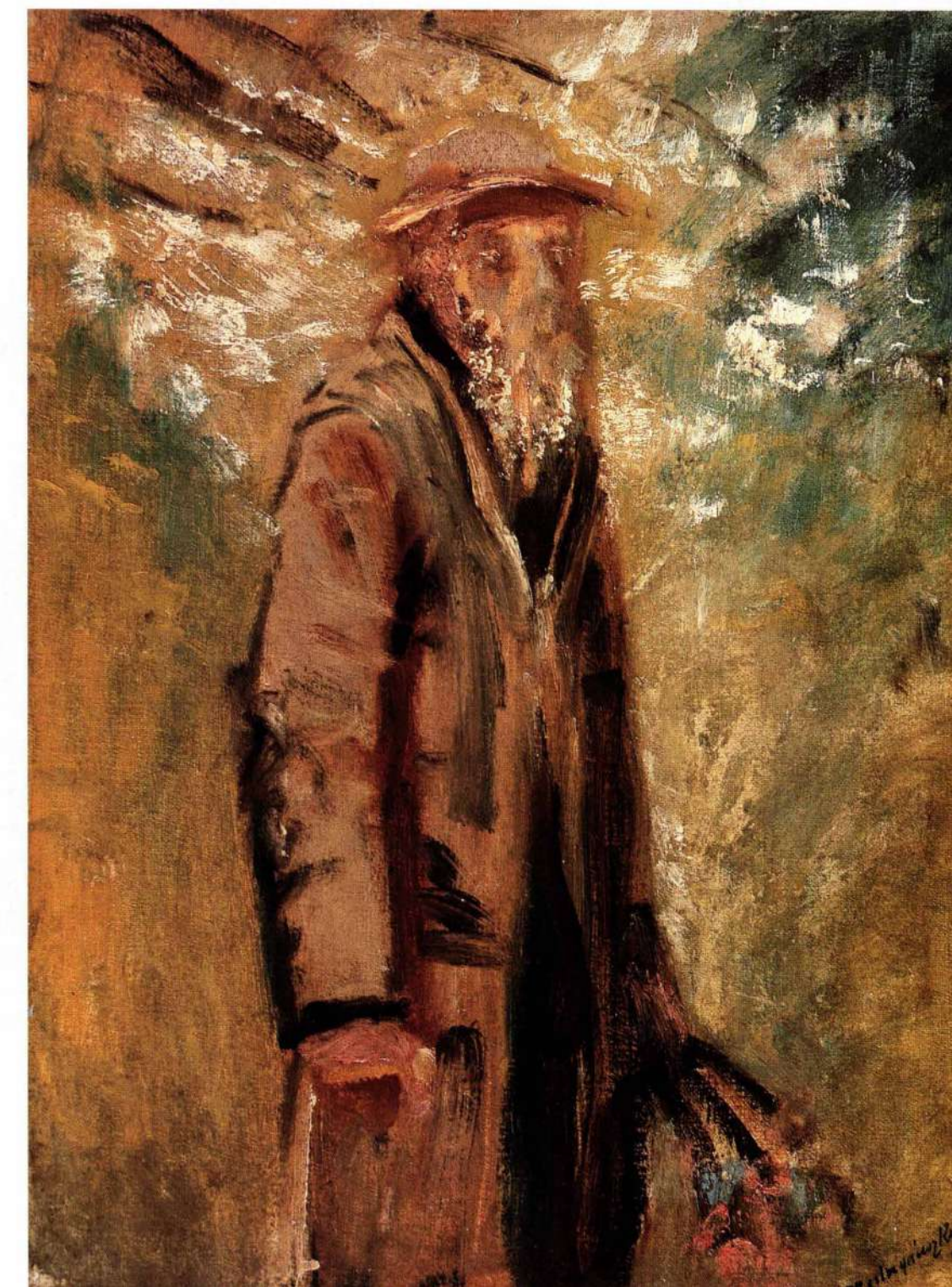
Az első világháborút követő gazdasági konszolidáció éveiben kevés múzeumi vásárlás történt. Mindenesetre a szivarozó csavargót ábrázoló, ismert port-

ré 700 pengős vételára 1929-ben (Pólya Tibortól) jelentős összegnek tekinthető a 300 pengő körüli Mednyánszky-árakhoz viszonyítva. 1929-ben 50 Mednyánszky-képet árverezett az Ernst Múzeum. A kínálat a 80 pengős szénrajztól a 3200 pengős pazar, nagyméretű tájképekig terjedt, a nagy átlag azonban a pár száz pengős kategóriában maradt. Ennek fényében is magasnak tekinthetjük a szivarozó csavargó árát.

Igazán jelentős múzeumi gyarapodás csak a II. világháborút követő években volt megfigyelhető, jellemző azonban, hogy a művész képei javarészt ajándékozás útján kerültek múzeumi tulajdonba. Az 1950-es években sok képet adott el a Fővárosi Képtárnak és a Szépművészeti Múzeumnak is Tamás Henrik, az egykori Tamás Galéria tulajdonosa. Igaz, megkérte a képek árát, de legalább jó műveket ajánlott föl vétel-

MEDNYÁNSZKY  
Öreg ember  
(Önarckép)  
1914 k.  
(MNG)

1953-ban  
3000 forint





A Mednyánszky-árak 1996-ban érték el az 1 milliós, 1997-ben a 2 milliós, 1998-ban a 4 milliós határt. 1999-ben váratlanul 12 milliós leütés született Kieselbach téli aukcióján...

re. Hiszen 1950-ben 4000 forintért vásárolta meg a Szépművészeti Múzeum a nagyméretű *Mocsaras tájat* Wertheimer Adolftól, s 1951-ben ugyanezt az összeget Tamás egyetlen kisebb férfifejért megkaphatta. Szintén Tamás volt az eladója annak a vázlatos öregember-képnek, amely a mai nagy Mednyánszky-kiállításnak lett emblémája, hiszen katalóguson, meghívón, plakáton, szórólapon is látható. 3000 forintos vételára, a kép mai sikerének tükrében, szinte barátinak mondható. 1955-ben több csavargófej került a múzeum tulajdonába, akkor már 8–9000 forintos áron. Ez a magas árszínvonal talán a korszak erős munkás-proletárkultuszának köszönhető, hiszen ennyi pénzért még tíz évvel később is két méteres tájképeket lehetett szerezni.

### Mednyánszky az újabb magyar műkereskedelemben

Mednyánszky László festményei folyamatosan jelen vannak a hazai műkereskedelemben. Szerencsére a kisebb cezarajzoktól kezdve a nagy tájképekig minden műfaj megtalálható a kínálatban, így Mednyánszky műveinek megszerzése kezdőknek és kifinomult ízlésű, gazdag műgyűjtőknek egyaránt jelenthet kihívást. A nagy „választék” miatt az átlag Mednyánszky-ár közepesnek mondható, de ha a művész komolyabb képeit vesszük, akkor azt látjuk, hogy ő is inkább a drága festők közé tartozik. A széles kínálat miatt Mednyánszky képei kezdetben ritkán értek el kiugró leütési árakat, hiszen ha ma

nem, hát holnap bármely elszánt gyűjtő hozzájuthatott egy komoly alkotáshoz. Az 50 ezer forintos határt 1978-ban érték el Mednyánszky képei. Igaz, merdek licitben jutott el a 13 ezerről induló kisméretű *Pásztorlányka* arra a csúcusra, ahová még a 80-as évek elején is csak kevés Mednyánszky-kép talált utat. Az átlagár ebben az időszakban még inkább 25-30 ezer körül mozgott. Kiemelkedő leütés volt 1979 decemberében egy szép nagyméretű téli tájkép 130 ezres ára, ám ezt követően majd tíz évet kellett várni az újabb százezres leütésig (1988, BAV 77. aukció). A közepes méretű téli utcarészlet ekkor 240 ezerért talált gazdára. 1990-ben már öt 100 ezer feletti leütés született. Ha van tendencia Mednyánszky munkáinak műkereskedelmi megítélésében, akkor az az



MEDNYÁNSZKY  
LÁSZLÓ  
Zúgó patak híddal

2002. áprilisában a Kieselbach Galéria árverésén leütési ára 19 millió forint

egyenletes és stabil árnövekedés. Ritkán vannak kiugró árak, a leütések értéke azonban szépen és biztosan növekszik. A Mednyánszky-árak 1996-ban érték el az 1 milliós, 1997-ben a 2 milliós, 1998-ban pedig a 4 milliós határt. 1999-ben váratlanul 12 milliós leütés született a Kieselbach téli aukcióján, de ezt inkább figyelmeztetésnek kellett venni, s nem a valós piaci helyzetet tükröző árak. 2002-re azonban világossá vált, hogy Mednyánszky helye – nemcsak a művészettörténetben, hanem a műkereskedelemben is – a legnagyobbak kö-

zött van. Ekkor születtek meg a mai napig érvényes Mednyánszky-rekordárak is: 19 millió a Kieselbachnál árverezett *Zúgó patakért* és 17 millió a *Vaskapuért* a Mű-Terem aukcióján.

### Sok vagy kevés

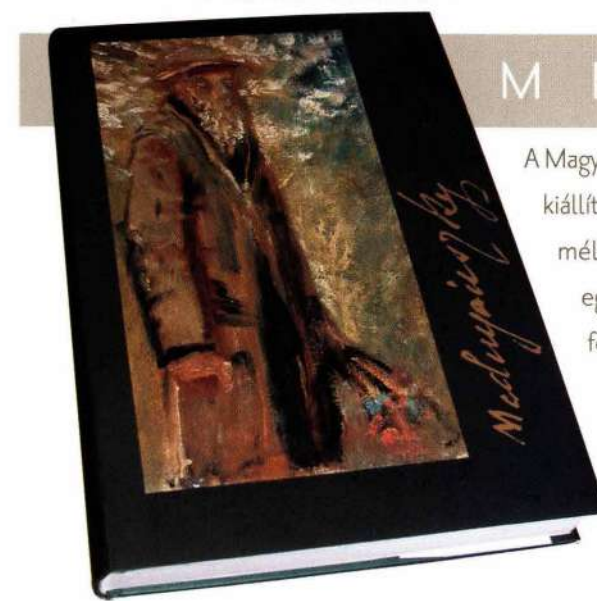
„Igen kevéssel beérni már magában is nagy lépés a szabadság felé. Csak így juthat harmóniába reális életünk ideális aspirációinkkal. Csak így érlelődhetik erőnk és csak így fejlődhetnek tehet-

ségeink. Csak így, a sokféle kis mellékteltekintet, mellékgondolat és más erőfeszítés elhárítása után juthatunk némileg erőnk tudatára” – írta egy 1894-es naplójegyzetében a művész. Ő a „keves” felé törekedett, s mi is értjük életfilozófiájának ezt az egyszerre keresztényi és keleti középpontját. Mednyánszky gyűjtői azonban a „sok”-at akarják. Jó képet, értékeset, s ha megtehetik, minél többet, még akár minden eddigit meghaladó áron is. Nincs ebben semmi baj. A művészt azért, a gyűjtőt pedig ezért szeretjük. ❖

## MEDNYÁNSZKY

A Magyar Nemzeti Galériában 2003. október 14-től 2004. február 8-ig látható kiállítás alkalmából jelent meg a kötet. A Mednyánszky László művészetéhez méltó munkával a Magyar Nemzeti Galéria a Szlovák Nemzeti Galériával együttműködve mutatja be a Mednyánszky-életmű jelentőségét, próbálja felfedni értékeit és titkait. A két nemzet szakértői új szempontok alapján, az új évezred kritikus szemszögéből értékelik Mednyánszky életművét. A tudomány- és kultúrtörténeti adalékokban bővelkedő művészettörténeti megközelítés után részletes életrajzot.

A kötetet katalógus zárja.



MEDNYÁNSZKY  
LÁSZLÓ  
Katonák karácsonya

Kieselbach-  
gyűjtemény



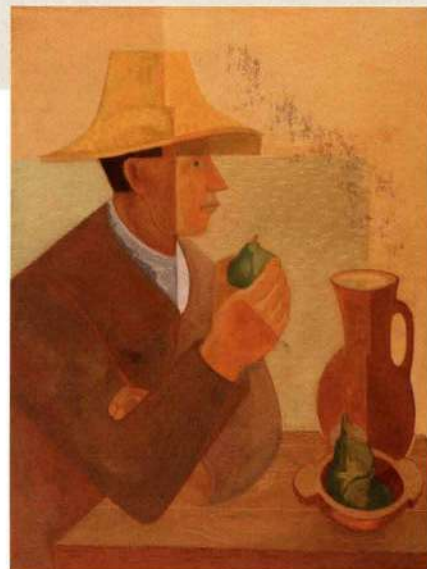
„régí típusú, szenvedélyes és értő ...”  
**A Feuer-gyűjtemény**

**TOPOR TÜNDE**

Egyre többször hangzik el a magyarországi műtárgypiacot régóta ismerők szájából – nosztalgikus felhangokkal természetesen –, hogy lassan a múltak kódéba vész a régi típusú, szenvedélyes és értő gyűjtő alakja. Egyre többet hallani befektetőkről (személyesen azért alig-alig lehet ilyet, legalábbis „vegytisztá állapotban” látni), akik pusztá teaurálási segédeszközt látnak egy-egy festményben, esetleg egy több festményt is tartalmazó stokkban, vagy kihasználva a magyar műtárgypiac folyamatos felfelé ívelését, műtárgyban akarják megforgatni pénzüket. A tapasztalat azt mutatja, hogy léteznek még hagyományos értelemben vett műgyűjtők, akik hosszabb-rövidebb idő alatt az őket érdeklő terület vagy mű-

tárgycsoport szakértőivé válnak, és akik felé egyre intenzívebben kezdenek áramlani az érdeklődésükre számot tartó tárgyak. Az alábbiakban egy viszonylag újkeletű gyűjteményt szeretnénk bemutatni, amelynek anyagához az elmúlt 10-13 évben jutott tulajdonosa, rendkívül gyorsan tájékozódva a rendszerváltás után egyre sokszínűbb piacon, és hamar kialakítva a maga preferenciáit – igaz ugyan, hogy kivételes anyagi lehetőségek birtokában.

Az első nagyformátumú mű, amely a gyűjteménybe került, Szinyei Merse Pál egy kései festménye, a Vág völgyét megörökítő *Vadregényes táj*, a Szinyei Merse-katalógus 245. tétele, amelyet 1994-ben 1 200 000 forintért ütöttek le a közös Nagyházi–Sotheby’s-aukcióján. Szintén a Nagyházi Galériában, a Zádor Anna hagyatékából rendezett jótékony-sági árverésen vette gyűjtőnk Iványi-Grünwald Béla korai festményét, a *Fonó lányt*, amely a *Cigánylányok a Lápos-patak partján* című kép párdarabjaként a korai Gauguinek színeit és a

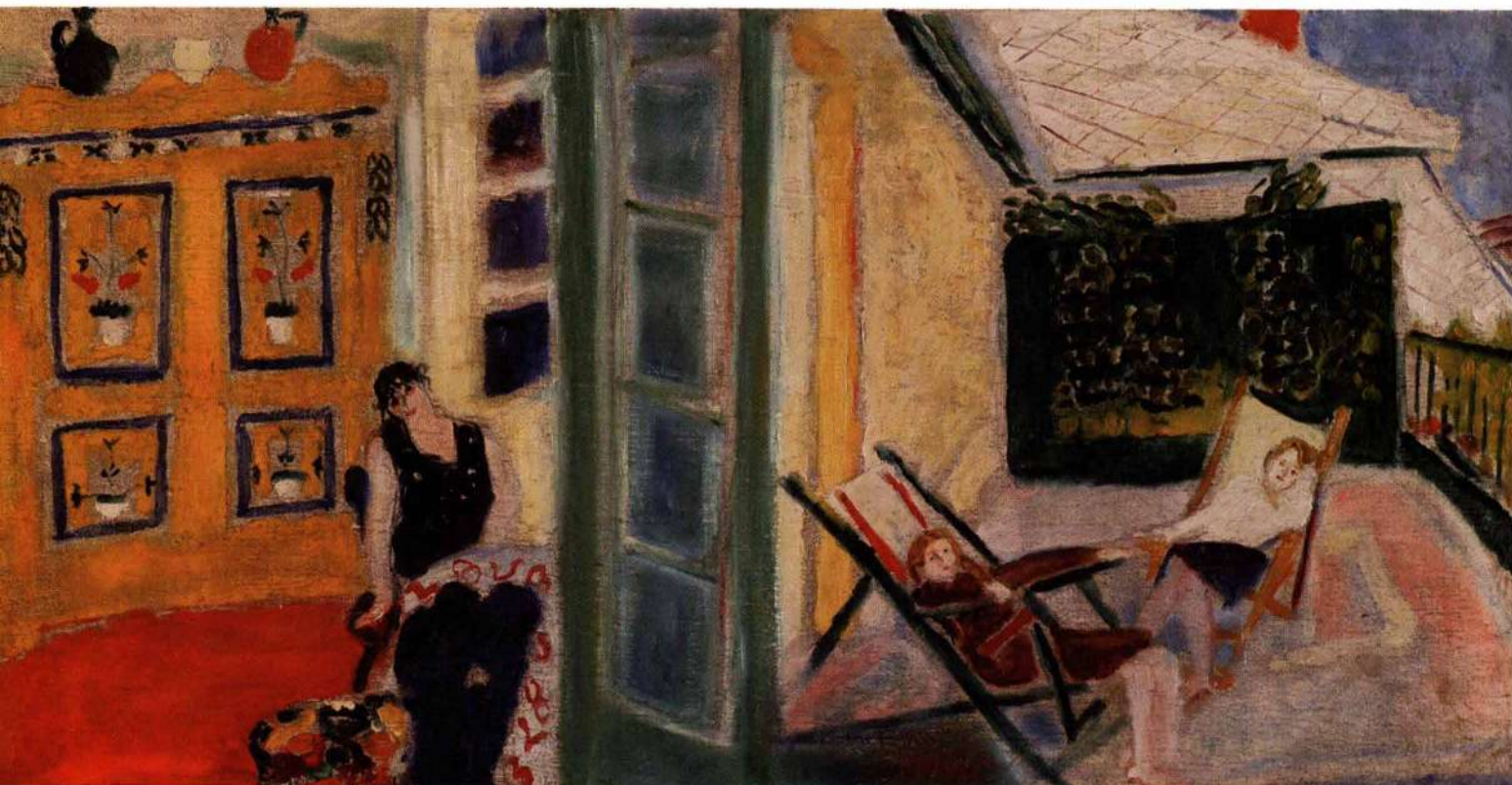


DÉSI HUBER ISTVÁN  
 Körteevő  
 1931  
 papír, tempera  
 88 x 66 cm

későiek témáit adaptálja a nagybányai tájba. 1907-ben a Nemzeti Szalon kiállítást rendezett francia impresszionista és posztimpresszionista festők műveiből, ezen szerepelt néhány Gauguin – talán innen a termékenyítő hatás. Egy másik nagybányai kapcsolódású főmű Perlrott-Csaba Vilmos Cézanne- és Matisse-hatást egyaránt felmutató kubisztikus festménye, a *Fák házakkal* 1912-ből. (Mindkettő szerepelt a Nagybánya művészetét bemutató és népszerűsítő,



VEDRES MÁRK  
 Silenus  
 bronz  
 27 cm

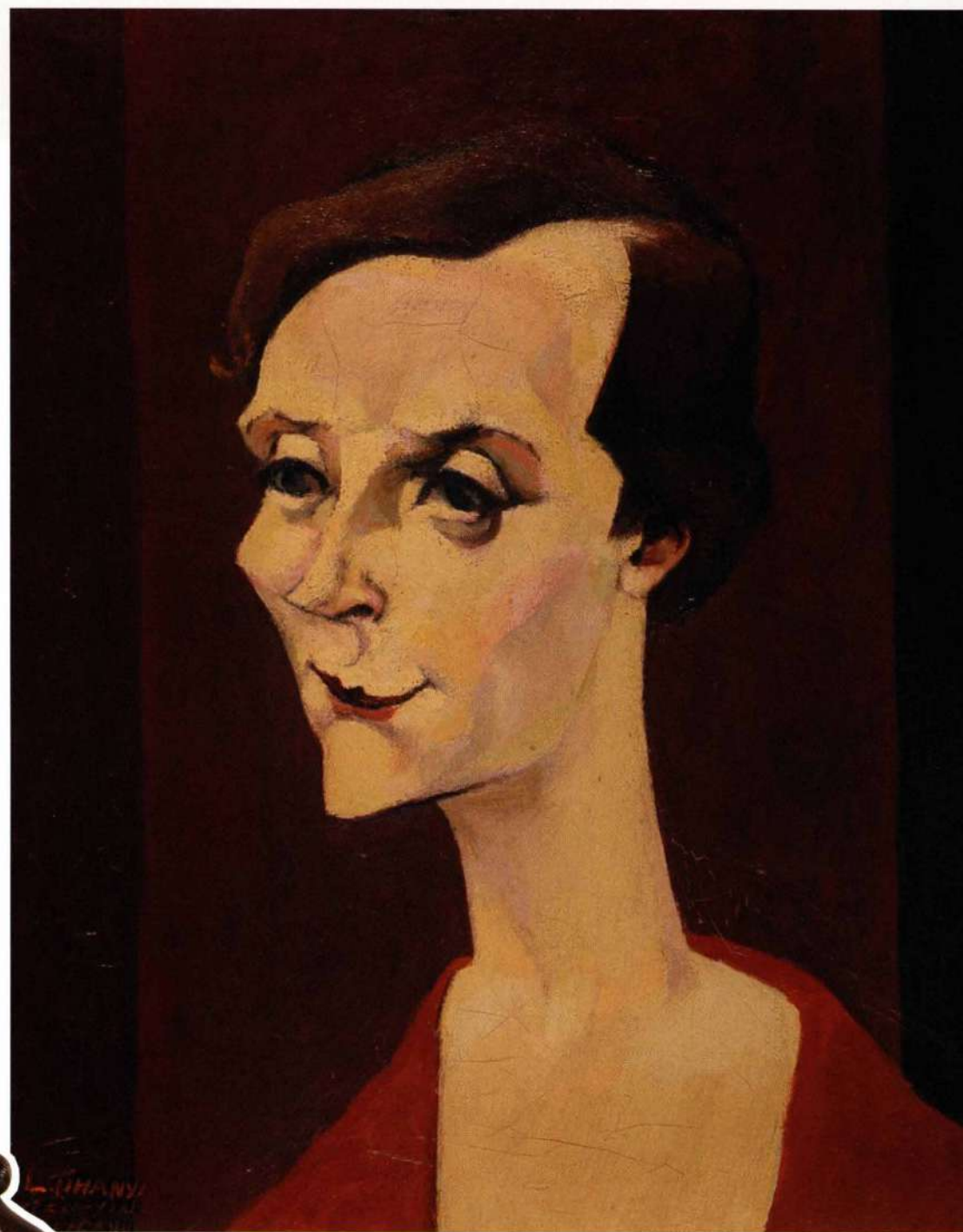


FRANK FRIGYES  
 Terasz és enteriőr  
 1931  
 olaj, vászon  
 52 x 100 cm

a bécsi collegium hungaricumbeli *Seele und Farbe* címmel rendezett 1999-es kiállításon.)

A gyűjteményben legnagyobb számmal Mattis Teutsch János művei szerepelnek: nemcsak olajképek a művész különböző korszakaiból, de akvarellek, linómetszetek és szobrok is. Passuth Krisztina *Avantgárd kapcsolatok Prágától Bukarestig* (Balassi Kiadó, Budapest, 1998) című könyvének 63. oldalán még lappangóként említ és archív fotó alapján közöl egy Mattis-Teutsch-faszobrot, amely valószínűleg azonos a gyűjteményben őrzött művel. Olajképei között is különösen kiemelkedő az a *Kompozíció* 1919 körülől, amely szerepelt Brüsszelben a magyar avantgárdot bemutató 1999-es kiállításon.

A klasszikus modern mesterek közül szinte mindenkit képvisel egy vagy több érdekes darab: több Rippl-Rónai (*Pörkölt-társaság* – valaha a Fruchtergyűjteményben, *Piacsek bácsi Lazarine-nal kártyázik*, *Fenella zongoránál*), Márffy (*Csendélet*, *Itáliai táj*), Kmetty (*Duna-parton*, *Zöld nyakkendő férfi portréja*), Egry (*Rakparton*, *Badacsony*), Vaszary (*Barcole*: valaha a Gyurkovicsgyűjteményben, *Kávéházban*), között lóg egy-egy Mednyánszky (*Horgászó fiú*), Csók (*Züzü pihen*), Fényes Adolf (*Téli mese*), Nagy István (*Házak a domboldalon*), Czobel (*Virágok vázában*), Scheiber Hugó (egy kivételes *Karusszele* a 20-as évekből), egy korai Farkas István, egy korai Szőnyi stb. Visszatérve az Egrykre: a gyűjtemény szinte legérdekesebb, legritkább darabja egy Egry-szobor, a *Vándor vagy Szent Kristóf*, amely a Patkó-anyagból került ide. (Patkó Imre neves újságíró, tudósító volt, aki gyűjteményének egy jelentős részét Győr városának ajándékozta. Özvegyének elmondása szerint Patkó sokat járt az Egry-műterembe a



40-es évek végén, s akkoriban vásárolta ezt a szobrot. Egry kézirat naplójából kiderül, hogy a háború alatt a keze ügyébe kerülő, arra érdemes fadarabokból különböző figurákat faragott.) Nem véletlen, hogy különleges ritkaságnak számító szobrokat mutathatunk be, hiszen a gyűjtemény tulajdonosa – felismerve a hazai gyűjtési szokások festményközpontú egyoldalúságát – a háttérbe

szorult műfajnak is kezdett figyelmet szentelni, s lassan kialakította azt a szoborgyűjteményt, amely mára már az egyik legjelentősebbnek számít a 20. századi magyar anyag tekintetében. Az első szoborvásárlás még rejtett némi buktatókat: e cikk szerzője figyelt fel ugyanis a Bizományi egyik, néhány évvel ezelőtti árverésén arra a finoman formált kis bronzakra, amely Vedres Márk jelzéssel (csupa nyomtatott betűvel vésva a talapzatba!) került kalapács alá. Meg is vette az akkor éppen külföldön tartózkodó gyűjtő számára, s csak

TIHANYI LAJOS  
 Cecile  
 1929  
 olaj, vászon  
 51 x 41 cm

SÁMUEL KORNÉL  
 A kis székenlős  
 bronz  
 19 cm

...Vedres Márk · Sámuel Kornél · Kövesházi Kalmár Elza · Beck Ö. Fülöp · Goldman György · Bokros Birman Dezső  
 Schaár Erzsébet · Beszédes László · Pásztor János · Kmetty János · Tihanyi Lajos · Szinyei Merse Pál · Zádor Anna  
 Iványi-Grünwald Béla · Perlrott-Csaba Vilmos · Mattis-Teutsch János · Rippl-Rónai József · Márfy Ödön · Egry József  
 Vaszary János · Mednyánszky László · Csók István · Fényes Adolf · Nagy István · Czóbel Béla · Scheiber Hugó · Farkas István...

a szobrot otthon vizsgálgatva esett pánikba: egyre erősebb lévén a csekély mennyiségű szakirodalom tanulmányozása után a gyanú, hogy nem Vedres Márk-szobrot tart a kezében. A történet happy enddel zárult – s újabb adalékkal szolgál a magyar hamisítási gyakorlathoz –, Tóth Antal, a Nemzeti Galéria szoborosztályának vezetője ugyanis a kis aktot Sámuel Kornél (1883–1914) *A kis szégyenlős* című, a századelőn reprodukált alkotásaként azonosította. Sámuel Kornélról, akinek ígéretes pályája korán félbeszakadt, csak a leg-tájékozottabbak hallottak, a szobor kvalitásai pedig megengedtek „nagy nevet” is – így valaki bátran belevéselt. Később persze valódi Vedres Márk is került a gyűjteménybe (egy Silenus-figura), és azon máig tanulmányozható az önmagában is gyönyörű, folyó-írásos VedresMárk szignó.

A szoboranyag magját Kövesházi Kalmár Elza művei jelentik, amelyek sora egy olyan csoportozattal (*Eszter Ahasvérus előtt*) indul, amit a Művészet 1909-ben reprodukált, és ami Kohner Adolf, majd a szobrász Beck család tulajdonából került mai helyére. Beck Ö. Fülöp 1913-as *Szittyia lovasából* is látha-

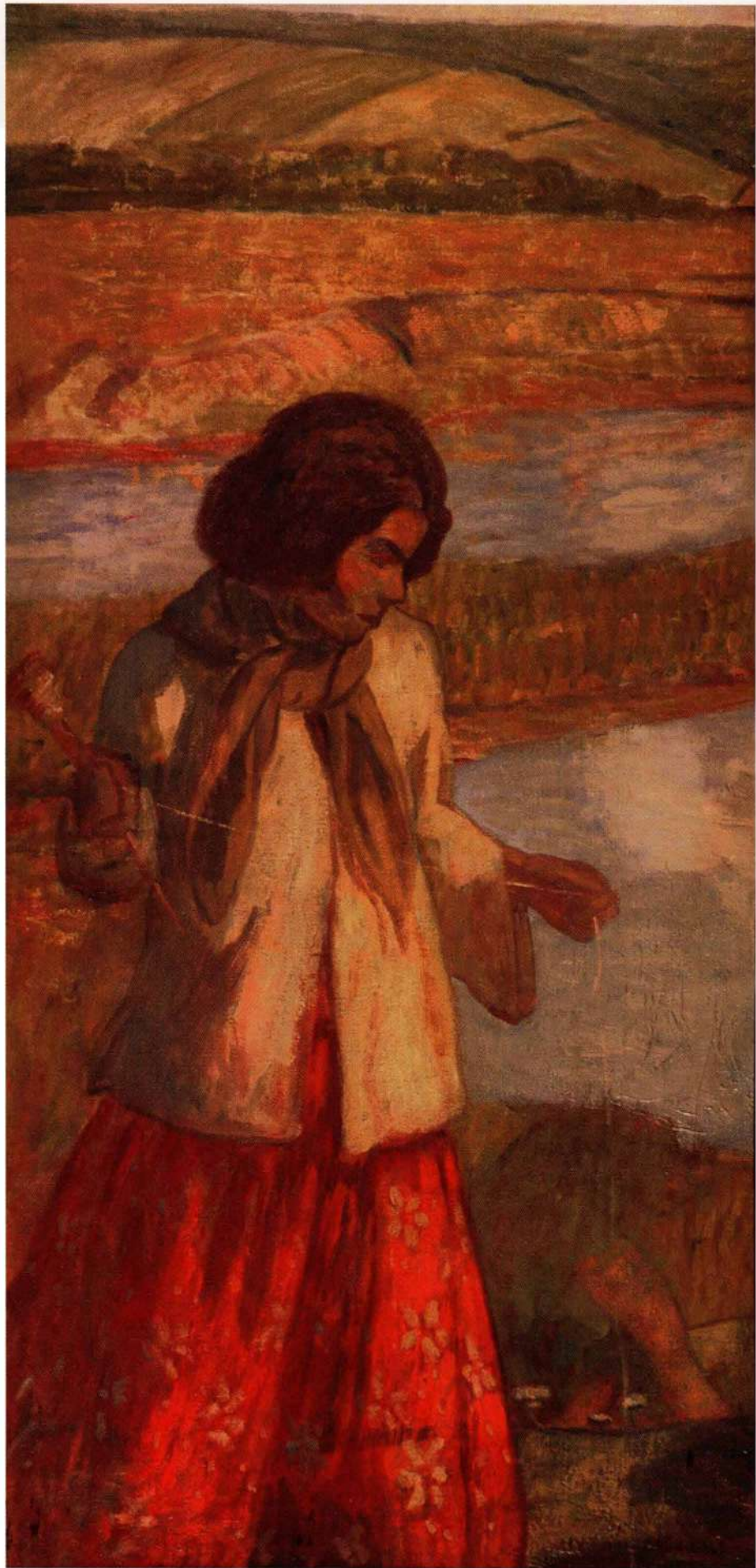
tunk itt egy példányt, és még olyan hírneves darabokat, mint Goldman György *Csendőrének* terrakotta változata vagy Bokros Birman Dezső 1934-es *Madame sans Gène*-je. Szintén különlegességnek számít Schaár Erzsébet két korai műve: egy 1926-os *Gyermekfej* és egy, az 1930-as évek vége felé készült, testvéréről, Schaár Magdáról mintázott kis bronz nőalak, amelyet az *Ars Hungarica* kiadója, Farkas Ferenc kapott a művésztől nászajándékba.

A fentiek közül számos mű Lyka Károly *Szobrászatunk a századfordulón* című könyvének reprodukciós anyagából ismerős, de ilyen még Beszédes László (1874–1922) 1906-os *Józsefje* vagy Pásztor János (1881–1945) 1907-es impreszionisztikus *Tánca*. Külön csoportot képeznek a gyűjteményben Ferenczy Noémi munkái. A számos pauszra festett előtanulmány mellett egy nagyméretű karton (a felvetőszálakra tűzve ez „vezette” szövést) és végül az egyik Ferenczy-főmű, a sokszor reprodukált *Fekete báránys* című gobelin. A portrékat illetően is szinte „gyűjtemény a gyűjteményben” a helyzet: a legkiválóbbak közülük a már említett 1911-es Kmetty, amely 1975-ben szerepelt Luzernben a *Kunst in Ungarn 1900–1950* címmel rendezett kiállításon, valamint egy korai Kmetty-önarckép, amely pár éve került a kollekciónba egy Mű-Teremárverés után, és egy, a Bizományi 100., jubileumi árverésén elnyert remekmű, Tihanyi Lajos 1929-es *Cécile*-je, amely védett. ❖

BOROS GÉZA  
 Vándor  
 olaj, fa  
 30 x 45 cm

EGRY JÓZSEF  
 Szent Kristóf  
 fa  
 39 cm

MATTIS-TEUTSCH  
 JÁNOS  
 Figura  
 1924  
 fa  
 21 cm



IVÁNYI-GRÜNWARD BÉLA  
 Fonó lány  
 olaj, vászon  
 113,5 x 54,5 cm

PERLROTT-CSABA VILMOS  
 Fák házakkal  
 olaj, vászon  
 101 x 74 cm

SCHADL JÁNOS  
 Falu temetővel  
 olaj, vászon  
 64 x 68 cm

KÁDÁR BÉLA  
 Válaszút  
 olaj, karton  
 66 x 100 cm



# GEDŐ ILKA Művészete

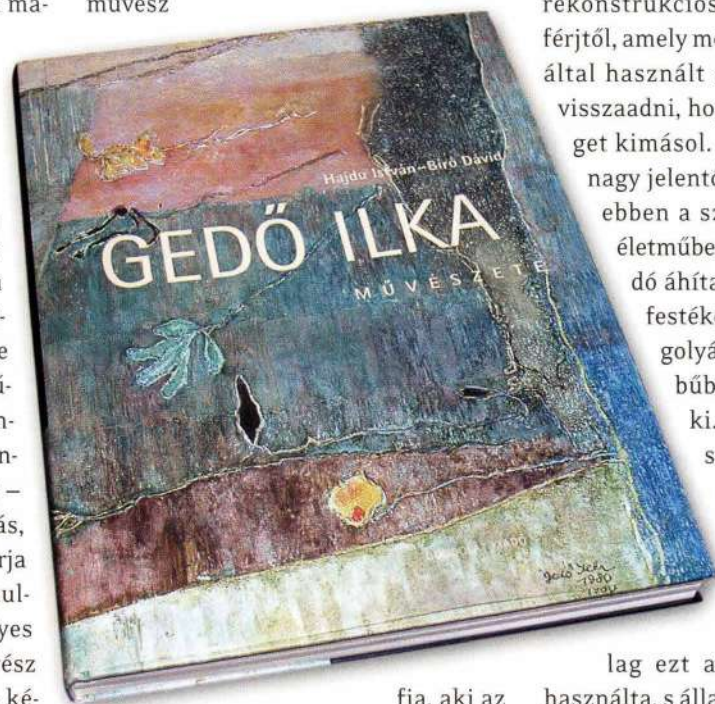
Életműve ugyanis nem variációja kortárs művészeti gesztusoknak, hanem alteráció, eltérés, kívülállás, mondhatnánk azt is: irritáció...

## TOPOR TÜNDE

Az idén jelent meg a Gedő Ilka (1921–1985) művészetét bemutató monográfia a Gondolat Kiadó gondozásában.

„Gedő Ilka a huszadik századi magyar művészet egyik legjelentősebb, egyben legkevésbé ismert művésze. Bár fiatal kora óta szoros kapcsolata volt kortárs képzőművészekkel, művészettörténészekkel, írókkal és filozófusokkal, egyetemes értékű életműve mégis társtalán, s valószínűleg ez az oka annak, hogy munkássága jószereivel máig feldolgozatlan. Életműve ugyanis nem variációja kortárs művészeti gesztusoknak – ha így lenne, az analógia lehetősége mindenképpen segítené az interpretációt – hanem alteráció, eltérés, kívülállás, mondhatnánk azt is: irritáció...” – írja Hajdú István a könyv bevezető tanulmányában. A korszakot, a személyes és „ideológiai” környezetet, a művész számára fontos hatásokat vagy a képeivel kapcsolatba hozható más műveket, szellemi áramlatokat felvonultató írás megpróbálja a – korabeli magyar analógiákat nélkülözve is –

A kimerítően alapos dokumentációt – az övre-katalógust, időrendi áttekintést, a grafikák, valamint a kiállítások és a közgyűjteményben őrzött művek jegyzékét, az irodalmat – Bíró Dávid szociológus, fordító állította össze, a művész



fia, aki az egész hagyatékot is gondolja. Ennek a családi kapocsnak köszönhető az a sok-sok adalék, amelyet kevésbé szerencsés művészek esetében a ku-

származó leírást is találunk, amelyet a műterem tartalmát veszi sorra oldalakon keresztül, rögzítve azt az állapotot, ahogy az a művész halálakor hátramaradt, és megjegyzéseket fűzve minden egyes lelethez. Vagy találunk itt olyan rekonstrukciós kísérletet, szintén a férjtől, amely megpróbál egy, a művész által használt színtáblát oly módon visszaadni, hogy minden ráírt szöveget kimásol. A színminták nagyon nagy jelentőséggel bírtak ugyanis ebben a színek uralmára épülő életműben. „Ilka szinte fétisimádó áhítattal nézett a színekre, festékekre. Ebből megint a rigolyás-pedáns rend és a legbűbajosabb káosz alakult ki. Színt, festéket szinte soha nem dobott ki, mosott ki az ecsetből. Párizsi tartózkodásunk alatt egy hatalmas festékkészletet vásárolt. 1970 után kizárólag ezt az olajfestékkészletet használta, s állandó volt az aggodalom az esetleg szükségessé váló utánpótlás körül. Ugyanakkor viszont számtalan legkülönbözőbb papírfecni-re és alapozott vászondarabra tudatosan, célzot-

finom különbségeket a különböző művészfestékgyárak azonos megnevezésű színei között. Ezeket a tudatosan, kísérletezve létrehozott színmintákat a véletlenszerűen készítettékkel együtt százával és százával, domináns színük szerint osztályozva, nagy hullámpapír dobozokba rendezte, amelyeken vastag ecsettel, tussal festett feliratok igazítanak el: »KÉK« – »ZÖLD« – »FEKETE« – »SZÜRKE« – »VIOLA« stb.”

A színes olajképek mellett igazi revelációként hatnak a művész korai rajzai, önarcképei, amelyek e két részre szakadt művészpályá első, „legsűrűbb és talán legsúlyosabb” periódusából valók, és amelyek nemcsak mementói Gedő Ilka társtalanságának a magyar művészetben, hanem a világbavettség egyetemes állapotának pontos rögzíté-

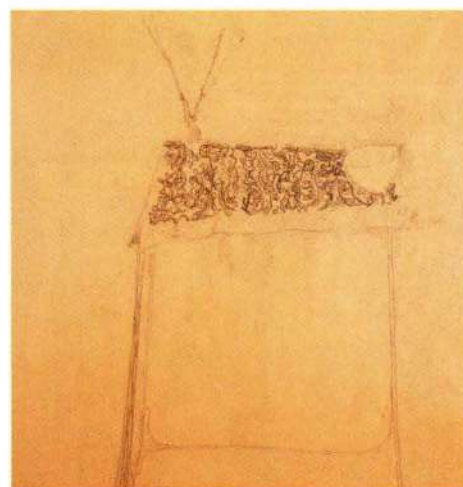
sei. 1949-től 15 év szünet következik, amikor megszakít mindenféle művészi tevékenységet, s csak 1964-ben kezdi újra a munkát. Ekkortól születnek azok a színek érzelmi töltetével játszó, térben és időben egymásra rétegződő festményei, amelyeket a közönség mint tipikus Gedő Ilka-műveket ismer. A rajzok és a festmények közül néhányat élőben is megnézhet most az érdeklődő a Raiffeisen Galériában, ahol a január 11-ig nyitva tartó kiállításon azok a művek is szerepelnek, amelyek az örökösök jóvoltából nemrég kerültek a Magyar Nemzeti Galéria tulajdonába. A Raiffeisen-kiállítások sorában különleges helyet foglal el a még soha nyilvánosság elé nem tárt művek bemutatása, hiszen a kortárs művészet mellett így művészettörténeti-szak-

« Rózsakert háromszögletű ablakkal 1979–1980 olaj, vászon 50 x 55 cm MNG

Zöld háttérű rózsakert 1981 olaj, vászon 72 x 50 cm Feuer-gyűjtemény

Háromszögek felvonulása 1981 olaj, vászon 84 x 75 cm magángyűjtemény

Törös művirág 1974 olaj, vászon 61 x 61 cm MNG



közegébe helyezni a hagyományos magyar művészettörténet-kép szempontjából problematikusnak látszó életművet.

tatásnak nélkülöznie kell. A dokumentumok között itt ugyanis – a szokásos levelek, a művész saját írásai mellett – olyan, Gedő Ilka férjétől, Bíró Endrétől

tan összeállított színminta készült. Ezekre gondosan rá van írva az egyes alkotórészek elnevezése a gyártó céggel együtt. Gyakran mutatta nekem a

mai irányba is bővül a Raiffeisen Galéria profilja. A kötet a magyar kiadással egy időben angolul is megjelent Bíró Dávid fordításában. ❖

## A magyar szobrászat liaisonja az art decóval



### A TAMÁS-GALÉRIA XCI. KIÁLLÍTÁSA

Párizsi magyar művészek–Absztrakt Művészet

A kiállítást Rózsa Miklós rendezte.

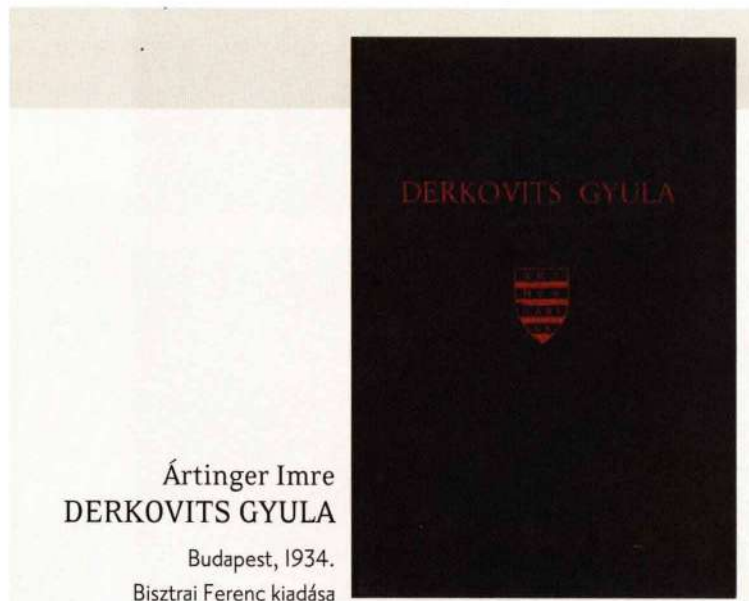
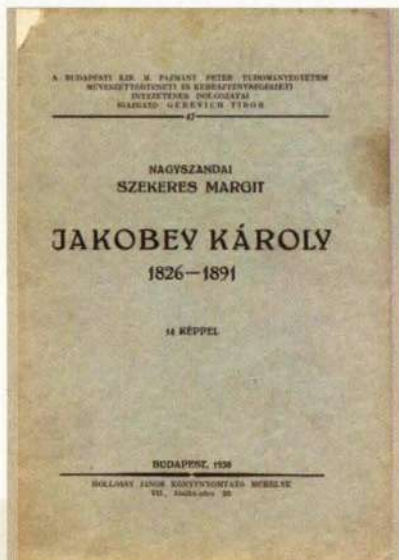
8 oldal, Y. Rambosson előszavával, illetve Beöthy Istvánnak az absztrakt művészetet bemutató kiáltvány. A katalógusban szerepel még egy lista a résztvevő művészek felsorolásával: Beöthy, Crouy, Forbáth, Hajdu, Kolozsváry, Moholy-Nagy, Prinner.

E ritka katalógus külön érdekessége a benne lévő anyagon kívül a borító, mely Beöthy István eredeti linómetszete. Mérete: 18 x 14,5 cm.

### Nagyszandai Szekeres Margit: JAKOBEY KÁROLY

Budapest, 1938. Hollóssy, fűzve, 115 oldal, 10 oldal fekete-fehér illusztráció.

Kiadói papírborítóban, közepes állapotban. A „Pázmány Péter Tudományegyetem művészettörténeti kiadványai” máig az egyik legnagyobb és méltán elismert vállalkozása volt a hazai művészettörténeti-írásnak. Ennek a sorozatnak egyik ritkább darabja ez a füzet.



### Ártinger Imre DERKOVITS GYULA

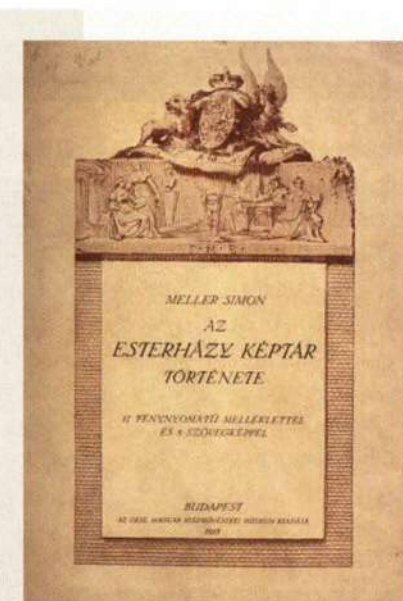
Budapest, 1934.

Bisztrai Ferenc kiadása

30 oldal, + 32 egészoldalas, fekete-fehér illusztráció.

Kiadói egészvászon kötésben. Jó állapotban.

Ez a korai Derkovitsról frott monográfia az Ars Hungarica sorozat 6. darabja.



### Meller Simon AZ ESZTERHÁZY KÉPTÁR TÖRTÉNETE

Budapest, 1915. Orsz. Magyar Szépművészeti Múzeum, LXXII római számozású oldal, 272 oldal, 17 fekete-fehér illusztráció.

Korabeli félbőr kötésben, festett lapszélekkel. Ritka forrásértékű munka, Magyarország egyik legnagyobb magángyűjteményének története.

Ez a ritka katalógus egészen a 17. századtól a 19. századig dolgozza fel a gyűjteményt.

### KÉSZMAN JÓZSEF

A két világháború közötti művészetéről ma is számos közhely, esetenként felületes kép él bennünk. A kor tárgyi rekvizitumait gyűjtők-kedvelők között stabilan tartja magát az általánosan elterjedt Bauhaus-stílus fogalom, amely a valóságban számos más, a Bauhauszal éppenséggel teljesen ellentétes esztétikát valló irányzatot fed le. Ilyen az art deco, a 20. század utolsó átfogó stílusmozzanatának tartott formarend, amit a kortársak számos elnevezéssel illettek – art moderne, zig-zag style, jazz-modern stb. – ám csak utólag, mintegy negyven évvel ezelőtt vonult be végérvé-

corative lesz. Az art deco (kb. 1920–1940) a század művészetének egyik legvadabb, legnyugtalanabb korszaka, amely magában foglal szinte minden jelentős művészeti irányzatot: többek között a szürrealizmus, futurizmus, Der Sturm, De Stijl, Neue Sachlichkeit, dada, expresszionizmus, Bauhaus, konstruktivizmus és kubizmus hatása jelenik meg benne. Számos avantgárd, illetve jellegzetesen modernista stílusban dolgozó művész munkássága egyben az art deco stílus egyik forrása is.

A korszak művészeti mozgásai azt mutatják, hogy a századforduló stíluskereső mozgalmait, a stílus utáni vágy nem volt egyöntetű. Az első világhé- gést követő konszolidáció megpró-

szetben. A szecesszió univerzális stílus volt, amely átírta az európai fővárosok képét, alapjaiban változtatta meg az öltözködést és a bútort, befolyást gyakorolt a zenére és az építészetre, számos alkotója máig tartó hatással bír a képzőművészetre. A szecesszió a békeidők végnapjainak hangulatvilága volt, az art deco az életvágy kifinomult formában megjelenő kifejeződése. Napjainkra elég világosan látható a deco-stílus kezdete és eredete a szecesszió kései, geometrikus változatában, ugyanakkor az új stílus határozottan szembefor-



KÖVESHÁZI KALMÁR ELZA (1876–1956) Táncosnő 1910 bronz 17 cm Feuer-gyűjtemény

dult az art nouveau florizmusával, tekeredő görbéivel. Az art deco nem stílusnostalgia volt, mint a szecesszió misztikus színezetű romantikája, hanem modernista attitűd: a régít felhasználva radikálisan újat teremteni, de az érthető, befogadható, gyönyörködtető legyen! Mint az ipari esztétika felé vezető út egyik nyitánya igazi stílusművészet, maga a stílus akarása volt, amit azért testesíthetett meg, mivel maga is rugalmasan értelmezte a stílus fogalmát, a stílus szinte divatszzerű felfogásából indult ki, tartalmát a külsődleges jegyek összességében és szabad variálásában definiálta.

Az art deco főbb stílusjegyeit a következőkben határozhatjuk meg vázlatosan: a klasszikus illuzionizmus és realizmus térfelfogásának elvetése, színfoltok szerkezetes rétegzése, a figurák és motívumok léptékkülönbségeinek hangsúlyozása, a felületek vizuális dominanciája, dekomponált nézetek, egzotikus kultúrák formarendjének felhasználása, frontális és a térsíkok stilizált ábrázolása, kompozit jellegű, szintetikus látásmód, lapidáris formaképzés, továbbá a jellegzetes háromszög-, és tört vonalú cikkcakk-motívum

KÖVESHÁZI KALMÁR ELZA Íjazó bronz 13 cm Feuer-gyűjtemény



nyesen a művészetek történetébe. Beszédesebb a stílus terminológiájának alakulása: noha az art deco az 1925-ös párizsi iparművészeti világkiállítás nevéből (*Exposition des Arts Décoratifs et Industriels*) ered, az alkalmazott művészetek megváltozott felfogását tükrözi, hogy a húszas évekre az addigi *decorativ arts*-ból *Arts Dé-*

bálta túlhaladni az avantgárdizmust – miközben ízig-vérig modernista alapon állott –, és megkísérelte megteremteni a maga régebbi korok stílusához mérhető, egyetemes igényű stílusát. A képzőművészeti ágakban a kísérletező-avantgárd irányzatok és a figurativitás stabil értékeihez visszanyúló tendenciák modernista felfogással telített eszkalációja figyelhető meg. Az eddigi rész kutatások alapján joggal feltételezhető, hogy az art deco jelenléte jóval hangsúlyosabb volt a kor magyar képzőművészetében, mint eddig gondoltuk. Az art decóig a szecesszió volt az utolsó átfogó korstílus a nyugati művé-

Az 1910-es évek végére, mikorra a szecesszió a triviálisba és abszurdba hanyatlott, alapvető változások zajlottak le mind az iparban, mind a művészetben.

alkalmazása. A szobrászaton belül a nővényi eredetű ornamentika fokozatosan átalakul: egyre geometrikusabb, stilizáltabb lesz, majd átadja helyét gyakran frivol, mondén hangulatú, néhol a perverzión határait súroló ábrázolási típusoknak. Kedvelt ikonográfiai témák a táncosnő, ijazó nőalak, kutyasétáltató, autózás-motorozás, zenélő alak, testvérek, ikrek, egzotikus emberalakok, harlekin, artista, modern sportjelenetek, társasági jelenetek stb. A korban majd minden polgári család üvegezett vitrinjeiben megtalálhatók voltak ilyen és hasonló jelene-  
teket ábrázoló, változatos anyagokból (fém, márvány, ónix, elefántcsont, bakelit) készült nipppek. Az art deco a korszak tárgykultúrájának közös formai foglalatát alkotta.

Míg a klasszikus, történeti stílusok esetében a stílus szülője és fenntartója (egyben fő megjelenési területe) az építészet, addig a legelső kivétel a szecesszió, amelynek fő domainje az iparművészet volt. „A szecesszió (Magyarországon) a fővárosban és vidéken is városképeket tudott kialakítani, eláraszotta a mosócédulák és folyóiratok fejléceit, behatolt a cipők szabásának, az uzsonnaterítékek stílusának mélységeibe, befolyásolni tudta az ízlést és a művészetet” (Perneczky G.). Az art deco a szecesszióhoz képest is sajátos helyzetben van: eredete és mozgató ereje nem is egyszerűen az átfogó művészeti ágnek tekintett iparművészet, hanem az alkal-

mazott művészetek olyan területei, mint a design, a tipográfia vagy a divat. A 20. század első évtizedeiben a valóság utánzása (realizmus, látványfestészet), majd átalakítása (avantgárdizmus, modernizmus) után annak szintetizálása került előtérbe. A tervezők megtanulták és alkalmazni tudták a stílus összes külső jegyeit, még ha nem voltak is mindig tisztában azok gyökerével, eredetével, mögöttes tartalmával. Az 1910-es évek végére, mikorra a szecesszió a triviálisba és abszurdba hanyatlott, alapvető változások zajlottak le mind az iparban, mind a művészetben. Egy évtizeddel később az átlagember számára is elérhetővé vált a „luxus”, legalábbis a luxuscikkek formakultúrája a mindennapi használati tárgyak designja formájában; bárki lehetett divatos, sőt modern. Az 1925. évi kiállítás bármely termékét le lehetett másolni, és rövid időn belül be lehetett állítani a tömegtermelésbe.

Igazság szerint a párizsi képző- és iparművészeti kiállításnak, amelyről az art deco nevének kapta, eredetileg 1914-ben kellett volna megvalósulnia, ám közbeszólt a világháború. A háború után viszont a stílus összefoglaló csomópontja tudott lenni, ami tíz évvel korábban nemigen lett volna lehetséges. Az *Exposition des Arts Décoratifs* kiállítási filozófiája liberális szellemű és a haladás, a modernizmus iránt elkötelezett volt. A szervezők kivétel nél-

kül minden olyan munkát elfogadtak kiállításra, amely minőségi (nem kizárólag luxusigényű) színvonalat mutatott. A kiállított anyag körét a díszítő- vagy alkalmazott művészeti ágak műfajaiban határozták meg: ennek értelmében az építészet, a bútorművészet, a divattervezés („divatművészet”), a színházi díszítés (díszlettervezés), a kerttervezés és a meglehetősen meghatározhatatlan „utca művészete” (mai fogalmainkkal a kérdéses tárgykör jobban bemérhető a design, a styling, a formatervezés, az arculat, a kirakatrendezés fogalmaival) kategóriái képviselték magukat. Tiszta helyzetet teremtett és új művek létrejöttét segítette elő a szervezők azon követelménye, hogy régmúlt stílusokat idéző, történeti stíluselemeket felelevenítő munkák nem vehettek részt a kiállításon! Ennek következményei messzemenőek voltak, s éppen ezért lehetett az 1925-ös párizsi világkiállítás stíluskezdeményező hatású. Ha csak új, eddig nem látott formarend szerint készült munkákat nevezhetek be, akkor azoknak szükségképpen a legújabb, születőben lévő stílusok elemeinek felhasználásával kellett készülniük. Mindez egyértelműen a letisztult formák, a (némi klasszicizmussal vegyes) reduktívizmus, a modern stílus és az art deco fejlődésének kedvezett. Az expo többéves előkészítő szakaszában több más helyszínen is rendeztek díszítőművészeti kiállításokat. Ezek sorából kiemelkedik a Monzában kétfévente sorra kerülő biennále, amelyen Magyarország is részt vett; a Villa Realében kialakított kiállítási osztályt 1923-ban és 1925-ben Maróti Géza tervezte. Különösen ez utóbbi bejárati építményének zuhatagot formázó, geometri-



KÖVESHÁZI KALMÁR ELZA  
Táncoló fiú  
1923  
bronz  
31 cm  
Feuer-gyűjtemény

KÖVESHÁZI KALMÁR ELZA  
Karmester  
1923  
bronz  
29 cm  
Feuer-gyűjtemény



kusan tört díszje, a vitrineken és ablaknyílásokon megjelenő tipikus háromszög-motívum (valószínűleg a magyar királyi korona zománclapjairól ered) okán az art deco példájaként tartják számon.

A monzai kiállításokon az ekkor „forradalminak” tekintett stílusirányzatok közül mindenekelőtt a kubizmus és a futurizmus megjelenése volt erőteljes. A „modernség” hivatalos elismeréseként értékelhető, hogy a kiállítás szervezői külön termet biztosítottak a futuristák munkáinak. Az egész kiállítási anyagban a szobrászati munkák hozták a modernizmus lehangsúlyosabb megjelenési formáit. Az art deco szempontjából fontos momentum, hogy a kiállított szobrokon asszír, hindu és mexikói hatások jelentek meg. Az egykori tudósítások szerint a csehek különösen modern munkákkal jelentkeztek – mint megtudjuk, plasztikájuk „szinte betege a modernségnek”, és hozzá „grafikusaiknak a fele kubista”. (A jelentős hatású cseh kubizmus mestereinek, pl. Jozef Gocárnak munkái egyúttal az art deco legpregnansabb alkotásai is.) A francia és osztrák csoport anyagát tekintve e két ország, úgymond, régi ízlésének kontrollja alá helyezte modernistáit. Ebben az évben, 1925-ben Párizsban azonban magyar pavilon nem volt a nemzetek sorában a Cours de la Reine mentén; Maróti Gézának a kiállításra készített pavilonterve papíron maradt. A hivatalos felkérés ellenére, a trianoni sokk után, anyagi nehézségekkel küszködve a magyar kormány lemondta a részvételt. Magyar hangzású nevekkel mégis találkozhatott a látogató. A pavilonok kínálta alkotások között felbukkan Alexander Kelety táncosnő-figurája, de voltak a jelenlétnek komolyabb formái is Párizsban. Kiss Pál saját standdal vett részt az eseményen a Pont Alexandre-on. Önálló bemutatóterme és atelier-je működött a rue Léon Delhomme-ban. Kovácsoltvas tárgyakat, lámpákat, világító falikarokat, kaspókat, virágtartó asztalkát, egy lábú kerék asztalt készített, amelyeket a vásáron árusított. Munkáinak jellemző elemei a leveles ág, az arabeszk, a hosszú farkú madár és virágmotívumok.

Kiss sokat dolgozott Paul Poirret rendelésére is, de a sziámi király bangkoki palotájának kovácsoltvas kerítése is az ő nevéhez fűződik. Feltűnik az expón Szabó Adalbert, aki 1907-től a Société des Artistes decorateurs (SAD) tagja volt. Szabónak szintén lakberendezési tárgyakkal foglalkozó saját műhelye volt, ahol főleg nagyobb méretű munkákat állítottak elő. Az ipari technikai eljárások helyett előnyben részesítette munkáin a hagyományos kézműves megmunkálást. (Kovácsoltvas kapuja található Párizsban a bd. Voltaire 226-ban, 1929; valamint ő készítette a *Normandia* luxus óceánjáró ebédlőjének bronzajtáját.)

Az alkalmazott műfajok eszkálicióját követően a grand art, a képzőművészet műfajaiban is megjelent a deco-stílus. A stílusmozzanatok aspektusából az egyes művek, műtárgyak stílusa kezdetben úgy merült fel, mint egy-egy alkotó életpályájának meghatározott periódusa. Mindez annyit tesz, hogy az olyan nemzetközi rangú, kubistaként megnevezett szobrászok, mint Csáky József életművén belül határozott art deco-kor-

szak különíthető el. Csáky és pályatársa, személyes jó barátja, Miklós Gusztáv (1888–1967) az egyetemes art deco szobrászat meghatározó alkotóivá váltak. Csáky a modern művészet nagy évtizedében, 1908-ban érkezik Párizsba. Nélkülözéssel induló pályája ellenére a 10-es évekre a kubista szobrászat felvonulása küzdött a magáért, s karrierje elé csak a háború kitörése gördített akadályt. Művészetében jelentős fordulat játszódtott le a 20-as évek elején. Addig eljutott a kubista térszerkezetektől a konstruktív absztrakcióig, majd a zárt, mértanias formák után, a kubizmus kifulladását követően figuratívabb munkák következnek életművében. A régít (kubizmus) az újjal (art deco) összekötő korszakot az oeuvre-ön belül nevezhetjük a kubizmus manierista fokának, s Csáky gyakorló alakja volt ennek. Önéletrajzi írásában hangot is ad felismerésének, bizonyos fokú csalódásának: „A kubizmus egy új rend, egy új plasztikai geometria létrehozását kísérelte meg, ám megfelelő elméleti alapvetés híján a kubizmus egy szellemes bájjal csordultig telt kisplasztikai játékká alakult, s egy szépséges mesterség felfokozott finomsági szintjére jutott.”

Csáky munkássága addig is feltűnően sok stíluselemet olvasztott magába: avantgárd-absztrakt, kubista, art deco, Maillol hatása, archaikus formák, Brancusi, az expresszionizmus, de a lírai realizmus egyes jellemzői egyaránt megjelennek munkáiban. A háború utáni esztendőkből Csáky is

CSÁKY JÓZSEF  
Nő  
1921  
bronz  
magán-gyűjteményben

CSÁKY JÓZSEF  
Oroszlán  
1921  
bronz  
30,5 cm  
magán-gyűjteményben



GORKA GÉZA (1894–1971)  
Váza, 1932–35  
mázás kerámia  
34 cm  
Feuer-gyűjtemény

BOR PÁL (1889–1982)  
Birkózók, 1927  
bronz, 19 cm  
Feuer-gyűjtemény

állatfigurákkal kezdett foglalkozni. Az art deco-törékekben az állatmatika egyébként is kifejezetten előtérbe kerül. E motívumok többsége az asszír és késő egyiptomi művészet tárházából került elő, s ezt a klasszikus témát az art deco modern, stilizált és látványos formába öltöztette. Az asszír, egyiptomi emberfelfogás és alakábrázolás álló, frontális helyzetű, nyújtott figurák révén megjelenik Csáky art decós szobraira is (*Nőstény oroszlán*, 1924; *Kakas*, 1924; *Madár*, 1926; *Hal*, 1927; *Páva*, *hegyi kristály*, 1925; *Női fej*, 1924). Anyaghasználatában feltűnik a színes betétek, eltérő nyersanyagok kombinálása. Kubista korszakában a térproblémák megfogalmazása érdekelte, most a felszíni megjelenés kapott kiemelt jelentőséget. Csáky az art decón belül kifinomult, igényes, dinamikus vonalvezetésű plasztikát képviselt.

Társra, Miklós Gusztáv 1909-ben követi Párizsba, egy ideig együtt laknak, majd Miklós a Salon d'Automne, 1913-ban a Salon des Indépendants-on állít ki. A kubizmus és a belsőépítészeti kiképzés, a design közötti közvetlen kapcsolódás ekkor, az 1912-es Őszi szalonon (Salon d'Automne) történt, ahol olyan tradicionális utat követő formatervezők, mint André Mare (1887–1931) és Louise Sue (1875–1968) dolgoztak együtt a kubizmus másodvonalának, kismestereinek mondott művészekkel (Roger de la Fresnaye, Raymond Duchamp-Villon, vagy Jacques Villon) a Maison Cubiste kialakításán. A képzőművészeti szalonok mellett az iparművészek is rendszeres bemutató kiállításokat tartottak Párizsban, ez volt a SAD (Salon des Artistes decorateurs). 1923-ban Miklós a kor egyik meghatározó ga-



FARKAS ZOLTÁN (1900–1945)  
Fej  
gipsz  
23 cm  
Szerepelt és ezüstérmét nyert az 1928-as világtárláson, Barcelonában.  
Feuer-gyűjtemény

zarándokhelyének számított, a 20-as években aztán a fiatal magyar képző- és iparművészek újabb hulláma érkezett a művészetek fővárosába, akik természetes adottsággal sajátították el az új „világstílust”, az art decót.

Fontos tényező a divat és a társművészetek kapcsolata. Ebben az időszakban Párizs adja a világ vezető divatdiktátorait – Doeillet, Doucet, Redfern, Paquin, Chériut, Callot Soeurs – akik évente két alkalommal mutatják be új kollekcióikat, februárban és augusztusban. A meghatározó divatlapok – közülük is kiemelkedik a *La Gazette du bon ton*, a *Les Robes de Paul Poiret*, a *Decors*



Az art deco-törékekben az állatmatika egyébként is kifejezetten előtérbe kerül. E motívumok többsége az asszír és késő egyiptomi művészet tárházából került elő, s ezt a klasszikus témát az art deco modern, stilizált és látványos formába öltöztette.



*et couleurs*, a *Modes et manières d'aujourd'hui* vagy a *Nous deux* – illusztrációi nemcsak az öltözködésre hatottak, hanem közvetlenül reflektáltak és egyben vissza is hatottak az életstílusra, a design és a divat aktualitásaira, a tárgykultúrára. A divatdiktátorok és tervezők lettek a trendformálók, részben a belsőépítészek, dizájnerek munkáival együtt, azokat is meghatározva. A nagy divattervező (*couturiers*) patrónusok, mint Doucet vagy Poiret, az art deco stílust az önreprezentáció médiumaként használták. Számukra a művészi igényű kézművesmunkák, a használati tárgyak a high life életforma igényét reprezentálták, miként a képzőművészetek is (*Art deco de lux*). Jacques Doucet, korának kiemelkedő patrónusa és ízlésformálója Párizsban közeli neuillyi villájának (1925–1929) dekorálására meghívta Csákyt és Miklóst is. A ház, benne az ún. *Studio* az art deco összművészeti reprezentánsa lett. Picasso, Miro, Rousseau, Pica-bia, Coard, Legrain munkái társaságában a földszintről az emeletre vezető lépcsőházban volt található Csáky nagyméretű *Páva*-szobra, amely a lépcsőfeljáró korlátjának legalsó függőleges tartószarát dí-

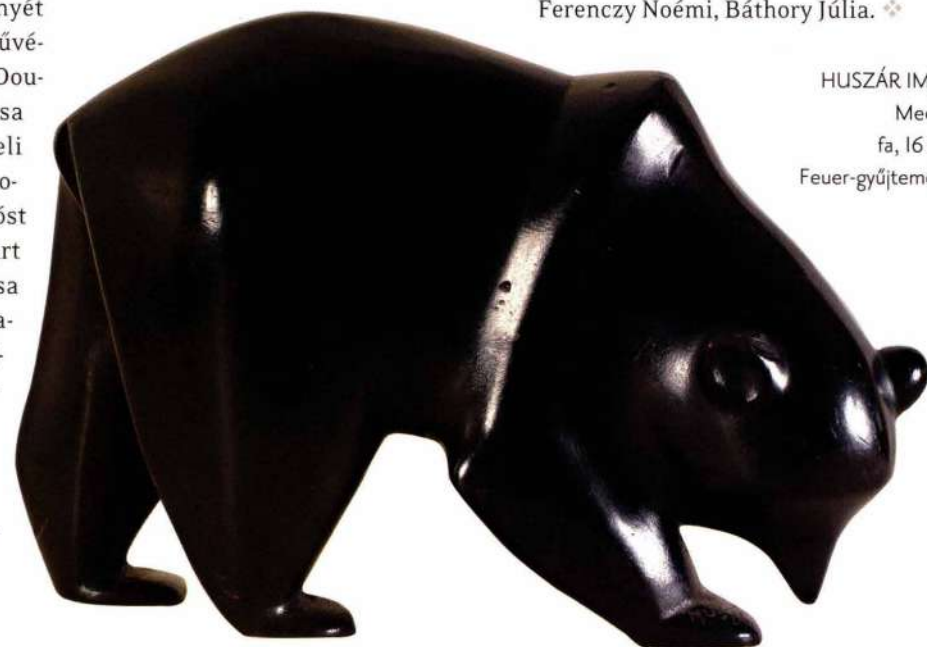
szította. Egy másik, nyújtott nőalakot ábrázoló, kisebb méretű munkája (relief) az épület egyik kabinetjében helyezkedett el. Több szőnyeg és falikárpit mellett a dolgozószoba egy szegletében Rose Adler ébenfa asztalkáján helyezkedett el Miklós Gusztáv kristályt formázó, ezüstözött kisplasztikája. Miklós Gusztáv a neuillyi villába ezenkívül kilincseket, fogantyúkat, színes üveglakokat, lakberendezési tárgyakat is tervezett.

E két, az egyetemes művészettörténet által is számon tartott óriás mellett jellegzetes módon az iparművészeti képzést kapott alkotók próbáltak és tudtak érvényesülni. Sokan végeztek az Iparművészeti iskolán Simay Lajos növendékeként, de a par excellence képzőművész Vörös Béla is elefántcsont-faragásból élt, Beöthy István (később Étienne Beöthy néven vált ismertté) kezdetben kerámiákat készített, Hiesz Géza üvegművei a Lalicque-műhely darabjaival vettek. A szintén jelentős art deco-szobrászként jegyzett Alexandr Kelety többek között a híres Goldscheider and Etling cégnek dolgozott.

Nem francia irányba (bár megfordult Párizsban), hanem az angolszász országok felé orientálódik az épületplasztikában is úttörő art deco műveket létrehozó (Cranbrook School) Maróti Géza, akitől memoriális art deco munkát is ismerünk.

Az art deco szobrászat és a tánc, a mozdulatművészet kapcsolata a két világháború között rendkívül szoros. A századforduló táján pályára lépő (Kövesházi) Kalmár Elza szobrászművész tevékenysége két stílusfogalmat is érint: a szecessziót és az art decót. Lányra révén – előbb Madzsar Alice mozgásművészeti iskolájához, majd a 20-as évek második felében a Palasovszky-féle *Lényegretörő Színház*hoz kapcsolódik – kosztümöket és színpadképeket, s ezek inspirációjára gipsz és alabástrom tánckompozíciókat, továbbá klasszikus, mitologikus témájú bronzszobrokat készített. Kalmár Elza szobrai a nemzetközi emléktárgyban a román származású, Franciaországban működő Dimetre Chiparus (1888–1950) munkáival hozhatók párhuzamba.

Végül a teljesség igénye nélkül említsünk néhány nagynevű iparművészt, mint akiknek *œuvre*-je art decós művekben is bővelkedik: Kaesz Gyula, Kozma Lajos, Gábor István, Gorka Géza, Kovács Margit, Szabó Éva, Lakatos Arthur, Csajka István, Végh Gusztáv, Ferenczy Noémi, Báthory Júlia. ❖



HUSZÁR IMRE  
Medve  
fa, 16 cm  
Feuer-gyűjtemény

# „Mindenki gyűjtőnek születik”

## Interjú Saphier Dezsővel

MOLNOS PÉTER

Apró, halványzöld színű, közel kétezres római üvegfiolák sorakoznak egy bibliát formázó barokk kézmelegítő mellett, egy 15. századi limoges-i zománckép pedig Josef Hoffmann, a bécsi szecesszió egyik vezető mestere első világháborús üvegpohara mögött lapul. Mindez csupán töredéke annak a kaleidoszkópszerűen gazdag és változatos tárggyűttesnek, amely vendéglátónk barokk írószekrényének üvegajtaja mögött tárul fel. Saphier Dezső gyűjteménye frappánsan illusztrálja egyéniségét: sokszínű, szertelen, ellentmond minden meggyökeresedett értékrendnek, ihletetlen egyéni. Minden tárgyhoz – legyen az kerámia, könyv, ötvösremek vagy festmény – személyes, szoros kötelék fűzi, kezébe véve, végigtapintva bármelyiket, számtalan érdekfeszítő történetet elevenít fel. Ahogy kollekciójának darabjai – őrizvén a múlt és a használat nyomait – igazi mesélő tárgyak, úgy ő maga is képes órákon keresztül színes anekdotákkal fűszerezve megidézni műgyűjtői pályafutásának csaknem öt évtizedes történetét.

Római üveg,  
3-4. század



*Volt-e valami fontos gyermekkori élmény, mely annak idején a műtárgyak, a művészet felé irányította a figyelmét, egy felidézhető korai impulzus, amely a gyűjtés felé terelte?*

Meggyőződésem, hogy mindenki gyűjtőnek születik. A gyermekek ösztönösen szedegetik össze az őket érdeklő, képzeletüket megmozgató tárgyakat: elteszik a vízparton talált kagylót, az erdőben lelt faleveleket és ezernyi más, látszólag értéktelen kacatot. A környezet a felelős azért, ha ez a termé-

szetes gyűjtőszennedély idővel sokukból eltűnik. Őseim között apai ágon számos ötvös és ékszerész volt, így a szép tárgyak iránti tiszteletet és szeretetet feltehetőleg otthonról hoztam, csakúgy, mint az anyaggal való manuális kapcsolat mindennapos izgalmát, a megformálási lehetőségek és a technikai fogások iránti kutató érdeklődést.

*A gyűjtés mely területén indult el először?*

Mint a legtöbben, kezdetben én is a bélyegekre fordultam. Idővel azonban úgy éreztem, hogy a filatélia nem ad elég szabad területet az egyéni kreativitásnak és képzelőerőnek. A számtalan katalógus, egzakt árjegyzék és a vi-



szonylag könnyen megtanulható technikai paraméterek mellett nem maradt hely a fantáziának és az egyéniségnek. Tizenkét éves lehettem, amikor numizmatikával kezdtem foglalkozni, de ezt a szenvedélyt néhány év múlva felváltotta a népművészeti tárgyak iránti vonzalom. Pár száz forinttal a zsebemben jártam a falvakat, festett, faragott padokért, ládákért, népi hímezésekért, kerámiákért. Ezekből a tárgyakból néhány ma is megvan: számos jelentős magángyűjtemény bizonyítja, hogy a hiteles, autentikus és őszinte népművészet kiválóan megfér a képzőművészet úgymond polgári műfajaival, akár a 20. századi modern festéssel is. Néprajzos korszakomban párhuzamosan antikvár könyvekkel is foglalkoztam, ezáltal számos értékes és inspiráló ismeretségre és ismeretre tettem szert. Idővel egyre több iparművészeti alkotást, elsősorban ötvöstárgyat vásároltam, s végül eljutottam a festészethez, melyet minden szempontból a gyűjtés csúcspontján tartok. Nem csupán anyagi értékben, de szellemi teljesítményben is.

Bizánci kereszt, 9-10. század



*Gyűjteménye láthatóan rendkívül sokszínű, műfajban, időben, stílusban hihetetlenül heterogén. Volt és van-e kedvenc területe, személyes, speciális érdeklődési köre?*

Természetesen van, bár ezt nagyon ritkán mondtam ki hangosan. A túlzott szakosodás ugyanis több szempontból is kiszolgáltatottá teszi az embert. Maga előtt és mások számára is.

A szerencse pedig mellettem állt. Számos alkalommal előfordult, hogy több éven át vártam egy-egy tárgyra, míg végül elém sodorta a véletlen. De talán nem is véletlenről van szó.

*Az idősebb gyűjtők között szinte tipikusnak mondható ez az út.*

Szinte mindenki hasonlóan indul, akinek nincsenek korlátlan anyagi lehetőségei. Én rendkívül kevés pénzzel kezdtem a gyűjtést, fiatal koromban egyszerűen módomban sem volt értékes festményeket vásárolni. Ma már úgy látom, hogy ez az ugródeszka, ez a természetes fejlődési út rendkívül sokat segített később a képek gyűjtésénél is. Az iparművészettel való foglalkozás, a tárgykultúra, a korabeli enteriőrök ismerete számtalan esetben ad fogódzót egy festmény keletkezési idejének meghatározásánál.

Könnyen lelepleződik például egy stílusa alapján 17. századnak tűnő festmény, ha tudjuk, hogy a rajta ábrázolt flamand fajanszorosó csak a 19. század elején jelent meg. A technika- és anyagtörténet egzakt fogódzókat ad a képző- és iparművészet szinte valamennyi területén. Jól mutatja a széles látókör fontosságát, a túlzott specializálódás veszélyeit, hogy adott esetben a viselettörténetesek számos késhegyig menő művészettörténeti vitában mondták már ki a döntő megállapítást, mikor a képek pontos datálásáról volt szó.



Igazából mindig igyekeztem az elhanyagolt területekre koncentrálni, sohasem érdekelték a divatos, felkapott műfajok. Az iparművészetben belül a kevés nyíltan bevallott kedvencem közé tartozott a japán kardok markolatvédője, a cuba, melyből hazai viszonyok között elég gazdag gyűjteményt sikerült létrehoznom. Az antik ötvöstárgyak mindig nagyon érdekelték, de sohasem nemes anyaguk, hanem a bennük megtestesülő technikai és mesterségbeli tudás, alkotói munka iránti fel-

tétlen alázata igézt meg. A román kori, gótikus és barokk ezüstartárgyak iparművészeti gyűjteményem fontos részét alkották, mára már azonban legnagyobb részük től megváltam. Egy 9. századi bizánci keresztet például évekkal ezelőtt a Szépművészeti Múzeumnak ajándékoztam. Évtizedekkel ezelőtt fordultam az art deco stílusú

dísz- és használati tárgyak felé, akkor még ezt a területet Magyarországon szinte alig értékelték.

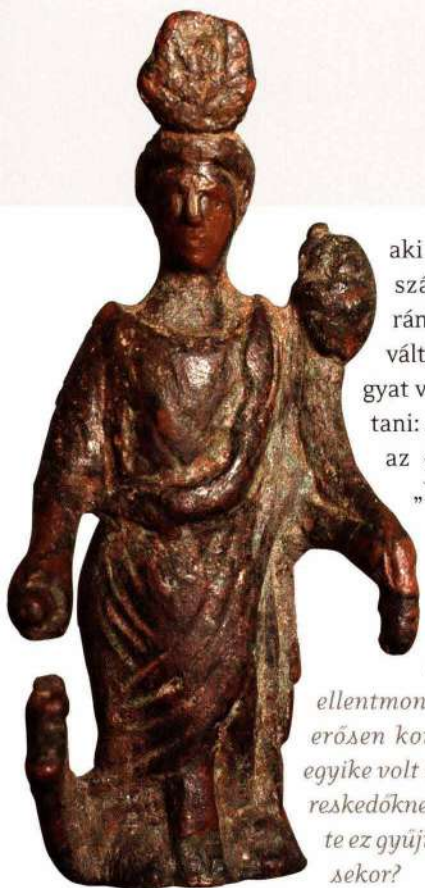
De a legfontosabb közös motívum, amely a gyűjteményemben található régi tárgyak zömét igazán szorosán hozzám köti, az az állandó érdeklődés történetük és működésük iránt. Mindig az idő lenyomatát keresem rajtuk, ez teszi őket számomra élővé és igazán beszédessé. Az egykori funkció megértése, a használat következtében bekövetkező felületi változások vizsgálata egyébként a hamisítványok és másolatok kiszűrését is könnyebbé teszi, hiszen nincs az a szorgalmas hamisító,

Pohár,  
Wiener  
Werkstätte  
1915

Szent György  
fa  
15-16. század







Levétel a keresztről  
zománc  
Limoges  
16. század

aki imitálni tudja az évszázados használat során keletkező kopásokat, változásokat. Minden tárgyat végig kell tehát tapintani: sokan elfelejtik, hogy az ember a kezével is „lát”.

*A második világháború utáni korszak magyar műkereskedelme meglehetősen ellentmondásosan alakult. Az erősen korlátozott piacon Ön egyike volt az első magán-műkereskedőknek. Mennyiben segítette ez gyűjteményének fejlesztésekor?*

Kübelé-figura  
bronz  
3-4. század

Finoman szólva, izgalmas korszak volt. Kevesen voltunk és szinte törvényen kívül tevékenykedtünk. Kezdetben a MÉH vállalat gyűjtő-kereskedői engedélye adott legalitást a műtárgyakkal, néprajzi emlékekkel kereskedők számára, így nekem is. Jellemző módon ekkoriban egy szakosztályba kerültünk a mutatóanyagokkal és a vándorköszörűsökkel. A hetvenes évek végén már sikerült iparengedélyt is megszerezni, az akkori szokásoknak megfelelően „csupán” használtcikkre. 1983-ban megnyílt az első üzletem a Visegrádi utcában, Kuriózum néven. Természetesen a műkereskedés segítette gyűjteményem folyamatos gyarapodását, hiszen a kivételes ritkaságokat mindig megtartottam magamnak. Meggyőződésem egyébként, hogy a két tevékenység bizonyos fókuszra szükségképpen összetartozik. Egy gyűjtemény sohasem születik meg végleges formájában: ha valaki fejleszteni, alakítani akarja, elkerülhetetlen, hogy elcserélje vagy eladja belőle valamit, s a kapott pénzből szerezheti meg újabb kedvencét.

*Voltak-e mesterei, olyan idősebb gyűjtők vagy kereskedők, akiktől sokat tanulhatott?*



A hatvanas, hetvenes években mindig kellemes élmény volt betérni Meggy Mária Vörösmarty téri üzletébe. Az eredetileg gyógyszerész képzettségű régiségkereskedő hölgy igen kedvelte a gyűjtőket, tanította őket, formálta ízlésüket. Talán az erdélyi származású, ná-

lam akkor jóval idősebb gyűjtővel, Tamás Jánossal alakult ki a legközvetlenebb, legtöbb tanulsággal járó kapcsolat. Egyszerű ember volt, kivételes gyakorlati érzéssel és bölcsességgel. Kilencvenhárom évesen mondta nekem egyszer: „Kezdek már valamit sejteni,



Kézmelegítő  
(ál-imakönyv)

Közel öt évtized gyűjtői tapasztalata mondatja velem, hogy a tárgyak vonzódnak ahhoz, aki igazán szereti őket.

fiam, de sajnos nem maradt időm.” Ez a gondolat azóta bennem is számos alkalommal felvetődött, s a legtöbb olyan gyűjtőben időről időre megfogalmazódik, aki hosszú évtizedeken keresztül szenvedélyes szeretettel kutatja és gyűjti a műtárgyakat.

Sajnálatos, hogy a művészettörténetek között szinte alig akadt olyan, akivel szorosabb szakmai kapcsolatban lettem volna. Az esetek döntő többségében azt éreztem, hogy a múzeumi dolgozók eredendő gyanakvással kezelik a műgyűjtőket s még inkább a műkereskedőket. Ezt óriási hibának tartom. A 20. század elején még szoros, mindennapi és gyümölcsöző kötelék volt a két fél között, kölcsönös tanácsokkal segítették

egymást. A legjelentősebb művészettörténészek – Petrovics Elek, Meller Simon és kortársaik – még nem fedték el azt az alapvető igazságot, hogy a magángyűjtemények jelentős része – ajándékozás vagy hagyományozás révén – idővel a múzeumokba kerül.

*Ha körbenézünk a falakon, szinte egyetlen olyan művet sem találunk, mely igazán híres festőművészhez kötődik. Láthatóan jobban vonzzák azok az alkotók, akiket nem a hagyományos művészettörténet kanonizált, hanem saját maga választott az elmúlt száz év magyar festészetének történetéből. Véletlen ez vagy tudatos döntés eredménye?*

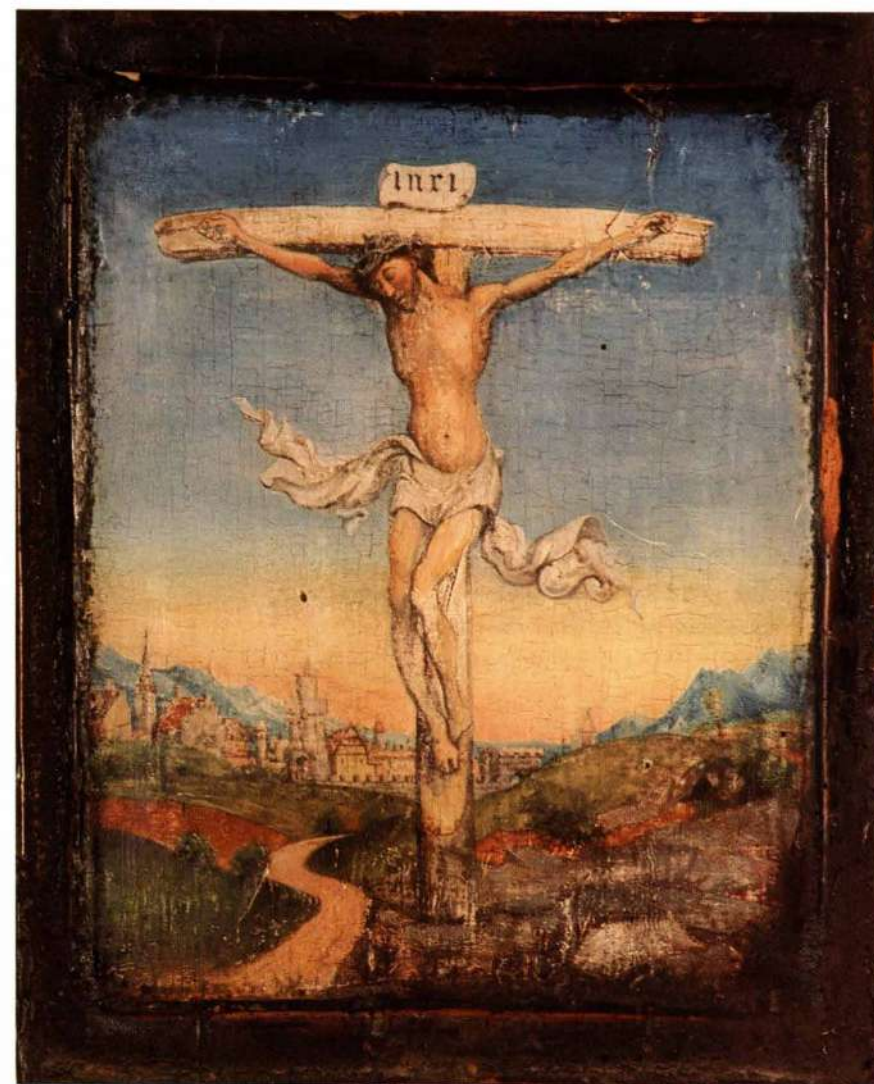


RÉV ISTVÁN  
Bika  
fa, 13 cm

Kétségtelen, hogy több izgalommal tölt el, ha egy addig ismeretlen, elfeledett festő kiváló minőségű művét fedezem fel és birtokolhatom, mint ha a kikezdetlen klasszikusok valamelyikének egy „tucatművét” szerezhetem meg. Nem érdekel a százhuszonharmadik, „megélhetési bűnözésből” megszületett Rippl-Rónai-portré, sokkal nagyobb kedvvel kutatom a még bejáratlan, megletéseket tartogató területeket. A festmények gyűjtésében egyetlen alapelv vezetett: sohasem hagytam magam befolyásolni sem divattól, sem iskolától, sem a nemzeti nagyságoknak kijáró kötelező tisztelettől. Sőt, ha idővel divattá vált egy-egy korábbi „felfedeztem”, megváltam műveitől. Ez történt például Gábor Jenő, Schadl János vagy éppen Duray Tibor alkotásaival. Nincsenek tehát abszolút kedvenceim: sohasem nevekben, hanem művekben gondolkodtam, hiszen festményt gyűjtök és nem autogramot.

ISMERETLEN  
MESTER  
Krisztus a kereszten  
16. század  
olaj, fa

Mindig csak az érdekelt, csak azt akartam birtokolni, ami nekem tetszett. Legyen az barokk ötvöztárgy, japán szamuráj kard, kerámia, szobor vagy festmény, a lényeg, hogy megszólítson és töprengésre késztesse. A szerencse pedig mellettem állt. Számos alkalommal előfordult, hogy több éven át vártam egy-egy tárgyra, míg végül elém sodorta a véletlen. De talán nem is véletlenről van szó. Közel öt évtized gyűjtői tapasztalata mondatja velem, hogy a tárgyak vonzódnak ahhoz, aki igazán szereti őket. ❖



# Az enkauszтика

MŰVÉSZETI TECHNIKÁK

A műtárgyak leírásánál az egyik legfontosabb adat, hogy az adott mű milyen technikával készült, legyen az festmény, grafika, szobor vagy bonyolult kivitelezésű iparművészeti darab. Azt, hogy a szószavú leírások mögött az anyagok és technikák milyen sokasága bújik meg, tanúsíthatja bárki, aki már megpróbálta – akár csak fejben is – rekonstruálni egy mű létrejöttének materiális fázisait.

Kurt Wehlte, aki a stuttgarteri akadémián megalapította a Festéstechnológiai

Intézetet, kutatásai során szerzett tapasztalait *A festészet nyersanyagai és technikái* (Balassi Kiadó, Magyar Képzőművészeti Főiskola, Budapest, 1994) könyvében írja le. E mű alapján kezdünk bele technikákat ismertető sorozatunkba, melynek első része az enkauszтика – bizonyos felfogások szerint az olajfestés ókori előzményét – mutatja be.

Az enkauszтика technika lényege, hogy kötőanyagát, a méhviaszt melegen használják (erre utal a görög elnevezés), vagyis olvasztás által válik a pigmenteket hordozó anyag eloszthatóvá bármilyen felületen.

Az enkauszтика az ókor kedvelt festőtechnikája volt: a festészet történetének első anekdotáiból ismerhetően természetű ábrázolást tett lehetővé (madarak repülnek a festett szőlőre, vagy valaki félre akarja vonni a festett függönyt), ugyanakkor rendkívüli tartóságot biztosított, s igazából máig is csak találgatni lehet annak az okát, hogy az i. e. 2. század és i. sz. 4. század közötti fénykor után – amely időszakból a legtöbb enkauszतिकalelet, és a technikával kapcsolatba hozható írásos emlék származik – miért került feledésbe egészen a 19. századig. Arnold Böcklin (1827–1901) volt az, aki – miközben régi technikák rekonstruálásával kísérletezett – újra használni kezdte a festészetben. Az enkauszтика valódi feltámasztása azonban egy müncheni lelkész, dr. Hans Schmid nevéhez fűződik: ő gyártatott például elektromosan fűthető palettákat, melyek kényelmesebbé tették ezt a többihez képest kicsit fáradságos technikát, és használatában mennyiségi áttörést hoztak. Nyilván összefügg az enkauszтика reneszánsza azzal az Egyiptom iránt megélénkült érdeklődéssel is, amely a Tutanhamon-sír felfedezésének köszönhető. (Érdekes adalék, hogy a szarkofág díszítésének hatására váltak divattá a korabeli art deco festészetben, iparművészetben olyan új színek,

mint például a türkizkék vagy a lilásrózsaszín.) A legtöbb enkauszतिकalelet ugyanis a Nílus mellől származik, de már a hellenisztikus korból: ezek úgynevezett múmiaportrék, amelyek a szakrális funkciók kívül azt a célt is szolgálták, hogy a halottat még sokáig nap mint nap megnézhessek a hozzátartozók – egy-egy család múmiái sokáig álltak a lakóhely bejáratánál, s csak amikor már túl sok gyűlt össze belőlük, vagy a leszármazottak már alig emlékeztek rájuk, akkor temették el őket a sivatag homokjába. A viaszfestéssel készült kis arcképek aztán ott őrződtek meg évszázadokon keresztül.

Az enkauszтика legfontosabb kötőanyaga a méhviasz, abból is – a régi receptek előírása szerint – a szűzviasz, amelyet a méhészek a még bepetézetlen lépből vagy az úgynevezett tetőviaszból (a lép legfrissebb, legfelső, ezért még fehér színű része) nyernek. Fontos a viasz keménységi foka is, ilyen szempontból a legjobb az egyiptomi méhek által termelt anyag.

Az enkauszতিকafestészet egyik legfontosabb jellemzője, hogy az így kialakított felületen nem jelennek meg repedések, a kép érzéketlen a nedvességgel szemben, az idő múlása egyszerűen nem okoz benne változást: a színek évszázadok múlva is frissek, nem sárgulnak. A műfaj egyetlen ellensége a magas hő – a háborúkat és a velük járó tűzvészeket az enkauszतिकafestmények sem élnek túl.

Az enkauszтика ma sokkal változatosabban alkalmazható, mint ahogy az az ókorban lehetséges volt. A legújabb eszközök azok a stiftok, amelyekkel melegített alapra ceruza és ecset közötti átmenetként lehet dolgozni – akár írni is.

Még mindig vitatott kérdés, hogy az olajfestészet a temperafestészetből fejlődött-e ki, vagy külön technikaként fedezték fel, vagy hogy a görögök állították-e elő az első olajfestékeket úgy, hogy a viaszfestékekhez egyre több zsíros olajat adtak. ❖

# A DUNÁN INNEN, a Dunán túl

PETRÁNYI ZSOLT

A magyar művészet külföldi bemutatásának egy szerencsés esetéről számolhatunk be végre. A madridi bemutató ugyanis olyan tárlat, amely a kurátori kollaboráció és a kiadott tekintélyes spanyol/angol nyelvű katalógus révén talán nem múlik el nyomtalanul, és nem marad izolált bemutatója művészeinknek.

Agustin Perez Rubio kezdeményezésének köszönhetően, mondhatni, többéves előkészület után jött létre az a válogatás, amely a fiatal generáció alkotásaiból ad áttekintést. A kérdés, hogy mi a bemutató koncepciója, több irányból nézve kell hogy választ adjunk.

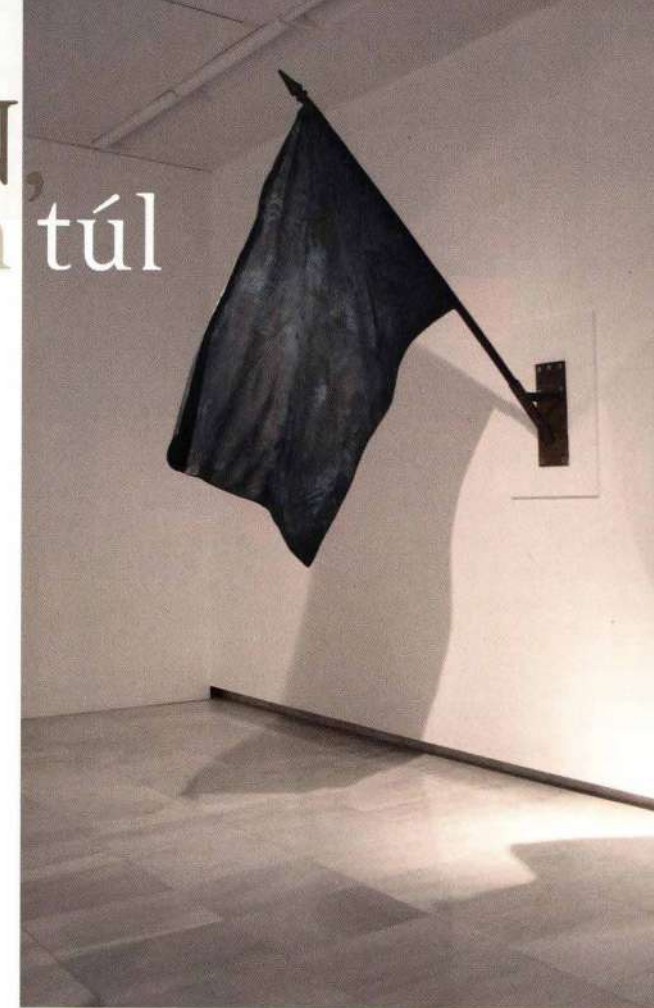
Az első megközelítés a kiállítási funkciójából adódik. Amikor egy idegen helyzetben adunk képet saját művészetünkről, minden esetben felmerül annak a kérdése, hogyan nyújtsunk egyszerre karképet és gondolati összetartozást az idegen befogadónak. A válasz minden helyzetben más és más, mindenesetre Madridban is felmerült ennek a kettősségnek a bizonytalansága. Ennek ellenére a spanyol kurátor számára fontos szempontot jelentett, hogy

legyenek a válogatásban olyan alkotók, akik korábbi nemzetközi szerepléseik miatt ismertek lehetnek a helyi szakközönségnek. E szereplők mellett váltak fontossá a kevésbé ismert művészek, mert ők hitelesítették az előbbieket kontextusát, háttérét, így vált a névsor valóban sokoldalúvá.

E kiállítás gondolatának másik megközelítése újfent a spanyol művészeti élet igényeiből eredt. Az előkészületi munka során egyértelműen kiderült, hogy Madridban a kortárs művészet problematikája némiképp eltér attól, ahogyan azt a Kárpát-medencében látjuk. Ott a fő témát az identitás és a nemiség kérdésében határozhatjuk meg, ami nagymértékben befolyásolja a kortárs művész modelljét is, mint ahogyan az számunkra érzékletesen felsejlik Almodóvar filmjeiben vagy a Velencei Biennálén az utóbbi időben szerepelt alkotók munkásságában is (Ana Laura Alaez [2001] a Santiago Sierra és Rubio által rendezett *Bad Boys* kiállítás alkotói). A művészek és művek kiválasztása során ez a szemlélet másodlagos szempontként néhány alkotás között összetartó erőként jelentkezett.

Az olvasót most nyilván bizonytalanná teszem annak tekintetében, hogyan jön össze ebből a szempontból Szabó Dezső precíz, objektív látásmódja Nemes Csaba érzéki akvarelljeivel. A válasz a bemutató egészében, hangulatában rejlik, mert az eltérő irányba muta-

„CRUISING DANUBIO”  
COMMUNIDAD DE MADRID, MADRID  
Benczúr Emese, Common Name  
Production (Nemes Csaba–Szépfalvi Ágnes), Csáki László, Gyenis Tibor, Kis Varsó, Kupcsik Adrián, Lakner Antal, Nagy Kriszta, Nemes Csaba, Németh Hajnal, Szabó Dezső kiállítása,  
2003. 10. 24 – 2003. 12. 07.  
Kurátorok:  
Agustin Perez Rubio, Petrányi Zsolt



tó művészi kezdeményezésekkel együtt a kiállítás egésze mégiscsak úgy szól a személyességről, hogy nem válik tematikus válogatássá.

A helyet adó kiállítóteret sajátosságai alapján talán a Kiscelli Múzeum templomteréhez hasonlíthatjuk, amelyben ez is önkormányzati fenntartású, és ebben is legalább annyira nehéz dolgozni, mint abban. A Comunidad de Madrid egy átalakított századfordulós banképület, aminek hosszúkás, üvegterős, galériás tere nem a white cube modelljét testesíti meg. Mindezek ellenére a kiállítás a maga telítettségével igen szerencsésen és látványosan adja a magyar művészek sokoldalú összképét.

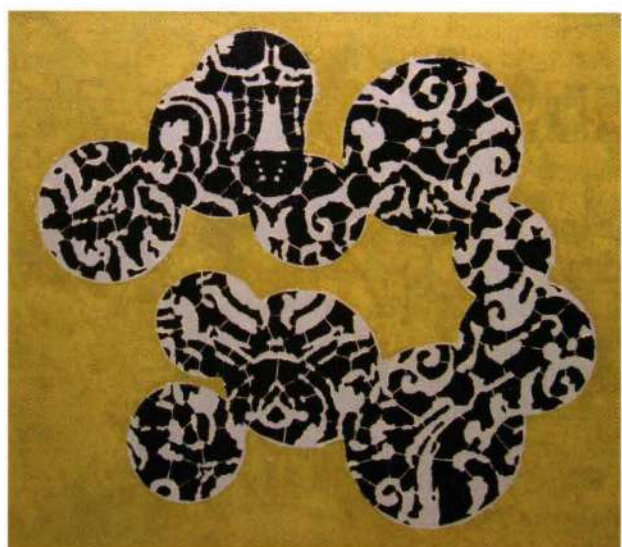
Ennek megfelelően a bemutató fogadtatása igen jó, sőt a spanyol kurátor-referensnek köszönhetően nemcsak a kíváncsiságon alapszik, hanem azon is, hogy ha már jóvoltából az anyag bemutatásra kerül, az bizonyára olyan meglepetésszerű értékeknek köszönhető, amelyek eddig a spanyolok számára ismeretlenek voltak. Én tudom, hogy ez így is van, és remélem, hogy a teremben megforduló érdeklődők számára is nyilvánvalóvá válik. ❖

KIS VARSÓ  
Zászló  
2002  
bronz

LAKNER ANTAL  
Artmobil  
2001

FÁBIÁN NOÉMI  
Üzenet  
enkauszтика, vászon  
83 x 83 cm  
Szerencsejáték Rt.  
gyűjteménye

MULASICS LÁSZLÓ  
Izosztázia III., 2000  
enkauszтика, vászon,  
Várfok 14 Galéria



# KIÁLLÍTÁSAJÁNLÓ

## SZÜCS ATTILA

bevezetés a lúzerekbe

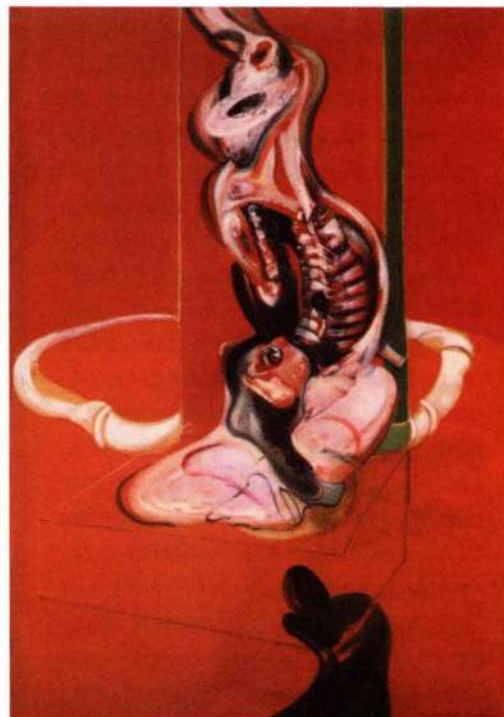
2003. november 25–2004. január 17.

Szűcs Attila újabb nagylegzetű sorozat megfestésébe kezdett, amelyet Loosersnek, vagyis Veszteseknek nevezett el. A művész folytatja emblemikus munkáit, figurái elhagyatott, meg nem határozható terekben, az akárhol és a mindenhol határain lebegnek. A régebbi munkákkal ellentétben azonban személyesebbnek tűnnek ezek a képek. Néhány felismerhető arc, Buster Keaton, Kádár, vagy éppen a művész jelenik meg. Ezek az új festmények nem pusztán a művész egyéni mitológiájának, de egy generáció emlékeztetői a részei.

A Loosers sorozat festői módszere is igazodik a témaválasztáshoz. A vásznak gyakran gigantikusak, és a színek, ugyanúgy, mint az ecsetvonások, erőteljesek, szinte vibrálóak.

Szűcs Attila 2003-ban elnyerte a neves berlini Bethanien egyik ösztöndíját, és hat hónapot töltött a német fővárosban. Új sorozatának első bemutatója is itt, a Bethanien falai között volt látható.

A Deák Erika Galériában a Berlinben született Loosers sorozat legújabb képei lesznek kiállítva.



## FRANCIS BACON és a képi hagyomány

Kunsthistorisches Museum, Bécs, Maria Theresien-Platz  
2003. október 15.–2004. január 18.  
[www.khm.at/bacon](http://www.khm.at/bacon)

Alig pár hónapja, hogy a renováláshoz emelt állvány segítségével ismeretlen tettesek ellopták az épületből a világ leghíresebb sőtartóját, ám az intézmény élete nem áll meg. Sőt a bécsi Művészeti Múzeum figyelemre méltó kiállítással rukkolt elő. A 20. századi festészet egyik legnagyobb alakját, az emberi testbe rejtett psziché képi kifejezésének mesterét, Francis Bacon mutatja be. Bacon művei először láthatóak itt azokkal a korábbi műalkotásokkal együtt, amelyek festői eszköztárát, művészi szemléletét meghatározták. Tiziano, Velázquez, Rembrandt, Ingres, Goya, a 20. századból pedig van Gogh, Picasso, Giacometti és Soutine festményei mellett Eisenstein és Buñuel filmjei, valamint fotók, dokumentumok is láthatók a jövő év elejéig nyitva tartó kiállításon.

## VUILLARD RETROSPEKTÍV A GRAND PALACE-BAN

2003. szeptember 25 — 2004. január 5.

Több mint 400 művet felvonultató kiállítás nyílt Párizsban, a Grand Palais-ban, amelyet január 5-ig láthatnak az érdeklődők. A magukat csak „prófétáknak” (les Nabis) nevező művészcsoporthoz tartozó Vuillard résztvevője volt a századforduló nagy művészi megújulásának, illetve maga is elindította annak a folyamatnak, amely Seurat-tól Matisse-ig ível, és amelyet nyugodtan nevezhetünk a szín felszabadításának. A kiállított műveket nézve meglepő az a merészség, ahogyan Vuillard a színekkel bánik mintegy 15 évvel a fauvizmus előtt. Magyar szemszögből Rippl-Rónai miatt érdemes és érdekes követni a tematikus és megoldásbeli hasonlóságokat, és meglátni mindazt, ami Ripplt a modern francia művészet fő áramához köti.

Külön említést érdemel az az életrajzi háttér, amely a legutóbbi évek kutatásainak eredményeként rajzolódott át, és amelyet a kiállítás kurátorai számos fotóval illusztrálnak és dokumentálnak a mostanra már megszokottan impozáns méretű katalógusban.

Párizs után a Vuillard-kiállítás Londonba utazik, ahol a Royal Academy of Art's termeiben január 31-től április 18-ig lesz látható.



## REKORDÁRAK

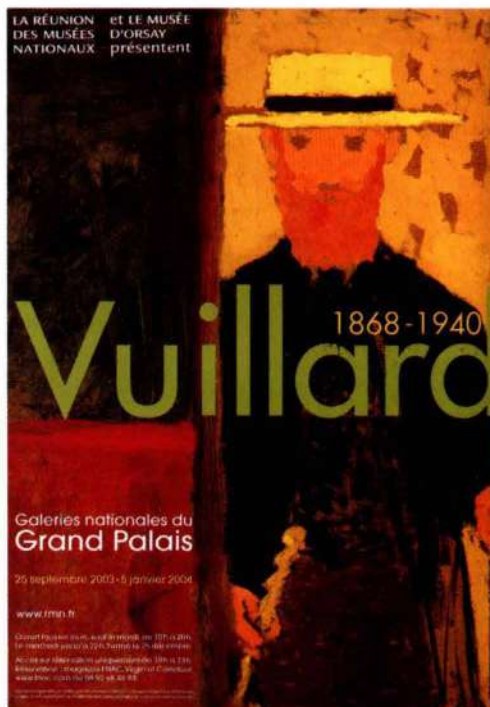
New York-i, november 6-i impresszionista és modern művészeti aukción a Christie's csekély egy óra leforgása alatt több rekordárát döntött meg. Modigliani nagyméretű fekvő aktja 26 887 500 dollárért kelt el. Az 1917-es képet néhányan giccsesnek ítélték, de tökéletes állapota, műkereskedelmi „ártatlansága” lenyűgözte a termet. Modigliani mai ára több mint 10 millió dollárral magasabb, mint a legutolsó, 1999 novemberében felállított, 16 777 500 dolláros akkori rekordár. Tíz perc elteltével 22 407 500 dollárt fizettek egy 1914-es Léger-ért, ami alaposan felülmúlta a legutóbbi csúcspontot, a 2001-es 16 726 000 dollárt. A Léger-rekord tán az előbbinél is nagyobb meglepetést keltett. A kubista hatású, vörös és zöld csíkok ritmikájával dolgozó kép szintén hibátlan állapotával járult hozzá az ár emelkedéséhez. Az este végén 43 tételből 5 maradt vissza, de az elért 117 millió dolláros forgalom széles mosolyt csalt a beadók és gyűjtők arcára egyaránt.

Egy nappal később a Sotheby's árverésén 125,5 millió dollárt hagytak ott a vásárlók 40 tétel ellenében. Klimt feltételezhetően 1914-es képe, a bécsi festő életművének talán egyik legszebb darabja, egykoron egy rangos zsidó család tulajdonában volt. A háború alatt náci kézre került festmény 1940-ben egy aukción cserélt gazdát, majd sok áttételen keresztül végül visszajutott az örökösökhöz, akik nemrégiben – ha a híresztelés igaz – elérhetetlenül magasnak tűnő áron, 30 millió dollárért szerették volna értékesíteni. A nagy részvétellel zajló licit végül 29,12 millió dollárnál állt meg, s ez az ár feltehetően évekig tartani fogja a Klimt-rekordot. Picasso 1932-es szénrajza egy amerikai gyűjtő számára 5,272 millió dollárt ért meg. Jawlensky piros ruhás női portréja, feltételezhetően 1910-ből, egy másik amerikai gyűjtő jóvoltából a festő életművének legmagasabb leütési árát, 8,296 millió dollárt ért el.

A szédületes árak mögött – túl a már említett jó állapoton, a piacon érezhető pezsgésen és a nagy művek iránti keresleten – szerepet játszott az is, hogy egy mindeddig ismeretlen gyűjtemény került kiállításra Bécsben. A svájci gyűjtőpáros, Karl és Jürg Im Obersteg kollektívája november végéig látható a Bank Austria által fenntartott kiállítóteremben. A gyűjteményi kiállítás érdekessége a gyakrabban szerepeltetett Picasso és Chagall mellett a kevésbé frekventált, de rendkívül markáns képi világú, orosz kortárs, Jawlensky művészetének hangsúlyos jelenléte.

Picasso–Chagall–Jawlensky – Egy ismeretlen magángyűjtemény felbukkanása – BA-CA Kunstforum, Bécs, Freyung 8, november 30-ig.

[www.kunstforum-wien.at](http://www.kunstforum-wien.at)



## MAGYAR KÉPZŐMŰVÉSZET AZ EZREDFORDULÓN

A kortárs művészetek támogatása társadalmi kötelezettség. A létrehozásától folyamatosan fejlődő Raiffeisen Gyűjtemény alapjait bemutató kötet jól szemlélteti a bank ez irányú elhivatottságát, emellett megmutatja a kortárs magyar képzőművészet sokszínűségét, gazdagságát is egy olyan egységes szemléletmódot nyújtó válogatásban, mely példaértékű.

# Információtechnológia és a kortárs művészeti galériák

## SZOBOSZLAI JÁNOS

A Blocknotes című művészeti- és művészetelméleti magazin egyik 1994-es számában bukkantam rá egy francia művész-teoretikus-kritikus csoport, a Cercle Ramo Nash táblázataira és diagramjaira. Azóta nem nagyon tudok úgy kortárs művészeti kérdésekhez hozzájárulni, hogy ne idézném fel őket. A meglehetősen összetett folyamatábrák semmilyen nővummal nem szolgálnak, erényük a pontosság és a sokszempontúság: azt az intézményi közeget te-

kintik át, amelyben a kortárs képzőművészeti műalkotás létrejön, amelybe beépül, amely dönt sorsáról, s amelyben vagy eltűnik, vagy pozíciót szerez, amelyben kulturális örökséggé válik, vagy amely nem vesz róla tudomást. A cikk a művészt mint nyitott rendszert elemzi: a művész információt termel és információt fogyaszt. Kapcsolatokat épít és ápol a művészet intézményes keretének szereplőivel, beleértve a múzeumokat, a kritikusokat, a gyűjtőket, a médiát, az oktatási intézményeket, a művészeti szervezeteket, a művészfianczírozásban részt vevő szereplőket. Persze egy kereskedelmi galéria is ezt teszi – tevékenységét alapvetően kommunikációs technikák, csatornák és technológiák alkalmazásával végzi.

Tekintsük át röviden, hogy egy kortárs művekkel kereskedő galéria hogyan használja az információtechnológia (IT) legújabb vívmányait, valamint hogy a vele kapcsolatban lévő intézmények és iparágak világában milyen szerepet játszik az IT, elsősorban az internet. A galéria bolt, tehát kereskedés.

Ugyanakkor bizonyos formájú menedzsmentet is biztosít azoknak a művészeknek, akik rajta keresztül értékesítik műveiket. A galéria megkerülhetetlen intézmény a műalkotások sorsának alakítása szempontjából. Ha tartósan fennmarad és működik a galéria, akkor anyagi bevételt jelenthet a művész számára, tehát produktivitásának folytonosságát biztosíthatja. A galéria mint az üzleti élet szereplője kiegészíti az állami, önkormányzati, alapítványi (stb.) támogatási formákat. Mivel ezek szűkösek, és támogatási koncepciójuk általában következtelen, a művészeknek az ezektől való totális függését lazíthatja – szerencsés esetben függetlenségét is biztosíthatja. A galéria az alkotót (jobb esetben) autonóm termelőnek fogja fel, be kell tehát látnia a nonprofit művészeti infrastruktúra funkciói (múzeumi kiállítások, kurátori projektek stb.) és a kereskedelmi tevékenység között tagadhatatlanul meglévő ellentmondásokat. A galéria közreműködik a művészek olyan projektjeiben is, amelyek nyilvánvalóan nem jelentenek közvetlen kereskedelmi hasznot, viszont a művész karrierjének alakulásában meghatározó szerepet játszanak. A galériának – a francia csoport által elemzett network szereplőjeként – kommunikálnia kell és információt cserélnie a többi szereplővel. A digitális technológia és az internet elterjedése jelentős változásokat hozott ezen a téren. Bizonyos értelemben minőségi, más értelemben csak mennyiségi változás ez – mindkettőre látunk majd példákat.

Az 1990-es évek második felében az interneten megjelentek a művészek saját on-line galériái és portfóliói, némely esetben maguk az alkotások is e webanyagokban találhatóak meg. Nézzük meg Eduardo Kac on-line katalógusát <http://www.ekac.org>! A weboldal egy tucat nyelven olvasható, többek között kínaiul és japánul is. Nemcsak a művész életrajza, alkotásainak reprodukciója, hanem működő on-line alkotást is meg-

tekinthet a látogató. Sőt tevékenyen részt vehet az interaktív részekben. A Kacról szóló sajtó is olvasható e sok nyelven. Másik példaként álljon itt Koronczai Endre webanyaga <http://www.koronczai.hu>, amely hasonlóan összetett. Tehát egy weboldallal rendelkező művész életéről, műveiről, kritikai megítéléséről, esetleg megvásárolható műveiről viszonylag gyorsan szerezhetünk információkat. Szükségtelennek látszhat, de mégis megemlítem: nincs bosszantóbb egy csak régi információkat közlő weblapnál. Egy karbantartott, funkcionális weboldal viszont nagyon megkönnyíti egy művész érvényesülését: elég egy URL-t (a webanyag címét) megadnia egy érdeklődőnek, gyűjtőnek, kurátornak, galeristának, kritikusnak stb. Ismerek olyan magyarországi művészt, akinek itthon a nevét sem hallottam, nem is szerepel kiállításokon, ugyanakkor rendkívül ügyesen működött weboldalának köszönhetően az USA-ban számos kiállításon szerepel, és gyűjtőkörre is szépen épülget.

A művészeti eseményeket, főleg kiállításokat listázó weboldalak megtekintése mellett feliratkozhatunk ezek levelezőlistájára is. Kiváló az ikOn <http://www.ikon.hu>, Koronczai Endre eléggé nem dicsérhető (műalkotásként született!) programlistája. A regisztrált művészeti intézmények itt választhatnak olyan napot, amely ideális az események megrendezésére, itt publikálhatják azok alapvető adatait. Ha kiállítást szeretnénk látni, az ikOn-t kell felkeresni elsőként. Az olyan webhelyek és levelezőlisták, mint az artinfo, moderált listák. Szűrve kerülnek a listán szereplőkhöz a művészeti eseményeket, ösztöndíjakat, projekteket reklámozó infó-levelek, naponta akár 20-25.

A magukra valamit adó múzeumoknak a weboldala egy sémára épül. A kötelező szekciók: az intézmény elérhetőségei, működési struktúrája, stábjja, aktuális programjai, archívumában a korábbi események anyaga, lehetőség a le-

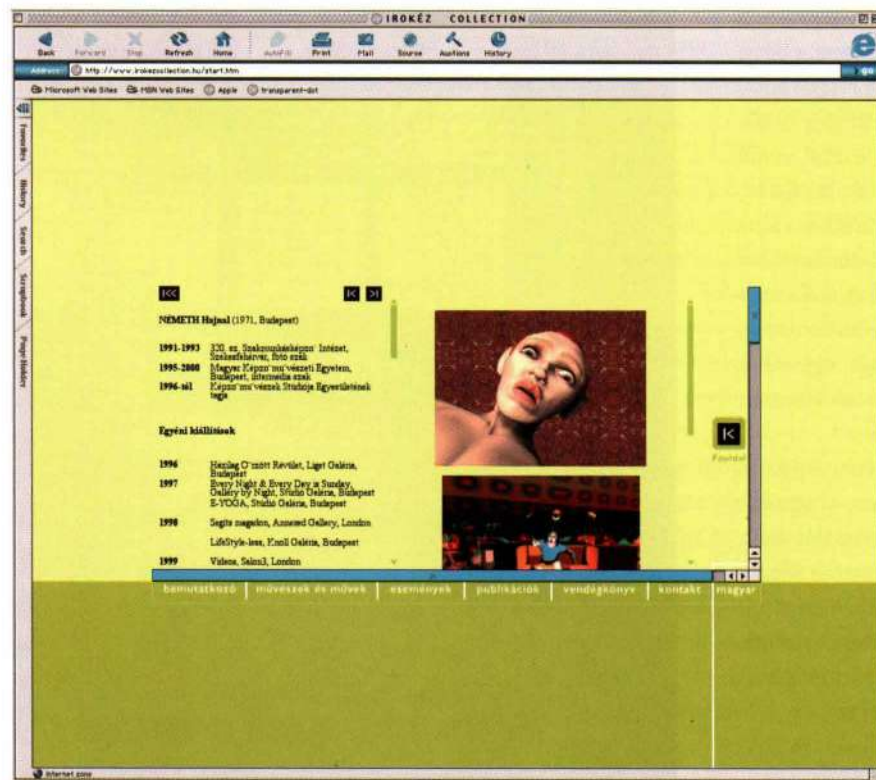
velezőlistára és/vagy hírlevélre való feliratkozásra, támogatók, partnerek, kontakt, linkek. Példák: a dunaujvárosi Kortárs Művészeti Intézet <http://www.ica-d.hu>, az Art Institute of Chicago Kortárs Művészeti Múzeum <http://www.artic.edu>, a Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum <http://www.ludwigmuseum.hu> vagy a Múcsarnok <http://www.mucsarnok.hu>. A weboldalak vizuális megjelenése egészen különböző, mint ahogy – sajnos – funkcionális is igen színes képet mutat. Mint a művészek esetében, a múzeumok virtuális anyagának is aktuálisnak és életszerűnek kell lennie. Mert például egy művészeti intézménynek, amelyikről tudható, hogy nem jött létre potens támogatói testülete, anakronisztikus azt a praxist részleteznie a weboldalán, hogy mit nyújt a különböző fokozatú támogatóinak. A Műértő magazinban Kozma Zsoltól olvashatunk rendszeresen izgalmas elemzéseket a művészek és művészeti intézmények weboldalairól.

Mind a művészek, mind a művészeti szervezetek esetében nagyban megkönnyíti a pályázati anyagokhoz való hozzáférést, ha azoknak van virtuális helyük. A letölthető kérdőívek, pályázati formulák, pláne, ha on-line is vissza lehet küldeni őket, sok utánajárástól és papírmunkától kímélhet meg. <http://www.hungart.hu>, <http://www.nkom.hu>, <http://www.nka.hu>, <http://www.kulturpont.hu>. Az on-line műkritikai „lapok”, a Balkon vagy az Ex-Index <http://www.balkon.hu>, <http://exindex.c3.hu> archívuma kutatás és referenciák begyűjtése szempontjából értékes. Kisebbségi mértékben a kortárs művészet aktualitásairól is értesülhetünk e felületeken, valamint recenziók, tanulmányok, tematikus vitasorozatok is felbukkannak itt. Egyes esetekben a művészeti intézmények weboldala tartalmazza magát a műalkotást is, amennyiben az virtuális formában létezik csak. Ilyen a Kommunikációs és Kulturális Központ, a C3-gyűjteménye <http://www.c3.hu>, vagy a kiváló, az USA-ban alapí-

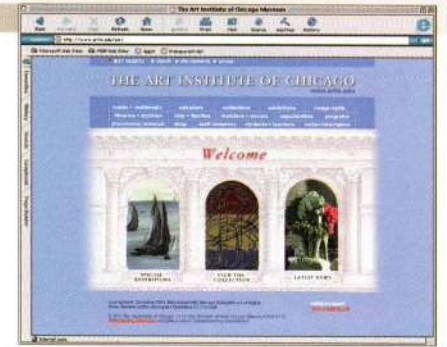
[www.ludwigmuseum.hu](http://www.ludwigmuseum.hu)



[www.irokez-collection.hu](http://www.irokez-collection.hu)



[www.lartice.edu](http://www.lartice.edu)



[www.c3.hu/~bolt](http://www.c3.hu/~bolt)

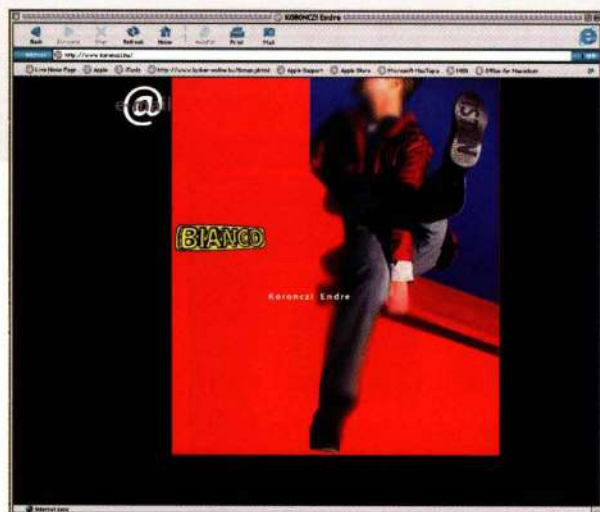


[www.ica-d.hu](http://www.ica-d.hu)



[www.ica-d.hu](http://www.ica-d.hu)





www.koronczy.hu



tott Rhizome <http://www.rhizome.org>, amely a digitális kultúra egyik legfontosabb teoretikus és praktikus felülete.

Természetesen a galéria számára evidens egy funkcionális oldal fenntartása. Mindjárt itt kínálkozik példaként az acb galéria weboldala <http://www.acbgaleria.hu>. A felület és a struktúra a Frutta Electronica <http://www.frutta.hu> munkáját dicséri. Az anyag frissítése és a struktúra bővítése a galéria, pontosabban Szőke Katalin munkája. Az anyag eleve kétnyelvű, a nyitóoldalon választhatjuk meg, hogy magyarul avagy angolul kívánunk-e megismerkedni a galéria tevékenységével és kínálatával. A nyitóoldal térképpel, elérhetőséggel, valamint az aktuális kiállítás általában mozgóképes reklámbannerjével is szolgál. Itt jelenik meg a főmenü is, ahonnan közvetlenül léphet be a látogató a következő szekciókba: aktuális kiállítások, a galéria által képviselt művészek on-line portfóliója (amely az alkotó műveinek reprodukcióin kívül a művek adataival, életrajzzal, bibliográfiával és a művész portréjával van kiegészítve), a korábbi kiállítások fotóarchívuma (a kiállításokat ismertető szövegekkel együtt), a galéria szolgáltatásainak listája, a galéria sztorija, munkamódszere és missziója, a ga-

léria partnereinek, barátainak és támogatóinak listája, valamint a galéria működtetőinek adatai.

Az utóbbi években a hazai kortárs anyaggal kereskedő galériák többsége megjelent az interneten. A Várfok Galéria weblapja <http://www.varfok-galeria.hu> példás, bár az angol anyag a magyar mögött van néhány hónappal. A Várfok weboldalán keresztül lehetőség van on-line vásárlásra, de csak sokszorosított grafikák esetében. Van térkép, history, hírlevél, archívum, virtuális galériatúra, és mindebben könnyű navigálni. A Vintage weboldala nagyon világos, egyszerű, igényes, szintén könnyen navigálható <http://www.vintage.hu>. A Godot Galéria weboldala szép, de a reoprónál nincsenek adatok, s nincs minden művésznél CV. Ugyanakkor van sajtószekció, s van hírlevél <http://www.godot.hu>. A Vadnai Galériának szintén nagyon jó a webanyaga <http://www.vadnai.hu>, a mostanában költözött Blitz oldala viszont még magán viseli a költözés viszontagságait – fejlesztés alatt látszik <http://www.blitz.hu>. A Bolt Galéria weboldala a legkevésbé konformista, minden lényeges adatot közöl <http://www.c3.hu/~bolt>. Az Erlin Galéria webhelye – amely, a weboldalon található mission statement szerint, nem elsősorban kereskedelmi galéria – a művészet egy keskeny szeletét ígéri, ugyanakkor vagy 40 művésznevet mutat fel. Elképesztő sok kiállítás adata, 10 év munkája, építészeti tervezés és referenciák alkotják a weboldal szekcióit <http://www.erlin.hu>. A weboldalak mint kereskedelmi felületek igen lényegesek. Lehetőséget nyújtanak a gyűjtőknek a művészek és a művek megismerésére. Az on-line vásárlásra láttunk példát a Várfok Galéria weboldalának esetében, további példa az Art and Antique oldala <http://www.artandantique.hu>. Az on-line vásárlás azonban még gyermekcipőben jár. Egyfelől a vásárlói szokások mások még. Ugyanakkor egy gyűjtő – akiknek általában igen szoros az időbeosztása – az on-line vásárlással jól járna. Másfelől az on-line fizetés és a hiteles virtuális aláírás iránt hazánkban még bizalmatlanok az érintettek. Ezeknek a weboldalnak a

A katalógusoknak még van presztízse, s a weboldalakat még mindig kevesebben nézik rendszeresen, mint egy kötetet.

használatával nagyon gyorsan lehet tájékozódni, kommunikálni és döntéseket hozni. Ugyanakkor számos intézmény és művész nagyon gyatrán használja az internetet, például akkor, ha megteremti a virtuális felületét, aztán jól elhanyagolja. Másik probléma – főleg a levelezőlistákkal –, hogy túl sok az információ, nehéz kiszűrni a fontos és lényegtelen adatokat. Persze a tájékozottság tudja csak ellensúlyozni az információdömpinget. A napi 30–50 e-mailre egy-egy pillantást kell vetni, aztán továbbítani, kidobni, megválaszolni vagy későbbre halasztani a sorsáról való döntést. A napi telekommunikáció formáinak aránya így alakul: 50% e-mail, 50% telefonálás. Egy galéria életét rendkívül megkönnyíti az, hogy egy óra leforgása alatt a következő hónap számomra fontos eseményeit beírhatom a naptáramba, hogy egyszerre fél tucat művész kiállításainak adminisztrációját intézhetem e-mailben, s hogy nem kell a grafikus, a papírnagyker, a levilágító és a nyomda között ingáznom egy héten át, mire összeáll egy meghívó tervezése és kivitelezése.

A meghívók legyártása egyébként jó példa a digitális információtechnológia használatára, szemben a korábbi évek gyakorlatával. (A következő történet ebben a formában kb. nyolc évvel ezelőtt nem eshetett volna meg. Nem lenne benne e-mail, de lenne benne Syquest cartridge, ami pedig már kiment a divatból mára.) Tehát, e-mailben egyeztetnek a közreműködő felek a következőkről: ki nyitja meg a kiállítást, milyen egyéb események kerülnek megrendezésre. Az ikOn és az artinfo segítségével történik a dátumok összehangolása. A szponzorok logóinak begyűjtése e-mailezéssel történik, s a szponzorok számára adekvát hirdetési felület egy galéria weboldala. A szöveg- és képfájlok (pl. a digitális kamerával készült reprodukciók) e-mailben mennek a grafikushoz. A nagyméretű képeket (amelyeket e-mailben nehézkes elküldeni) a

galéria egy ftp-oldalon helyezi el, ahonnan a meghívót tervező grafikus közvetlenül letöltheti. A nyomda e-mailben ad árajánlatot, s megadja saját ftp-oldalának hozzáférést a grafikusnak. A galériának pedig szintén e-mailben adja meg számlaszámát az átutalás-hoz... A grafikus a kész fájlokat pdf-fájlként (nézőkép) átküldi jóváhagyásra, amelyet a galéria javítja, majd visszajelez e-mailben. A grafikus a post script formában megírt meghívó-anyagot a nyomda ftp-oldalára küldi át. Fizikai akció mindössze annyi van, hogy a kész meghívóért el kell menni – ha a nyomda nem hozza házhoz.

A nyomtatott anyagok, a virtuális katalógusok és meghívók rivalizálása is érdekes területre vezet. Nyilvánvaló, hogy a levilágításnak, a nyomdai munkának és a kötetzetnek az árai igen magasak, bonyolult a tervezési-gyártási procedúra, s – kevés kivételtől eltekintve – a drága pénzért gyakran nem azt kapjuk a nyomdából, amire vágyunk. Egy nyomtatott katalógusnál jóval olcsóbb egy weboldalt összerakni, s a nyomtatott meghívónál szintén olcsóbb az e-mailes meghívók kiküldése. Ugyanakkor ma még sokan nem használnak számítógépet és az internetet Magyarországon – a helyzet a nemzetközi statisztikák ismeretében elég siralmas. A számítógépek ára adott, de a világ legdrágább internethozáfizetési és telefonszámlái nálunk vannak. További probléma, hogy ha túl sok kiállítás meghívó jön e-mailben, a címzett egyként dobja ki őket. A levelezőlistákra fel- vagy bekerülést sokszor nem szeretik, s a levelezőlisták le-másolásának az az eredménye, hogy egy eseményről egy címzett tizenöt meghívót is kaphat. A katalógusoknak még van presztízse, s a weboldalakat még mindig kevesebben nézik rendszeresen, mint egy kötetet. A nyomtatott reprodukció (a sokat kárhozottat színelteréssel együtt) még mindig szebben és hitelesebben képviseli az alkotást,



www.ikon.hu



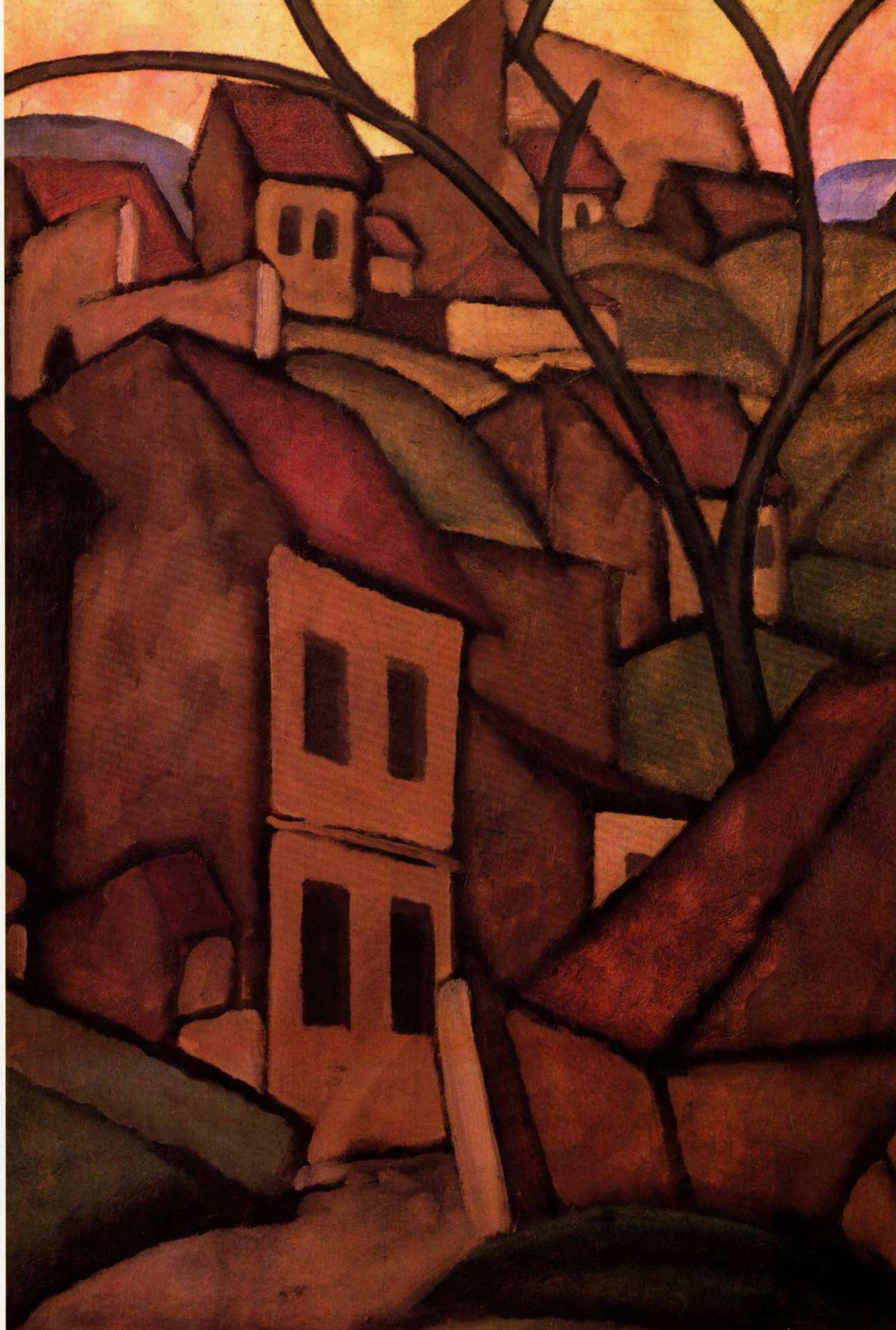
www.ekac.hu



www.artandantique.hu

mint például egy weboldal 72 dpi-s, 450 x 650 pixeles képe. Egy szállodában a brossúra ott van a recepción, nem kell utánajárni, mert fizikai valójában ott van. Menesi Attila és Christoph Rauch INDEX-e hasonlóképpen fontos: ha ott van a zsebben, táskában, minden lényeges információ a rendelkezésre áll egy galériatúrához.

Az információtechnológia legújabb vívmányait – mint minden iparág – a műkereskedelem is felhasználja. Ugyanakkor érdekes lenne megtudni azt, hogy egy-egy galéria weboldala kötelező penzumként készül-e el, vagy PR- és marketing szempontból a hazai galériák számára valóban funkcionális instrumentum az internet. ❖



# Töprengés a műgyűjtés és műmeghatározás nehézségein – Simon György | János Tabán című képe kapcsán

MATITS FERENC

A műgyűjtés – függetlenül attól, hogy állami-e, vagy magán – évszázadok óta szembetalálja magát azzal a problémával, hogy – amennyiben nem az alkotóművésztől szerzeményezünk – miként lehet biztonsággal megállapítani egy-egy mű alkotóját. Az azonosítás a művészettörténeti kutatás egyik legérdekesebb feladata, amely a tudományos alaposságon kívül kép- és adattárak anyagai, számos szakkönyv, így többek között monogramlexikonok, kiállítási és aukciós katalógusok, indexek használatát feltételezi, továbbá restaurátori segédlet, optikai, számítástechnikai műszaki eszközök bevonását, valamint stílusjegyeket felismerő műérzéket és ebben szerzett gyakorlatot, némi beleérzőképességet, továbbá sok türelmet és még több szerencsét igényel.

Mivel egy képzőművészeti produktum forgalmi értékét – rendszerint függetlenül az ábrázolás tárgyától és kivitelétől – mértékadóan befolyásolja, hogy kinek a neve alatt szerepel, nem újkeletű dolog, hogy fogyatékos jellemű egyének – mint megrendelők vagy végrehajtók – nyereségvágytól vezérelve évszázadok óta hamisítással zavarják és vezetik tévívágányra a műveket alkotókhoz rendelő kutatók magasztos munkáját.

A tulajdonos azon elvárása, hogy pénzéért növekvő értékkel rendelkező műtárgya legyen – magától értetődő. A gyűjtő vagy a gyűjtemények gondnoka,

kurátora arról az alkotásról, amely a tulajdonába került vagy kezelésére bízott, szeretne minél többet megtudni. Egy képzőművészeti műről összeállított pozitív tartalmú dokumentáció vagy szakvélemény a tulajdonos biztonságérzetén túl egyben értékfenntartó funkciót is betölt. A tudományos alapossággal feltárt művek, főleg ha mint lakberendezési tárgyak is megállják helyüket, mindenkor szívesen látottak a műkereskedelemben, ahol a különböző galériák és aukciós házak kiállításaikkal és árveréseikkel értékteremtő tényezőkké válhatnak. A műkincspiac befektetésre szakosodott közönsége, illetve a műgyűjtők és műbarátok, a művészet iránt érdeklődők valamennyien szívesen tájékozódnak az aukciós katalógusokban közölt tanulmányokból, illetve a műkereskedelemmel foglalkozó kiadványokból és cikkekből, hiszen az így nyert információk naprakész, piaci értékrenddel bírnak. Itt jegyzem meg, hogy a rendszerint lassabban kialakuló, tudományos alapozottságú múzeumi szemlélet olykor nincs összhangban a műkereskedelemben kialakult értékviszonyokkal, de a tapasztalat azt mutatja: csupán idő kérdése, hogy e két pólus egymásrahatásának eredményeként mikor teremődik konszenzus egy-egy mű piaci és muzeális értéket egyaránt tükröző valójáról illetően.

Régebbi korok műalkotásainak vizsgálata esetén a művészettörténeti kutatás az aláírással nem rendelkező művet igen körültekintő módon próbálja

szerzőhöz juttatni. Először a kort, az iskolát, a műhelyt határolják be, és ha a korabeli írások, visszaemlékezések, utleírások, hagyatéki, gyűjteményi és kiállítási jegyzékek, illetve a mű származástörténetének vizsgálata nem nyújt biztos támpontot, jobbra az alábbi megjelölések: a mester iskolája, műhelye, tanítványa; kormeghatározással: utánczója, követője, másolója kategóriák közül választanak.

A 19. századot megelőző időszakban korlátozott mértékben tud a kutató olyan műtermet, műgyűjteményt, illetve műalkotást reprodukáló festményeket, rajzokat segítségül hívni, amelyek a mű és alkotója közötti kapcsolatra bizonyosságul szolgálhatnak. Habár amióta könyvek, illetve újságok léteznek, kiadók csinosításukra, színesítésükre előszeretettel használnak képzőművészeti reprodukciókat, miáltal e kiadványok eladhatósága, művészi és dokumentáló értékükkel együtt, növekszik. A 19. századi művészettörténeti kutatás – a rajz-, illetve a fotoreprodukciók számának megnövekedésével – egyre inkább segítségül hívja az írásos dokumentumok mellett a képi ábrázolásokat. A szöveges archív források feltárására és közreadására természetesen továbbra is szükség van, de a művet készítése közben, illetve beazonosítható kiállításon ábrázoló korabeli felvételnek – a korhangulat érzékeltetésén túlmenően – a hitelesség megállapítása és a datálás szempontjából bizonyító értéke lehet. Ezért jöttek létre a világban sok helyütt a múzeumok, a művészettörténeti intézetek, a könyvtárak segédgyűjteményeiként művészeti alkotások ábrázolásait gyűjtő fotó-, illetve reprodukciótárak.

E rövid kitérőre azért volt szükség, hogy érzékeltessük, milyen felelősséget, alaposságot és körültekintést feltételező dolog a műmeghatározás. Konkrét példaként vegyük egy kevésbé ismert festőnk közismert képének esetét. Csúpan pár éve annak, hogy a ma a Magyar Nemzeti Galéria állandó kiállításán szereplő

...ezek a képek ugyanannak az embernek a kezétől származnak, aki egykor részt vett barátja esztergomi házában a faldekorációk elkészítésében, és akinek aláírása máig jól olvasható a Babits-ház falán.

*Tabán* című festmény képcéduláján, nem Galimberti Sándor neve, hanem Simon György Jánosé olvasható.

Történt ugyanis, hogy 1979-ben kiadásra került a Dénes Zsófia által írt *Galimberti Sándor és Dénes Valéria* című kismonográfia, és a *Tabán* című festmény színes reprodukciója került a kiadvány címlapjára. Galimberti Sándor műveként utazott 1991–1992-ben e monumentális festmény arra a magyar avantgárd festészetet bemutató amerikai vándorkiállításra, amelyet a Santa Barbara-i Museum of Modern Artban, a Kansas Cityben lévő Nelson Atkins Múzeumban és az Illinois állambeli Champaign város Krannert Art Museumában is bemutattak. A *Standing in the Tempest (Painters of the Hungarian Avantgarde 1908–1930)* című kiállítás tanulmányokkal és illusztrációkkal ellátott katalógusában e festmény egész oldalas színes reprodukciója, kiemelt figyelemmel részesülve, a belső címlapon kapott helyet.

Galimberti Sándor monográfusa, dr. Géger Melinda a művésszel foglalkozó, 1993-ban megvédett doktori disszertációjában – stíluskritikai alapon – annak a véleményének adott hangot, miszerint a *Tabán* című festmény feltehetően Galimberti halála után készült. A kép szerzőségének Simon György János művészetéhez való kapcsolatát legelőször az a rendkívül felkészült, tisztességért nem a szomszédba járó művészettörténész javasolta, aki a kép sorsát a Magyar Nemzeti Galériába kerülésétől fogva figyelemmel kísérte. Azért volt rendkívüli tett a részéről, hogy bogarat ültetett úgy tizenöt éve a Simon életművének feltárását maga elé célul tűző pályakezdő művészettörténész fülebe, mert akkoriban úgy tűnt: ez a kép az idők végezetéig Galimberti nevéhez kapcsolódik majd.

Mint előljáróban utaltunk rá, a művészettörténelem normális körülmények között nem válhat dogmatikus diszciplínává, hanem e tudomány a ku-

tatómunka által állandó fejlődést él meg. Mivel egy művészt az általa létrehozott csúcsművek minősítenek, [J. Gy.] művészetének tudományos értékelését elvégezve, joggal utalható életműve a magyar festészet fajsúlyos mesterei közé. Való igaz, hogy eddig keveset tud-



tunk róla – hogy miért, arra is van magyarázat. Nem fogadható el, hogy azokról az alkotókról, akik külföldön keresik a boldogulás útját, hazájuk elfeledkezzen, és a hazai művészet történetéből kimaradjanak.

Érdeemes felfigyelni arra, hogy a *Tabán* című festménnyel hírbe hozott mindkét művész triezsti származású. A Kaposváron, 1883-ban született Galimberti Sándor szintén festőművészként tevékenykedő édesapja, Luigi Galimberti (magyar nevén Galimberti Alajos) Triesztből települt át Magyarországra. A temesvári és erdélyi gyökerekkel rendelkező Simon György János pedig – kereskedő apjának ottani elfoglaltsága miatt – 1894-ben Triesztben, Ausztria ekkor legjelentősebb kikötővárosában látta meg a napvilágot. Művészetük rokon vonásai onnan eredeztethetők, hogy mindkét művész Réti Istvánt vallja mesterének, mindketten dolgoztak Nagybányán és Párizsban is.

A 90-es évek elején Simon György János munkáiból szervezett kiállítás anyagának összegyűjtése során egy olyan festmény is előkerült, amelynek láttán felmerült annak a lehetősége, hogy megnyugtató módon lezárulhat a *Tabán* című festmény attribúálása körüli disputa. 1992 februárjában, az Országos Széchényi Könyvtárban megrendezett Simon György János- emlékkiállításra kölcsön adott *Városrészlet* című, 1922-ben szignált, 65 x 50 cm-es olajképet a Magyar Nemzeti Galéria állandó kiállításán függő *Tabán* mellé helyezve, egy művészettörténészekből és restaurátorokból álló bizottság vizsgálta a két kép egymáshoz való viszonyát. A rokonság első látásra kitetszett. Simon magántulajdonban megőrződött, a hátoldalán Gerő Ödön (1863–1937) kritikusnak szóló – „Gerő Ödön bátyámnak őszinte megbecsüléssel és szeretettel” – ajánlással ellátott festmény áll ugyanis – ismereteink szerint – mind a tematikát, mind a festésmódot tekintve legközelebb a *Tabán* című műhöz.

E cikk szerzője 1994-ben megvédett Simon György János működését rekonstruáló doktori disszertációjában, a kérdést az alábbi módon tárgyalta: „A festő ezennel egy zsúfoltan beépített domboldalra vezető szűk út indulásánál helyezkedett el és az épületek különböző elemeit geometriai alakzatok formájában szerkesztette harmonikus rendbe. A könnyű és nehéz színek éppen úgy egyensúlyban vannak egymással, mint az épületek tömegei. A zárt, összefogott kompozíció motívumainak, színvilágának és festésmódjának hasonlósága a Magyar Nemzeti Galéria állandó kiállításán szereplő, Galimberti Sándornak attribuált *Tabán* című képével szembeszökő. Kétségtelen, hogy a Galimbertinek tulajdonított festmény nagyobb mérettel rendelkezik, oldottabb és bonyolultabb szerkesztésű. A kérdéses festményt Simon szétszóródott pályaművének néhány ismertté vált példájával összevetve a stílus- és motívumazonosság alapján Simon alkotásaként tarthatjuk számon. A reprodukciókból ismert Simon-művek között több kép szerkezete és felépítése mutat közeli rokonságot a Galimbertinek testált festménnyel. Az épületek, a domboldal, a hangsúlyosan magányosan álló és dinamikusan tekerdő fa megformálása és képpé komponálása Simon autentikus műveinél és a kérdésessé vált festménnyel sajátosan össze-cseng. A közeli rokonságot mutató két olajfestményt egymás mellé téve módunkban állt az ecsetjárás feltűnő azonossága alapján azt feltételezni, hogy a művek egy kéztől származnak.”

Mint Simon eladási és kiállítási képjegyzékei elárulják, a művész előszere-ttel dolgozott a *Tabán*-ban. Az eddig Galimberti nevéhez kapcsolt – jelzésétől durva beavatkozással megfosztott – kép feltételezett készülségi időpontját tíz évvel megtoldva, azt Simon életrajzába helyezve megállapíthatjuk, hogy a művész 1922-ben, illetve 1923-ban éppen itthon tartózkodott. Azonban ezt meg-



SIMON GYÖRGY JÁNOS  
*Tabán (Régi utca)*  
papír, szén  
38 x 27 cm  
jelezve jobbra  
lent: G. Simon 923

előzően is váltakozva a tabánihoz hasonló településszerkezetű és hasonló részletekkel rendelkező svájci városokban – Lausanne, Bern – élt. Az itthon töltött esztendő alkalmat kínált a művésznek arra, hogy nagyszabású első budapesti kiállítását megrendezhesse. 1923. június 3. és 17. között lépett gyűjteményes tárlatával a Helikon Haris közeli kiállítótermében a budapesti közönség elé. A bemutatott 11 olajfestmény, 10 pasztell, valamint 157 rajz közül nem tudunk bizonyossággal egyetlen ismert művet sem beazonosítani. Az olajfestmények címei – *Régi Lausanne, Tabán, Budai részlet, Külváros* és *Budai kép* – között vélhetően felsorolásra került az általunk ismert két, rokon tematikájú olajfestmény eredeti elnevezése is.

Feltételezésünket erősíti a korabeli kritika részlete: „Olajképei – csekély kivétellel mind – a házak és az utca viszonyának térproblémáiban oldják fel a

mélyen harmónikus hatást, amit kiválótanak.”

Nagy igalmat keltett, hogy 1996. októberében a BAV 29. árverésén felbukkant a *Tabán* című olajfestményhez Simon György János által készített előkészítőrajz. Ezt a munkát, élve elővásárlási jogával, a Magyar Nemzeti Galéria Grafikai Osztálya vásárolta meg.

(Méltánytalan lenne pálcát törni azon kollégák szándéka felett, akik gyűjteménygyarapítási buzgalmukban, a 70-es években a kutatás által újralfedezett, töredékesen fennmaradt Galimberti Sándor-életműhöz kapcsolták az első látásra is igen kvalitásos *Tabán* című képet. Nem ők tehetnek arról, hogy a festményen sajnálatos módon család szándékú beavatkozás történt. Ismeretlen haszonlesők lekapták ugyanis a művész aláírását, hogy így biztosítsák a magasabb forgalmi érték elérésének lehetőségét.)

Újabb festmény aukción a Magyar Nemzeti Galéria faláról

# MUNKÁCSY MIHÁLY: POROS ÚT I.

## PROVENIENCIA

Az 1881 és az 1920-as évek között Charles Sedelmeyer tulajdonában 1944-ig Vida Jenő gyűjteményében 1950-ig letét a Szépművészeti Múzeumban 1950–1957 között a Szépművészeti Múzeum gyűjteményében 1957–2002 között a Magyar Nemzeti Galéria gyűjteményében (Leltári szám: IO 037)

## KIÁLLÍTVA

Illustrierter Katalog der Münchener Jahresausstellung. Glaspalast 1894. 729. (Landstrasse in Ungarn) Nemzeti Szalon, 1903. Téli kiállítás. 66. (Kocsizás a pusztán) Az Ernst-Múzeum aukciói, XVI. 1921. 492.



Munkácsy Mihály emlékkiállítás. Budapest, Szépművészeti Múzeum. 1944. február–március. Katalógus szám: 26.

Munkácsy Mihály-kiállítás. Budapest, Múcsarnok. 1952. Katalógus-szám: 128.

1960–2002 között a Magyar Nemzeti Galéria gyűjteményének darabjaként számos reprezentatív külföldi kiállítás anyagában szerepelt, így 1960-ban Genfben, 1961-ben Bécsben, 1967-ben és 1971-ben Moszkvában, 1969-ben Linzben, 1979-ben és 1992-ben különböző japán városokban, 1983-ban Mexikóban, 1985-ben Bukarestben, 1994-ben Osnabrückben és 2000 nyarán Krakóban volt kiállítva.

Szerencsés kortársak és bámuló utódok számtalanszor leírták: Munkácsy alapvetően romantikus, hol szenvedélyes, hol álmodozó, lírai alkat volt. Realizmusát is szokták romantikus jelzővel kiegészíteni. De

nem kevésbé romantikus naturalizmus sem. Korai, zsánermotívumok köré szerveződő tájképei, a *Vihar a pusztán*, a *Dőlő szénásszekér* – a Mű-terem Galéria legutóbbi aukcióján volt látható –, az *Árvízi jelenet*, az *Isaszegi csatatér*, de címe alapján a lappangó *Őszi bánat* egytől-egyig a késő romantika szelíd hangulatfestésének körébe sorolható, helyenként naturalista részletábrázolással. Munkácsy sokáig idegenkedett az emberi alakot nélkülöző tájképtől; felfogása, melynek értelmében a táj mint a mindenség számunkra adott aspektusa csak az ember vonatkozásában értelmezhető. Csak életének második, zaklatott és meghasonlott időszakában kezdett elmagányosodott hangulatú tájképeket is festeni, nyilvánvalóan szimbolikus céllal. A *Poros út* két változata azonban ennél bizonyosan korábbra datálható, és minden melléközöngé ellenére a romantika stílusfogalmával írható le leginkább.

Romantikus már maga a motívum is: a lassan alkonyba süllyedő pusztában magányában háromlovas szekér vágat a semmiből sehova vezető úton. Az első változaton a felvert por a tanya házai előtt függönyként húzódo füsttel keveredve száll, kering a vászon kétharmadát kitevő égbolt fénytel telített távlati előtt. A horizont alá bukó nap fénye nem baljós, csak távoli. Az atmoszferikus hatások festői megjelenítése azonban ugyanúgy nélkülözi a naturalista ábrázolás objektív ridegségét, mint a senyedő fák, az inkább csak felsejlő, de részleteiben meg nem ismerhető tanya képe. A második változat ugyanezt a motívumot mintegy kihegyezi: eltűnik a környezet valóságára való minden utalás, a szekér – akár csak Turner gözmozdonya – a vágatás, a rohánzó idő, az élet irdatlan körforgásának romantikus szimbólumává válik. Mint Pernecky írja, ez maga a „heroikusan átértelmezett kozmosz”, mely éppen ebben a tartalmi távlat-

A véletlen hozta úgy, hogy Simon György János életművének feldolgozására vállalkoztam. A 70–80-as évek fordulóján nyelvtanárom, Tauszky Etel sokat mesélt nekem az elfeledett festőmű-



vészről, akivel a háborút megelőzően testvérével – Tauszky Jolán zongoraművésznővel – együtt bensőséges baráti viszonyban álltak. Tőle kaptam biztatást és támpontokat a kutatások folytatásához. A művész az első világháborút követően Svájcban, Olaszországban, Franciaországban, Belgiumban és Angliában élt és alkotott, de amikor csak tehetett, kiállított itthon is. Sohasem foglalkozott politikával, haladó gondolkodását jelzi, hogy Londonban 1943-ban erős kollekcióval szerepelt a – Buday György és Károlyi Mihály által szervezett – Hungarian Club képzőművészeti kiállításán. Mivel 1945 után nem tért haza, működése oly mértékben feledésbe merült, hogy a háború után itthon kiadott művészeti lexikonokból rendre kimaradt.

Simon György János egyébként mint angol állampolgár



a negyvenes évektől kezdve – függetlenül attól, hogy milyen rezsim volt uralmon Magyarországon – ellenségnek számított. De annak számított a háborús időkben Angliában is. Szépen induló angliai karrierjének fejlődését a háború akasztotta meg. Se magyarként, se trieszti születésű művészként nem élvezhette ekkor a szigetország hivatalos köreinek szimpátiáját. London bombázásakor pedig, az internálás elől sietve Yorkshire-ba költözött, elvesztve a londoni művészeti életben addig elért pozícióját. A második világháborút követően jobbára ott, majd rövid ideig Londonban élt. 1968-ban Leedsben hunyt el. Halálát követően, 1974–75-ben láthatta Angliából hazaküldött munkáit a magyar közönség a Dorottya utcai kiállítóteremben, valamint a Győrben és Hódmezővásárhelyen megrendezett Simon-emlékkiállításokon. Bár több kritikus is méltatta a budapesti kiállítást, egyedül Dévényi Iván (1929–

1977) művészeti író, az alapos kutatásairól ismert esztergomi műgyűjtő jött rá arra, hogy ezek a képek ugyanannak az embernek a kezétől származnak, aki egykor részt vett barátja esztergomi házában a faldekorációk elkészítésében és akinek aláírása máig jól olvasható a Babits-ház falán.

Dévényi Iván vette a fáradságot, hogy felkutassa a Fränkel Szalonban 1938-ban rendezett Simon-kiállítás katalógusát és a *Vigília* olvasóinak írt kritikájában művészetéről igen pozitívan nyilatkozott: „A francia nevű Jean-Georges Simon (1894–1968) angol állampolgárként fejezte be életét néhány évvel ezelőtt a szigetországbán, – Simon János György azonban valójában nagybányai iskolázottságú magyar művész volt. A Kulturális Kapcsolatok Intézetében 18 festményt, tizenkettőtizenhárom rajzot, nyolc kisplasztikát láthattunk... élete őszére tartalmas, jelentős művésszé vált... E művek – bár a francia festészettel (Braque, Gromaire, Rouault) való kapcsolatuk kétségtelen – Simont a magyar piktúrta Koszta József, Czóbel és Domanovszky nevével jelezhető vonulatához is hozzákötik.”

Simon György János képei a világban szétszóródtak, így oeuvre-katalógusának elkészülte még várat magára. Agnoszkált műveiből remélhetően hamarosan megjelenhet az a művészeti album, amely elősegítheti több országban kifejtett művészetének bemutatását. ❖



Munkácsy Mihály az 1870-es évek elején (Fotó: Strelisky)

Munkácsy Mihály: Poros út I. (fent)





meiert alig becsülte valamire a hivatalos művészettörténet, mondván: e képeknek nincs valódi mondanivalója. S az édeskés képek elutasítása átvetült a romantikus tájképfestészetre is. A Bizományinak is igen nagy szerepe volt az Ízlés alakításában. Az egyik első becsüs Fränkel József volt, akinek a két világháború között még az édesapja alapította a műkereskedését. Ő a Nyolcakkal foglalkozott, s ezért a Bizományinál is az ő munkáikat támogatta. Az aukciókon akár a bolti ár háromszorosára is felmentek a képárak.

A keresett művek az árveréseken magas árakat értek el. Bár a jóvedelmem megengedte volna, hogy nagy számú kvalitásos művet megvegyek ilyen árakon is, nem tudtam volna őket elhelyezni. Gyakran adódott lehetőség egy nagyobb képcsoport egyben történő, jutányos megvételére, de már enélkül is tele volt az üzletem és a raktár képek-

Anton Graff: Festő önarcképe, olaj, vászon, 64 x 48 cm  
Egykor Kovács Dezső gyűjteményében



kel. Eleinte amúgy is inkább antikot gyűjtöttem, meg mást is tezuráltam, s ezért a modernebb képekre kevésbé figyeltem. Az első képet ugyan 1949-ben vettem, de ez ajándék volt anyáméknak; ténylegesen 1959-ben vásároltam az első festményeket – s még akkor is csak lakberendezési szándékkal. De rögtön megfogott az érzés, s 1960-tól nagyon intenzíven foglalkoztam a kvalitásos képek megszerzésével. Ekkor vettem az első Vaszarjot. Nem a tezurációtól volt a szempont; inkább játék, kutatás, felfedezés volt számomra a képek gyűjtése. A boltban nem tudtam szellemi tevékenységet folytatni, ezért a képek világa nagy számú kvalitásos művet megvegyek ilyen árakon is, nem tudtam volna őket elhelyezni. Gyakran adódott lehetőség egy nagyobb képcsoport egyben történő, jutányos megvételére, de már enélkül is tele volt az üzletem és a raktár képek-

és Korb Erzsébet egy-egy képét, amelyeket utóbb találtam meg reprodukálva.

Egy-két év után olyan képzettségre tettem szert, hogy nem került sokba a gyűjtés. Ettől fogva két dolog vezérelt. Egyrészt olyan gyűjteményt hozni létre, amelyik fennmarad mint szellemi alkotás, és betölti a hivatalos művészettörténet hézagait – ezért szedtem össze a Spanger- és a Patkó-anyagot. Másrészt megakadályozni, hogy értékes művek kivándoroljanak az országból. Felháborított, hogy mennyire kirabolják ezt az országot. Ezért sokszor megvettem olyan képeket is, amelyek a kollektívába nem hiányoztak, de kvalitást képviseltek, nem voltak védve, s ezért félő volt, hogy külföldre kerülnek. Akár igen magas árat is fizettem ezekért. A mai, szorosan véve mintegy négyszáz darabos gyűjteményemből háromszáz az ilyen „megmentett” kép. A művek a legkülönbözőbb csatornákon kerültek hozzám: a Bizományi boltjain, árverésein, a tulajdonképpen közvetítőként működő becsüsein vagy akár hirdetsen keresztül. Bár hirdetés révén kevés művet szereztem, ez is egy legális út volt. Az Ecserin is megjelentek művek, működtek handlék is, akik hagyatékot vásároltak fel.

A kereskedelem valójában nagyon hierarchizált volt. A handlé nem értett a képekhez, csak gyors hasznot zsebelt be az egyben való felvásárlás és továbbadás különbözetén. A tényleges értékek kiválasztása és a gyűjtökhöz vagy a Bizományihoz juttatása az informálisan működő kereskedők feladata volt. A képek nagy részének ugyanakkor semmilyen piaca nem volt. Igen jó műveket kiraktak lomtalanításkor – s a kereteket vitték el belőle, a vászon maradt. Magam külön figyeltem például Katona Nándor munkáit, aki igényes festő volt, „hamis holland” kereteket használt, én pedig ugye németalföldi képeket gyűjtöttem. Volt keletje az ökörszemes keretek-

nek is: biedermeier portrékat száz-kétszáz forintért lehetett kapni, háromezreért már Barabás Miklós kvalitást lehetett találni ökörszemes keretben.

Egy további forrásom volt, hogy mivel nyitott árusítású boltot vezettem, szinte egymásnak adták a kilincset azok, akik hozták a műveket eladásra. Minden ötödik vagy tizedik kép szellemi izgalmat is jelentett, s megkerestem hozzá a dokumentumokat. Néhány képet elszelasztottam; sokat tudatosan engedtem el. Egy-egy Telepyért nem volt például kedvem beszállni az árversenybe. Nem vettem meg gyenge Markó Károly-képeket sem, mert ugyanazon az áron lehetett kiváló, csak idehaza ismeretlen külföldi műveket venni. Magyar anyagból kevés olyan főmű bukkant fel, amelyet a gyűjtemény színvonalához megfelelőnek láttam. Munkácsytól a *Poros út* illetve volna az anyagba, de hogy ehelyett a szalonképeit vegyem meg, ráadásul drágán? Nem mentem utánuk; csupán azért nem vettem meg valamit, hogy elmondhasam, van képem egy nagy mestertől. Kvalitásnak azt tartottam, ami javította a kollektívát. Ilyen lehetett volna még Munkácsytól a *Krisztus gúnyolói között*, s ilyen volt Karlovsky Bertalantól a *Székben ülő nő*. Ezt a Karlovskyt cserével szereztem meg. Egy Skuteczky Döme képért és ötezer forint ráfizetésért, tehát összesen mondjuk tízezer forintért kaptam három képet: a Karlovskyt, a Székely Bertalan-féle *Egri nők* azon vázlatát, amely korábban Ernst Lajos tulajdonában volt, s egy Aman-jean képet.

A cserékről, vételekről és eladásokról pontos kimutatást vezettem. A hatóságok miatt figyeltem is arra, hogy a BÁV aukcióin nagyjából ugyanannyi kép beadója legyen, mint amennyit vásároltam. Amikor lebukott egy nepper, próbáltak ugyan gyűjtöket perbe fogni „kereskedés” vádjával, de egy másodfokú bírósági ítélet végül legális mozgásteretet biztosított. Azt tartották irány-

adónak, hogy egy gyűjtemény összértékének legfeljebb felével lehet kereskedni. Nekem akkor már akkora gyűjteményem volt, hogy ezt az értékhatárt a kereskedésem nem közelítette meg. Az anyagot egyben tartottam, s javíthatni igyekeztem. Kezdetől az volt a szándékom, hogy valamikor egy múzeumnak ajándékozom azzal a mottóval, hogy ezek a képek azért nem hagyták el az országot, mert Kovács Dezső összegyűjtötte őket. Állampolgári kötelességemnek éreztem a saját áldozatom és munkám árán a hivatali nemtörődömséggel szemben ezt az anyagot összegyűjteni. Nem volt más lehetőségen tiltakozni a kulturális javaink elherdálása ellen.

A gyűjtés második foglalkozásommá vált. Hiába beszéltem ennek fontosságáról magas pozícióban lévő illetékeseknek – múzeumi igazgatónak, államtitkárnak, miniszternek –, a szavaimnak semmi fogantatja nem volt. Nem törődtek ezzel. A művészettörténészek terén is igen kellemetlen meglepetések értek. Olyannyira különbözött a véleményük adott képek kapcsán, hogy kezdetől fogva saját tudás, egy szuverén ítéletoző képesség megszerzésére törekedtem. Végül mindig nekem kellett dönteni, mert én fizettem. Szakértők terén azt tartom döntőnek, van-e minőségérzék valakinek. A tárgyi tudás teljesen másodlagos. Ha egy kép kvalitásos, akkor mindegy, ki festette. Az a kérdés, hogy tetszik-e a kép vagy sem akkor, ha leveszem róla az aláírást. Mivel a használtcikkpiacon vagy az ügynökökkel szemben gyorsan kellett dönteni, nem is volt idő szakértőkre. Van néhány barátom, akivel megbeszéltem a dolgokat. A hazai művészettörténészek közül Mravik Lászlót és Mojzer Miklóst tartom jó minőségérzékűnek, akikkel mindenféle szempontból egyetérttünk. Bár idősebb volt nálam, becsültem Genthon Istvánt, aki szintén minőségérzékű volt. Különleges, megszállott lény-

Supka Manna, aki a minőségérzék mellett fel is vállalta a küzdelmet azon művészekért – például Aba Novák Vilmos, Kohán György és Tóth Menyhért –, akikért akkoriban senki nem mert kiállni.

A szüleimnél nem volt műgyűjtemény, de a fal tele volt – inkább kommersz – képekkel. Anyám és velem én is sokat varrtunk gobelint. Egyedüli gyerek voltam; hosszú téli estéken – nem lévén televízió – jó foglalatosság volt a kézimunka. Élénk volt a fantáziám, gyerekkoromban a képzelőerőm révén behunyt szemmel „moziztam”. Később versenyszerűen sakkoztam, s megtanultam behunyt szemmel szimultánt játszani. Erős ellenfelekkel, három táblán, behunyt szemmel is végig tudtam vezetni. S ez a vizuális memória elengedhetetlen a műkereskedelemben. Azóta is, harminc-negyven év távlatából emlékszem képekre.

Végül az egész tevékenységemmel arra törekedtem, hogy a kezdetben oly pejoratív felhangú műgyűjtést elfogadtassam. Valójában a párt- és állami vezetőknek maguknak is volt egyfajta gyűjteménye. A születésnapjukra rendre képet vagy szobrot kaptak ajándékba. Mivel a kortársat kevésbé szerették, a művek inkább a Bizományiból jöttek. Ott pedig félretették nekik a jó darabokat, hiszen a becsüsoket egyébként állandóan hatalommal való visszaélés vádjával fenyegették a hatóságok, s ezért ez a kegybenjárás jó lehetősége volt.

Az úgynevezett képcsarnoki vagy műcsarnoki festészetről hivatalosan a lehető legrosszabb véleménnyel voltak – részben éppen azért, mert az jól eladható volt külföldön. Így igen alacsonyan tartották idehaza az árát, miközben, mondjuk, Rudnayt nem is lehetett külföldön eladni. A külföldi kereskedők pedig alkalmanként idejöttek, s a Bizományi raktáraiban válogathattak a részben kommersz, részben nagyon rendezetten megfestett képek között. A múzeum megadta a kiviteli engedélyt,



Edmund Aman-jean: Kerti jelenet, olaj, vászon, 87 x 100 cm  
Egykor Kovács Dezső gyűjteményében

s innentől az olcsón megvett kép exportra értékesíthető volt. A müncheni iskolázottságú festőket vették Münchenbe, a többi máshová. A képeken gyakran szerepelt még a müncheni vagy düsseldorfi kiállítási cédula. Néha át is festették a képeket vagy a szignót, s csináltak belőle mást. S ma csodálkozunk, ha alig van idehaza kép Böhms Páltól, Bruck Lajostól; vagy olyan elfeledett nevektől, mint Kardos, Bachmann.

Holott ezek kiválóan megcsinált képek voltak; köztük egy sor jeles portré. S lett volna rájuk kereslet. Mi, műkereskedők vadásztuk ezeket a képeket. Nem gyűjteménybe kellett, hanem kiváló csereanyagot vagy mindenkori valutaforrást jelentettek. De a Bizományi révén kivonták őket a forgalomból. Ha pedig már külföldre vitték e képeket, akkor a magyar államnak kellett volna azokat egyenesen vagy külföldi képviselői révén, akár árverésen, értékesíteni. Mert így a fő haszon a külföldi műkereskedőké lett: a Bizományitól, mondjuk, száz dollárért vették meg azokat a képeket, amelyeket odakint több ezerért értékesítettek. A magyar beadók tíz forintot kaptak a kereskedő által fizetett, nevetségesen alacsony ár egy-egy



Abraham Mignon: Virágcsendélet, olaj, vászon, 87 x 73 cm  
Egykor Kovács Dezső gyűjteményében

dollárja után. Hiába magyaráztam a politikusoknak, akár Bartha Ferencnek, hogy ez rossz, nem volt fogantatja. Biztosított a nagybebecsüléséről, de velem mint műkereskedővel, azaz harmadosztályú állampolgárral, nem volt helyes jó viszonyt fenntartani.

1980 táján azonban gyorsan elkezdett romlani a forint, s mentek fel



# NAMASZTE

## avagy köszönjük, India

Sokszor hallottam már azt a mondást, hogy „Senki sem lehet próféta a saját hazájában”, de most először tapasztaltam, hogy mennyire igaz. Bár, megvallom őszintén, nem bánám, ha néha a hazánkban is elismernék a munkánkat. De egy kicsit előreszaladtam a mondanivalómban.

A Bolt Galéria 1994 szeptemberében alakult. Ekkor egy helyiséggel is rendelkezett a Leonardo da Vinci utcában. Magyarországon ez idő tájt még nem működött más fotogaléria, így a megnyitó nagy meglepetés

volt. Nyilvánvalóvá vált, hogy a magyar fotográfiai életnek – ha egyáltalán volt ilyen akkoriban – szüksége van efféle helyekre.

Elsőnek lenni valamiben nagyszerű, de tapasztalatok hiányában nagyon hálátlan feladat. E kettősség jegyében dolgozott a Bolt Galéria, amely első és legfontosabb feladatának a kiállítások dokumentálásaként kiadott két-, illetve háromnyelvű katalógusai megjelentetését tartotta. 2003-ig hatvanegy katalógus született, amelyek méltán tekinthetők a magyar kortárs fotó egyik

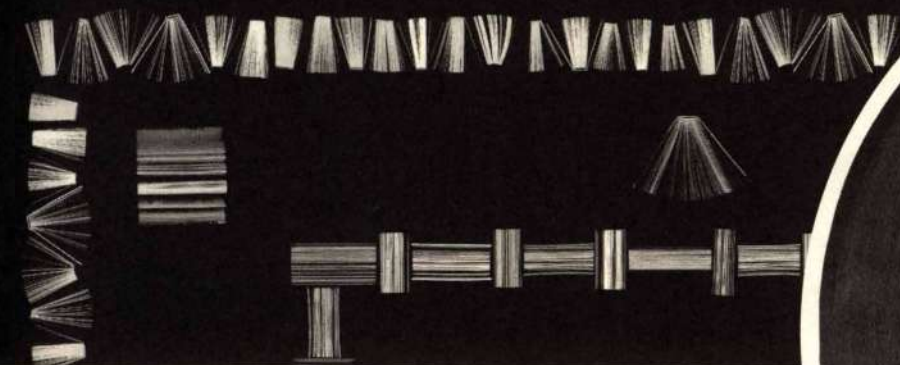
szelete egyedülálló dokumentációjának. Ha egyszer lesz Magyarországon majd, mondjuk a Képzőművészeti Egyetemen, fotóművészképzés, akkor a diákok tanulmányozhatják az elődök munkásságát. Ha valaki meglepődött volna, akkor el kell mondanunk, hogy jelenleg nincs ilyen képzés. Pedig – elfogultság nélkül állíthatom –, ez a művészeti ág már adott néhány magyar zsenit a világnak.

Megint eszembe jutott a cikk elején már idézett mondás.

A Bolt Galéria művészeti vezetője, Detvay Jenő, 1994-ben arra gondolt, hogy jó lenne megmutatni Európa más részeiben, hogy a magyar fotográfusok alkotnak, gondolkodnak, egyáltalán léteznek. Fontosnak tartotta a külfölddel való, szinte napi kapcsolattartást. A Bolt-katalógusok utazó galériaként működtek, bejárták az egész világot, és úgy tűnt, hogy lassan-lassan megindul valami...

Európa-szerte nagy volt az érdeklődés a művészek iránt, és több lehetőség is kínálkozott kiállítások rendezésére. A Bolt Galéria külföldre indult: 1994 és 2003 között Zágrábban, Lyonban, San Franciscóban, Brüsszelben, New Yorkban, Tarbes-ban, Montpellier-ben, Nantes-ban, Párizsban, Zaragozában, Royanban, Almeriában, és New Delhiben rendezett egyéni és csoportos kiállításokat. Emellett a hazai bemutatkozásokról sem feledkezett meg, ezt bizonyítja, hogy az elmúlt kilenc év alatt kilencvenhét kiállítást rendezett Magyarországon.

HERENDI PÉTER



CZEIZEL BALÁZS

A Bolt Galéria legutolsó külföldi élménye Indiához kötődik. Az ázsiai földrész egyetlen magyar intézete idén ünnepli fennállásának 25. évfordulóját. Ebből az alkalmából a galéria megtisztelő felkérést kapott egy kiállítás megrendezésére.

Az újdelhi kiállítás története kedvezően indult, Először is, életemben nem találkoztam még egy emberrel, aki ilyen hihetetlen tisztelettel rakta volna fel a képeket a falra, mint az indiai technikai segítségem. A folytatás is hasonlóan jól sikerült, mivel a kiállítás első látogatója Magyarország miniszterelnöke és a felesége voltak, akik indiai útjuk során a Magyar Intézetet is meglátogatták. A szakmai megnyitó pedig élményépedig soha nem felejttem el.

Kurátorok, grafikusok, festők, ékszertervezők, múzeumigazgatók, művészetszerető diplomaták álltak körül, és kérdeztek egymás szavába vágva. A hat magyar fotográfus: Gábor Enikő, Czeizel Balázs, Detvay Jenő, Hajdú József, Haris László és Herendi Péter munkái rendkívüli izgalmat váltottak ki a látogatókból. Ilyen tiszteletet, figyelmet és érdeklődést sehol nem tapasztaltam ez idáig. Legfőképpen a technikai megvalósítás és a képek témája ragadta meg a látogatókat. Czeizel Balázs bookmandola-sorozata közel áll az indiai emberekhez. Sokan mondták: ez az ember imádja a könyveket! Itt jegyezném meg, hogy az anyag kiválasztásánál a legnehezebb a témaválasztás volt. Sokat gondolkozunk, hogy vajon

mi az, ami a mai indiai embert megérinti? Persze ott, Delhiben rájöttem, hogy a világon mindenhol ugyanaz érdeklődik az embereket: a gondolat, a szépség és a kiváló technikai megvalósítás. Nincs különbség, mindegy, hogy Európában, Amerikában vagy Indiában vagyunk.

Haris László óriás jet-printjei döbbsé váltottak ki a nézőkből, akik csak sok idő elteltével eszméltek fel. Később a beszélgetésekből kiderült, hogy ekkora fotót még nem láttak (140 x 223 cm). Gábor Enikő képei, témájukat tekintve, telitalálatnak bizonyultak, hiszen Indiában szeretik és tisztelik az állatokat. Barnás tónusú, festményeszerű képeit első látásra a szívköbe zárták. (Én azért a szunyogot, szívem szerint, kihagytam volna az indiai turnéból.) Technikailag Hajdú József X-Ray records képei okozták a legnagyobb fejtörést: régi lemezen röntgenképek, bekeretezve a falon? Őszintén szólva, a magyarázatom után is meglehetősen értetlenül álltak a képek előtt az érdeklődők, de a csodálat erősebb volt a technikai paramétereknél. A megnyitó vendégei Herendi Péter Maszk-sorozata előtt töltötték el a legtöbb időt. Mitől olyan, mint egy szobor? Mintha domború lenne! De sík, és ráadásul fotó! Ez a halál, vagy inkább az élet? Detvay Jenő képei pedig mintha a Magyar Intézet falára készül-



HAJDÚ JÓZSEF

tek volna. Virág, gyümölcs, zöltség, fekete-fehér nagyméretű printeken (100 x 100 cm), egyszerű, mindennapi dolgaink néznek vissza ránk Detvay szemével.

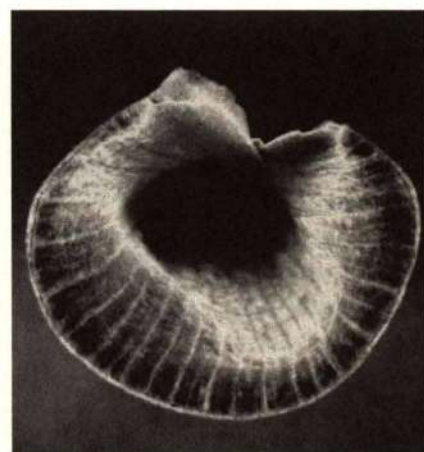
A látogatók a lelkekre kötötték, hogy mondjam el a művészeknek: csodálatosak a képeik, az anyag láttán libabőrösek lettek, a technikai megoldásokat a legmodernebb európai galériák is megirigyelhetik, naprakész, finom és érzékeny kiállítást láttak. Köszönök az élményt! Én is! Namasztele! Köszönöm, hogy kis időre a magyar kortárs fotográfia prófétája lehettem Indiában.

Higgyék el, csodálatos érzés, amikor az emberrel elhitetik, hogy fontos, amit csinál.

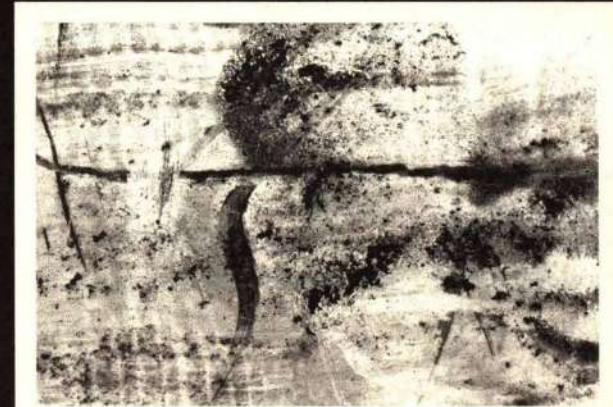
Hangyál Judit

**KORTÁRS MAGYAR FOTOGRAFIA**  
2003. november 2–november 30.  
New Delhi,  
Magyar Kulturális Központ

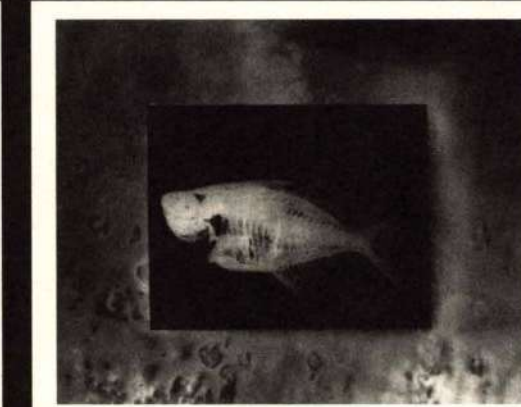
DETVAY JENŐ



HARIS LÁSZLÓ



GÁBOR ENIKŐ





## A VILÁG LEGDRÁGÁBB FOTÓJA

Nemcsak ez év, de az azt megelőző időszak legdrágábban elkelt fotója az idén május 20-án a Christie's árverésén gazdát cserélt dagerrotopia.

A mű a jelenleg ismert legrégebben készült felvétel az athéni Zeus-templom romjairól, alkotója a nagy utazó, az építészettörténettel foglalkozó Joseph-Philibert Girault de Prangey (1804–1892).

Az egyedülálló alkotás hibátlan állapotban maradt ránk, ráadásul készítője által szignált. A kép első szelén a következő olvasható: „113. Athenes. 1842. T.[emple] de J.[upiter] Olympien. pris de l'Est.”

Az árverést megelőző nagy nemzetközi érdeklődés miatt sejtteni lehetett, hogy rekordközeli ár születik majd, végül is a kép az előzetesen megállapított becserkék négyszereséért, 922 488 dollárért kelt el.

Az árverést szervezők a bevő nevét nem árulták el, de kiszivárogtató hírek szerint a titokzatos gyűjtő a katari Saud al-Thani sejk. Ha ez igaz, akkor a sejk a májusban megvásárolt Joseph-Philibert

Girault alkotásával is rendelkező kollekciója a világ egyik legjelentősebb európai, elsősorban brit és francia fotósok munkáiból álló gyűjteménye. ■

## EGY KÉZBEN A VILÁG NÉGY LEGRITKÁBB BIBLIÁJA

Százötven év óta első ízben került egy magángyűjtő birtokába a világ négy legritkább könyve: négy 15. századi biblia első nyomtatott kiadása.

A 88 éves szenvedélyes bibliofil William Scheide gyűjteményét három generáció építette. A kollekció első darabjai az amerikai



Scheide gyűjteményét három generáció építette. A kollekció első darabjai az amerikai polgárháború kitérésére utáni évek-  
ből, nagyapja gyűjtéséből származnak. A gyűjteményt jelenleg a Princeton Egyetemen, az erre a célra kialakított magánkönyvtárban őrzik.

A négy különleges biblia mind-egyiket Németországban nyomtatták. Közülük kettőt még Scheide édesapja, John H. Scheide vásárolt meg, azzal a nem titkolt szándékkal, hogy egyszer majd talán mind a négy nyomtatott könyvritkaság az ő gyűjteményét díszíti.

Az 1455–1456 körül alkotott Gutenberg-Biblia az első olyan nyomtatott könyv Európában, melyet a betűszedés módszerével készítettek. Összesen 49 ismert darabja létezik az eredetileg 150-180 példányban elkészített könyvnek.

Scheide Gutenberg-Bibliája 1873-ig Erfurt Domonkos-rendi kolostorában volt. Innen került az Egyesült Államokba a könyvgyűjtő George Brinley kollekcijába, majd onnan 1924-ben a Scheide-gyűjteménybe.

Egy évvel később érkezett a gyűjteménybe a Johann Fust és Peter Schoeffer által Mainzban 1462-ben nyomtatott Biblia.

Ezt a csodálatos színézeésekkel díszített bibliát pergamenre nyomtatták és körülbelül nyolcvan darab ismert belőle.

Apja álmát a négy biblia összegyűjtéséről William Scheide tovább dédelgette, és a már meglévők mellé megpróbálta megszerezni a hiányzókat.

Gyűjtemény – amely ekkor már vetekedett a kor legszebb kollekcióival a Spencer-gyűjteménnyel vagy Sussex grófjának gyűjteményével – először egy 1461-es kiad-



sú, Bambergben nyomtatott bibliával egészítette ki.

A 36 soros Bibliaként ismert könyv a legértékesebb a négy közül. Mindössze 14 példánya ismert.

A könyv első említését a würzburgi bencés kolostorban találjuk, onnan azonban 1803 tájékán eltűnt. Nem sokkal később már a Spencer-gyűjteményt gazdagítja. Amikor Scheide 1991-ben árverésen megvásárolja a bibliát, a könyvpiac elmúlt 200 évének legritkább könyve cserél gazdát nyílt üzleti forgalomban.

1991-től a Scheide-gyűjteményből már csak egy biblia hiányzott a négy legrégebben nyomtatott könyv közül, a Mentelin Biblia, melyet névadója, Johann Mentelin nyomtatott Strassburgban 1460-ban. 28 fennmaradt példánya ismert, ezt Scheide a közelmúltban vásárolta meg egy árverésen.

A Scheide-gyűjtemény ma a világ hat olyan könyvgyűjteményébe tartozik, melyek mind a négy könyvet magukénak mondhatják.

Magánkollekcióban eddig csak két gyűjtő dicsekedhetett azzal, hogy ezt a négy bibliát egyszerre birtokolta. Az egyik III. György angol király volt, a másik a néhai Lady Diana Spencer nagyapja, Spencer gróf, akit Scheide kora legnagyobb könyvgyűjtőjének nevezett. ■

## MILLIÁRDOS MŰGYŰJTŐK

A Forbes magazin minden évben különböző számítások alapján összeállított listáiról a világ leggazdagabb embereinek vagyoni helyzete mellett a vásárlási szokásaikról, hobbitos szenvedélyeikre költött dollár milliokról tájékozódhatunk. Idén a műtárgyakat gyűjtő milliárdosok rangsorával is megismerkedhettünk.

Az összeállításból kiderül, hogy a világ leggazdagabb emberei a kortárs képzőművészet iránt érdeklődnek a leginkább, jöllehet vagyoni helyzetük megengedné, hogy a legnagyobb múzeumok klasszikus darabokból álló gyűjteményével is vetélkedjenek.

A Forbes ötszázas listáján a műgyűjtői szenvedéllyel bíró milliárdosok száma harminchat. Húszan az Egyesült Államokban élnek, négyen Németországban, ketten-ketten Angliában és Franciaországban, míg a többiek – többek között – Kanadában, Izraelben, Olaszországban, Mexikóban, Spanyolországban, Svájcban, Törökországban és Venezuelában.

## N É H Á N Y K I R A G A D O T T P É L D A

William H. Gates, 46 éves, Egyesült Államok  
52,8 milliárd dolláros vagyonával a Microsoft alapítója a világ leggazdagabb embere. Gyűjtési területe: 19. századi amerikai festmények és ritka könyvek.

1994-ben a Microsoft Alapítvány megvásárolta a Leonardo tudományos vázlatát tartalmazó könyvet (Leonardo Kódex) 31 millió dollárért, majd négy évvel később Winslow Homer *Lost on the Grand Banks* című festményét, amelynek vételára – 36 millió dollár – az amerikai festményért valaha kifizetett legmagasabb összeg.

Legutóbbi jelentős vásárlása (2002 – Christie's), Leonardo *A lovagló* című, 12 x 7,8 cm-es ezüstvessző vázlatát. A rajzot 8,14 millió dollárért vette meg Gates.

Kenneth Thomson, 78 éves, Kanada  
14,9 milliárd dolláros vagyona újságokat is magában foglaló médiabirodalmából származik. Gyűjtési terület: középkori és reneszánsz szobrok és ékszer-  
ek. Miniatur portrék.

Carlos Slim Helu, 62 éves, Mexiko  
11,5 milliárdos vagyona a tulajdonában lévő Mexikói Telefon Társaságból származik. Övé a világ második legjelentősebb Rodin-gyűjteménye a Párizsi Rodin Múzeum után.

Philip F. Anschutz, 62 éves, Egyesült Államok  
5,1 milliárdos vagyona nagy részét az olajiparban szerezte. Gyűjtési terület: 19. és 20. századi amerikai festmények. Művészetek iránti lelkesedését mi sem mutatja jobban, mint hogy idén májusban megvásárolta a Londoni Millenium Domot. ■

# A műtárgykitételre vonatkozó jelenlegi szabályozás, valamint az EU-hoz való csatlakozástól várható változások

A MŰTÁRGYK KÜLFÖLDRE VITELÉRE AZ ÁLTALÁNOS VÁMSZABÁLYOKTÓL ELTÉRŐ RENDELKEZÉSEK VONATKOZNAK. A KULTURÁLIS JAVAK KÖRÉBE TARTOZIK A MAGYAR JOG ÉRTELMEZÉSÉBEN: AZ ÉLETTELEN ÉS ÉLŐ TERMÉSZET KELETKEZÉSÉNEK, FEJLŐDÉSÉNEK, AZ EMBERISÉG, A MAGYAR NEMZET, MAGYARORSZÁG TÖRTÉNELMÉNEK KIEMELKEDŐ ÉS JELLEMZŐ TÁRGYI, KÉPI, HANGRÖGZÍTETT, ÍRÁSOS EMLÉKEI ÉS EGYÉB BIZONYÍTÉKAI, VALAMINT A MŰVÉSZETI ALKOTÁSOK.

A Kulturális örökség védelméről szóló törvény (2001. évi LXIV. törvény) három csoportot különböztet meg a kulturális javak tekintetében:

I. **Nem engedélyköteles kulturális javak kivétel** esetén a Hivatal a meghatározott nyomtatványon igazolja, hogy a kivinni szándékolt tárgy nem tartozik az engedélyköteles javak körébe. Engedély nélkül vihető ki azok a műalkotások, a) amelyeket változatlan állapotban való visszahozatali kötelezettséggel visznek külföldre (pl. kiállítás); b) élő művész alkotásai (kivéve, ha védett a mű); c) 50 évnél nem régebbi tárgyak, ha azok nem engedélykötelesek, és a művész/forgalmazó nyilatkozik arról, hogy a mű alkotója ma élő művész.

Élő művész alkotásának külföldre viteléhez a művész vagy a művet értékesítő kereskedelmi szervezet nyilatkozata szükséges. Képzőművészeti alkotások esetén a műről készült fotódokumentáció is szükséges.

II. **Engedéllyel kivihető műtárgyak.** Kétféle engedélyezés létezik: ideiglenes, illetve végleges.

Ideiglenes kiviteli engedély akkor adható, ha a tárgy kivitele nem veszélyeztet a kulturális értékeket és a tárgy biztonságát.

A muzeális intézményekben és a levéltárakban – valamint a könyvtárakban muzeális dokumentumként – őrzött kulturális javak, illetve a védetté nyilvánított kulturális javak ideiglenesen akkor vihető ki az országból, ha a kivitel kulturális vagy tudományos célt szolgál.

Ideiglenes kiviteli engedély csak érvényes biztosítási szerződés esetén, legfeljebb az abban meghatározott időtartamra adható.

Kizárólag a Kulturális Örökségvédelmi Hivatal engedélyével lehet az ország területéről kivinni azokat a kulturális javakat, melyek

- a) a jogszabály szerint levéltári iratanyagnak, maradandó értékű magániratnak vagy irategyüttesnek minősülnek, továbbá
- b) 50 évnél régebbieket,
- c) amelyek a muzeális intézmények és levéltárak nyilvántartásában szerepelnek,
- d) amelyeket a könyvtárakban muzeális dokumentumként őriznek,
- e) amelyek védetté lettek nyilvánítva.

A kulturális javakra kiadott kivite-  
li engedély nem mentesít az egyéb  
jogszabályokban előírt engedélye-  
zési eljárások alól. Az igazolás hiá-  
nyában a vámhivatal felszólítására a  
vámkezelést kérő a jogszabályban  
meghatározott nyilatkozattal iga-  
zolja, hogy a kivinni szándékozott  
tárgy nem tartozik az engedélykö-  
teles javak körébe. Ezeket az enge-  
délyeket meghatározott forma-  
nyomtatványok kitöltésével a Kul-  
turális Örökségvédelmi Hivatalnál  
– tárgyanként – kell kérni. A kére-  
lemhez mellékelni kell a jogszabály-  
ban megjelölt közgyűjtemény szak-  
véleményét. A szakvéleményért a  
kérelmezőnek szakértői díjat kell fi-  
zetnie a szakértővel kötött írásbeli  
megállapodás alapján. A megállá-

podás tartalmazza a tárgy kérelme-  
ző által megjelölt értékét is. A megállapodásra egyebekben a  
Ptk.-nak a megbízási szerződésre  
vonatkozó szabályait kell alkalmaz-  
ni azzal az eltéréssel, hogy  
a) a szakértői díj véleményenként  
nem haladhatja meg a 15 ezer forint-  
ot, több tárgy együttes véleménye-  
zése esetén pedig 200 ezer forintot,  
b) a szakvélemény elkészítésé-  
nek határideje csak kivételes eset-  
ben haladhatja meg a 30 napot.

A végleges kivite-  
li engedély a jogerőre emelkedés napjától szá-  
mított 1 évig érvényes. Az ideigle-  
nes kivite-  
li engedély csak a benne  
meghatározott időtartamra érvé-  
nyes. Az engedélyben feltüntetett  
érték a kulturális tárgy kivitelével

kapcsolatos vámeljáráásokban hi-  
vatalos értékbecslésnek minősül.  
A jogszabályok pontosan megha-  
tározzák a kivite-  
li eljárás során  
használandó iratmintákat [szak-  
vélemény és ideiglenes, végleges  
kivite-  
li engedélykérdőlap, enge-  
dély, igazolás, nyilatkozat] és  
azok mellékleteit [fényképek, kü-  
lönböző nyilatkozatok, biztosítá-  
si kötvény stb.].

### III. A végleges kivite- li tilalom alá eső kulturális javak köre kiterjed:

- a) a muzeális intézményekben és  
a levéltárakban – valamint a könyvtá-  
rakban muzeális dokumentumként –  
őrzött kulturális javakra;
- b) védetté nyilvánított tárgyakra;
- c) a miniszter által kivite-  
li tilalom  
alá sorolt tárgyakra;
- d) a Magyarország területéről  
származó régészeti leletekre;
- e) a műemlékek, valamint a kul-  
turális javak alkotórészeire, tarto-  
zékaira;
- f) a kiemelkedő kulturális értéket  
képviselő ásványtani és őslénytani  
leletekre.

A védett kulturális javakra végle-  
ges kivite-  
li engedély nem adható,  
azok az ország területéről csak – kul-  
turális vagy tudományos célból, a  
Hivatal engedélyével – ideiglene-  
sen vihetők ki, például megőrzés,  
restaurálás, átalakítás céljából.

### Az Európai Unió jelenlegi szabályozása mint joghar- monizációs cél:

Az EU-ban a nemzeti kulturális  
örökség részét képező és az adott  
tagállam jogszabályai szerint védett  
kulturális javakat nem vagy csak kü-  
lönleges engedéllyel lehet véglege-  
sen kivinni a tagállam területéről.  
(A kivite-  
li engedélyköteles kulturális  
javak meghatározása a 92/3911/EGK  
Rendelet alapján történik.) A kivite-  
li tilalom, illetve korlátozás minden  
esetben a tagállam határáig terjed!  
A kiállítás, restaurálás céljából tör-  
ténő ideiglenes kivite-  
li engedélyezé-  
se hazánkhoz hasonlóan szintén be-

vett gyakorlat. Az egyes tagállamok  
közti vám- és határellenőrzések  
megszüntetésével azonban együtt-  
működést kellett kialakítani a más  
EU-tagállam jogszabályai szerint vé-  
dett kulturális javak kölcsönös vé-  
delme és az EU külső határain tör-  
ténő kivite-  
li egységes tilalma érde-  
kében. Az egyes tagállamok köte-  
letek a másik EU-tagállam jog-  
szabályai szerint védett kulturális  
javakat, amennyiben azok jogelle-  
nesen kerültek ki a másik tagállam  
területéről – meghatározott eljá-  
rásrend szerint, az új tulajdonos  
esetleges kártérítésével együtt –  
visszaszolgáltatni.

Az előbbi csoporton kívül eső kul-  
turális javak esetében a tagállamok  
közötti forgalom szabad, minden  
korlátozástól mentes, az EU határain  
kívül eső harmadik országba való ki-  
vitel viszont más elbírálás alá esik. Ez  
utóbbi esetben a kulturális javak for-  
galmi értéke és kora határozza meg,  
hogy engedélyhez kötik e a kivite-  
li, a küszöböt el nem érő műtárgyaknak  
az EU külső határain történő kivite-  
li tehát mind az utasforgalomban,  
mind az áruforgalomban a kulturális  
javakra szükséges különleges kivite-  
li engedély nélkül történhet.

Az EU-ban jelenleg érvényes szá-  
bályozás célja tehát, hogy a kiemel-  
kedő jelentőségű és pótolhatatlan  
értéket képviselő kulturális javak  
(amennyiben azok elérik a kijelölt  
értékhatárokat), mielőtt elhagynák  
az EU külső határait, a kulturális  
örökséget felügyelő nemzeti ható-  
ságok látókörébe kerüljenek, s  
adott esetben a szükséges intézke-  
dések (védetté nyilvánítás) megté-  
tele útján azok mégis az EU hatá-  
rain belül maradhassanak.

Az ingó kulturális javak védelmé-  
nek jelenlegi rendje az Európai  
Unióhoz történő csatlakozáskor csu-  
pán a kivite-  
li vonatkozásában szorul  
majd módosításra, amennyiben az  
Unió kevésbé szigorú, de a védett  
tárgyak kivite-  
li tilalmát érintetlenül  
hagyó engedélyezési rendjét kell  
majd alkalmazni.

Iványi Brigitta

# KÖLTŐNŐK, GÉSÁK. SZÍNÉSZEK, KURTIZÁNOK AZ EDO-KOR JAPÁN FAMETSZETEIN

FERENCZY LÁSZLÓ

Szín pompás kimonókba öltözött,  
különböző korokból és eltérő tár-  
sadalmi körökből való szépségeket lát-  
hatunk a japán fametszeten. Lehet-  
nek híres középkori költőnők, vagy a  
11. század eleji Murasaki Shikibu ud-  
varhölgy által írt gyönyörű irodalmi  
remekmű, a *Gendzsi regénye* palotai  
alakjai; 17–18. századi polgári házi-  
asszonyok napi munkájuk közben;  
zenélő vagy verseket olvasó gésák. Sok  
metszeten azonban híres kurtizánok  
vagy erotikus jelenetek láthatók. A nyu-  
gatiak azonban sokszor félreértették az  
ábrázoltak kilétét.

További tévedésekre adhatnak okot  
a metszeten színésznőnek látszó ala-  
kok. Az Edo-kori, 1603–1867 között  
uralkodó katonai, sóguni Tokugawa-  
kormányzat ugyanis 1629-től megtilto-  
ta a nők szereplését a kedvelt kabuki  
színházakban. A számos színházi met-  
szeten ábrázolt, gyönyörű kimonókba  
öltözött nők ezért valójában mind női  
szerepekre specializálódott férfiszíne-  
szek voltak. Ez a mai napig is így van.

A metszeten ábrázolt sokféle nő-  
alak kilétét több részlet alapján hatá-  
rozhatjuk meg, még akkor is, ha a szö-  
vegrészben erre nincs utalás.

A klasszikus *Gendzsi regénye* fejeze-  
teihez már a következő évszázadokban  
is készültek miniatúrákra emlékeztető  
stílusú festett illusztrációk. Ezek nyo-  
mán a 17–18. században fekete famet-  
szetes köteteket, majd önálló lapos szí-  
nes fametszeteket adtak ki e témakör-  
ből amelyeken az udvarhölgyek, – akár-  
csak a korábbi híres költőnők is – kö-  
zépkori viseletekben láthatók.

A színes fametszeten a polgári há-  
ziasszonyok többnyire a nők napi éle-  
tét bemutató sorozatokban szerepel-  
nek. Kimonójuk öve a legszebb szövési

és mintájú obi, amelynek párnaszerű  
masnija hátul, a derék mögött van meg-  
kötve. A kurtizánoknál ez éppen fordít-  
va, elől látható. Magas hajviseletüket  
lakkozott fésűk és hajtűk díszítik.  
A nyíltan erotikus, páros képek gyűjtő-

neve „tavaszi kép”, shunga. Megélhetés  
céljából sok festő-grafikus rajzolt ilyen  
képeket a kiadók rendelésére.

A gésák eredetileg tanult, klasszikus  
irodalmat, verseket, zenét jól ismerő hi-  
vatásos szórakoztató férfiak és nők vol-



HOSODA EISHI  
(1756–1829)  
Íráshoz  
készülődő nő

## VONATKOZÓ TÖRVÉNYEK

„UNIDROIT Egyezmény” [2001. évi XXVIII. törvény a lo-  
pott vagy jogellenesen külföldre vitt kulturális javak nemzet-  
közi visszaadásáról szóló, Rómában, 1995. év június hó 24.  
napján aláírt UNIDROIT Egyezmény kihirdetéséről]

■ „A kulturális örökség védelméről” szóló 2001. évi LXIV.  
törvény [KöTv.]

■ „A jogellenesen kivitt kulturális javak  
visszaszolgáltatásáról” szóló 2001. évi LXXX. törvény

■ „A Kulturális Örökségvédelmi Hivatal létrehozásáról”  
szóló 190/2001. (X.18.) kormányrendelet

■ „Az örökségvédelmi bírságról” szóló 191/2001. (X.18.)  
kormányrendelet

■ „A Kulturális Örökségvédelmi Hivatal eljárására  
vonatkozó szabályokról” szóló 16/2001 (X. 18.) NKÖM-  
rendelet

■ „A kulturális javak kivite-  
li engedélyezésének részletes  
szabályokról” szóló 17/2001. (X. 18.) NKÖM-  
rendelet

■ „A kulturális örökség védetté nyilvánításának részletes  
szabályairól” szóló 3/2002. (II. 15.) NKÖM-  
rendelet

■ „A kulturális örökség hatósági nyilvántartására  
vonatkozó szabályokról” szóló 17/2002. (VI.21.) NKÖM-  
rendelet



古今名婦傳

小野小町

横川彫行

出羽の郡司の女も小野小町に實を  
 猶子ともいふ和歌の衣通姫の流れ  
 を汲て其頃の歌仙さうらうゆやん  
 内裏の歌合の大伴の里主と番ひ  
 てまうふくふの歌をむ黒主暗み是を  
 聞我歌の及へぬを歎き此歌萬葉の  
 古歌よりいひて萬葉の双紙を出る  
 小町面目を失ひて彼双紙を見るふ  
 行もまらふ墨つきもさふひたれ  
 此双紙を洗ひて見度う我帝お初ひ  
 お前みて洗ひけれを誠の歌出小町が歌  
 古歌あらは菅頭れこれせよ双紙洗との  
 小町あふくふ何と種とそ  
 浮き流のうね  
 おひねるん

mertek lettek. A fejlődés náluk azonban más irányba, az önálló színes ukiyo-e nyomatok kiadása felé haladt. Két zseniális grafikus, Hishikawa Moronobu és Nishikawa Sukenobu a 17–18. század fordulójára számos fekete nyomtatású kötetben, sok száz képpel dolgozta fel a korabeli nők mindennapi tevékenységét és szórakozásait.

Kiemelt témakör lett ebben a szép női, ún. bijin képek kiadása. A híres kurtizánok képeit a Kaigetsudo festőiskola tagjai már önálló lapokon formálták ideállá. Ettől kezdve majd minden jelentős grafikus dolgozott e témakörben.

Nyugati gyűjtők körében talán Harunobu és Utamaro ilyen metszetei a legkeresettebbek. A sokszínű fametszetek kiadása Suzuki Harunobu lapjaival indult meg 1765-ben. Képeit a bájos arc-típusú teaházi leánykák kecses alakjáról és megkapó hangulatú szerelmespárokról lehet felismerni, még ha nincsenek is rajtuk jelzések. Sok képe ismert azonban kurtizánokról. Torii Kiyonaga (1752–1815) színes metszeteivel már egy új, nyúlánkbabb alkatú női ideált hozott divatba képeivel.

A városi nép életét, szórakozásait, kirándulásait ábrázoló – ukiyo-e néven ismert – zsánerképek népszerűek lettek a 17–18. században. Fő témakörük a kabuki színház kedvelt jelenetei és a szép nők képei voltak.

Az ukiyo-e metszetek tervező grafikusai többnyire kiváló festők is voltak. Harunobu után Kitagawa Utamaro (1753–1806) lett a színes fametszetek ünnepléte. Elragadó metszetein egy-egy újabb szépségideál mellett jelentős festői és technikai újdonságokat figyelhetünk meg: például a nők kiemelt mellképben, nagy fejjel való ábrázolását. Színpompás kimonói mintáit oly gondosan adta vissza, hogy jól tanulmányozhatók rajtuk a szövési, hímzési és festési technikák. Ez nem volt véletlen, mert textileket is tervezett. Gyönyörű alakjait és üde színeit még jobban kiemeli az ezüstös csillámporos háttér. Ilyenek például a „Női fiziognómia tíz típusa” című sorozatának lapjai is. Számos képe ismert a női házimunkákról, selyemszövéstről és az awabi halásznők életéről. A *Gendzi re-*

*génye* klasszikus nőalakjairól parodizáló sorozatot tervezett gésák és kurtizánok alakjaival.

Utamaro képei mai is rendkívül keresettek. A nagy siker miatt azonban többször is kiadták ezeket halála után, de kevésbé igényes grafikai megoldásokkal. Az eredetiség eldöntéséhez a kiadói műhelyek jelzéseit, a sűrűn változó cenzori pecséteteket, további datálásokat is figyelembe kell venni a metszeteknél. Az évmegjelölések többnyire a távol-keleti zodiákus jegyeivel vannak kombinálva.

A szép női képek mesterei között kiemelhetjük még Eishi és Choki nevét, valamint a Toyokuni iskola korai művészeinek a képeit. Az 1840–60 körüli színészképeken is sok szép nőalak szerepel, de már sematikus, dekadens megjelenítésben. Ezután már hanyatlásnak indult az ukiyo-e irányzat.

A nyíltan erotikus, páros képekről annyit érdemes említeni, hogy a legtöbb fametszettervező festő-grafikus rajzolt ilyeneket. Ezek nagy része azonban művészeti szempontból csekélyebb értékű. A „tavaszi képek” (shunga) közös jellegzetessége, hogy általában túlzott arányok és bonyolult pozitúrák szerepelnek rajtuk, amit a kiadó és a közönség is igényelt. Ilyen témájú képek naptárszerű kiadásokban is megjelentek.

Az erotikus metszetek közül kiemelkednek Utamaro „Párnakönyv”-ének a lapjai kevésbé vaskos, de művészeibb megoldásokkal, finomabb hangulatokkal és gyönyörű színes nyomtatással.

Meg kell még említeni a zseniális festő- és rajzolóművész Katsushika Hokusai (1760–1848) erotikus képeit is, amelyek önálló jellegük mellett rendkívül bravúros grafikai megoldásokkal jellemezhetők.

A maguk idejében Japánban olcsón kapható metszeteket az Edo-korban Nagaszakiban működő kisszámú holland kereskedő és néhány kínai is megismerhette. A többi nyugatiak viszont csak a japán kikötők megnyitása után, a Meiji-korban (1868–1912) léphettek Japán földjére; a kereskedők, majd gyűjtők ekkor figyelhettek fel igazán a metszetekre, s gyorsan megindult a lázas gyűjtés. Az ukiyo-e metszetek igazi újrafel-

vézése viszont csak Párizsban következett be az 1850–60-as években. Edmond de Goncourt és az impresszionista – többek között Manet, Monet és Degas – figyeltek fel a japán fametszetek megkapó grafikai szerkesztésére és csodálatos, üde színvilágára. Műveiken jól is követhető ezeknek hatása. A japán művészet megismerése a 19. század végi európai művészet áramlatait, közöttük a bécsi secessziót és az iparművészetet is erősen befolyásolta.

Nagy magángyűjtemények alakultak Európában és Amerikában, amelyek azóta már nagyrészt múzeumokba kerültek. A bostoni Szépművészeti Múzeumban például mintegy százezer japán metszet halmozódott fel, ami e grafikai műfaj rendkívül széles témakörét és egykori nagy kedveltségét is jól illusztrálja. A kvalitásos és keresett metszetek azonban a 20. század eleje óta egyre drágábbak lettek, és néha csak csillagászati árakon érhetők el.

Magyarország sajnos csak megkésve kapcsolódhatott be a fametszetek gyűjtésébe. Gróf Vay Péter (1864–1945) vatikáni misszionárius 1906 körül többször járt Japánban. Hivatalos tevékenysége mellett Apponyi Albert miniszter állami megbízásából több mint 2300 japán műtárgyat vásárolt ott a Szépművészeti Múzeum számára, amelyek 1919 után átkerültek a Hopp Ferenc Kelet-Ázsiai Művészeti Múzeumba. Mivel a keresett mesterek művei ekkorra jórészt már gyűjtőkre találtak, és áruk rendkívül magasra szökött, gyűjtésébe inkább az ukiyo-e művészet késői, hanyatló korszakából származó metszetek kerültek.

A hazai műkereskedelemben, elsősorban az aukciókon felmerülő képek zömmel szintén az ukiyo-e késői korszakából valók. A japán fametszetek világa viszont olyan gazdag, hogy ezek között is előkerülnek ritka vagy kevésbé ismert témájú lapok.

Sajnálatos azonban, hogy a 19. és 20. század fordulójától kialakult, teljesen új technikával és szellemben dolgozó modern japán grafikusművészek munkáinak gyűjtésére nincs mód hazánkban. ❖



KITAGAWA UTAMARO (1753–1806) Kurtizán kísérvével



SUZUKI HARUNOBU (1725–1770) Csókolódzó szerelmespár



KITAGAWA UTAMARO (1753–1806) Három szépség

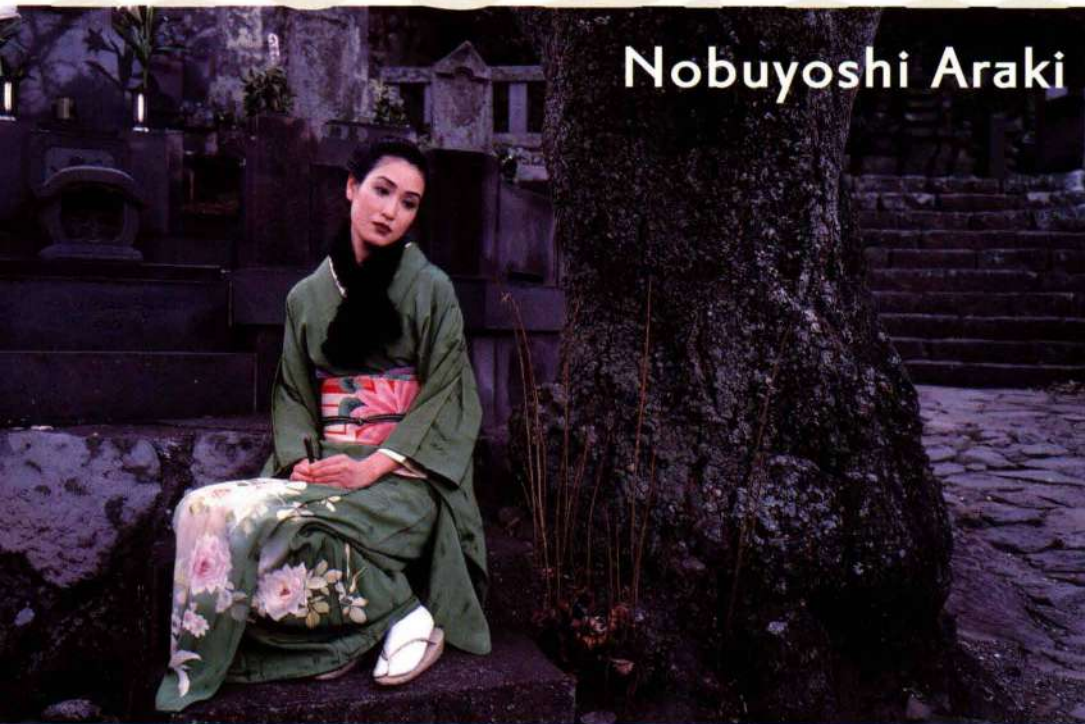
TOYOKUNI ISKOLA Ono Komachi 9. századi költőnő 1859

tak, akik megbecsült, tisztos foglalkozásukból éltek. A jó családokból származó gésa nők tehát nem kurtizánok voltak. Kínában már igen korán, a Tang-korban (618–906) kidolgozták a vésett fadúcós nyomtatást. Ezután számos fekete-fehér nyomtatású könyvet, katalógust, majd papírpénzt is kiadtak. A sokszínű művészi fametszetes nyomtatás technikáját a 17. századra dolgozták ki. Ennek legszebb példái a „Tíz Bambusz Csarnok”

és a „Mustármagkert” című albumképsorozatok, amelyeket e században több kiváló tusfestő reprodukált műveiből állítottak össze amatőr festők számára. Erotikus képeket is készítettek Kínában, ezek azonban inkább tanítói jellegűek voltak a maguk korában. Japánban – ahol korábban szintén készültek már szöveges fekete nyomatok – az említett színes kínai mintagyűjtemények már a 17. században is

# HÚSBA KÖTVE

## Nobuyoshi Araki képei



### WINKLER NÓRA

Nők. Farmerban, majd kimonóban, aztán félig kibontott kimonóban, derékig felhajtott selymek közt, megkötözve, teljesen pucéran, kötéseik nélkül, de a spárta mintázata mélyen befűrődve a comb húsába. Fáj nézni. Érezni a határvonalat a vértelenné vált végtag és a test másik része közt. A női testek nyitva, kicsavart pózokban rendelkezésre állva, közszemlére téve, kitakarva. A szemek viszont más mondanak. Nincsenek jelen. Nem vesznek részt. Se a csábítás erotikája, se a felvállaltság büszkesége, se az – adekvátan tűnő – kiszolgáltatottság félelme nincs bennük. Ezek a nők leváltak a testükről, tökéletes tárggyá, eszközzé téve azt, felkészülve a legváltozatosabb behatolásokra, kiegészítő játékokra, bárhány érkező bárhány fantáziájára. Átlagos nyugati nő számára nehezen elhelyezhető ez a szenttelenség, mint ahogy maga a szerep is. A szép arcú nők elemek egy hagyományban – ez itt nem a szexualitás közös örömeinek egyenrangúsága. De az eszközszerű alávetettség mellett ott van a befogadó test fölényes hatalma a reá vágyakozó felett. Érteni ezeket érthetjük, átélni

viszont nehezen tudjuk, csak annyit érzünk, mint a japán kultúrával való találkozások esetében gyakran, hogy kívülmaradtunk.

Nobuyoshi Araki 1940-ben született Tokióban, 32 éves volt, amikor otthagyta munkahelyét, egy jó nevű reklámügynökséget, ahol fotósként dolgozott. A következő 20 évben munkái – melyekből 75 (!) album és kiadvány jelent meg Japánban – Európában teljesen ismeretlenek maradtak. *Akt Tokyo 1971–1991* címmel, 1992-ben mutatkozott be Grazban, amit több osztrák kiállítás után, Hollandia, Skócia, Skandinávia és Svájc követte. Ekkorra már ünnepezt kult-figura és médiasztár hazájában. Túlzó és fontoskodó felhajtások közt élt, akár Michael Jackson, komolyan ivott, egyszerre volt kisfiús és kőkemény, mint Damien Hirst, erotikus érdeklődése pedig Helmut Newtont idézte meg, noha a két férfi lényegileg másképp nyúl e témához.

Araki képein beszédek és sűrűek a hátterek. Üres utcákat ritkán látni, hotelszobákat annál inkább, pompázatos



Csak annyit érzünk, mint a japán kultúrával való találkozások esetében gyakran, hogy kívülmaradtunk.

fürdőszobákat vagy fényűző lakások részleteit. Modelljei fiatalok, sokakban valami furcsaság, debilitás érződik, hajkoronájuk tökéletes, kicsi a mellük, formás, vörös a szájuk. A MEO-ban kiállított képek ilyenek – konstruált, beállított, világított fotók, ahol a kiegészítő tárgyak, műanyag állatkák, vázák vagy virágok megkomponáltak vannak jelen, egyszerre színpadiasak és viccesek.

Rengeteg fotója van ugyanakkor, melyek gyakorlatilag naplószerű dokumentumok, vöröslámpás negyedek este, automata fényképezőgéppel készített lenyomatai a lányoknak. Albumba szerkesztve egy oldalon akár 20 ilyen fotó is szerepel, ezzel is erősítve, hogy itt egy millió darabkát látjuk, sokaságukban állnak össze egygé. Ezekbe a képekbe gyakran bele is nyúlt – kollázstechnikával vagy festékekkel, rajzokkal.

Araki művészetének megértéséhez mindenképpen kellő adat, hogy feleségével együtt dolgozott, illetve Yoko volt egyik legfontosabb modellje. Életük intimitásait, mindennapi vagy akár eksztatikus részleteit ugyanúgy fotózta, nagyította, kiadta és kiállította, mint a több ezer másik nőről készült felvételeket. Yoko halála után a mennyiségbe menekülés felerősödött, mintha a felejtést keresve kószálná végig a kurvanegyedek utcáit, éjszakai bárók különtermeit, lokálok sarkait.

Araki a kultúra piacán is sajátosan viselkedik, nem veszi figyelembe a fotográfia marketingjének kurrens szabályait. A nyomatok számát nem limitálja, de dátumozni se szokta. Egészen eltérő méretű képeit hajlandó ugyanazon az áron eladni. A japánokról elterjedt képzeletünket a folyamatosan kottogtatott gépekkel tökéletesen hozza, s ahogy korábban már említettem, arra is ráerősít, hogy a japánok a nem japánok számára kifürkészhetetlenek. Ja, és azt még nem mondtam, hogy a nemzetközi reputációban fürdőző Araki mindössze egy nyelven kommunikál, az anyjéén. ❖





# SZOMORÚ SZÉPSÉGEK

SZOBOSZLAI JÁNOS

Egy japán popcsapat, a The Fantastic Plastic World pár éve lemezre vette a *Steppin' Out* című számot. Az eredeti dalt a brit új hullám másodikvonalából származó Joe Jackson írta és adta elő 1982-ben, a korai new wave és szintipop zenéhez képest csúcsmínőségben. Nos, a japánok a monoton négynegyedes számot bosszavaként indítják, majd jungle-ritmusok bevezetése után valami kubai népűnneppel fejezik be – mondanom sem kell, végig hamisan énekelve. Mégis, a dal újraalkotása tökéletesen hitelesnek hangzik. A japánok – akik, feltételezem, abból a generációból származnak, amelyeknek kamaszkorában jött ki az eredeti Jackson-szám – azt mutatják meg, hogy bennük hogyan hangzottak, hangzanak a nyugati popipar termékei. A nagy kedvencek előadása nem plágium – inkább elsajátítás, azonosulás, lefordítás és beépítés az anyanyelvbe. (Az egyik legnagyobb japán találmány, a karaoke is ezt szolgálja: az aktív befogadást, a saját tévést, amely rögtön lefordít, szintetizál és egyénit.) A feldolgozás tagadhatatlan invenciózussága és egyben

infantilitása hordoz valami tipikusan japán karaktert. És épp ezzel van gond – a tipikusan japánnal, mármint hogy milyen is az. Mit jelent a „keleti”, szemben a „nyugati”? Tudjuk, hogy japán az eltolható falak és a húszévenként újjáépítendő házak építészeti koncepciója, a zen-meditáció és – íjászat, a teazertartás, no és a természet és ember azonosságának elve. És japán a nindzsák és jakuzák kimondhatatlan brutalitása, a II. világháború koreai és kínai koncentrációs táborai (ahol nők ezreit kényszerítették prostitúcióra), vala-

mint japán tradíció az olaszokat is megfélemlítő üzleti és politikai korrupció is. Ha ezekkel az egymásnak ellentmondó karakterisztikákkal nem megyünk semmire, talán Japán „nyugatosságának” jelenségeit érdemes szemügyre venni. (Erről és általában a japán kultúráról kiváló és személyes hangú áttekintés ad Vágvölgyi B. András *Tokyo Underground* című könyve.) A japánok lekörözték a nyugati technikát, folyamatosan alkotják az elektronikai hightech csúcsteljesítményeit, az amerikai rock and rollt és popot szintetizálták a tradicionális japán kultúra egyes elemeivel, miközben fokozatosan feloldódik ez a kulturális tradíció, már ami a tömegek életvitelét illeti. És ott vannak mindenütt: a Hősök terén és a Times Square-en, a San Pietrónál és Yucatán-félsziget őserdőbe temetett piramisainál.

Hideki Iinuma is utazó. 1975-ben, a hegyvidéki Naganóban született, szobrászatot tanult, s főleg Európában utazgatva és alkotva éli életét. Bázisai: Nantes, München, Bécs. Már meglehetősen sok kiállítást tud maga mögött, és alapvető műtárgypiaci tapasztalatokra is szert tett mind Japánban, mind Európában. Szobrai fiatal nőket ábrázolnak. Fából faragja őket, általában 35–50 cm közötti egy-egy alak magassága. A megmunkálás során távol marad a realisztikuságtól, a felületkialakítás elnagyolt, durva, a vékonyok világosan láthatóak maradnak.

A lányokat egyes esetekben teljes alakként, de általában torzoként, csípőig vagy térdig ábrázolja. Megfesti a haját, kifesti a szemeket és az ajkakat, s a ruhát is festői eszközökkel hangsúlyozza. A nők nagyrészt a fehér

rasszhoz tartoznak, egyes esetekben feketék vagy ázsiaiak. Testtartásuk, öltözetük és make-upjuk miatt a divatlapokból ismert fotómodelleknek látszanak. A nagyon szép nőket nagyon szép nőkként sikerült megfaragnia Hideki-nek. A kihívó modelltípóz mellett néhány alkotás nyíltan erotikus vagy pornográf jellegzetességeket is mutat (ilyenek például a fedetlen, részletesen kifaragott és kifestett ágyékok). Iinuma e szobrokat le is fotózza, oly módon, hogy természeti vagy ipari tájba illeszti őket, s ez esetben a fotó önálló alkotásként születik meg. Az acb galéria 2003. szeptemberi kiállításán (amelynek címe *Félszeg vágygal, színjózanon?*, további résztvevői a cseh Markéta Othova, a portugál Rui Bastos s a fiatal magyar festő, Szoló Ákos voltak, lásd: [www.acb-galeria.hu](http://www.acb-galeria.hu)) a japán szobrász összesen huszonnégy lányszobrot prezentált.

Iinumának van egy bájos weboldala, alkotások reprodukcióival, utazásai során készített fényképekkel és egy, a művészeti koncepcióját ismertető angol és francia szöveggel ([www.hideki.ht.st](http://www.hideki.ht.st)). A huszonnyolc éves fiatalember nem művészettörténész, sőt, nem is nagyon ácsorgott a művészettörténet és -elmélet mélységeibe. Emiatt ezen szakmák képviselői joggal fanyalognak a

szöveg módszertani és műfaji eklektikája és következetlen nyelvezete miatt. Mégis, művei értelmezésének és kritikai elemzésének során érdekes forrásként szolgál. Valamint bátor tett, hogy ilyen nyíltan a világ elé tárja, hogy épp hol tart világlátásának építgetése közben. A szövegből kiderül, hogy Iinuma lételeme az utazás, a mindig máshol levés, az olyan kultúrákban jelen levés, amelyekben ő olyan outsider, aki insidereként megfélemlítően érti és éli meg az adott



## HIDEKI IINUMA SZOBRAI A BUDAPESTI ACB GALÉRIÁBAN

kultúrát. Utazó, aki nem kell hogy felelős legyen a helyi ügyek alakulásáért – csavargó, flaneur, kívülálló, de egyben szintetizátor is. Persze nem egyetemesen – nagyon szubjektíven, fiatal, érzékeny fiatalemberhez illően. Mint japán személynek, Japán „nyugatosságának” folyamata és következményei határozzák meg személyes- és művészeti filozófiáját. Műveinek kiindulópontja az utazó pozíciója, mégpedig a nem japán kultúrában működő japán utazóé. Központi témái a magány és a szépség.

A tömegmédiából, mégpedig a divatlapokból, az életmódmagazinokból, ún. „férfimagazinokból” választja Iinuma modelljeit. A médiában a női test szterilizációja a férfitekinteteknek való megfelelés és a férfitársadalom elvárásainak mentén alakul. Man look at woman – a nő önmagát a tükörben mint mások által megfigyeltet látja. Iinumát joggal vádolhatnák e jelenség posztfeminista kritikusi a férfitekintet érvényesítésével. Lányai kívánatosak – mintha egy kamasz fiú rajzolgatná álmai nőit. Ezek főleg nyugati lányok, nem a japán fametszetek gésái, nem a manga és nem az anime világához tartoznak. Arcukon a modellek egykedvű, cool kifejezése – de egyértelmű, hogy szomorúság és melankólia is kifejeződik rajtuk. Érdekes, hogy a kiállítás azon látogatói – főleg nők –, akik semmit nem tudtak a művészről, női alkotóra tippeltek. Ennek okáról magyarázattal nem nagyon tudtak szolgálni. Egy biztos, a szobrokat mint expresszív alkotásokat értelmezte a látogatók többsége.

Azzal, hogy egy fiatal férfi nőket ábrázol, Iinuma bevállalja primér, alapvető, maximálisan hiteles, erotikus vágyait. Nem választja szét a kultúrát (amely korlátozza a vágyak kifejezését és gyakorlatát) és a vágyakat. Emiatt persze nem politikailag korrekt. S bár kultúránk feminista kritikája tökéletesen legitim és szimpatikus,

Hideki szépségdefiníciója is az: „A szépség betemeti a magány szomorúságát.” A kultúránkban egyik legfontosabb értéként megfogalmazott fizikai szépséget és a magányt hozza különös kapcsolatba. A szobrok nem személyiségeket ábrázolnak, hanem személyiségekké válnak. A divatmodell mint interface-t kiválasztó és használó Iinuma – miközben szoborrá transzformálja a színes fotót – egyéníti és egy narratív közegbe helyezi a fotó által ábrázolt figurát. Emiatt sem a hagyományos japán művészetből eredeztetjük Iinuma alkotásait. A sematikus, mintákat követő gésaábrázolásokkal ellentétben Iinuma lányai egy egészen más társ-

dalmi-kulturális közegben születtek. A nyugati tömegkultúrát fogyasztók ruházata, viselkedési mintái uniformizálódnak, s Iinuma – ha nem is kritizálja nyíltan – e közeg kultuszszemélyeit, paradigmaticus ikonjait, a modelleket kilépteti a „keep smiling” világból. A high-tech hazájából érkezett japán szobrász tehát a nyugati szobrászat technikáit sajátította el. Szobrai olyanok, mint egy-egy játékba, amelyek azért nem válnak ameriai Barbie-rémmé. Hideki úgy teszi magáévá a nyugati tömegkultúra ikonjait, ahogyan a Fantastic Plastic World zenészei. Az elsajátítással és újraalkotással kifejezi önnön alapvető identitásválságát (a nyugatosított és hagyományait feladó Japán problémáját) és ebből fakadó magányát. S mindezt úgy teszi, hogy outsidersként nagyon sok mindent feltár és elmond a mi európai kultúránkról.

Az egyedi, egy példányban létező alkotások már-már konzervatívnak tűnhetnek. Iinuma szobrai reprodukálhatatlanok. A kortárs digitális technológia ellenpontozásai, de nem a kézi munka ennek az ellentétnek a lényege, hanem a nem sokszorosíthatóság ténye. Hideki lányai testek, amelyeket megismerhetünk jobbról, balról. Nincs egyetlen nézőpontjuk. Ez az élmény meggyőzi a nézőt, hogy Iinuma kiváló szobrász. Bár az ábrázolás módja jelzesszerű, mégis, a testekben ott van a csont, a hús, anatómiaiailag helyén van minden rajtuk. Hideki Iinuma szobrait melegen ajánlom beszerzésre azoknak, akiket vonzanak transzkulturális műalkotások. Magyarországon néhány gyűjtő már ráértett Hideki szobrainak szépségére, de az acb galéria kínálatában egy tucat Hideki Iinuma mű még megtalálható. Az acb és a japán szobrász tervei szerint alkotásai folyamatosan jelen lesznek a hazai és az európai piacon. ✪



# A festmények hamisításáról

MOLNOS PÉTER

Írásomban kísérletet teszek arra, hogy bemutassam és konkrét példákkal illusztráljam a magyar festménypiacon előforduló jellegzetes hamisítványtípusokat. Szándékom nem az elrettentés: e sokszor elhallgatott kérdések tisztázása éppen a bizalom növekedését eredményezheti azáltal, hogy a cikksorozat után a műtárgyak iránt érdeklődő, azokat gyűjtő olvasó már nem csupán folyosói pletykák, halcan odasúgott félinformációk birtokában tájékozódhat a hamisítványok – veszélyes és egyben rendkívül érdekes – világában.

A hamisítás a szó szoros értelmében piacorientált tevékenység. Művelői általában jó ütemérzékkel követik, sőt az sem ritka, hogy megelőzik az aukciók és a múzeumi kiállítások által indukált aktuális divatokat. Jó szemmel emelnek ki a művészet történetéből irányzatokat, iskolákat, neveket, s tálalják a potenciális vásárlók elé. A hamisítás tudományos igényű vizsgálata számos érdekes kérdést vet fel és segít tisztázni. A hamisító önkéntelenül dokumentálja saját korának ízlésvilágát, értékítéletét, reprezentálja a múlthoz való viszonyulás módosulásának történetét is. Így egy-egy korszak hamisítványainak tanulmányozása számos tanulsággal jár: vall készítőjének kvalitásairól, korának ízléséről, valamint a megidézni kívánt múlt jelenben élő képét is feltárja. Az általános igazság itt is érvényes: minden korszak olyan hamisítványt kap, amelyet megérdemel. A műtárgygyűjtés hirtelen jött divatja, a még gyakorlatlan gyűjtők korlátozott tapasztalatai, valamint a világpiachoz viszonyítva még ma is alacsony árak általában még nem serkentik a hamisítókat komolyabb erőfeszítésekre. „Kis pénz – kis foci”, így a régi műveket megidéz

ő kortárs hamisítványok felismerése az esetek többségében a szakértő szemnek nem jelentenek megoldhatatlan kihívást. Jóval nagyobb nehézségeket okoz a régi hamisítványok és a meghamisított, átalakított korabeli festmények helyes attribuálása.

E rövid cikkben – mely reményem szerint egy hosszabb sorozat részeként kerül most az olvasó elé – megpróbálom hiánytalanul bemutatni a hazánkban manapság fellelhető hamisítási módszereket. Igyeksem majd minden egyes típushoz illusztratív példával szolgálni, melyet általában egy-egy, már lezajlott aukciós vagy múzeumi kiállítás, illetve jelentős köz- és magángyűjtemények anyagából fogok felidézni. Szándékom ezzel nem az aukciósházakban és a múzeumokban dolgozók tisztességének vagy hozzáértésének megkérdőjelezése, csupán a dokumentálhatóság és az ellenőrizhetőség érthető elvárásának igyeksem megfelelni.

Az alábbiakban tehát a probléma szűken vett gyakorlati megközelítésére vállalkozom. Nem kívánok a hamisítás kultúrtörténeti, esztétikai, filozófiai, művészetszociológiai aspektusaival foglalkozni.

A festményhamisítások egyik leggyakrabban feltűnő alaptípusa, mikor a hamisító egy régi, általában eredeti művön végez el olyan változtatást, melynek következményeként azt egy jó nevű alkotó műveként tudja áruba bocsátani. Leleplezése az újonnan készült hamisítványokhoz viszonyítva jóval körültekintőbb vizsgálatot igényel, hisz az ilyen esetek többségében a felhasznált anyagok (hordozó, alapozás, festék stb.) korhűek, a festői formaadást sem terheli a hamisítókat jellemző kényszeres mintakövetés árulkodó görcsössége. E módszer elterjedtsége és tagadhatatlan hatékonysága a mai magyar műtárgypiac két alapvető jellegzetességéből fakad.

## I. rész

A hamisítók joggal építhetnek mind a gyűjtők mentalitására, mind a hazai művészettörténet hiányosságaira. A tipikus gyűjtő a műalkotást nem önmagában, jelenvalóságában, önálló kvalitásainak függvényében értékeli, hanem önkéntelenül történeti kontextusba helyezi, mintha egy festmény megvásárlásakor nem csupán egyetlen művet, hanem egy teljes festői oeuvre-t szerezne meg. Sok esetben a festményvásárlást nem elsősorban egy jó mű birtoklásának vágya, hanem a leendő vacsoravendégek elkápráztatásának igénye motiválja. Csak ezzel magyarázható, hogy nagy festők gyenge alkotásai sokszor jóval magasabb árat érnek el, mint ún. kisfestők jóval kvalitásosabb remekművei. A hamisítók sikerei azonban nem csupán e gyűjtői mentalitással, hanem művészettörténetünk adósságaival is magyarázhatóak. A magyar festészet monografikus feldolgozása rendkívül hiányos. Még a legnagyobb nevek tanulmányozásakor is megválaszolatlan kérdések özönére bukkanunk. Sok esetben segít egy-egy vitatott szerzőségű festmény attribuálásakor, ha a művet a gyanított vagy sugallt alkotó egyéb, vitathatatlant alkotásai mellé téve vizsgáljuk. Állítom azonban, hogy előfordulhat olyan probléma, például egy ismeretlen kismester átszignált festménye esetében, mikor egyszerűen eldönthetetlen, hogy a művet besorolhatjuk-e a szignó által sugallt festő életművébe, vagy számúnk kell onnan. A megoldás csak a még feltáratlan, sokszor szinte ismeretlen életművek kellő mélységű kutatása lehet. Az ideális esetben a bírálónak nem csupán azt kellene kimondania, hogy a kép nem a szignó által felidézett művész festménye, hanem korabeli dokumentumok, analógiák segítségével kellene meghatározni a mű valódi alkotóját is. Csak így akadályozható meg, hogy az elismert festők életműve felhiguljon, il-

letve, hogy értékes, de a műtárgypiac által kevésbé honorált életművek szinte nyom nélkül eltűnjenek.

A hozzáértőket is gyakran megtévesztő hamisítványok általában e fent említett, korabeli, eredeti, de utólag átalakított festmények közül kerülnek ki. Elkülönítendő a teljes egészében hamis képek csoportjától, nevezük ezeket meghamisított festményeknek. A meghamisítások számos különböző altípusba sorolhatók, melyek többsége a kép–szignó viszony manipulálásán alapul.

1. Eredetileg jelzett festmény szignójának eltávolítása.
2. Eredetileg jelzetlen vagy eltávolított jelzésű festmény utólagos, önkényes szignálása.
3. Meglévő szignó átalakítása.
4. A mű átfestése, „felcsinosítása”, bizonyos, a kép értékét csökkentő motívumok eltüntetése, mások ráfestése.
5. Korabeli, régi másolatok manipulálása.

A fenti kategóriákat színesítheti, bonyolíthatja hamis feliratok elhelyezése a festményen, illetve hátoldalának vagy a vakkeretnek cédulákkal, utólagos feliratokkal való felékítése:

1. Hamis, megtévesztő ajánlás.
2. Hamis, utólagos datálás akár az eredeti szignó mellé. (Ha a festői életmű bizonyos szakasza értékesebb.)
3. Kiállítási etikettek, gyűjtői cédulák felragasztása egy-egy alkotó nevének sugalmazása céljából.

Speciális eset, mikor – a fentiekkel ellentétben – a szignó eredeti, a kép ellenben nem. Ez a látszólag paradox helyzet nem ritka a magyar festészet történetében, a legismertebb és később majd bővebben tárgyalt példákat Iványi-Grünwald Béla életművében találhatjuk.

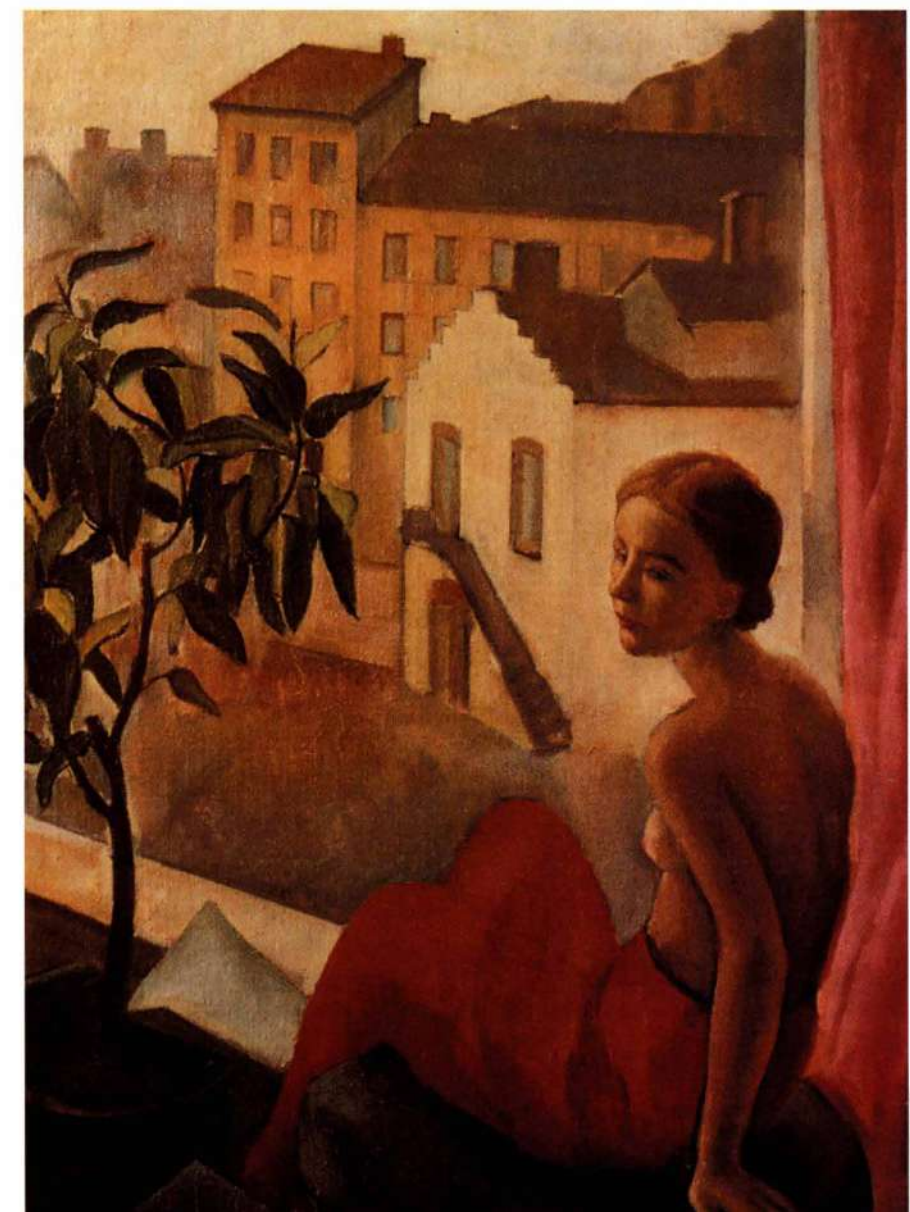
A festmények meghamisításának látszólag legkevésbé kártékony típusa, ha egy szignált műről a hamisító eltávolítja a jelzést. Célja ezzel az, hogy a jó minőségű, de kevésbé értékelt alkotójú műhöz a potenciális vásárló egy nagy nevű művészt asszociáljon. A szignatúra eltávolítását megteheti a kép

conkolásával, a felirat átfestésével, ledörzsölésével, illetve vegyszeres lemosásával. Mindegyik módszer az esetek többségében árulkodó nyomokat hagy. A műalkotás kompozíciójának belső aránya felbillen vagy a kép felülete szenved el olyan apró károsodást, mely a vizsgálatkor az utólagos beavatkozást valószínűsíti. A szignó eltávolítása az egyik leggyakrabban alkalmazott hamisítási típus. Művelői általában kisstílusú „műkereskedők”, akik rendelkeznek kis mesterek korabeli, eredeti festményeivel, és nagyjából tisztában vannak a piaci értékítélettel. Legtöbb esetben saját maguk végzik az „átalakítás” munkáját, de gyakran restaurátorok közreműködését kérik és – sajnos – kapják.

A szignójától megfosztott kép esetére szolgáljon illusztrációként az alábbi mű. Az *Akt műteremablaknál* című festmény jelzés nélkül, ismeretlen művész alkotásaként szerepelt egy néhány évvel ezelőtti aukción. Korabeli reproduk-

ció segítségével sikerült később meghatározni festőjét. Ennek köszönhető, hogy ma már Gosztonyi Máriának attribuálhatjuk a képet, és egy jó minőségű művel gazdagíthatjuk e szinte ismeretlen kismester kutatásra érdemes életművét. Az átalakítások e típusában természetesen előfordulhat, hogy a szignót már évekkel, sőt évtizedekkel az aukcióra kerülés előtt távolították el, vagy véletlenül tűnt el egy figyelmetlen restaurátor kezei között. Ilyenkor a festményt aukcióra felvevő szakember felelőssége teljesen kizárható, hiszen elé már a szignálatlan, valóban ismeretlen alkotójú, de minősége miatt kiállításra érdemes kép került.

Az előbbi – sajnos rendkívül gyakori és bár ártatlannak látszó, de a művészettörténeti kutatásnak felbecsülhetetlen károkat okozó – módszer „továbbfejlesztett” változata, mikor a hamisító szignálatlan vagy eltávolított szignójú festményt lát el hamis jelzéssel. A leleplezést nehezíti, hogy ilyen



GOSZTONYI MÁRIA  
Akt műteremablaknál  
olaj, vászon  
110 x 85 cm  
magán-  
gyűjteményben

## Klasszikus hamisítótrükk: engedjük át a „megfejtés” és az (ön)becsapás jogát a kedves vevőnek.



átalakítások sokszor a meghamisított művész saját korában is előfordultak. A mester–tanítvány kapcsolat, a közös művészideál determináló hatása s még számtalan természetes tényező eredményezheti, hogy néhány festő stílusa, műveik külső jellegzetességei igen közel állnak egymáshoz. A hamisítók ezt a hasonlóságot használják ki. Így lesz Fáy Dezső képéből Gulácsy-mű, Pohárnokból Berény, Katona Nándorból és Szepecsi Kuzskából Mednyánszky, s így tűnt el a kevesek által ismert László László életműve, hogy gazdagítsa az amúgy sem tömörségéről nevezetes Scheiber-œuvre-t. A sort persze hosszan folytathatjuk: a Munkácsy- vagy Benczúr-tanítványok művei gyakran váltak mesterrük alkotásaivá, nem beszélve arról, ahogy a Markó gyerekek – a hamisítók közreműködésével – számos alkalommal szó szerint apjuk nyomdokaiba léptek. Rippl-Rónai markáns, sokakat megigéző stílusa, a mestert körülvevő művészekre gyakorolt közvetlen hatása számos esélyt kínált a szignók manipulálói számára. A nevelt fiúnak számító Martyn Ferenc korai pasztelljei vagy a szintén a házhoz fogadott Anella kukoricás virágcsendéletei – a közeli stílusrokonság miatt – szinte „kihívják” maguk ellen sorsukat. A Rippl-Rónai szűk baráti köréhez tartozó Kunffy Lajos érzékeny pasztellportréira is hasonló veszélyek leselkednek.

A probléma speciális szeletét alkotják azok a képek, melyek nem elsősorban a stiláris rokonság, hanem a szignók hasonlósága miatt estek áldozatul a hamisítók tevékenységének. A húszas

GYENES LAJOS  
Csendélet  
Olaj, vászon, 90x60 cm  
Az aukción Gyenes Gitta műveként szerepelt.

GYENES LAJOS  
Csendélet gyümölcsökkel  
(Fotó a Képes Krónika 1927. május 8-i számának címlapjáról)

évek derekán felháborodott sajtópolemiát, sőt bírósági eljárást is kiváltott a nyilvánvaló rosszhiszeműség ellenére is hamisnak csak körülményesen nevezhető Ferenczy Károly-képek esete. Egy szerény képességű fogarasi festő 1926-ban Aradon kiállítással egybekötött vásárt rendezett. Ferenczy első világháború idején festett vázlatait kínálta a lelkes közönségnek. A csalás a szakértők számára egyértelmű volt, de a „hamisítót” nem tudták elítélni: Ferenczy Károly volt a neve, nem tilthatták meg, hogy „művészként” használja szignatúráját.

A tökéletes névegyezés természetesen nem kizárólagos feltétele az effajta hamisításnak. A két világháború közötti korszak jelentéktelen műcsarnoki giccsestője, Szentgyörgyvári Gyenes Lajos feltehetőleg még álmában sem gondolta volna, hogy néhány évtized elmúltával egyik csendélete a modern irányzatoknak elkötelezett Gyenes Gitta művészetét fogja reprezentálni egy aukciós katalógusban. Elég volt csupán a szignatúrát kereszt- és nemesi előnévnek kezdőbetűitől megfosztani, hogy a sugalmazás tárgyi alapja megszülessen. Az átalakítást egy 1927 májusában megjelent művészeti hetilap címlapképe leplezte le, melyen Gyenes Lajos *Csendélet* című képe látható, s mely nem csupán stílusában tökéletesen analóg az említett képpel, de még a két festményen megjelenő kínai váza is azonos.

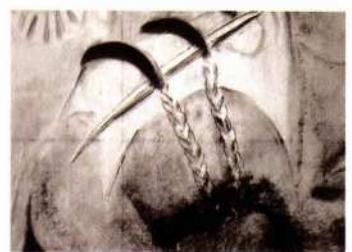
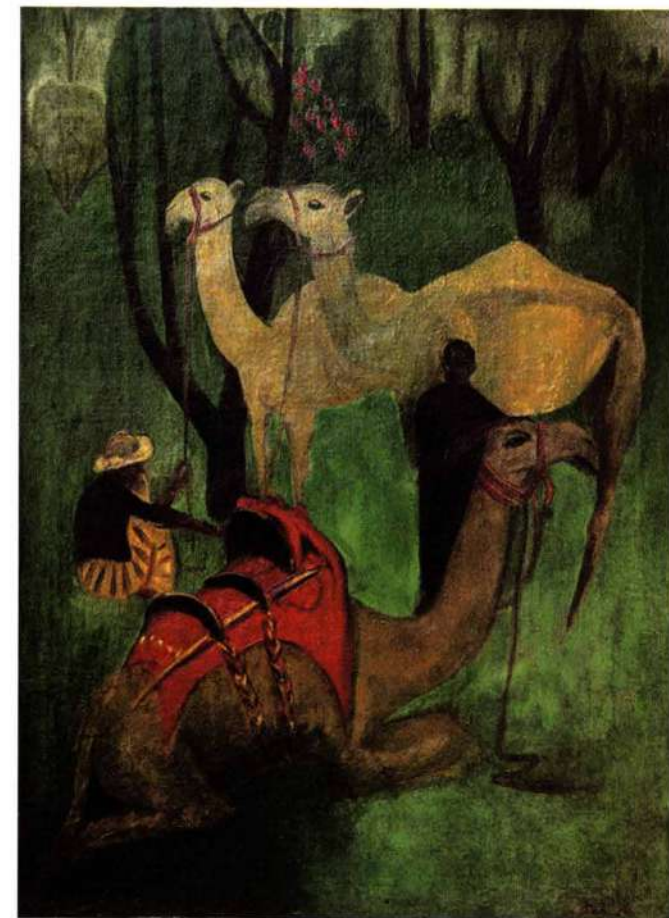
Az elmúlt évek műkereskedelmének történetéből szerencsére olyan példa is felidézhető, mikor az aukciósház szakmai hozzáértése segített meghatározni egy korábban meghamisított, átalakított szignójú, rosszul attribuíált mű valódi alkotóját. A reprodukált festmény a kivételes értékeket felvonultató László Károly-gyűjtemény 1996-os műcsarnoki bemutatásán és az ezt kísérő katalógusban még Kmetty János műveként szerepelt. A néhány évvel később megrendezett aukción már – helyesen – Klie Zoltán neve alatt jelent meg.

Esetünkben tehát az aukciósház vezetőjét és szakértőit, ellentétben a kiállítás anyagának összeállítóival, nem tévesztette meg a festmény szignóját rendkívül ügyesen átalakító egykori hamisító. A kép ma már valódi alkotójának életművét gazdagítja, s tartja azóta is – joggal – a Klie-festmények aukciós rekordját.

Végül zárja a sort egy igazán különleges eset: ritka példája annak, mikor a hamisító saját csapdájába sétál bele. Az utoljára reprodukált, keleti témájú festmény az Ecseri piac forgatagában tűnt fel, nem egészen egy esztendeje. A rendkívül koszos, de alapvetően jó állapotban lévő kép jobb alsó sarkában olvashatatlan szignótöredék húzódott. A kép újszerű tulajdonosa, egy restaurátor segítségével, eltakarította a „használatlan” betűhalmazt, s helyére új jelzést festetett. Gondosan és felettébb rafináltan járt el: a halvány stiláris hasonlóságok miatt sugalmazott Pekáry István szerzőségét csupán nevének első három betűjével próbálta a leendő vásárlónak feltálatlani. Klasszikus hamisítótrükk: engedjük át a „megfejtés” és az (ön)becsapás jogát a kedves vevőnek. Ráadásul a szignó betűit megformáló vékony, fekete festékbe mártott ecsettel még húzott néhány „jellegzetes” vonalat, többek között az ábrázolt tevék kantárjára. A képet végül – Pekáry ázsiójához mérten – kiemelkedő áron adta el jelenlegi tulajdonosának. A történet itt azonban tanulságos fordulatot vett. Hamar kiderült ugyanis a mű valódi alkotójának személye. Amrita Sher-Gilnek, az indiai modern festészet legnagyobb alakjának ugyanis éppen abban az időben rendeztek gyűjteményes tárlatot az Ernst Múzeumban. A tárgyalt műnek egy rendkívül közeli analógiája, mondhatni ikertestvére tűnt fel a kiállításon. A gyanút időközben a legmagasabb szakmai fórumok is igazolták, a mű ma már az anyai részről magyar származású indiai festőnő rend-



KLIE ZOLTÁN  
Gyárváros  
Olaj, vászon  
60 x 80 cm  
magángyűjteményben



Infrafelvétel  
AMRITA SHER-GIL  
Pihenő tevehajcsárok  
című képéről  
(részlet)

AMRITA SHER-GIL  
Pihenő tevehajcsárok  
Olaj, vászon  
69,5 x 50 cm  
magángyűjteményben

kívül megbecsült életművét gazdagítja. A vége tehát: happy end. Persze nem a „ravasz” hamisítónak, hiszen Amrita Sher-Gil festményei, ha elvétele felbukkannak a világ vezető aukcióshá-

zainak kínálatában, nagyságrendekkel magasabb áron találnak vevőt, mint a történetbe ártatlanul belerángatott – egyébként kitűnő – Pekáry István művei. ❖

# Velencei Biennále 2003: A néző diktatúrája – avagy a kurátori diktatúra nézője?



## IVÁNYI BRIGITTA

A velencei főpályaudvarról kilépve a Grand Canal partjára, a kiállítás jelzőtáblájává vált, embrenyi keresztmetszetű öntöttvas csőszelvények fogadják a városba érkezőket. A *The Cord* címet viselő, városszerte több helyen felbukkanó művek mint információt szállító csatornák szimbolizálják a kapcsolatot az 50. nemzetközi kiállítás közel száz helyszíne között. A Giardini della Biennale hagyományos nemzeti pavilonjai csupán az államok egy részének biztosítanak saját kiállítóhelyet, de ma már a nemzeti imázsépítés részeként egyre több ország tartja fontosnak, hogy képviseltesse magát ezen az állami reprezentációra épülő kortárs művészeti szemlén. Maga a fődíjat elnyerő Luxemburgi Pavilon is egy bérelt velencei palazzóban kapott helyet: Su-Mei Tse *Air conditioned* című kiállítása a csellós és képzőművész finom hangoltságával rendezi be a palota alsó szintjét, hangszigetelt stúdiót, illetve egy múltbeli találkozás helyszínét idézve, hatalmas homokórákkal és a sivatagban homokot seprő emberekről szóló videójával, valamint egy szakadék szélén csellózó nőt bemutató képsorai-val ember és természet viszonyának sokoldalú elemzését kínálja.

A Velencei Biennále hagyományos kiállítási struktúráját idén erőteljes változtatások érték. A kortárs képzőművészeti szcena rengeteg párhuzamos vonulatának bemutatása érdekében a kiállítás számos önálló autonómiával és identitással rendelkező projektből épül fel. A kiállítás főkurátora, Francesco Bonami által meghirdetett főcím *Álmok és konfliktusok: a néző diktatúrája* főként az Arsenale és a Giardini központi pavilonjának koncepcióját határozza meg. Bonami értelmezésében a néző diktatúrájának záloga, hogy nem egy mindent átfogó egységes ve-

zérelvre alapozott nagy, összefoglaló kiállítás valósul meg, hanem több különféle témára koncentrááló kisebb kiállításból választhatja ki saját útvonalát a látogató.

A szecesszió, a szocreál és a kilencvenes évek organikus-népies építészetének jegyeit magán viselő, tekintélyes méretű Magyar Pavilonban idén a Kis Varsó művészpáros (Havas Bálint–Gálik András) *Nefertiti teste* című projektjének eredményeként született kiállítás kapott helyet. A fásasztóan zajos és információval agyonterhelt, bevásárlóközpontokat meghazudtoló vizuális zsúfoltsággal jellemezhető pavilonok után igazán üdítő érzés megérkezni ebbe az oázisba. A pavilon nyitott tetejű középső terében egy olajfákkal, babérbokrokkal és borostyánokkal teli átrium fogadja a látogatót, úgy tűnik, mintha ez az eredeti tervek szerint lenne így, de a nyugodt, tiszta térélménybe belerondítanak a tokostul kiszedett üveg térelválasztó ajtók felfüggesztésének romos maradványai, emlékeztetve a látogatót arra, hogy a kiállítás része a tér átalakítása. A néző észrevétel nélkül lassít biennálefürkésző tempóján, hiszen ez a pavilon a Giardiniben szokatlan meditatív hangulatot áraszt, a zöld átrium mellett elhelyezett 50-es évekbeli szocreál bőrfotelek nemcsak a nyugodt elmélkedésre hívnak fel, hanem a Kis Varsó által a Biennáléra való felkészülés során használt Divatcsarnok hangulatát is felidéznek.

Az átrium bal oldalán áll „Nefertiti teste” vagyis az a közel ember nagyságú, fejetlen bronz női test, amely a berlini Ägyptisches Museumban őrzött több mint háromezer éves Nofertiti-mellszobor kiegészítéseként készült, mintegy a kortárs képzőművészet által hozzárendelt jelenlegi korpusz-interpretáció, az a földi porhüvely, amellyel Havas és Gálik ismét alárendeli a gravitációnak Nofertiti anyagtalan szépségű fejét. A szobor úgy működik, mint Nofertiti képelt pszichéjének lenyo-



mata: egy középkorú, többgyermekes családjában, aki egyben a világ egyik legnagyobb és legrégebb birodalmának élén áll mint az új monoteista vallást megalapító fáraó széles körű tisztelettel övezett felesége: csupa siker, szépség és ragyogó gazdagság, akinek arcma háromezer év után is osztatlan és széles körű népszerűségnek örvend – de ez a bronztest mást sugall: kissé megfáradt, görnyedt hátával, enyhén beesett mellkasával és csontos, szikár természet-

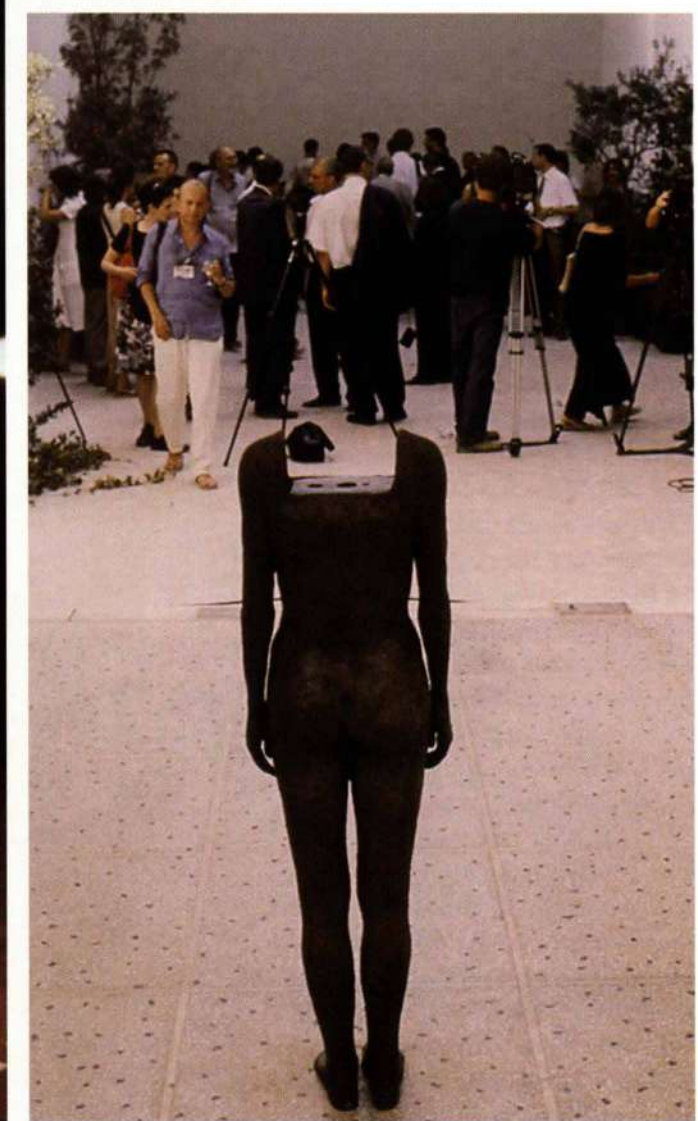
vel sokkal inkább azokra a súlyokra utal, amelyeket ez a szépségideál a világn hordozott, nemcsak történelmi, de művészettörténelmi, esztétikatörténelmi szerepénél fogva is. Havas és Gálik leginkább a Nefertiti-fej 20. századi újralfedezése óta kialakult kultúrtörténelmi kontextusára reflektál, arra, hogyan vált a művészeti turizmus legfelkapottabb sztárikonjává a szobor, amelynek vitrinje elé rózsákat helyeznek el a múzeumba látogatók. A Magyar Pavilon közönségének többsége azonban első látásra nem állt meg elémelkedni, amíg azonnal oda nem próbálta saját fejét a test „mellszoborvárórészébe”, ennek köszönhetően megszámlálhatatlan fotó készült a test legújabb „fejezeteiről”: nők is, férfiak is lelkesen álltak be a szobor mögé a vidámparkokból jól ismert, arckivágással ellátott kép mögé állás játékát idézve.

Az átriummá alakított középső tér körül rendeződik el az installáció: a bejáratnál szemben egy beépítetlen DVD és projektor jóvoltából kissé fakón láthatjuk azt a rövid filmet, amelyet a berlini egyiptomi művészeti múzeumban vettek fel 2003 májusában, amikor Havas Bálint és Gálik András lehetőséget kapott az intézmény igazgatójától, hogy Németország legértékesebb műtárgyát elmozdítsa helyéről, és ideigle-





nesen hozzáillessze a Budapestről oda-szállított bronztesthez. Ennek dokumentációjaként valóban élethűen idézi fel azt a drámai feszültséget, amikor a 30 kilós büsztöt remegő kézzel a testre helyezi a múzeumigazgató és asszisztense. Ez a film az installáció kulcsa, hiszen ez sűríti a szobor koncepciójába foglalt kérdéshalmazt: régi és új, egymástól távoli kultúrák produktumainak találkozását, a kortárs művészek és egyiptológusok lehetséges együttműködését, a kortárs művészet által használható intézményrendszert, a kortárs és az antik művészettel foglalkozó muzeális intézmények közötti alapvető különbséget és nem utolsósorban az egész projekt nemzetközi jellegét, azaz Egyiptom, Budapest és Berlin ellentmondásokkal és identitásválságokkal terhelt vizuális művészeti kultúrájának találkozását a Kis Varsó égisze alatt. ❖



# ARTFORUM BERLIN ARTEFORUM



## DEÁK ERIKA

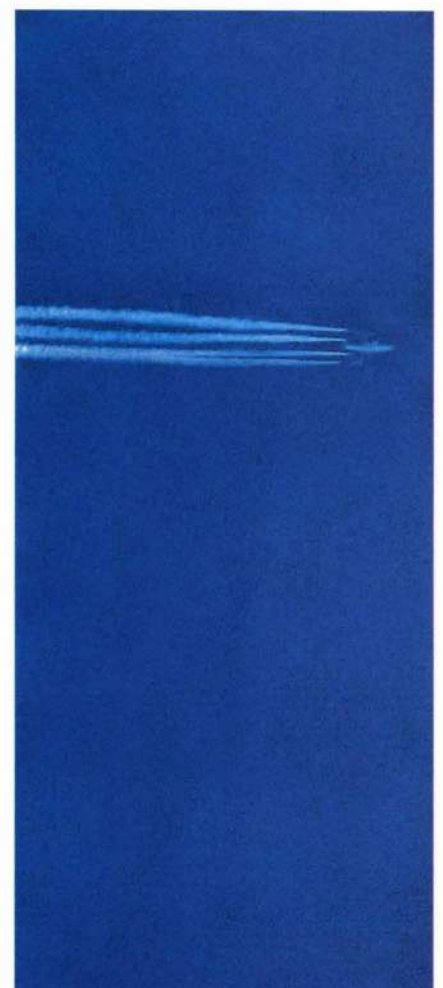
**I**dén hatodik alkalommal rendezték meg Berlinben a kortárs képzőművészet egyik legrangosabb vásárát, az ARTFORUM-ot. Az esemény fontosságát nem pusztán az adja, hogy a rendezők szigorú szelekciója miatt igen nehéz a kiállító galériák sorába bekerülni, hanem az is, hogy a vásárral egy időben több szakmai szimpózium is megrendezésre kerül. Az előadások témája a fontosabb magángyűjtemények bemutatásától az új technológiák művészetben való megjelenéséig terjed.

Az érdeklődés ismét óriási volt. Ez talán leginkább annak tudható be, hogy a napilapok mindennap oldalakat szenteltek a vásárnak, ugyanúgy, mint a televízió vagy a rádió.

Az utcákra ugyanez volt érvényes, a sugárutak, a legfontosabb tömegközlekedési gócpontok mind ki voltak plakátolva.

A rendezők arra is nagy hangsúlyt fektettek, hogy a legismertebb magángyűjtemények és múzeumok képviselői, valamint a nagy művészeti magazinok kritikusai, kurátorai megjelenjenek. Fontos ez, hiszen ilyenkor dől el, kik lesznek a következő évek sztárjai, kik képviselnek majd egy-egy országot a nemzetközi művészeti élet palettáján, kiknek a művei gyarapítanak majd egy-egy magángyűjteményt.

Egy vásár mindig valamiféle kavalád. Sok a galéria, és annál több a műtárgy, nem könnyű valami újjal kitűnni. A név a lényeg, de legalábbis nagyon fontos. Egy neves galéria szinte mindent el



tud adni, míg egy híres művész hasonlóképp fellendítheti egy galéria hírnevét.

Míg tavaly inkább csak a véletlen hozta be a látogatókat a Deák Erika Galéria standjára, idén már sok volt a régi ismerős, és sokan ismerték fel a tavaly már itt kiállított Szűcs Attila műveit. Komoly sikert könyvelhet el magának Iski Kocsis Tibor is, akinek Szűccsel egyetemben szintén sikerült néhány művét értékesíteni. De a galéria által képviselt többi művész, úgy mint Eike, Ghyczy Dénes, Révész László László és Köves Éva is kisebb-nagyobb sikerrel szerepelt.

- ISKI KOCSIS TIBOR  
Felhők, 2001  
olaj, vászon  
30 x 40 cm
- Repülő, 2002  
olaj, vászon  
90 x 30 cm
- SZÜCS ATTILA  
Terített asztal  
vakfolttal  
olaj, vászon  
55 x 55 cm



Míg hazánkban még mindig inkább a festmények kerülnek köz- és magángyűjteményekbe, külföldi vásárokon egyre több fotó és videó kel el. Érdekes, hogy áruk is lassan vetekszik a festményekével, hiszen 10, 20, 50 000 euróért lehet fotókat kapni, és egy limitált szériás művészvideó ára elérheti a százezres kategóriát is. Míg a mi festőink művei még a tízezres kategóriát is alig érik el, pedig ők is nagyon jó művészek. Sőt. Egy a bajuk, hogy nincsenek benne a nemzetközi művészet körforgásában. Remélhetőleg csak egyelőre. ❖

Mindhárom kép jelentős külföldi magángyűjteménybe került a Berlin Artforumon.

# LAPPANGÓ MŰVEK FELBUKKANÁSA

ADALÉKOK BERÉNY RÓBERT

FESTŐI PÁLYFUTÁSÁNAK ÚJABB MEGÍTÉLÉSÉHEZ

BARKI GERGELY

Megítélni egy festőt leginkább a festményei alapján lehet. Minél több művét ismerjük, annál teljesebb képet alkothatunk róla. Ebben az a legizgalmasabb, hogy soha sem tekinthető teljesnek, lezártnak egy oeuvre, hiszen a váratlanul felbukkanó, ismeretlen alkotások olykor egész életművek átírására kényszerítenek.

Hasonló helyzet áll fenn Berény Róbert esetében is. Szíj Béla Berény-monográfiái, illetve a festőről írott tanulmányok megjelenése óta hosszú idő telt el. Az utóbbi évtizedben tucatszám buk-  
kantak fel ismeretlen és lappangó Be-

rény-művek, melyek egészen új fénybe helyezik ennek az eddig is elismert és nagyra becsült művésznak a megítélését. A műkereskedelemben tapasztalható egyfajta trend hatására főképp korai alkotások kerültek elő, melyek között igazi fő műveket is találunk.

Egymást követően, több aukción is szerepelt a festő egyik legkorábbi, Munkácsy hatását idéző, még Budapesten készült önarcképe, amelyen már egy öntudatos, a mesterségbeli tudás birtokában lévő művész mutatkozik meg. Berény 1905-ben, maga mögött hagyva a Mintarajziskolát, 18 éves fejjel Párizsba ment, hogy megismerkedjen a legújabb művészeti irányzatokkal. A festő

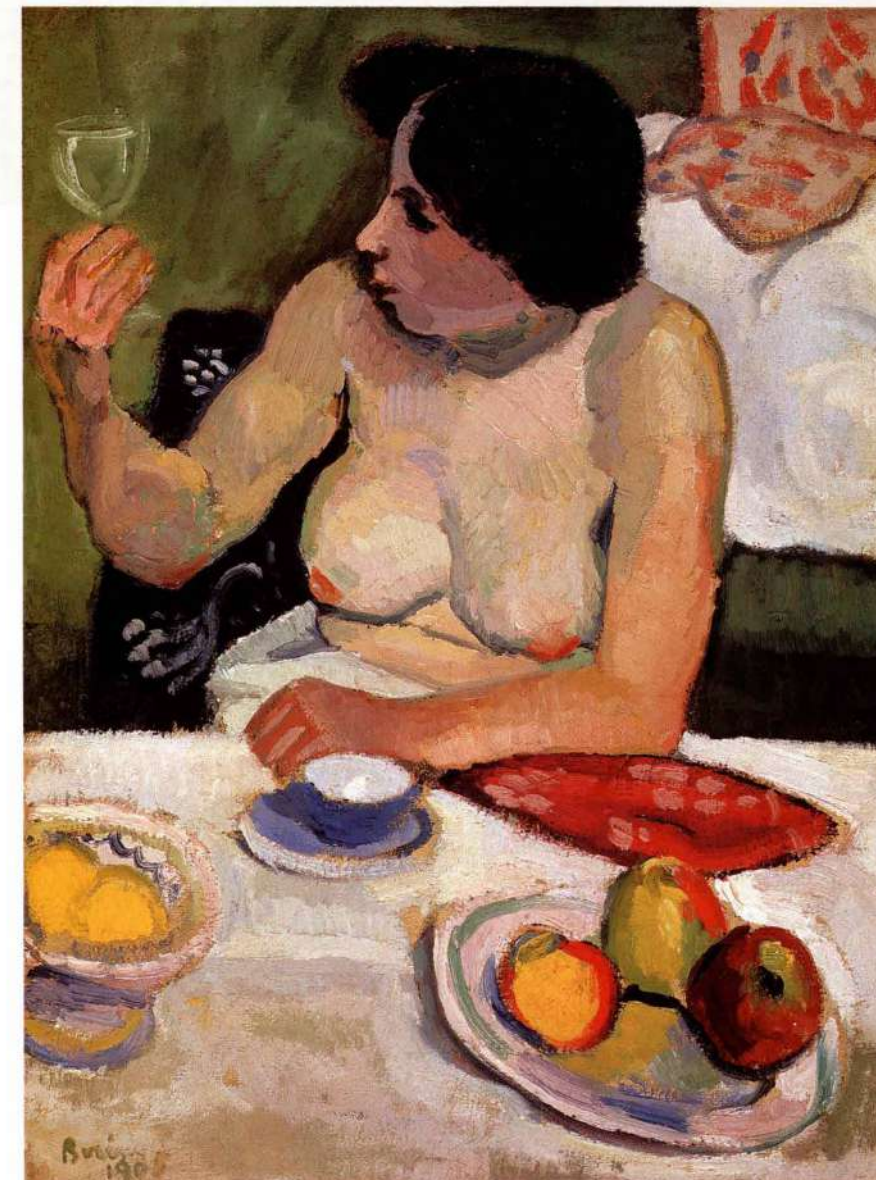
eddig kevésbé feltárt párizsi korszakából olyan egészen korai, 1905-ben festett művek váltak néhány éve ismertté, mint például a Kiesebach-gyűjtemény *Nő pohárral* című vászna, amelynek, fauve-os hangvétele elárulja, hogy Berény azonnal magába szívta Párizs avantgárd levegőjét. Szintén a Matisse körül csoportosuló Vadak hatását tükrözi a még idén aukcióra kerülő, *Monacói háztetők* című, Weiner Leónak dedikált karton, amely az egyetlen ismert Monacóban készült Berény-mű.

Az újonnan felbukkant festmények és néhány csak most megismert dokumentum vizsgálata alapján egyre világosabb kép rajzolódik ki Berény pári-

zsi időszakáról s leginkább a művész eddig teljesen ismeretlen (illetve téves információk alapján ismertetett) kiállítási szerepléséről.

Első megmérettetésén, az 1906-os Salon d'Automne-on négy festmény képviselte az akkor mindössze 19 esztendő művészt. Ezek közül a már ismét Budapesten készült, édesapját ábrázoló portrét ismerjük, amely néhány éve bukkant fel a család birtokában. Az arckép előkerülése s néhány eddig ismeretlen életrajzi adatokat tartalmazó dokumentum vizsgálata világossá tette, hogy Berény 1905 és 1911 között – leszámítva a rövid monacói tartózkodást és egy Pór Bertalannal együtt megtett itáliai körutazást – tulajdonképpen ingázott a francia és a magyar főváros között. Az év nagyobb részét Párizsban, a nyári vakációkat pedig Magyarországon töltötte. Feltehetően 1906 nyarán készült az *Olvasó lány pamlagon* című – néhány éve ismeretlen magyar festő műveként aukcionált – olajkép, amely stílusa alapján logikusan illeszkedik Berény 1906-os műveinek sorába. Legközelebbi rokona a *Szalma kalapos önarcképnek*, az *Utcán* című, 1906 nyarán festett műnek, és bizonyos értelemben a Berény Nándor-portrénak. Az említett analógiák is megengedik, hogy a feltételes módot kijelentő módra váltva, a művet a korai Berény-oeuvre-be emeljük.

Az 1907-es Függetlenek Szalonja volt Berény második párizsi kiállításának helyszíne. Erről a tárlatról nem került elő újabb ismeretlen mű, csupán egy korabeli francia kritika a fauve-ok „keresztapjától”, Vauxelles-től, aki a Salon des Indépendantsról tudósítván Berényről is említést tesz, mint „aprenti fauve”-ról, azaz „fauve-tanoncról”. Új titulusához méltón, sőt már mestereihez mérten, három újabb festménnyel jelentkezett Berény az 1908-as Salon des Indépendants-on. A sors kegyéből erről a kiállításról két lappangó, a kutatók számára is teljesen ismeretlen mű buk-



BERÉNY RÓBERT  
Nő pohárral  
1905  
olaj, vászon  
61x46 cm  
magántulajdonban



BERÉNY RÓBERT  
Labdázók  
1907-1908  
olaj, karton  
50 x 61 cm  
magántulajdonban

BERÉNY RÓBERT  
Olvasó nő  
1906 körül  
olaj, vászon  
70 x 90 cm  
magántulajdonban





hazai közönség előtt is bemutatkozott a Bölöni György által szervezett 1909-es erdélyi vándorkiállításán, majd az év végén részt vett a Nyolcak első, *Új képek* című tárlatán, ahol távollétében egyetlen művével képviseltette magát. Az utóbbi évek egyik árverésén ez a kis méretű tájképe is előkerült, amely az egykori kiállítási kritikák leírása alapján vált egyértelműen azonosíthatóvá. Ezzel az 1909 nyarán alkotott, *Parkrésztlet* című festménnyel újabb etap kezdődik Berény életművében. Innen-től kezdve már nem állított ki Párizsban, ellenben Budapesten, 1911-ben már összesen 49 képével ő lett a Nyolcak újabb kiállításának protagonistája. Ennek a tárlatnak az egyik legbotránysabb műve a *Karosszékekben kuporgó lány* című akt volt, amely idén, 92 év el-

teltével került újra közönség elé a városmajori Berény- emlékkiállításán. Ezen a tárlaton elenyésző számban szerepeltek korai művek, ellenben a festő későbbi korszakaiból bemutatásra került néhány nagyon szép, eddig ismeretlen munka. Közülük is kiemelkedik a meghívó hátlapján reprodukált, rejtett erotikával átítatott portré, amelyen Etát, második feleségét örökítette meg a festő. Néhány hónapja egy másik, szintén az érett Berény fő művei közül való festmény, a *Nő rókával* reprodukciója jelent meg a Mű-Terem Galéria által tervbe vett kiállítás beharangozójaként. Az utóbbi idők egyik izgalmasnak ígérkező kezdeményezése révén és az elkövetkező időszak aukcióinak anyagában várhatóan újabb, eddig ismeretlen Berény művek kerülnek napvilágra... ✨

# Monet és barátai

a Szépművészeti Múzeumban  
2003. december 1.–2004. március 15.

MOLNOS PÉTER

Az idén melegebb és színeiben gazdagabb lesz a budapesti tél, a más-kor szürke, hideg napokat vibráló vilá-gosság fogja beragyogni. December el-sején ugyanis *Monet és barátai*, a fény és a szín halhatatlan szerelmesei köl-töznek be a Szépművészeti Múzeum épületébe, egy olyan kiállítás alkalmá-ból, melyre emberemlékezet óta hiába várt a művészszerető magyar közön-ség. Utoljára több mint kilencven éve, 1910 tavaszán volt hasonlóan nagyszabású impresszionista tárlat hazánkban. Akkor a frissen, ambiciózus tervekkel megalakult Művészház mutatott be reprezentatív, jelentős nemzetközi, el-sősorban a francia festészet remekmü-veiből válogatott anyagot, kiegészítve a modern magyar művészet legszebb alkotásaival. A szervezés feladatát magá-

ra vállaló Rózsa Gyula helyzete jóval egyszerűbb volt, mint a mai „utódé”. A kiállítás katalógusának tanúsága szer-int ugyanis „a tárlaton főlhalmozott műkincseknek e monumentális garmadájából egyetlen darab sem került se a külföldről, se állami múzeumainkból; a legnagyobb szabású muzeális alkotás-tól a legkisebb grafikai lapig minden darab magyar amatőrök és gyűjtők ma-gántulajdona”. A *Monet és barátai* című kiállítás kurátora, a Szépművészeti Múzeum Grafikai Osztályának munkatársa, Geskó Judit azonban rögeőbb utat járt be addig, míg a bemutatásra kerülő anyag végre összeállt. Személy-es kapcsolatai, kitartása, munkatár-sainak állhatatos szervezőmunkája ré-vén harminchárom európai és amerikai gyűjteményből érkeztek festmények, szobrok és rajzok, melyekhez a Szép-művészeti Múzeum három Monet-képe

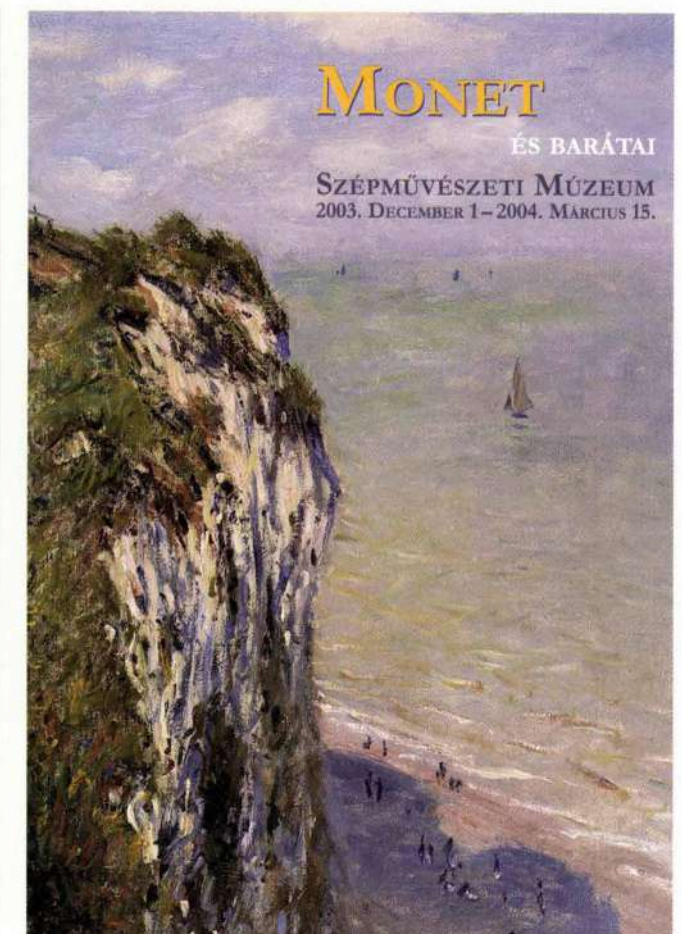
és a Grafikai Gyűjtemény legszebb raj-zai csatlakoztak. Claude Monet mint-egy huszonöt műve mellett egykori ba-rátainak, művésztársainak, a francia impresszionizmus legnevesebb meste-

CLAUDE MONET  
A Trouville-i móló  
apálykor, 1870  
Szépművészeti  
Múzeum, Budapest



A Művészház nemzetközi impresszionista kiállításának katalógusa, 1910

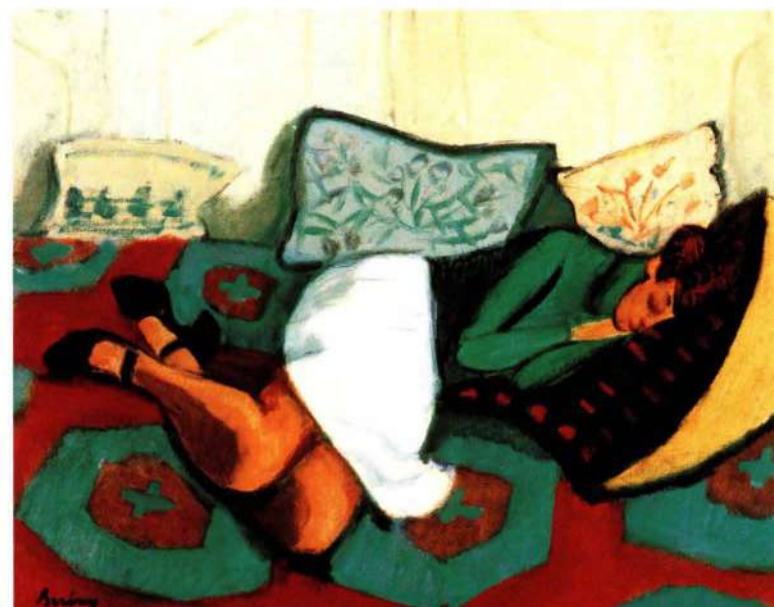
A Szépművészeti Múzeum Monet és barátai című kiállításának plakátja, 2003



BERÉNY RÓBERT  
Monacói háztetők  
1906  
olaj, karton  
59 x 48 cm  
magántulajdonban

BERÉNY RÓBERT  
Alvó hölgy rókával  
79 x 94 cm  
olaj, vászon  
magántulajdonban

BERÉNY RÓBERT  
Alvó nő  
olaj, vászon  
53 x 62 cm  
magántulajdonban

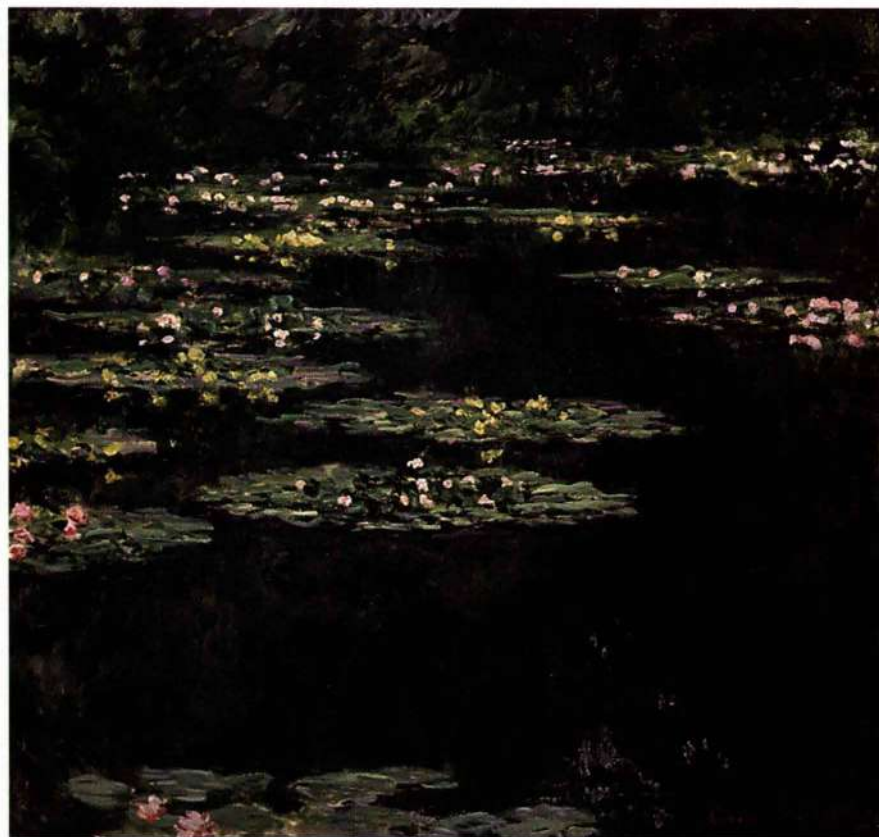


kant fel az elmúlt évben: a *Labdázók*, illetve az *Olasz lány* aktja. A két festmény előkerülése revelációként hatott a korszakkal foglalkozó művészettörténészekre is. A *Labdázók* esetében leginkább a szokatlanul merész színhasználat nyugtázza le a nézőt. Az *Olasz lány* aktja már igazi főmű, egy alig húszesztendő, vérbeli fauve festő csúcsteljesítménye. Az *Indépendants-on* szereplő harmadik festményéhez, a *Cilinderes önarckép*hez hasonlóan itt is nyilvánvaló epatírozó szándék vezérelte a művészt. Berény egy különös perspektíva alkalmazásával, bátor torzításokkal élve ragadta meg a modell alakját. A művészes esetében eddig bizonytalanul, csupán sejtések alapján emlegetett fauve-os korszak-meghatározás ezeknek az ízig-vérig fauve műveknek a bizonyító ereje révén vált határozottan használhatóvá és használandóvá. Ezt az állítást tovább erősíti, hogy az utóbbi időben jelentős számú új, eddig ismeretlen grafikai anyag vált kutathatóvá. A főleg 1907 körül, Párizsban készült rajzok tanúsága szerint Berény ebben az időben több szállal kapcsolódott a fauve mozgalomhoz, egyes források szerint később Matisse iskolájában is megfordult. A párizsi korszak végéhez közeledve Berény egyre több időt töltött Magyarországon. Néhány művével már a

CLAUDE MONET  
Étretat,  
a Porte d'Aval  
Halászbárkák  
kifutása  
1885 körül  
Dijon, Musée des  
Beaux-Arts



CLAUDE MONET  
Vízililiomok  
1904  
© Musée Malraux,  
Le Havre



reinek képei is megjelennek. A több mint száz alkotást a tárlat kurátora tematikus egységekbe rendezte, így külön csoportokban jelennek meg a portrék, a normandiai és tengeri tájak, a londoni, velencei és hollandiai utazá-

sok emlékei, folyópartok, kertek és parkok színpompás impressziói.

A Szépművészeti Múzeum, a budapesti Francia Intézet és a dijoni Musée des Beaux-Arts közreműködésével megrendezett kiállításra érkező műveket

– többek között Monet, Manet, Pissaro, Renoir, Boudin, Sisley és Signac festményeit – olyan világhírű múzeumok kölcsönözték, mint a londoni és washingtoni National Gallery, a New York-i Metropolitan Museum és a párizsi Musée d'Orsay.

A kiállítás alkalmából a Vince Kiadó gondozásában 368 oldalas, reprezentatív katalógus jelenik meg, melyben a tárlaton bemutatott képek reprodukciói és elemzései mellett fontos tanulmányok és korabeli kritikákból válogatott szemelvények idézik meg az impresszionizmus hajdani hazai fogadtatását. A kötet egyik írása a modern francia művek magyarországi gyűjtésének történetét eleveníti fel, bemutatva a műgyűjtés aranykorának legjelesebb alakjait. Andrassy Gyula, Kohner Adolf, Hatvany Ferenc, Nemes Marcell és Majovszky Pál egytől egyig európai rangú kollektói mellett a tanulmány szerzői felidéznek azt az utat is, ahogy a budapesti Szépművészeti Múzeum impresszionista gyűjteménye a 20. század első évtizedeiben kialakult. E mostani, 2003. december elsejétől 2004. március 15-ig nyitva tartó kiállítás e jeles gyűjtők s a múzeum egykori legendás munkatársai – Petrovics Elek és Meller Simon – előtt is tiszteleg. ❖

# Antoni Waterloo

(1609–1690) rézkarcai

JUHÁSZ SÁNDOR

Antoni Waterloo holland festő, rézkarcoló és kiadó. Életútjának csak egyes szakaszai dokumentáltak. 1609-ben Lille-ben született, és családja valószínűleg a protestánsüldözés elől menekült Hollandiába. Először Leidenben, majd 1621-től Amszterdamban élt. 1640-ben feleségül vette Catharijn Stevens van der Dorpot, Elias Homis festő és műkereskedő özvegyét. 1653 Leeuwarden város polgára, majd két évvel később maarsseeni lakos. Felesége halála után, 1674-ben egy Utrecht közeli városkába költözött. Az akkori viszonyok között szokatlanul magas kort ért meg; 81 éves korában, 1690-ben hunyt el az utrechti St. Jobsgasthuisban.

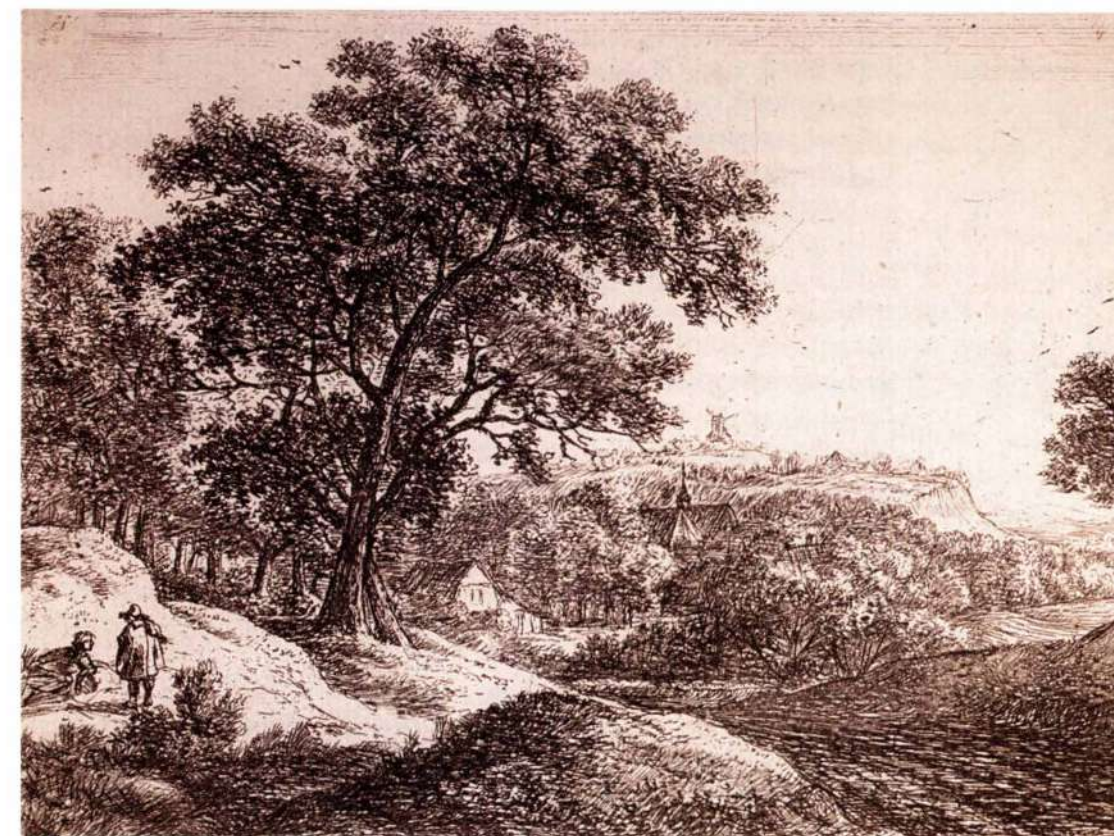
A 17. század a holland művészet „aranykora”, amelyet olyan kivételes tehetségű művészek neve fémjelez, mint például Rembrandt vagy Vermeer. Ennek a korszaknak egyik sikeres művésze volt Antoni Waterloo, akinek neve ma már szinte ismeretlen a nagyközönség előtt. Művészetéről főleg grafikai munkássága, közel 140 rézkarca és számtalan rajza alapján alkothatunk képet, a bizonyíthatóan neki tulajdonítható festmények szerény mennyisége miatt. Az úgynevezett *peintre-graveur* művészek csoportjába tartozik, olyan festő, aki saját eredeti kompozícióját karcolja, ellentétben a festményeket reprodukálókkal. Szinte minden fennmaradt munkája tájkép, amely a korszak jellegzetességeit viseli magán. Híven tükrözi mindazon eredményeket, amelyeket a holland művészet a 17. században elért.

Hollandiában a természettudományos kutatások és technikai találmányok sora jelzi, hogy a korban a világ té-

nyeinek vizsgálata állt a szellemi élet központjában. A művészetben a mindennapi, egyszerű témák ábrázolása került előtérbe és a realista szemlélet, amelynek már évszázados hagyománya volt Németalföldön – gondoljunk csak a 15. század elején élt Limbourg fivérek által festett miniatűrűkre. Megváltozott az ember világhoz való viszonya. Svetlana Alpers\* megfogalmazása szerint – „A szem volt, mondhatni, a legfőbb eszköze az önreprezentációnak, és a vizuális tapasztalat a legfőbb módja az öntudatnak. Ha a színház volt az az aréna, amelyben az Erzsébet-kori Anglia a legteljesebben megmutatkozott, a hollandok számára a képek játszották ezt a szerepet. Ott vannak könyvbe nyomtatva, beleszöve a kárpitba vagy asztalterítőbe, ráfestve a padlócsempére, és természetesen bekeretezve a falakon. És kép készül mindenről: a rovtartól és virágtól a braziliai bennszü-

löttekig és az amszterdami házak berendezéséig. Hollandiában a nyomtatott térképek leírják a világot és Európát önmagának.”

Waterloo feltehetően autodidakta művész volt, mestereit nem ismerjük, de családjában és a baráti körében sok művész volt. Anyja, Magdalena Vaillant, nagynénje volt a híres rézmetsző Vaillant család legismertebb képviselőjének, Wallerant Vaillant-nak. Waterloo élete során meglehetősen sokat utazott, rajzai alapján bizonyíthatóan bejárta Hamburgot, Altonát és a környező városokat, a keleti Holsteint és Bergedorft, azonkívül Danzigot és környékét. Az utazásai során készített rajzait nehéz kronologikus sorrendbe rendezni, mert szinte sohasem datálta őket. A vázlatfüzete néhány lapján található évszám alapján ez az utazás 1660 körül lehetett. Számos munkáján itáliai hatás érezhető, de nem bizonyítható, hogy



\*Svetlana Alpers: *Hű képet alkotni. Holland művészet a 17. században* Corvina, 2000, 21. oldal

Illusztrációk: *Keresztény Múzeum, Esztergom*





valóban járt is ott. Elképzelhető, hogy sok kortársához hasonlóan olyan vázlatok alapján dolgozott, amelyeket mások készítettek itáliai utazásaik során.

A 17. századi művészek még nem festettek műtermen kívül, de sokan megfogadták Karel van Mander tanácsát, hogy menjenek ki a természetbe és rajzoljanak. A vázlatfüzet ekkor jött divatba. Eleinte a legtöbb rajz tollal és tintával készült, de 1620 körül Easias van de Velde már krétával rajzolt, ami a legalkalmasabb eszköz a gyors vázlatkészítéshez. Waterloonak ismertek toll- és színeskréta rajzai, sok közöttük teljesen befejezett, kész tájkompozíció. Ezeket bizonyára eladásra szánta, mivel Hollandiában a művek nagy része már piacra készült. A műkereskedelem rendkívül élénk volt, már a 16. század óta rendeztek értékesítéssel egybekötött kiállításokat. Az eladásra szánt művek mennyisége meghaladta a keresletet, ezért a festmények ára általában alacsony volt. Míg Itáliában vagy Flandriában a sikeres festők díjazása és társadalmi elismertsége szinte főúri volt, addig Hollandiában még a jelentős festők többsége is igen szerény körü-

mények között élt és társadalmilag a kézműiparos réteghez tartozott.

Waterloo igazi sikereit rézkarcjaival aratta. Ez a technika a 17. században lett népszerű, mivel a rézmetszéssel szemben nem igényelt komoly szaktudást, így gyorsan elterjedt a művészek körében. Szinte minden jelentős holland festő grafikusként is tevékenykedett, hiszen a két műfajt egyenrangúnak tekintették. Waterloo rézkarcai főleg erdei tájakat és vízparti jeleneteket ábrázolnak apró staffázsalakokkal, vándorokkal, vadászokkal, halászokkal. Úgy tekinti az embert, mint a mindenség egy apró elemét, amely része a tájnak. Ez a felfogás jellemzi a korszak holland látásvilágát, amely élesen eltért a 17. századi katolikus országok gyakorlatától.

Mivel Waterloo nem jelezte évszámmal metszeteit, a készítés időpontja nem határozható meg egyértelműen. Egyetlen metszetén szerepel évszám, amelynek dátuma 1637. Valószínűleg egy korai munkáról van szó, a rézkarc technikájával való ismerkedés kezdetéről. Ha elfogadjuk, hogy ez a dátum egy korai lapot jelez, akkor valószínűleg a karcok 1637 után készültek és kerültek

kiadásra. Fontos ez a dátum, hiszen korábban csak Hercules Seghers, Willem Buytewech és a van de Velde testvérek készítettek önálló kompozíciós tájkarokat Hollandiában. Waterloo munkái fontos szerepet tölthettek be egy új felfogású tájbrázolás elterjesztésében. Lapjait saját maga adta ki, amire a több lapon is megtalálható „ex” (excudit) jelzés utal. Az első kiadások sorozatként jelentek meg, hat vagy tizenkét lapot tartalmazva. A sorozat bevált és elfogadott forma volt a 17. században, ő is ezt a gyakorlatot követte. Ma már pontosan nem állapítható meg, hogy a művész hány példányban és kiadásban jelentette meg munkáit, de a még fellelhető lapok jelentős része későbbi, mások által kiadott sorozatokból való. Waterloo a kiadói tevékenységét valószínűleg 1678 körül fejezte be, amikor visszavonult a St. Jobsgasthuisba, Utrechtbe.

Waterloo karcait nézve az első benyomások alapján könnyű azt mondani, ahogy gyakran megtörténik, hogy művei egyformák, ihlet nélküliek és nem mutatnak semmi újat. Ebből csak annyi igaz, hogy a témaválasztás nagyon kis területre korlátozódik: főleg

## Waterloo munkái fontos szerepet tölthettek be egy új felfogású tájbrázolás elterjesztésében.

erdei táj és fák (az egy témára való specializálódás a korszak sok művészeire jellemző). Tájbrázolása nem dramatisztikus, nem különleges, nem a természet felmagasztosítása a célja, hanem mélyreható ábrázolása és a pillanatnyi hangulat megragadása. Érezhetően megváltozott a művész tájhoz való viszonya a korábbi időszak ábrázolásaihoz képest. Waterloo szinte megunhatatlanul tud elmélyedni a fák és a lombzat tanulmányozásában, a tájat betöltő fény játékában. Legjobb karcaira a táj harmonikus összefogása és a tökéletes összhang jellemző. Ebben jelentős szerepe volt a különböző technikák együttes alkalmazásának. A savval maratott rézlemezt gyakran vésővel dolgozta tovább, megerősítve a fatörzseket, a fák ágait. A lombzatot és a gallyakat néha hidegtűvel készítette el. A három technika keverése azonban hátránnyal is jár, mivel a lemez nyomtatás közben nem



egyenletesen kopik, és a sokadik levonaton már elvesznek a finomságok és megtörlik a kompozíció egysége. Ezek a levo-

natok már nem adják vissza azt a hatást, amely a művész eredeti szándéka volt. A nyomólemezekon a mások által végzett későbbi retusálások ezt a negatív hatást csak tovább növelték.

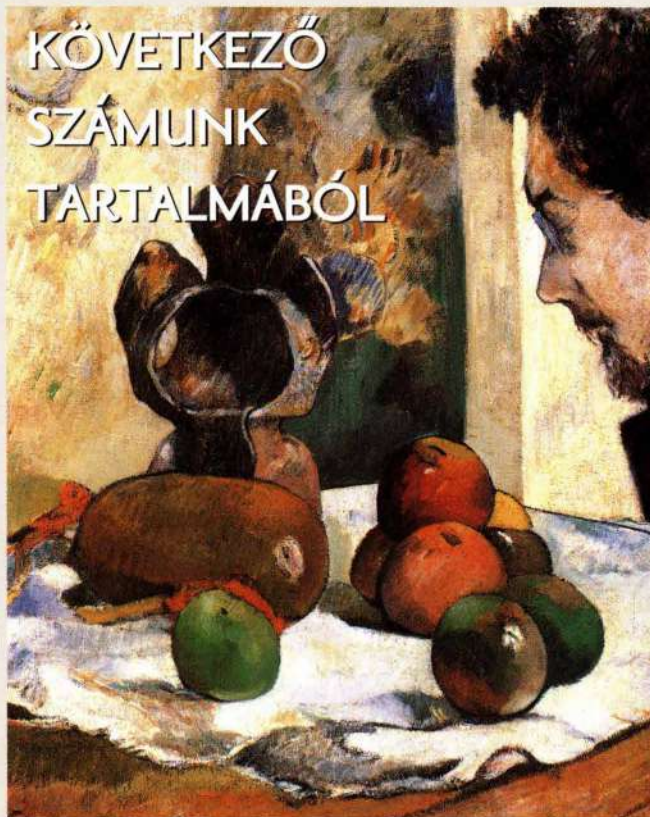
A Waterloo rézkarcolói munkásságát összefoglaló első katalógust Adam Bartsch (*Anton Waterloo' Kupferstiche*, Wien, 1795) készítette el, és 136 művet sorolt fel benne. A legutóbb megjelent összefoglaló Christiaan Schuckman munkája (*Hollstein's Dutch & Flemish Series*, vol. L, Sound & Vision, 1997), aki az azóta eltelt időszak művészettörténeti kutatásai alapján még három művel egészíti ki az oeuvre-katalógust és teszi teljesebbé a Waterlooról alkotott képet.

Waterloo a holland tájbrázolás egyik olyan mestere volt, aki a természet művészi ábrázolását olyan színvonalon valószínűleg meg, amilyenre csak a jelentős művészek képesek. A 17. században Jacob van Ruisdael és Roeland Rughman mellett Waterloo gyakorolta a legnagyobb hatást a tájbrázolás műfajára, amelyből a későbbi korok művészei is merítettek.

Waterloo rézkarcaiból rendez kiállítást az esztergomi Keresztény Múzeum 2004 júniusában. ❖



KÖVETKEZŐ  
SZÁMLINK  
TARTALMÁBÓL



Topor Tünde  
HOGYAN KERÜLT GAUGUIN 1886-BAN FESTETT  
CSENDÉLET LAVAL PORTRÉJÁVAL CÍMŰ KÉPE BUDAPESTRŐL,  
A HERZOG-GYŰJTEMÉNYBŐL INDIANAPOLISBA?

„1943 őszén a Herzog-család kincseinek egy részét Budafokra vitték, majd 1944 májusában Herzog Istvánné rokonához, Kovács Endrénéhez Sirokra szállították a műkincsek további részét. A szállítást Kiss István, volt detektív intézte. Bejelentés alapján azonban a Zsidó Vagyonokat Kutató Bizottság felfedezte az elrejtett értékeket és azokat Hain Péter főhadiszállására szállították. A műkincseket innen részben a Szépművészeti Múzeumnak adták át, részben Nyugatra hurcolták.” ...részlet a korabeli (1949-es) rendőrségi jegyzőkönyvből.

Szőke Katalin  
KORTÁRS MAGYAR MŰVÉSZET  
MAGÁNGYŰJTEMÉNYEKBE



Mravik László

A HOLOKAUSZT HOSSZÚ ÁRNYÉKA  
RÁVETŰL NÉMELY MAGYAR TULAJDONÚ MŰKINCSE

A második világháború sokkal több kárt tett műkincseinkben, mint a trianoni katasztrófális rendezés. Ennek számos, bonyolult oka van, amelyeket a következőkben kifejtünk.

Először is, ma úgy tűnik, hogy a legsúlyosabb tényező a szovjet csapatok tevékenysége volt, amikor Magyarország felszabadítása során, a már akkor is érvényben lévő háborús jogot súlyosan megsértve, hatalmas fosztogatást hajtottak végre, amelynek „eredményét” a Szovjetunióba szállították. Magukkal vittek nem túl számottevő múzeumi anyagot, szintén nem túl sok, bár értékes templomi kincset, bizonyos archívumokat, könyvtárakat, és több magánlakás eltűnt műtárgyai is az ő számlájukra írandók, ahogyan néhány pompásan berendezett kastély, gazdag villa teljes anyagának hadizsákmányként való megszerzése is. Mindez azonban elenyésző ahhoz képest, amit a fővárosi nagybankokból és közraktárakból hurcoltak el. Ezen anyag 90-95 százaléka zsidó tulajdon volt, vagy ha nem zsidó, akkor a velük azonos, nemzetközi és békeszerződésbeli státusú, politikai okokból üldözött, nyíltan háború- és németellenes, a zsidótörvényeket ellenző személyeké. E tárgyaknak az egykori Szovjetunióban való visszatartása aligha értékelhető másképpen, mint a holokauszt egyenes ági leszármazottjaként.

Másodszor, a felszabadítókból gyorsan megszállókká alakuló szovjet katonaságot 1945 során magyarországi kastélyokban szállásolták el. Ebben a tekintetben igazán mindegy volt,



hogy a kastély történelmi főrend vagy gazdag zsidó mágnás tulajdona volt-e. Csekély szórványtól eltekintve az ezekben fellelhető dolgokat elpusztították. A károkozás 80-100 százalék közötti. A kastélyok és kúriák kiürítése után a magyar szervek jó esetben pusztá falakat, s legfeljebb hitvány, töredezett tárgyakat, felhasogatott vászmu képeket találtak, abból is keveset.

Harmadszor, meg kell említenünk a németek atrocitásait, amelyek minden elképzelhető határon túlmentek embertelenségükben. Rablásaikban, fosztogatásaikban nem ismertek határokat. Mivel Magyarország megszállásakor (1944. március 19.) a háború végkimenetele már nyilvánvaló volt, a gyilkos náci szoldateszka célja elsősorban olyan értékek megszerzése volt, amelyekről bizonyosnak látszott: a háború után nem lesznek azonosíthatók. A magyar zsidóság kiirtását vidéken kezdték, s itt – magyar segédlettel – az elhurcoltak vagyonának értékes részét, nemesfémeket, drágaköveket, féldrágaköveket, érmeket a náci tisztek saját maguknak szerezték meg. Hatalmas mennyiségről lehetett szó, az elhurcoltak nagy száma miatt. Budapesten több „zsidó lakás” előtt álltak meg német teherautók, és szállították el az értékeket, többféle „hadművelet” fedőneve alatt (például Winterhilfe). Ezek során műtárgyakat is elvittek, nem sokat, s amennyire rekonstruálható, többségükben csekély értékűeket. De még ez is csak nehezen bizonyítható. Az viszont biztos, hogy Eichmann különítménye nemesfémeket, éremgyűjteményeket rabolt. A háború után újjáalakult német állam nem sokat vitakozott, és általában kifizette a követelt kártérítést, vagy annak legalább egy részét.

Negyedszer, a magyar állam igen sok, a német megszállás után magyar hatóság által zárolt, Nyugatra menekített, majd onnan visszahozott zsidó tulajdonú műkincset adott vissza a tulajdonosának. Igen soknak a visszaszármaztatására azonban soha nem került sor, ezek későbbi státusáról ma itthon viták folynak, némelyik már perbe torkollott. Számos műkincs a – nézetem szerint végiggondolatlan – hivatalos politikai következtében most ott van a rulettasztalon, fut a golyó, s ki tudja, hol áll meg...



# Örökzöld



SZERENCSEJÁTÉK RT.