

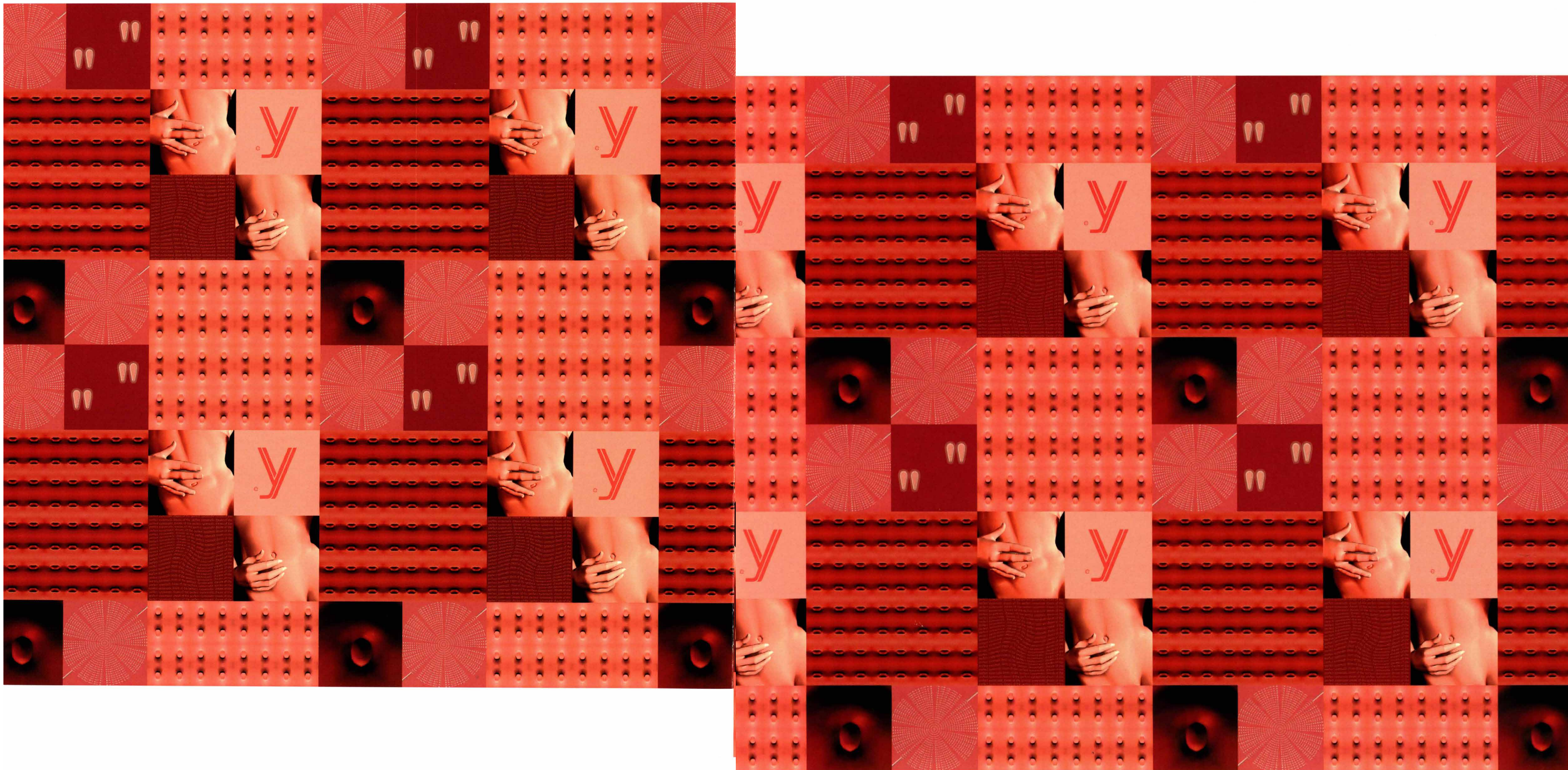
artmagazin

II. évfolyam 5. szám · 2004. november



károlyi lakner werl németh guggenheim
NÉMETH BELLÁK SZOBOSZLAI BENCSIK ROSENBERG SZEGAL
miklós braun nemes rónai antal degas
IVÁNYI PETRÁNYI SOMOGYI MOLNOS KOVÁCS KISHONTHY





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

Felelős kiadó-főszerkesztő
EINSPACH GÁBOR
Főszerkesztő-helyettes
TOPOR TÜNDE
Lapigazgató
WINKLER NÓRA

Lapterv
CZEIZEL BALÁZS
Olvasószerkesztő
BORUS JUDIT
Fotó
SULYOK MIKLÓS

Az Artmagazint
a Szerencsejáték Rt. támogatja

Lapunk szerzői
EINSPACH GÁBOR
ENTZ SAROLTA
ÉBLI GÁBOR
IVÁNYI BIANCA
KISHONTHY ZSOLT
KÉSZMAN JÓZSEF
KOVÁCS ÁGNES
KOVÁCS ZOLTÁN
MOLNOS PÉTER
NÉMETH ISTVÁN
PETRÁNYI ZSOLT
ROSENBERG, DAVID
SZEGÁL BORISZ
SZÉL FELICIA
SZOBOSZLAI JÁNOS
TOPOR TÜNDE
WINKLER NÓRA

A borítón Edgard Degas: Gyapot-iroda
New Orleansban című festménye
a Műcsarnok kiállításáról

A belső borító:
Németh Hajnal munkája

Nyomdai előkészítés
Arktisz Stúdió
Nyomdai munkák
Mester Nyomda Kft.
Felelős vezető Strasser Gábor
Köszönjük a Hungart támogatását
HUNGART ©
ISSN 1785-30-60

TARTALOM



- 5 Németh István: Apostol vagy képkereskedő?
Legendák és tények Nemes Marcellről II.
- 18 Einspach Gábor: Az Antal–Lusztig-gyűjtemény
A 20. századi magyar művészet tragikus olvasata
- 26 Kovács Ágnes: A modell – Női akt a 19. századi művészetben
- 28 Topor Tünde: Lakner László
- 32 Párizsi séta David Rosenberggel
- 34 Petrányi Zsolt: Poptudatos kritikus analitikus
Németh Hajnal munkáiról
- 38 Kiállításajánló
- 40 Tabló – Állandó szerzőink
- 45 Molnos Péter: Egy Deli leány – Deli B. Rózsi képei üvegnegatívokon
a Rónai Dénes-hagyatékban
- 47 Kiállításajánló
- 48 Készman József: Egy világgraszoló magyar
Az art déco egyetemes nagykövete: Miklós Gusztáv
- 52 Szél Felicia: Peggy Guggenheim – a szegény kicsi gazdag lány
- 56 Kovács Ágnes: Meztelenség, erkölcs, emancipáció
Adalékok a női aktállítás problematikájához
- 60 Entz Sarolta: Tükrözések a Várfok utcában
- 62 Iványi Bianca: Károlyi Zsigmond
Tanárok a Képzőművészeti Egyetemen I.
- 70 Szoboszlai János: Optikai stimuláció
Braun András struktúra-festményeiről
- 74 Winkler Nóra: Holland bolygó
- 76 Szegál Borisz: Falut ikonért – Hatszáz év ikonfestészete
- 82 Kovács Zoltán: Johann David Werl Szőlős Madonnája
magyar magángyűjteményben
- 86 Körkérdés – Melyik volt 2004 eddigi árverésin a három
legfontosabb, legszebb, legérdekesebb festmény illetve szobor?
- 89 Könyvajánló
- 90 Kishonthy Zsolt: Stanislav Stückgold – elfeledett életművek

BEKÖSZÖNTŐ

2003 novemberében, nem kis várakozásokkal, elindítottuk lapunkat.

Azóta egy év telt el.

Régi-új igazgatói vannak legfontosabb múzeumainknak, Párizshoz, vagy Londonhoz hasonlóan hosszú sorok kígyóztak a *Monet és barátai* kiállításon, a Mednyánszky-életmű-kiállítást több mint 200 000 ember látta.

A Műcsarnok falai közé december-től francia remekművek költöznek: végre megfelelő helyszín, az intézmény eredeti funkcióját beteljesítve, reprezentatív tereiben nemzetközi rangú kiállításnak ad otthont.

Dacára az állami támogatás szinte teljes hiányának a legjobb kortárs programgalériák nemzetközi vásárokon mutathatták be a progresszív magyar művészetet, és ha lassan is, de bővül a gyűjtői kör.

A jó kiállításokon nincsenek kongó termék, és kezdik a gyerekek is birtokba venni a múzeumokat, bár a mieinkre még mindig állandóan rászólnak.

Lassan a hivatalos művészettörténet is kezd tudomást venni a magángyűjtemények fontosságáról, a gyűjtők szerepéről, és a művészettörténeti kánonban folyamatosan kerülnek helyükre az elfeledett művészek.

Sikeresebb mondható a Magyar Magic rendezvénysorozat és a holland kulturális évad, de képzőművés-

zetünk jelenléte még mindig súlytalan Nyugaton, művészetünk erejéhez képest múzeumokban és magángyűjteményekben nem vagyunk megfelelően reprezentálva. Sokat tehetnek a változásért azok a magánemberből létrehozott, angol nyelven is elérhető kötetek, melyek soha nem látott minőségben és összefüggésekben helyezik új megvilágításba a magyar művészetet.

Nincs megtorpanás az aukciók világában sem, bár a vészharangot mindig kongatják, a forgalom egyre nő. Az uniós csatlakozás nem hozott lényeges változást a kivitelre vonatkozó törvényekben, maradt a szigorúbb nemzeti szabályozás, és maradt a védett tárgyak kezelhetetlenül nagy tömege is, de talán ez nem is baj. Megjelent egy új piaci szereplő, a Dorotheum is, egy másfajta műkereskedelmi kultúra első hírnökeként.

Persze a műtárgypiac és a kortárs művészet is a magyar valóságba ágyazva működik, magával hordozva kevésbé eszményi társadalmi berendezkedésünk minden hordalékát.

Látszik a fejlődés iránya, de jövőre szívesen látnánk még több magyar kiállítást külföldön, még több külföldi remekművet itthon, prosperáló kortárs galériákat, bővülő aukciós piacot, és egyre jobb artmagazinokat, minél gyakrabban.

Topor Tünde Winkler Nóra
Einspach Gábor



Legendák és tények Nemes Marcellről II.

Apostol vagy képkereskedő?

NÉMETH ISTVÁN

Nemes Marcell műgyűjtői tevékenységének korabeli megítélését nem kis mértékben befolyásolta, hogy köztudottan „marchand-amateur” volt, tehát olyan valaki, aki nem csupán gyűjtötte, de folyamatosan adta-vette is a műtárgyakat. Kollekciónak összetétele ebből adódóan szinte állandóan változott. Míg egyes kedvenc darabjaihoz élete végéig ragaszkodott, más műtárgyakon olykor rövid időn belül túlادott. Bár szakmai körökben többnyire elfogadták, sőt teljesen természetesnek tartották a gyűjteményfejlesztésnek ezt a módját,¹ sokan nem tudták megbocsátani Nemesnek, hogy műkereskedői tevékenységét itthon igyekezett letagadni. Ezzel kapcsolatban a következő szellemes, és igen találó anekdota olvasható Herman Lipót *Művészasztalról* írt könyvében: „...Nagyon fájt neki – azaz Nemesnek –, hogy Hatvany Ferenc, a kitűnő festő és igazi műgyűjtő, nem szerette őt. Egyszer nyíltan megkérdezte Hatvanyt: – Mondja, Ferenc, miért nem szeret maga engem? – A festőművész,

Szerzeményeinek többségétől eltérően Nemes ezt a festményt nem külföldön, hanem Budapesten vásárolta, a Nemzeti Szalon 1907-es impresszionista kiállításán. A kép 1910-ben Budapesten s 1912-ben Düsseldorfban is ki volt állítva, majd ott szerepelt az 1913-ban Párizsban elárverezett anyagban, ahonnan végül Hatvany Ferenc birtokába került, aki a képet 1917-ben a Szépművészeti Múzeumnak ajándékozta. Hatvany egyébként közvetve vagy közvetlenül más fontos darabokat, így Corot-, Courbet-, Degas- és Renoir-műveket is megszerzett magának Nemes Marcell Párizsban elárverezett anyagából.

akinek apja a Hatvany-Deutsch-cég tulajdonosa, milliomos cukorgyáros volt, így felelt Nemes mélabús kérdésére: –Ha az apám azt mondaná: »gyűjti« a cukrot és nem adja el, őt sem szeretném...”² Hatvany véleményét szemmel láthatóan mások is osztották, a korabe-



HERMANN LIPÓT
Nemes Marcell
portréja

li bulvárlapok mindenesetre többször is Nemes orra alá dörgölktek, hogy valójában nem több, mint ügyes műkereskedő, akinek lényegében még az adományai is jól megtérülő üzleti befektetések, ne akarjon tehát a nagyvonalú műgyűjtő és önzetlen műpártoló szerepében tetszelegni.³ Nemes önérzetét igen sértették az ilyen és hasonló jellegű megnyilvánulások. Jellemző, hogy egy levelében még barátját, Rippl-Rónait is arra kérte, vegye védelmébe a *Pesti Futár* hasábjain megjelent, igaztalan vádaskodásokkal szemben.⁴

Az igazsághoz hozzátartozik, hogy Nemes Marcell tényleg rendszeresen üz-

PAUL CÉZANNE
A „Buffet”
1877
olaj, vászon
65,5 x 81 cm
Budapest,
Szépművészeti
Múzeum



ABRAHAM VAN BEYEREN
Gyümölcsrendélet
olaj, fa
57,5 x 71,4 cm
Budapest,
Szépművészeti
Múzeum

Az 1906-ban az Országos Képtárnak eladott festmény vételárát Nemes azzal a feltétellel fizette vissza 1921-ben, hogy ettől kezdve ezt a művet is az ajándékként tartásák számon a múzeumban. Jellemző, hogy ennek a kívánságnak csupán Térey Gábor 1924-es gyűjteményi katalógusa tett eleget, ugyanis a Nemes halála után megjelent összes későbbi katalógusban, Pigler Andor „korrigálva” Térey „pontatlan-

letelt műtárgyaival, hasznot hozó üzleti tranzakcióit azonban jórészt külföldön folytatta. Mindent elkövetett ugyanakkor azért, hogy a róla mint műgyűjtőről és mecénásról Magyarországon kialakult képet, a „Nemes-imázs”-t megőrizze, illetve életben tartsa. Érdeemes ennek kapcsán megjegyezni, hogy valójában Abraham van Beyeren 1906-ban megvételre felkínált *Gyümölcsrendélete* volt az egyetlen festmény, melyet Nemes nem adományként, hanem pénzért adott a Szépművészeti Múzeumnak. Jellemző egyébként, hogy idővel még ennek a képnek a vételárát is visszafizette.⁵ Bár Nemes esetében nehéz a műgyűjtőt és a műkereskedőt különválasztani, bizonyos képvásárlásai sokkal inkább szenvedélyes gyűjtőről, mintsem haszonleső üzletemberről árulkodnak. Ha valamilyen műalkotást kiszemelt magának, olykor többszörös árat is hajlandó volt fizetni érte, csak hogy az övé lehessen. Nem nyugodott például, míg a *Hintát*, Szinyei pompás

ságát”, mindenütt – a tényeknek egyébként kétségtelenül megfelelően – vételként tüntette fel a művet, hozzátéve, hogy Nemes a kép árát később visszafizette. A visszakapott összegből egyébként a múzeum 1921-ben egy másik (modern magyar) festményt vásárolt, melyet egy későbbi kimutatásban (ezúttal tényleg tévesen) Nemes Marcell adományaként szerepeltettek.

színvázlatát meg nem szerezte Rippl-Rónaitól,⁶ s állítólag ő volt az egyetlen, aki még Beczkói Bíró Henriket is rá tudta venni, hogy megváljon gyűjteményének egyik kedves darabjától, s eladja neki Pentelei Molnár *Sárga rózsák* című festményét.⁷ Nemes Marcell gyűjtői és mecénási erényeit egyébként jórészt még azok a kortársak is elismerték, akik emberileg esetleg nem szívelték, illetve fennhéjázó magatartása miatt magukban csak mosolyogtak rajta.⁸ Ahogy az egyik róla szóló korabeli méltatásban olvashatjuk, „modern képtára is a legválogatottabb műalkotásokból áll, ami művészkörökben annyira köztudomású, hogy élő művészeinknek majdnem olyan becsvágya bekerülni a Nemes-féle gyűjteménybe, akár a múzeumba...”⁹ Hogy ez mennyire így lehetett, azt jól érzékelteti Bálint Lajos *Ecset és véso* című kötetének egyik passzusa, mely szerint Csók István állítólag azért kételkedett időnként saját tehetségében, mivel Nemes sohasem vett

tőle képet. A szerző magyarázatképpen mindehhez hozzáteszi, hogy „...ez igaz lehetett, de tudnunk kell, hogy a kitűnő ösztönű Nemes Marcell beérkezett és sikeres festők körül nem buzgólkodott. Élő festővel ritkán foglalkozott, s csak azzal, akiből ő csinálhatott sikeres művészt...”¹⁰ Az idézett szöveg kétségtelenül sok mindent elárul a kortársak körében Nemesről kialakult képről, valójában azonban több szempontból is pontatlan, illetve félrevezető. Bár a neves

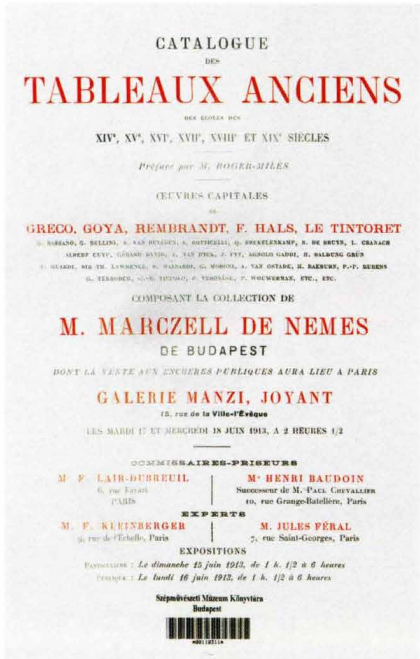
Nemes párizsi műkereskedelemből vette azt az öt táblából álló spanyol oltárképet, melynek ez a Krisztus elfogatását ábrázoló jelenet is a részét képezi. Az alkotó egy közelebbről nem ismert, a 15. század utolsó harmadában tevékenykedő kasztíliai festő, akinek Ch-R. Post, a spanyol festészet kiváló szakértője, éppen a Nemes által adományozott retable alapiján adta 1933-ban a művészettörténeti szakirodalomban máig használatos „Budapest mester” nevet. 1991-ben két további festmény bukkant fel egy londoni árverésen, melyek eredetileg talán szintén ugyanehhez az oltárhoz tartoztak.

BUDAPEST
MESTER
Krisztus elfogatása
fáról vászonra áttéve
75,5 x 44 cm
Budapest,
Szépművészeti
Múzeum
Nemes Marcell
ajándéka, 1912



gyűjtő tényleg arról volt híres, hogy szerette felfedezni, illetve felkarolni a tehetséges fiatalokat, ugyanakkor köztudott, hogy legalább ilyen lelkesedéssel gyűjtötte például Ferenczy, Szinyei, Rippl-Rónai vagy Vaszary alkotásait, akiket nyilván már nem kellett felfedezni. A Csóknak tulajdonított kijelentés

Az 1913-as párizsi
aukción
katalógusának
címlapja



szintén legfeljebb szellemes tréfának minősíthető, annál is inkább, mivel Nemesnek kimutathatóan legalább hat képe volt a festőtől. Kiváló érzékkel összeválogatott gyűjteményének egyes darabjait Nemes gyakran tette közszemlére, rendszeresen kölcsönadva ezeket különböző hazai és külföldi kiállításokra. A jeles műbarát számára mindez nyilván jó reklámnak bizonyult, a többi hazai műgyűjtő részére ugyanakkor kihívást, illetve követendő példát jelenthetett. Az Andrássy úton, majd a Deák téren berendezett, műtárgyaktól roskadozó lakása egyfajta zárandokhellyé vált a Pesten élő, vagy idelátogató művészek és muzeológusok körében. Több jeles külföldi szakember például állítólag éppen Nemesnél figyelt fel először egyes kortárs magyar festőkre.¹¹ A pazar képkollekció nemzetközi rangját persze elsősorban a régi és modern külföldi mesterek alkotásai adták meg. Nem véletlen, hogy az 1910 végén, a Szépművészeti Múzeumban megrendezett nagysikerű tárlat után, a müncheni Alte Pinako-

thek, majd a düsseldorfi Kunsthalle is ezekből mutatott be egy-egy reprezentatív válogatást 1911-ben, illetve 1912-ben.¹² A Nemes-gyűjtemény egységese, fő vonzereje abban rejlett, hogy azonos súllyal szerepeltek benne a régi és a modern festők egyéni ízléssel összeválogatott művei, olyan harmonikusan egészítve ki egymást, hogy a müncheni képtár akkori igazgatója, Hugo von Tschudi, joggal beszélt programszerű gyűjteményről velük kapcsolatban.¹³

Nemes Marcell ekkoriban szinte folyamatosan újabb és újabb remekművekkel lepte meg a közönséget.¹⁴ Bár az 1911-es müncheni tárlaton mindössze harminchat képet mutattak be – tehát fele annyit sem, mint korábban a Szépművészeti Múzeumban –, a válogatott anyagban tizenhat olyan festmény is helyet kapott, mely még nem volt ott az 1910-es budapesti tárlaton. Az újdonságok között ekkor többek között négy Greco-, két Tintoretto-, egy Tiepolo- és egy Tiziano-mű szerepelt. Még lenyűgözőbb volt az 1912-es düsseldorfi kiállítás, ahol Nemes felvonultatta képkollekciójának színe-javát, összesen 122 régi és modern festményt, köztük több olyan kiváló műalkotást, melyeket csak röviddel azelőtt szerzett meg külföldi műkereskedőktől. Itt szerepelt például először Gerard David két pompás alkotása, a *Krisztus siratása* (jelenleg Chicago, Art Institute) és a *Madonna a gyermekkel* (jelenleg Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen), Hans Baldung Grien *Venus és Cupido*-ja (jelenleg Otterlo, Kröller-Müller Museum – melyet Térey Gábor külön is méltatott a *Kunstchronik* hasábjain), Rembrandt *Férfi tollas kalapban* című műve (jelenleg ugyancsak Chicagóban), továbbá Goya, Courbet, Cézanne, Renoir és Van Gogh ekkoriban Nemes birtokába került újabb festményei.

De honnan volt Nemes Marcellnek annyi pénze, hogy rövid időn belül ilyen elsőrangú műalkotások sorával bővítse már amúgy is lenyűgöző kollekcióját? Tudnunk kell, hogy nagyszabású műtárgyvásárlásait Nemes mindig is jelentős részben kölcsönökből, illetve banki hitelekkel finanszírozta.¹⁵ Vállalkozásainak egyik fő támogatója a dúsgazdag

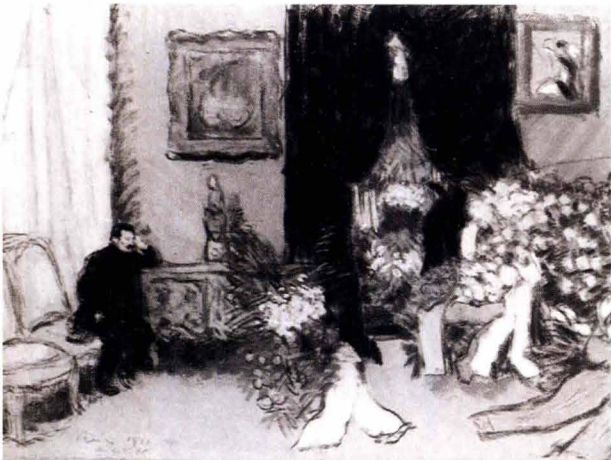


Nemes állítólag Párizsban szerezte a képet, mely a hátoldalán olvasható felirat szerint egykor a piacentai Galleria del Conte Costa tulajdonában volt. A festmény szerepelt a Nemes-gyűjtemény 1912-es düsseldorfi kiállításán, majd az 1913-ban Párizsban megrendezett árverésen – Van Gogh két művével együtt – a holland Hendrik Bremmer vette meg, megbízói, a Kröller-Müller familia számára. A *Venus és Cupido*, melynek Térey Gábor (Baldung Grien monográfiája) külön tanulmányt szentelt a *Kunstchronik* hasábjain, annak a négy táblából álló aktsorozatnak a részét alkototta, melyhez eredetileg a nürnbergi Germanisches Nationalmuseum *Judit*-ja s a budapesti Szépművészeti Múzeumban található *Ádám és Éva* is tartozott.

HANS BALDUNG
GRIEN
Venus és Cupido
1525.
olaj, fa
209 x 84 cm
Otterlo,
Rijksmuseum
Kröller-Müller

FÉNYES ADOLF
Mákoskalács
olaj, vászon
80 x 87 cm
Budapest, Magyar
Nemzeti Galéria

mény 1913-as párizsi elárverezését is többnyire azzal magyarázzák, hogy a gyűjtő teljesen eladósodott, illetve hogy Herzogot ki kellett fizetnie.¹⁶ Többben is utaltak rá, hogy a balkáni háború árnyékában a hazai bankok igyekeztek minél előbb behajtani kintlevőségeiket, s Nemesnek Herzoggal is lehettek elszámolnivalói. A párizsi árverés körülményei, illetve előzményei azonban valójában máig sem teljesen tisztázottak, s több jel is arra mutat, hogy a gyűjtő állítólagos csődje, illetve az említett anyagi



okok mellett egyéb tényezők is szerepet játszhattak abban, hogy Nemes 1913-ban megvált képgyűjteményének jelentős részétől. Érdeemes ennek kapcsán felidézni, hogy korabeli újságírók kérdésére válaszolva, Nemes mivel igyekezett gyűjteményének áruba bocsátását megindokolni. Döntését többek között azzal magyarázta, hogy nemrégiben elhunyt a felesége, s nincsenek gyermekei, akik a gyűjteményt örökölhetnék. A másik ok, amelyre hivatkozott, az volt, hogy immár egészen a festészetnek akarja szentelni magát. Mindezt végül

Aranyozott
bronzfüstölő
Franciaország
XVIII. sz. vége
Budapest,
Iparművészeti
Múzeum
Nemes Marcell
ajándéka, 1911

azzal egészítette ki, hogy képtára elérte azt a fokot, melyet már nem lenne képes tovább fejleszteni, s egy ilyen hatal-



mas gyűjtemény fenntartása olyan apparátust igényelne, mellyel ő, mint magánember, nem rendelkezik.¹⁷ Az elmondottakból úgy tűnik, mint ha Nemes nem is külső kényszerből, hanem sokkal inkább saját elhatározásból akart volna megválni műkincseitől, s a gazdasági viszonyok kedvezőtlen alakulása – melyre szinte csak mellékesen történik utalás az idézett cikk végén – csupán megerősítették volna már hosszabb ideje érlelődő döntését. Nem tudhatjuk persze, hogy valóban a fent említett okok motiválták-e a gyűjtőt, sejtethő azonban, hogy ha esetleg mégis az

A híres műgyűjtő által 1911-ben az Iparművészeti Múzeumnak ajándékozott műtárgy-anyag jelentőségét jelzi, hogy Radisics Jenő, a múzeum igazgatója, 1911. március 27-én Zichy Jenőnek írt levelében az udvari tanácsosi cím odaítélését kérte Nemes Marcell számára, hosszasan méltatva a miniszternek az adományozó érdemeit. Társasági körökben azonban már ekkor is különféle rosszindulatú pletykák terjedtek Nemesről, s talán ez is szerepet játszhatott abban, hogy a kért udvari tanácsosi címet végül nem kapta meg.



eladósodás kényszerítette képeinek eladására, Nemes ezt akkor sem vallotta volna be az újságíróknak. Több jel is

arra mutat egyébként, hogy ha a gyűjtő esetleg nem tárta is fel a teljes igazságot, a nyilatkozatában elhangzottaknak valóban lehetett némi szerepe abban, hogy végül rászánta magát híres műgyűjteményének részleges felszámolására.

Nemes Marcell felesége, Steiner Olga, aki már hosszabb ideje betegeskedett, 1911 márciusában hunyt el. A halálhírt a korabeli újságok is közzétették, Rippl-Rónai pedig egy pasztellképen örökítette meg barátját, amint megtörtén gubbaszt hitvese ravatalánál. Talán nem teljesen véletlenszerű, hogy Nemes több nagyszabású adománya éppen a szomorú eseményt követő hónapokra datálható. 1911. május 2-án írta alá például azt az ajándékozó levelet, melyben hetvenkilenc modern magyar festményt ajánlott fel Kecskemét városának, egy képtár alapítása céljából.¹⁸ A többek között Ferenczy-, Thorma-, Czöbel-, Márffy-, Kernstok-, Gulácsy-, Rippl-Rónai- és Va-

szary-műveket tartalmazó „minta-kollekció” nem csupán a város, de a kecskeméti művésztelepet ekkoriban létrehozó festők számára is mércét jelentett.¹⁹ 1911-ben Nemes ugyancsak jelentős adományokkal gazdagította az Iparművészeti Múzeumot, mely egyben azt is jelzi, hogy gyűjteménye ekkor már korántsem csak képzőművészeti anyagra korlátozódott. Ezen ajándékai között, egy impozáns 17. századi németalföldi emeletes szekrény, egy 18. századi aranyozott bronzfüstölő, s az önmagában is több mint száz darabot számláló – később a Szépművészeti Múzeumnak átadott – római üvegkollekció mellett, értékes perzsa és török fajanszok, s limoges-i zománcművek szerepeltek.²⁰ Ugyanebben az évben ajándékozta Nemes a Szépművészeti Múzeumnak Joachim Beuckelaer *Piaci jelenet* című művét. Érdeemes megemlíteni, hogy gyűjteményének külföldi bemutatásával párhuzamosan, 1911 júniusában, Nemes Marcell még a müncheni képtárnak is adományozott két Courbet-festményt.²¹

Bár már 1910 körül is az a hír járta, hogy Nemes gyűjteménye eladó, a magyar állam részéről komolyabb formában csak 1911-ben merült fel, hogy esetleg megvásárolna néhányat a gyűjtő képei közül.²² Egész konkrétan El Greco hét s Francisco de Goya két festményéről folytak tárgyalások, a Régi Képtár akkori vezetője, Térey Gábor, legalábbis ezekről készített hivatalos felterjesztést.²³ Az általa megadott árakat azonban más szakértők irreálisan magasnak



FARAGÓ GÉZA
Virágok között
1911
olaj, vászon
96,5 x 46,5 cm
Kecskemét,
Katona József
Múzeum
Nemes Marcell
ajándéka, 1911

ítélték, a vásárlás lehetőségét így csak hamar elvetették.²⁴ A Nemes-ügy kapcsán egyébként Térey igen kellemetlen helyzetbe került, egyik múzeumi kollégája, Wollanka József még fel is jelentette. Mindez nem kis szerepet játszott abban, hogy később, Kammerer Ernő nyugdíjazásakor, nem őt, hanem Petrovics Eleket nevezték ki a Szépművészeti Múzeum igazgatójának. Az eseményt kommentáló korabeli újságcikkek szerint Térey mellőzésének egyik fő oka éppen az volt, hogy állítólag nem vette észre Nemes egyes képeiről, hogy azok erősen át vannak festve, pedig a művek ezáltal jelentősen veszítettek értékük-

ből.²⁵ A Magyarország 1914. április 7-i számában megjelent, Térey mellőzésének okait taglaló cikkben még arról is szó esik, hogy Nemes állítólag egész gyűjteményét megvételre ajánlotta fel a magyar államnak, majd később Budapest, illetve Düsseldorf városának, s csak miután ezek a próbálkozásai sikertelennek bizonyultak, akkor bocsátotta kollekcióját külföldi árverésre.²⁶

Meg kell jegyezni azonban, hogy az említett cikkekre reagáló, egy héttel később megjelent nyilatkozatában, Nemes határozottan cáfolta ezeket a híreszteléseket. Mint hangsúlyozta, „...képgyűjteményem megvételét a magyar kor-

BORNEMISZA GÉZA
Csendélet
olaj, vászon
69 x 64 cm
Kecskemét,
Katona József
Múzeum
Nemes Marcel
ajándéka, 1911

mánynak sohasem ajánlottam fel, csupán az igaz, hogy Kammerer Ernő, akkori múzeumi igazgató közeledése folytán hajlandónak mutatkoztam arra, hogy az államnak gyűjteményemből 10–12 kijelölt festményt kívánságukra átengedjek, jöllehet már akkor és azután is az volt az álláspontom, hogy ha gyűjteményemet eladom, ezt csak nyilvános aukció útján teszem. Tévedés az is, mintha én a fővárossal »próbálkoztam« volna. Csupán az igaz, hogy egész privát úton előt-

tem vetették fel a főváros részéről a megvétel gondolatát, én azonban ezzel tartósbabban nem foglalkoztam.”²⁷

A teljes igazság talán sosem fog kiderülni. Érdekes ugyanakkor, hogy több, 1912-ben publikált cikkben is arról olvashatunk, hogy Nemes Marcell, a rá jellemző nagyvonalú gesztussal, egész modern magyar képgyűjteményét (örök letétként, s nem eladási szándékkal!) Budapest városának ajánlotta fel, egy Fővárosi Képtár, illetve városi múzeum

hogy a gyűjtő ugyanebben az évben két jelentős 16. századi német táblaképpel, s egy 15. század végi, ötrészes spanyol oltárral gazdagította a Szépművészeti Múzeumot, sőt a madridi Pradónak is adományozott egy Antonio de Pereda által készített, hatalmas méretű festményt, mely nyilván hozzájárulhatott, hogy 1912-ben megkapta a spanyol Izabella-rendet.

Ugyancsak felvethető a kérdés, hogyan engedhette meg magának Nemes, hogy 1912 februárjában, tetemes összegért több elsőrangú festményt vásároljon a hamburgi Weber-gyűjtemény berlini árverésén: 45 000 márkát fizetett például Bruyn *Szent Anna harmadmagával* című alkotásáért, még többet, 195 000 márkát Frans Hals egy 1634-ben festett férfiportréjáért (jelenleg San Diego, Timken Art Gallery), míg Peter Paul Rubensnek a freisingi dóm oltárképéhez készített olajvázlata, az *Apokalipszis asszony* – mely ma a Los Angeles-i J. Paul Getty Museum tulajdona – 55 000 márkáért került a birtokába. Netán ezeket is mind hitelből vásárolta? Tény, hogy az említett művek nem sokáig maradtak a birtokában, hiszen mindhárom festmény szerepelt az 1913-as párizsi aukció anyagában.

Érdekes egyébként, hogy míg Nemes képeinek budapesti, müncheni és düsseldorfi bemutatói, majd a kollekció párizsi árverését élénk hazai és külföldi érdeklődés övezte, szinte semmit sem olvashatunk a korabeli sajtóban s a későbbi szakirodalomban sem arról, hogy Nemes Marcell valójában már az 1913-as párizsi aukciót megelőzően megvált gyűjteményének számos fontos darabjától. Meier-Graefe visszaemlékezéseiben történik utalás egy bizonyos mannheimi gyűjtőre, aki már az 1910-es budapesti kiállítás idején is érdeklődést mutatott Nemes képei iránt.²⁹ Szinte biztosra vehető, hogy ez az általa név szerint nem említett személy dr. Karl Lanz lehetett. A dúsgazdag német gyáros képkollekciójából 1912 végén Mannheimben bemutatott negyvenkét festményből harmincegy kimutathatóan Nemes Marcelltól származott.³⁰ Olyan elsőrangú, részben már a Nemes-gyűjtemény budapesti, illetve müncheni

létrehozása céljából.²⁸ Bár a dolog végül nem realizálódott, mégis elgondolkodtató, hogy ha Nemes ekkortájt valóban olyan komoly adósságokkal küszködött, miért tett ilyen nagyvonalú gesztusokat. Mindehhez még hozzátehetjük,

kiállításáról ismert, az 1912-es düsseldorfi tárlaton azonban már nem szereplő darabok voltak ebben az anyagban, mint például Solario egykor állítólag XIV. Lajos gyűjteményében őrzött, s az 1980-as években londoni műkereskedésben felbukkant *Salomé*ja, Rembrandttól a *Hárfázó Dávid király*, Jacob Jordaens *Jób* című alkotása, s számos további, elsősorban 17. századi holland és flamand műalkotás. A Nemes és képeit egyaránt jól ismerő Meier-Graefe talán közvetítő szerepet játszhatott a magyar műgyűjtő és Karl Lanz között, aki mellesleg később még az 1913-as párizsi aukción szereplő festmények közül is megszerzett néhányat.³¹ Hogy a Nemes és Lanz közötti üzleti tranzakcióra miért nem figyeltek fel a kortársak, csak találgathatunk. Nemes talán igyekezett titokban lebonyolítani a dolgot, az is lehet azonban, hogy az egésznek akkoriban nem tulajdonítottak különösebb jelentőséget, mivel a Nemes-gyűjteménynek korántsem ezek a régi olasz és németalföldi képek, hanem a Grecók és Goyák, illetve a modern francia festmények voltak a fő szennációi.³² Annyi tanulság mindenesetre levonható az elmondottakból, hogy szemmel láthatóan még magát Nemes Marcellt sem tekinthetjük mindig hiteles forrásnak, hiszen például idézett 1914-es nyilatkozatában többek között azt állította, hogy gyűjteményének értékesítését csakis nyilvános árverés formájában tudja elképzelni, Lanz ugyanakkor nyilván nem ilyen úton jutott hozzá a magyar gyűjtő említett képeihez.

A híres műgyűjtemény darabokra hullása tehát valójában már 1913 előtt elkezdődött, a sokat emlegetett párizsi árve-



rés anyagának nem kis része ugyanakkor Herzog és Hatvany vásárlásainak köszönhetően – legalábbis átmenetileg – visszakerült Magyarországra, sőt magának Nemesnek is sikerült kedvenc régi képei közül jó néhányat visszaváltania. Az 1913-as párizsi aukció egyik negatív szennációja egyébként Goya *Játszó gyermekek* című alkotása volt, melyről ekkor derült ki, hogy egykor a spanyol királyi gyűjtemény részét képezte, s innen tulajdonították el valamikor a 19. század folyamán. A spanyol kormány nyilatkozatot tett közzé, hogy visszaköveteli a festményt. Mint ahogy a korabeli lapok is megírták, Nemes Marcell jóhiszeműségéhez természetesen nem férhetett kétség, hiszen ő a festményt 1911-ben vásárolta Párizsban egy bizonyos Barbazanges nevű műkereskedő közvetítésével, Wagram herceg gyűjteményéből.³³ A kép 1914-ben végül visszakerült a madridi Pradóba, s jelenleg is ott található.

Nem vitás, hogy az 1913-as párizsi aukció fontos fordulópontot jelentett a jeles műgyűjtő életében, hiszen híres Greco-kollekciójának javát s páratlanul

A csendélet Courbet-nak abból a korszakából származik, amikor a művészt a Párizsi Kommun eseményeiben, s a Vendôme-oszlop ledöntésében való aktív részvétele miatt St. Pélagie-ben letöltendő hathónapos börtönrre ítélték. Bár a börtön szabályzat értelmében a raboknak elvileg festeni sem lett volna szabad, tudjuk, hogy a festő számos művet (főleg csendéleteket) készített ebben az időszakban. Nemes Marcellnek igen jelentős, mintegy tizenhét darabot számláló kollekciója volt Courbet műveiből, ezek közül mindössze egyetlen festmény, a gyűjtő 1931-es müncheni hagyatéki átvételén megvásárolt *Sziklás táj* került a Szépművészeti Múzeumba.

gazdag modern francia festményanyagát örökre elveszítette. Meg kell jegyezni azonban, hogy bár egyesek szerint Nemesnek csak az 1910-es évek vége felé sikerült anyagilag talpra állnia, a gyűjtő már 1914–1915 táján újabb műveket vásárolt, kölcsönzött, illetve adományozott. 1914-ben például Tintoretto Szent Ágnes csodatételét ábrázoló olajvázlatát ajándékozta a berlini képtárnak,³⁴ majd egy évvel később, nem kevesebb mint harmincnégy festményt, illetve rajzot kölcsönzött a San Franciscó-i világkiállítás magyar részlege számára.³⁵ Ebben az anyagban szerepelt többek között a fiatal Uitz Béla tizennyolc

GUSTAVE COURBET
Cyümölccsendélet
1871
olaj, vászon
50,4 x 63,4 cm
München,
Neue Pinakothek
Nemes Marcell
ajándéka, 1911



Campaniai
vörösalakos
skyphos,
Áldozó nők oltárnál
Kr. e. 330–320 k.

VASZARY JÁNOS
Leány feketében,
(Merengő)
1906
olaj, vászon
101 x 74 cm
Kecskemét,
Katona József
Múzeum
Nemes Marcell
ajándéka, 1911

Nemes Marcellnek kimutathatóan közel húsz képe volt a festőtől, ezek közül sok szerepelt különböző hazai, illetve külföldi tárlatokon, így többek között a Művészház 1912-es Vaszary-kiállításán. E művek egy része ma is lappang, az egykor szintén Nemes birtokában lévő *Rokokó* például a közelmúltban bukkant fel a Mű-terem Galéria 2002. áprilisi aukcióján.

FRANCISCO DE
GOYA
Játszó gyermekek
(Las Gigantillas)
olaj, vászon
137 x 104 cm
Madrid, Museo del
Prado

Nemesnek egész sor
kiváló Goya-kép volt a
birtokában, melyek ha
számban nem is, jelen-
tőségben mindenkép-
pen vetekedtek a gyűjtő
híres Greco-kollekció-
jával. Érdekes egyéb-
ként, hogy a spanyol
kormány csak az 1913-as
párizsi árverés során fi-
gyelt fel a *Játszó gyer-
mekekre*, holott az már
a Nemes-gyűjtemény
1911-es müncheni, illet-
ve 1912-es düsseldorfi
kiállításán is szerepelt,
melyekről éppúgy
beszámolt a korabeli
sajtó.



rajza is, melyeket Nemes nem sokkal ko-
rábban, a Nemzeti Szalon egyik 1914-es
tárlatán vásárolt. 1915 végén, amikor az
oroszhadsereg által feldúlt Sáros me-
gyei falvak károsultjainak megsegíté-
sére a Szépművészeti Múzeumban mű-
tárgysorsolással összekötött kiállítást
szerveztek, Nemes Marcell mintegy
tizenhat kép, többek között Lotz-, Mun-
kácsy- és Rippl-Rónai-művek felajánlá-
sával támogatta a nagyszabású jóté-
konysági akciót.³⁶

Korábbi, nagyvonalú adományainak
sorát folytatva, Nemes a Szépművésze-
ti Múzeumot is újabb műalkotásokkal
gazdagította. 1916-ban az ő révén került
a Régi Képtár birtokába a haarlemi Mi-
chelangelóként is emlegetett Maerten
van Heemskerck festménye, a *Krisztus
síratása*, továbbá a brüggei iskolát kép-
viselő Adriaen Isenbrant egy intim
hangvételű táblaképe, a *Mária a kisded-
del*. A jeles műbarát ajándékai azonban
korántsem csak régi képekre korláto-
zódtak. 1917-ben például tíz antik vázát
ajándékozott a múzeumnak, s ugyan-
csak ekkor került tőle a Szépművészeti
tulajdonába Aristide Maillol egy térdep-
lő lányt ábrázoló kisméretű bronzszob-
ra, továbbá Szinyei Merse Pál kiváló
színvázlata, a *Múterem* is.



Kevésbé közismert, hogy – miköz-
ben Nemes 1918-ban számos rajzot vá-
sárolt a Degas-hagyaték aukcióján –
akkori képgyűjteményéből mintegy



negyvenhat régi és modern festményt
maga is árverésre bocsátott Párizsban,
1918 novemberében, illetve az itt hát-
ramaradt anyagot, néhány falikárpit-
tal kiegészítve, 1919 tavaszán.³⁷ Több
olyan mű is felbukkant ebben az
anyagban, mely már az 1913-as párizsi
árverésen is szerepelt, de végül vissza-
került Nemeshez, így például Cariani
Férfi citrommal címen ismert festmé-
nye, Raeburntól *Lord Eliock képmása*,
vagy Aelbert Cuyp egy kiváló gyermek-
portréja. Az ekkor elárverezett modern
festmények között volt egy Daubigny-
tájkép, Maurice Denis egy bibliai té-
májú műve, Renoirtól egy *Női portré*, s
Van Gogh nem kevesebb mint három
alkotása.

Nemes 1918-ban Münchenben házat
vásárolt, s az 1920-as évek elejétől tény-
legesen is Németországban élt. Kolle-

ciójának jelentős része azonban, rész-
ben talán éppen a háborús körülmények
miatt, jó ideig továbbra is Magyarorszá-
gon maradt. Így fordulhatott elő, hogy
a Tanácsköztársaság idején köztulaj-
donba vett műalkotásokból a budape-
sti Műcsarnokban rendezett 1919-es kiál-
lításra Nemes Marcelltól is több mint
hatvan darabot sikerült begyűjteni.
A műgyűjteményéből ekkor bemutatott
anyagban szerepeltek régi olasz, német
és németalföldi festmények, gótikus fa-
szobrok és reneszánsz kisbronzok, to-
vábbá a kortárs magyar festészet szá-
mos kiváló alkotása. A modern francia
mestereket ugyanakkor csupán egy De-
gas-pasztell képviselte, s egykori híres
Greco-kollekciójának a java is immár
Herzog Mór Lipót tulajdonaként szere-
pelt a tárlaton...³⁸ ✨

FOLYT. KÖV.

BARTHEL
BRUYN ID.
Petrus von Clapis
portréja
Budapest
Szépművészeti
Múzeum

UITZ BÉLA
Szoptató anyja
papír, szén
420 x 280 mm
Jelenleg az
Antal-Lusztig-
gyűjteményben

MAERTEN
VAN
HEEMSKERCK
Krisztus siratása
olaj, fa
78,5 x 67,5 cm
Budapest,
Szépművészeti
Múzeum
Nemes Marcell
ajándéka, 1916



JEGYZETEK

¹ Lásd például Térey Gábor álláspontjával ezzel kapcsolatban: *Nemes Marcell képgyűjteményének kiállítása a Szépművészeti Múzeumban*, Budapest, 1910, 5.

² Herman Lipót, *A Művészasztal*, Budapest, 1958, 117–118.

³ Apostol vagy képereskedő?, *Pesti Futár*, 1910. november 28., 6; nem sokkal korábban már több hasonló hangvételű cikk is megjelent Nemesről ugyanitt, lásd Új magyar nemeselek, *Pesti Futár*, 1910. július 4., 9–10; Miért lett nemes a – Nemes?, *Pesti Futár*, 1910. július 11., 9–11.

⁴ Nemes Marcell 1910. július 10-én kelt, Rippl-Rónai Józsefhez írt levele 4805/b sz. alatt található a Magyar Nemzeti Galéria Adattárában.

⁵ Mindez 1921-ben történt. Lásd erről Németh István, Önzetlen adomány, vagy egészséges kompromisszum? Néhány adalék egy Greco-kép ajándékozásának háttéréhez, *Szépművészeti Múzeum Közleményei*, 97(2002), 183–192.

⁶ Lásd ezzel kapcsolatban Nemes Marcell 1912. január 5-én Rippl-Rónainak írt levelét (Magyar Nemzeti Galéria Adattára: 4805/c sz. alatt) melyben 15 000 koronát ajánl fel Szinyei képeért, azt állítva, hogy „...Pali bácsi is

azt szeretné, ha ez a mű az ő gyűjteményébe kerülne”.

⁷ Herman Lipót, Egy szenvedélyes gyűjtő, *Pesti Napló*, 1934. október 28., 41.

⁸ Jól érzékeltetik mindezt többek között Ferenczy Béni visszaemlékezései: Ferenczy Béni, A Szépművészeti Múzeum Grafikai Gyűjteményének kiállítása a múzeum fennállásának 50. évfordulója alkalmából, *Művészettörténeti Értesítő* VI(1957), 48–53.

⁹ k – s., Nemes Marcel, in *Kalauz a Művészhez Nemzetközi Impreszionista Kiállításához*, kiállításkatalógus, szerk. Rózsa Miklós, Budapest, 1910, 37.

¹⁰ Bálint Lajos, *Ecset és véső*, Budapest, 1973, 56.

¹¹ Ezzel kapcsolatban lásd -r.-a., A Nemes-gyűjtemény és modern művészetünk, *A Ház*, 1911, 70.

¹² *Katalog der aus der Sammlung des Kgl. Rates Marcell von Nemes – Budapest ausgestellten Gemälde*, Alte Pinakothek, München 1911. június–1912 január (összesen 36 régi és modern festmény), *Katalog der aus der Sammlung des Kgl. Rates Marcell von Nemes – Budapest ausgestellten Gemälde*, Städt. Kunsthalle, Düsseldorf 1912 (összesen 122 régi és modern festmény).

¹³ Tschudinak az 1911-es müncheni kiállítás-hoz írt bevezető tanulmányát – melyben Ne-

mest mint egy új gyűjtőtípus megtestesítő-jét méltatja – nem sokkal később magyar fordításban is megjelentették: Tschudi Hugó, Nemes Marcell gyűjteménye, in Déry Béla-Bányász László-Margitay Ernő szerk., *Almanach (Képzőművészeti Lexikon)*, Budapest, 1912, 92–96.

¹⁴ Farkas Zoltán, Nemes Marcell gyűjteményének új képei, *Vasárnapi Ujság*, 1912, 465–467; Felvinczi Takács Zoltán, Új szerzemények Nemes Marcell gyűjteményében, *A Gyűjtő*, 1912, 15–24.

¹⁵ A Szépművészeti Múzeum irattárában számos olyan akta található az 1909 és 1912 közötti időszakból, melyekből kiderül, hogy Nemes Marcell különböző bankoktól felvett nagy összegű hitelek fedezeteként, gyűjteményének egy részét a Szépművészeti Múzeumba helyezte letétbe, melyeket aztán fokozatosan kiváltott. Lásd ezzel kapcsolatban többek között a 2011/1909, 408/1910, 1349/1910, 1968/1910, 443/1911, 824/1911, 1214/1911, 408/1912, 506/1912, 1284/1912 sz. aktákat.

¹⁶ Sinkó Katalin, A magyar műgyűjtés 1850 után – a magángyűjteményi kiállítások tükrében, *Válogatás magyar magángyűjteményekből*, kiállításkatalógus, Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, 1981, 11–29 (20.); Dr. Soós Imre, Van Gogh képek egykor Magyarországon, *Művészet és Barátai*, 1995. szeptember-október, 16–19 (17).

¹⁷ Magyar műgyűjtő milliói kincsei Franciaországban. Nemes Marcell eladja világhírű gyűjteményét, *Az Ujság*, 1913. március 30., 8.

¹⁸ A Nemes ajándékeként Kecskemétre került képanyaggal kapcsolatban lásd Sümegi György máig alapvető tanulmányát: Sümegi György, Nemes Marcell a műgyűjtő, *Cumania. Acta Museorum ex Comitatu Bács-Kiskun*, Kecskemét, 1975, 275–304.

¹⁹ Andrási Gábor-Pataki Gábor-Szücs György-Zwickl András, *Magyar képzőművészet a 20. században*, Budapest, 1999, 54.

²⁰ A Nemes által az Iparművészeti Múzeumnak ajándékozott műtárgyakkal kapcsolatban: Horváth Hilda, *Iparművészeti kincsek Magyarországon. Tisztelet az adományozónak*, Budapest, 2000, 57.

²¹ Nemesnek ezekről az adományairól: *Manet bis Van Gogh. Hugo von Tschudi und der Kampf um die Moderne*, kiállításkatalógus, Berlin–München, 1996–1997, 58.

²² Bár Nemes állítólag már 1909 tavaszán hajlandó lett volna bizonyos feltételek mellett megválni a Szépművészeti Múzeumban ekkor letétben lévő tizenegy képétől, az üzlet pénzügyi fedezet híján nem jött létre. Meg kell jegyezni, hogy ebben az anyagban még egyetlen Greco-kép sem szerepelt. Lásd ezzel kapcsolatban az 569/1909 és 575/1909 sz. aktákat a Szépművészeti Múzeum irattárában.

²³ Lásd ezzel kapcsolatban az 1136/1911 sz. aktát a Szépművészeti Múzeum irattárában.

²⁴ Térey egy 1911. június 17-én kelt levelében többek között azt írta Balló Edének, hogy immár nincs szó Nemes Greco és Goya képeinek esetleges megvásárlásáról! Ezúton szeretnék köszönetet mondani Kiss Ferenc antikváriusnak, aki a birtokában lévő levelet tanulmányozás céljából rendelkezésemre bocsátotta.

²⁵ A kortársak közül többen valóban említést tesznek Nemes Marcell osztrák származású restaurátornőjéről, egy bizonyos Sikora kisasszonyról, aki állítólag komoly beavatkozásokat végzett a gyűjtő által szerzett régi képeken.

²⁶ Kinevezés helyett mellőzés, *Magyarország*, 1914. április 7., 10.

²⁷ Nemes Marcell gyűjteménye, A gyűjtő nyilatkozatai, *Magyarország*, április 11., 11.

²⁸ Lásd többek között: Z. T., Marcel von Nemes und das Kunstmuseum der Stadt Budapest, *Der Cicerone* IV(1912), 272.

²⁹ Julius Meier Graefe, A Greco-imádó, *Pásztor-tűz*, 1934. szeptember, 350–351.

³⁰ *42 Gemälde aus der Sammlung Dr. Karl Lanz Mannheim*, Kunshalle, Mannheim, 1912. december–1913. február; lásd még Oscar Gehrig, Die Sammlung dr. Lanz in Mannheim, *Die Christliche Kunst* IX(1912–13), 238–242.

³¹ Lásd ezekkel kapcsolatban a Lanz-gyűjtemény 1917-es katalógusát: *Gemälde-Sammlung Dr. Karl Lanz*, Mannheim, 1917.

³² Tény, hogy a legtöbb korabeli magyar magángyűjteményben akadtak hasonló darabok. Érdemes megjegyezni azonban, hogy Nemes németalföldi képanyaga, számát és jelentőségét tekintve legfeljebb az Esterházy-gyűjteményhez hasonlítható. Nemes Marcell németalföldi festményanyagáról: Németh István, A flamand primitívektől a holland expresszionistákig. Nemes Marcell (1866–1930) németalföldi képgyűjteménye, *Múlt és Jövő*, 2003/4, 107–117.

³³ Lásd erről többek között: Nemes Marcell Goya-festménye, *Budapesti Hírlap*, 1913. június 22., 12; A spanyol kormány megveszi az ellopott Goya-képet, *Az Ujság*, 1913. június 24., 22.

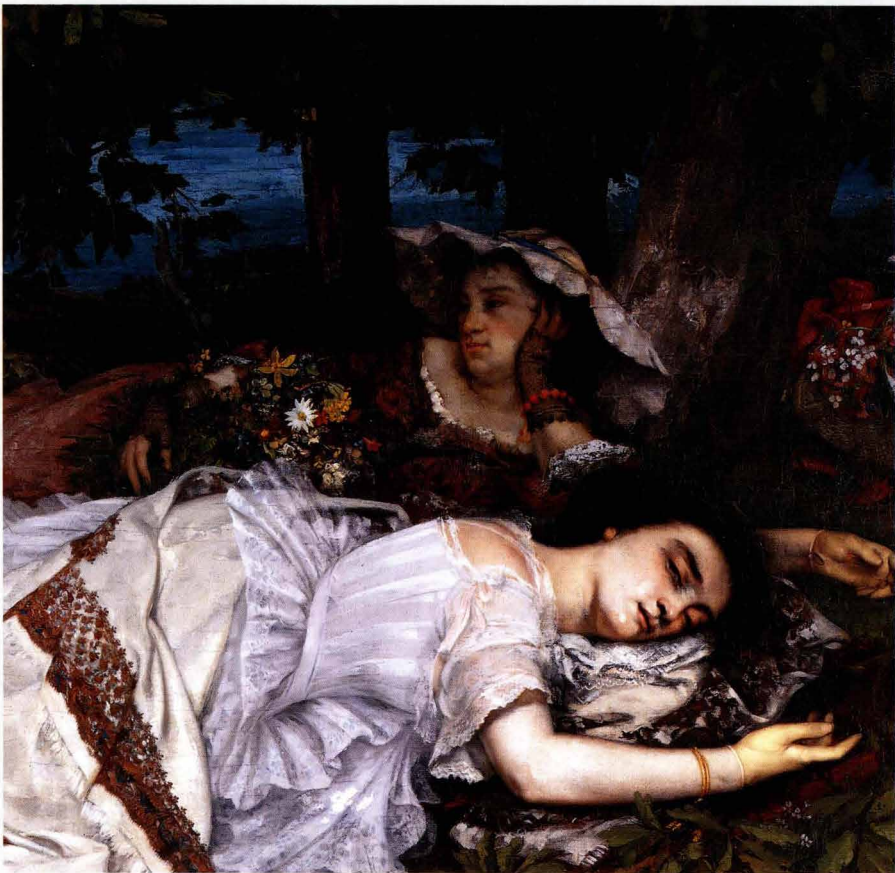
³⁴ Henning Bock szerk., *Gemäldegalerie Berlin. Gesamtverzeichnis der Gemälde*, Berlin, 1986, 74, Abb. 1279.

³⁵ Az itt bemutatott művekről lásd *Catalogue de Luxe of the Department of Fine Arts, Panama-Pacific International Exposition I-II*, San Francisco, 1915.

³⁶ *Képes tárgymutató a József főherceg és Augusta főhercegasszony ő fenségeik védősége alatt álló arosi művészi sorjáték kiállításáról*, Szépművészeti Múzeum, Budapest, 1915–1916.

³⁷ Hotel Drouot, Párizs, 1918. november 21., illetve Hotel Drouot, Párizs, 1919. március 19.

³⁸ *A köztulajdonba vett műkincsek első kiállítása*, katalógus: Pogány Kálmán, Múcsarnok, Budapest, 1919.



LOUVRE+ és árnyék

MESTERMŰVEK – 400 ÉV FRANCIA FESTÉSZETE

MÚCSARNOK, 2004. DECEMBER 16–2005. FEBRUÁR 27.

Az Európai Unió bővülésének ünnepe alkalmából a Francia Múzeumok Központi Igazgatósága által szervezett kiállítás célja, hogy a francia festészet négy évszázadát (1600–2004) folyamatában és sokszínűségében, vágyaival és utópiáival együtt, ellentmondásaiban és eredetiségében ragadja meg. A tematikus válogatás betekintést enged a 17. századi fény és árnyék drámai játékába, árnyaltan, részleteiben mutatja be a felvilágosodást (18. század) és a természeti elemzéstől az impresszionistákon keresztül (19. század) az emberi és szellemi értékeket felülvizsgáló 20. századi művészetig jut el.

A közép-európai művészekre különösen nagy hatással volt a francia művészet fény–árnyék játéka. A kiállítás ezeket a kapcsolódási pontokat kívánja előtérbe állítani úgy, hogy a legnagyobb remekművek mellett ritkábban látható darabokat is felsorakoztat. A négy évszázad alkotásai a következő alcímek köré csoportosítva jelennek meg: a *Hívság és igazság* a 17. század fényhatásokkal kísérletező világába enged bepillantást; a *Filigrán könnyedség* a felvilágosodás századának árnyalatait igyekszik megragadni; az *Elemzett természet*, Corotól az impresszionistákig, a természet látásának fejlődésén vezet végig a nézőt; míg az *Átértékelt művészet* a 20. század elejének mára már klasszikussá vált alkotásait mutatja be.

A kiállításra 118 mű érkezik a Louvre, az Orsay Múzeum, a Picasso Múzeum és Modern Művészet Nemzeti Múzeumának gyűjteményéből, valamint Franciaország több vidéki múzeumából. Kiállító művészek: Georges de La Tour, Poussin, Claude Lorrain, Watteau, Fragonard, David, Delacroix, Corot, Cézanne, Courbet, Manet, Monet, Degas, Renoir, Seurat, Moreau, Braque, Picasso, Matisse, Balthus és még sokan mások.

A KIÁLLÍTÁS FŐ TÁMOGATÓJA A RAIFFEISEN BANK.

KARÁCSONYI AUKCIÓK

NAGYHÁZI
GALÉRIA és
AUKCIÓSHÁZ



DECEMBER 6.

hétfő, 17 óra

Régi mesterek

19. századi festmények

DECEMBER 7.

kedd, 17 óra

20. századi festmények

DECEMBER 11.

szombat, 11 óra

Művészeti tárgyak, bútorok,
szőnyegek

DECEMBER 12.

vasárnap, 11 óra

Ezüstök és ékszerek

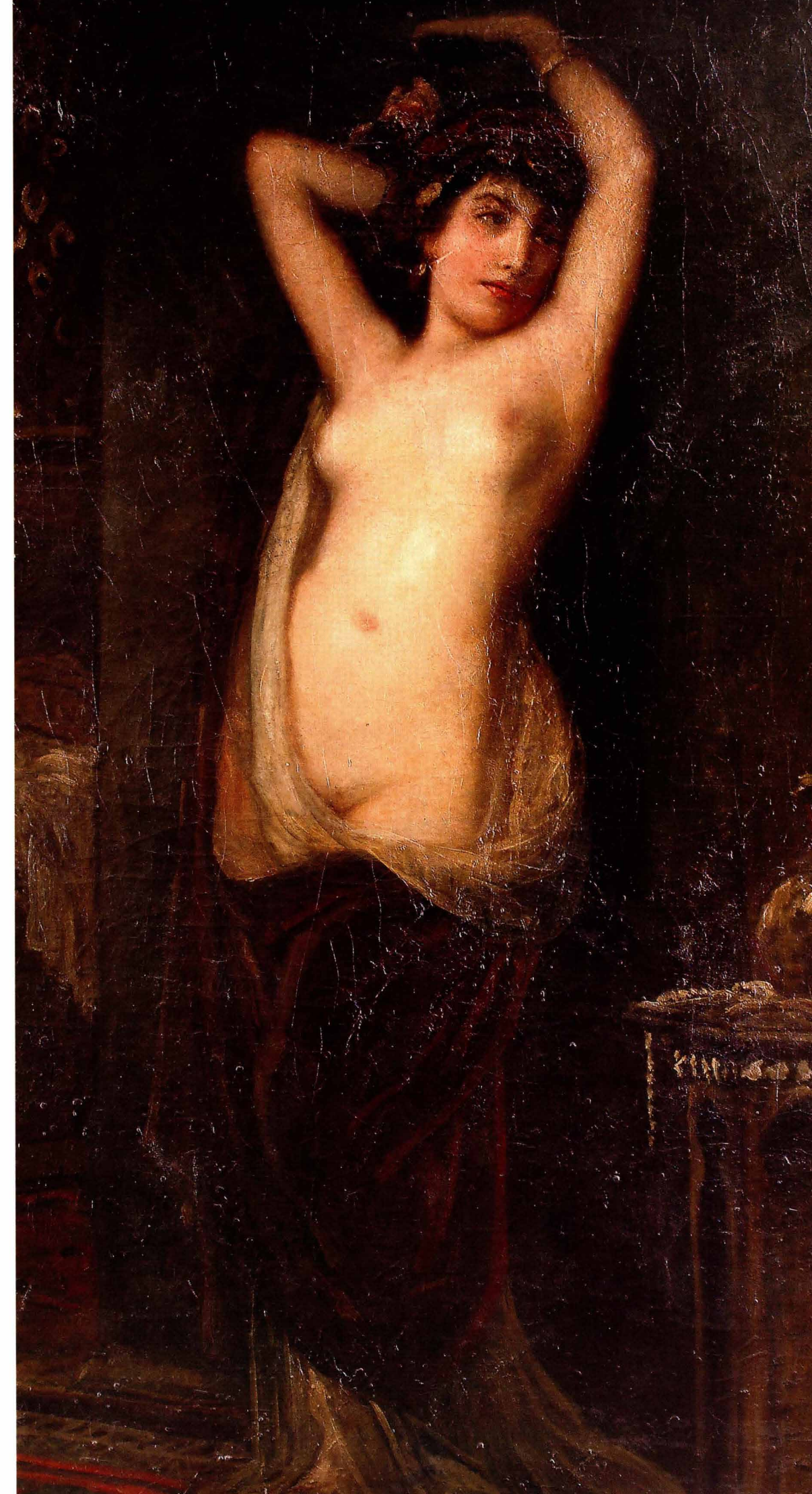
Az utóbbi idők legjelentősebb
„régimesterek”-anyaga

Magyar árverésen soha nem látott
mennyiségű és minőségű faszobor

Kiemelkedő órák és habán tárgyak



www.nagyhazi.hu



Az Antal-Lusztig-gyűjtemény

A 20. századi magyar művészet tragikus olvasata

EINSPACH GÁBOR

Az Antal-Lusztig-gyűjtemény egyike a legjelentősebb magyarországi magángyűjteményeknek. Alapjait dr. Antal Péter nagyapja, Lusztig Sámuel teremtette meg, akinek egyedülálló ókori gyűjteménye ma is az anyag szerves részét képezi.

Nem sok olyan gyűjtemény van Magyarországon, ahol a tárgyak elrendezése, az enteriőrök hangulata hitelesen tükrözi vissza a válogatás szellemiségét, a gyűjtő személyiségét. Ez a gyűjtemény a 20. századi magyar történelem és művészettörténet tragikus olvasata, sokkal inkább a művészi érzékenységre, mélységekre fókuszál, mintsem a látványra, vagy akár a látványosságra.

Beszélgetés helyett Antal Péter azt szerette volna, hogy csak a képek és a művészek neve illusztrálja a gyűjteményt. S bár a kérésnek részben helyt adtunk, azért közreadjuk az interjú első részét is, melynek folytatása szobrokról, kisplasztikákról szóló később megjelenő cikkünkben lesz olvasható.



LUSZTIG SÁMUEL
1889–1978

VAJDA LAJOS
Vörös Krisztus
1936
olaj, karton
41,5 x 36 cm

Mekkora a gyűjtemény?

A festészeti, a grafikai, a szobor és kisplasztikai anyag több ezer darabból áll, ebből az élő kortárs alkotók aránya talán 15 százalék lehet.

Tartozik hozzá egy jelentős antik anyag az ókori Egyiptom, Kína és a Római Birodalom tárgyi emlékeiből, ennek jelentős részét örököltém.

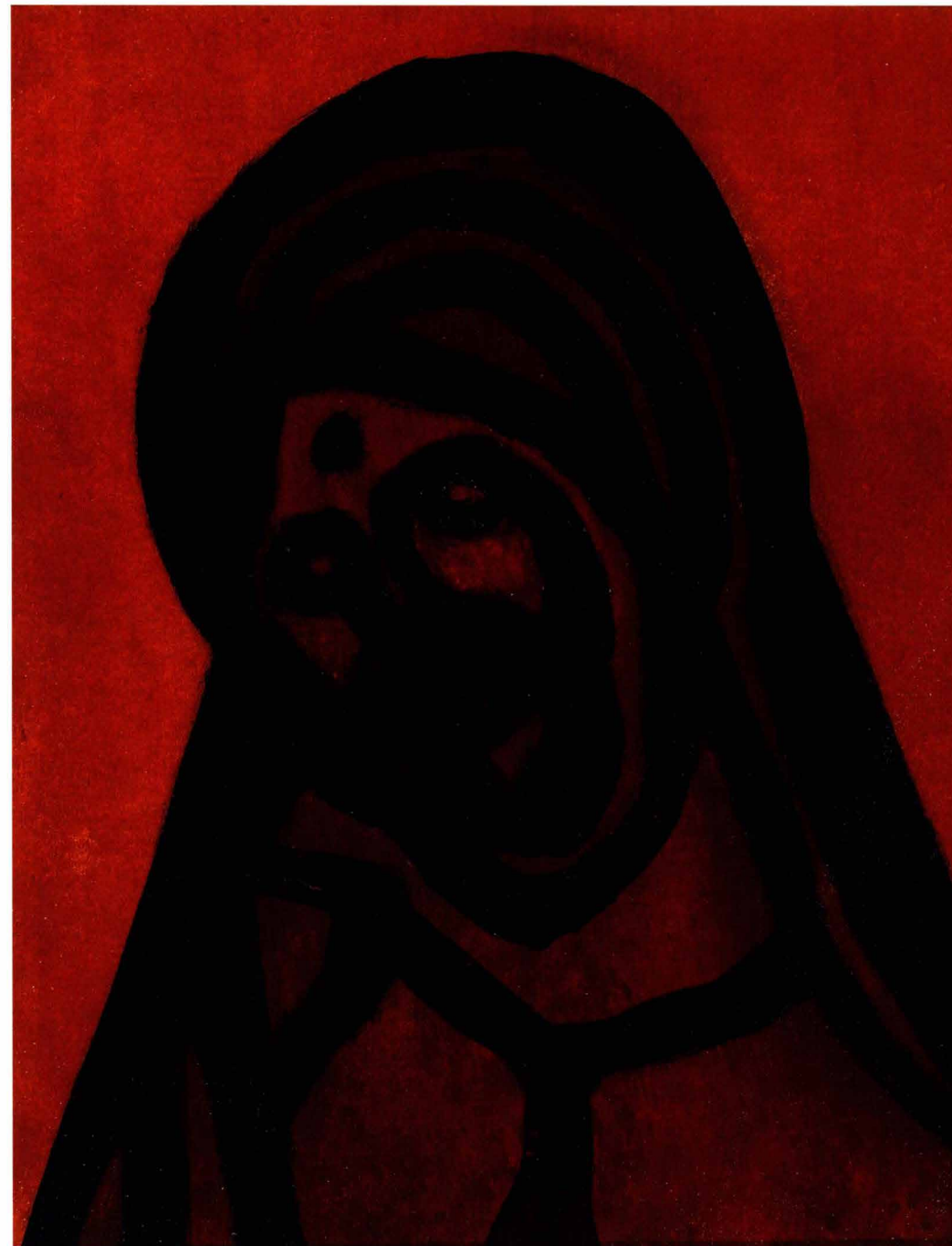
Tudjuk, hogy a képzőművészeti anyag az elmúlt harminc évben állt össze. Miből lehet finanszírozni egy ilyen ütemű gyarapodást?

A gyűjtemény a II. világháború előtti időszakra datálódik. Jelentős része a háború forgatagában elkallódott, vagy meg-

semmisült. Nagyapám a háborút követően újrakezdte a gyűjtést, így én már egy jelentős kvalitásokkal rendelkező gyűjteménybe születtem bele. Számomra a műtárgyak otthoni léte természetes közegnek minősült.

Nagyapám anyagán és jelenlétén kívül a művészekkel, gyűjtőkkel, műkereske-

dőssel fenntartott kapcsolat sokkal fontosabb volt, mint a pénz, persze abból is sok kellett. Amikor a gyűjtést kezdtem, 1968-ban, nagyon alacsony volt Magyarországon a műkereskedelmi árszínvonal, ma már klasszikusnak számító művészekről egyhavi jövedelemért akár több jelentős darabot is lehetett vásárolni.



Ámos harmadéves a főiskolán, amikor ezt a képet festi. Rudnay osztályába jár, aki sajátos színpadot teremt a magyar történelmi múltból megidézett figuráinak, és magát is különböző jelmezekben ábrázolja a nemzeti festészet jellegzetes barna tónusaival. Adyt olvas, akinek verseiben ószövegségi próféták és protestáns prédikátorok hevülete keveredik a modern kor enervált szimbolizmusával. Korai műveinek stílusjegyei Ady századfordulójára utalnak: a „próféta” festők – héber szóval nabik –, Bonnard, Vuillard és a közvetítő: Rippl-Rónai-forma és színredukciója jellemzi az ő képeit is. 1929-ig Ungár Imrének hívják, ekkor veszi fel a bibliai pásztor-próféta, Ámosz nevét, de a Károli-féle Bibliában olvasott Ámos formában. Valószínűleg ezen a képen tűnik fel először az az emblemikus viselet (csíkos, mint a zsidó imakendő, de magas nyakú

mint a papok, vagy a tolsztojánusok inge), amelyet egész életén keresztül megtart, ha saját festményén szerepel. 1931-ben ismeri meg Anna Margitot, ekkortól indul az egész kapcsolatukat végigkísérő kettősportrét sora. A *Csodavárók* magányos alakjai között egymás felé hajló pár, a belőlük sugárzó szeretetelenség tulajdonképpen a remélt megváltás ígéretét hordozza. Ámos bekötött szemű önarcképe különösen abban a kontextusban érdekes, hogy a mögötte, a neki és feleségének háttal álló alak nem más, mint főiskolai mestere, Rudnay Gyula. Művészetfelfogásának, alkotómódszerének kialakulása nyilván ezekben az években zajlik, minden bizonnyal Vaszary és az általa képviselt modernebb festészet is érezteti hatását – hiszen Anna Margit Vaszary-növendék. Noha Rudnayval kölcsönösen elismerik egy-

mást, Ámos számára nem lehet kérdéses, mi festészetében a meghaladnivaló. Intenzív érdeklődéssel fordul a pszichológia felé, és őrzi magában vidéki gyerekkora emlékeit, akkori környezete népies zsidó miszticizmusát. Inkább a belső látást választja tehát: jobban érdeklik a lélek mélységei, mint az őt körülvevő világ naturalisztikus újraépítése. „Mért ragaszkodom én a látható dolgok szigorú lerögzítéséhez... mikor a valóság egy általam szelektált része és a velük asszociált irreálisan előállt képzetek kivetítése engem sokkal jobban és őszintébben érdekel és kielégít...” – írja majd 1939-ben. Igazából érdekes lenne megfejteni, ki a képen szereplő másik három alak, talán választ kapnánk arra a kérdésre is, milyen szimbolikus tájban áll a különös csoportozat: merről jöttek, és hová tartanak.

T.T.

ÁMOS IMRE
Csodavárók
1932
olaj, vászon
100 x 152 cm



Enteriőr
Bálint Endre
képeivel

KONDOR BÉLA
Bohóc
püspökruhában
1966
olaj, fa
100 x 40 cm

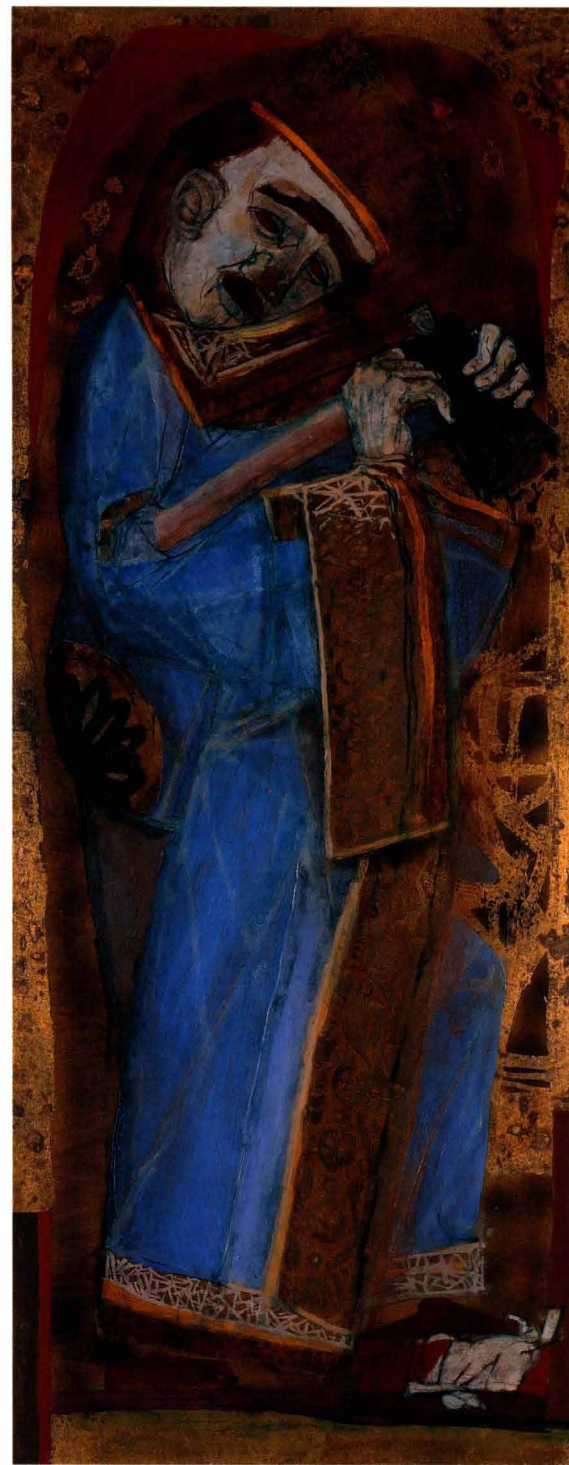
Nagyon sokat vettem és kaptam ajándékba közvetlenül a művésztől, aztán ez megszűnt egy időre, de ma a kortárs vásárlások újra működnek. Cserélni nem szeretek, mert szerintem nincs jó csere, a művészeti alkotásokat nem lehet összehasonlítani. Valamennyi műtárgy, mely a gyűjtemény részévé vált és válik, érzelmileg szól hozzám, ebből fakadóan mondhatom azt, hogy érzelmeket cserélni nem tudok. Ebből a megfontolásból évtizedeken át

nem adtam el az anyagból, aztán egy Csontváry-mű megszerzése megtörte ezt a folyamatot, miután ezt a képet nem lehetett pénzért megvásárolni. Ezt a helyzetet kellett áthidalni, egy azóta is nehezen feldolgozható kompromisszummal, melynek során jelentős képek; Aba Novák-, Rippl-, Mednyánszky-művek kerültek ki a gyűjteményből.

A Hidas- vagy a Nudelman-gyűjtemény egyértelműen főművekre koncentrált.

Vannak kollekciók, melyek inkább névsorolvasásnak tűnnek. Hogyan lehet egy ilyen hatalmas anyagot jellemezni, melyek a gyűjtemény súlypontjai?

Az anyag kis életművekből áll össze, persze csak relatíve kicsi, hiszen például a gyűjteményben van Nemes Lampérth magántulajdonban található műveinek hetven százaléka, vagy öt Moholy-Nagy-alkotás, amely ebben a kvalitásban Magyarországon egyedülálló. Az ötven darab Vajda Lajos-munka, vagy az



öt Csontváry-mű egyenrangú súlypontok, és egyedileg, de összességükben is esszenciális főműveknek minősülnek. Azt gondolom, hogy az anyag jelentős része főműveket takar, kvalitása alapján mindenképpen. Derkovits *Mi ketten* című képe számomra a gyűjtemény egyik legfontosabb és talán a legkedvesebb darabja, kis mérete és vegyes technikája ellenére, semmivel nem kevesebb, mint bármely más Derkovits-mű.

A Modern Magyar Festészet című albumban feltett kérdésre, miszerint kik a legfontosabb modern magyar művészek, te Csontváryt, Vajdát, Kondort, Derkovitsot és Ország Lilit nevezted meg. Mik voltak a szempontjaid?

Teljesen önkényes a választásom, alapvetően nincs is sok értelme egy ilyen kérdésnek. De azért van közös ezekben a művészekben: nem tudtak iskolát teremteni. Én azt gondolom, azért, mert követhetetlenek, utolérhetetlenek, már saját korukban is abszolút európai kvalitások voltak. Kis Bernáthok, kis Szőnyik voltak. Kis Ország Lilik nem léteztek. Kondor a grafikában tudott iskola-teremtő lenni, de a festészetben ő is egyedülálló.

Mik voltak az első vásárlások?

Nagy István képeit vásároltam meg az első időszakban, aki a gyűjteményben alkotásainak számával és minőségével is jelentős súlypontot képvisel. Éppen őt is említhettem volna az öt legjelentősebb magyar művész között. Úgy festett és rajzolt, mint ahogy más lélegzik, annyira természetes volt számára az alkotás. Ő is követhetetlen, de az ő művészete nem egyetemes, hanem magyar és erdélyi.



lyi. Egy nyugat-európai embernek nem sokat mond, inkább egzotikus és barbár.

Kik voltak hatással a gyűjtemény kialakulására?

Nagyapám mindenképpen, ebben nőtem fel, a falakon mindenütt képek, a 19. századi klasszikusoktól a Gresham-kör művészeiig. Példaértékű volt Rácz István gyűjteménye, akihez Ország Lili vitt el megismerkedésünk napján 1974 augusztusában. Az ő akkori gyűjteménye éteri tisztaságú volt, nem volt számbelileg nagy, de kvalitásában és traktálásában lenyűgözően hatott. Voltak találkozási pontok az én akkori

gyűjteményemmel: Bálint Endre, Anna Margit, Nagy István például. Hozzá aztán hosszú évekig nem mentem, de később vásároltam tőle. Nagyon fontos volt számomra Dévényi Iván, akivel 1976-ban ismerkedtem meg. Míg Rácz István inkább meditatív alkatú, Dévényi európai kitekintésű, sokat publikáló, nyitott személyiség volt, haláláig levelezésben álltam vele. Irányított engem, ajánlóleveleket adott művészekhez, mentorom volt.

Mit jelentett Ország Lili számodra?

Remegtem, amikor becsengettem hozzá, de aztán nagyon sokat találkoztunk,

Az Ország Lili-fal

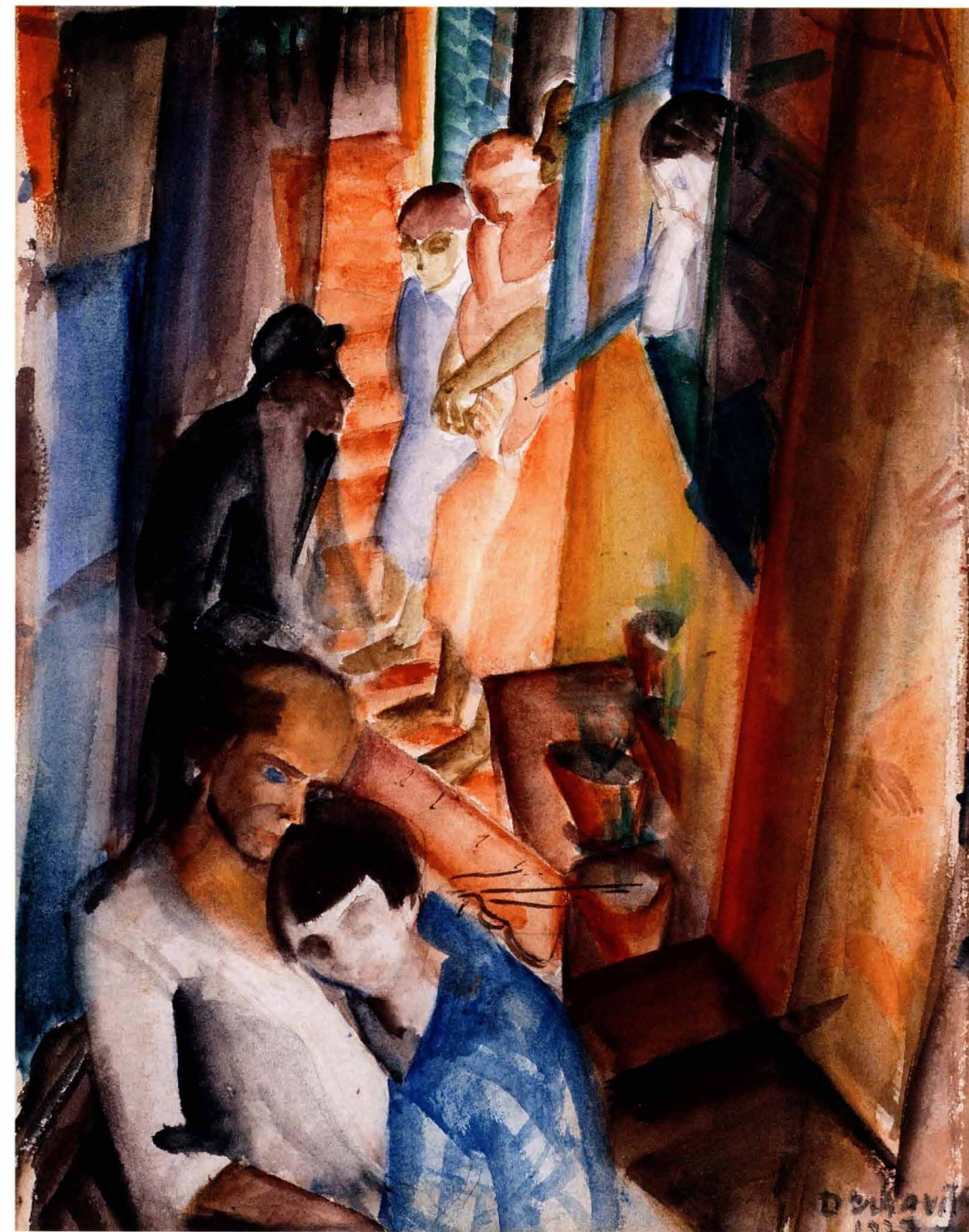
DERKOVITS GYULA

Mi ketten

1927

akvarell, papír

297 x 229 mm



a Fiáth János utcai kis garzonjában, majd az Úri utcai műterem lakásban, amelyet halála előtt kapott. Folyamatosan leveleztünk – törődött velem. Sokat köszönhetek neki. Mióta meghalt, nincs olyan nap, hogy ne gondolnék rá.

Az egyik legjelentősebb része a gyűjteménynek az ő műveiből áll. Vásároltad a képeket tőle, vagy ajándékba adta? Halála után mi történt a képekkel?

Azt hozhattam volna el tőle, amit akarok, de egy szimbolikus, metaforikus önarcképe kivételével mindent vásároltam. Úgy gondoltam, nem szabad visszaélni a szeretetével. Amikor meghalt, minden megszűnt, nem kerestem a kapcsolatot az örökösökkel.

Mikor fordultál a kortársak felé?
Valamilyen módon mindig jelen volt a kortárs festészet a gyűjteményben – csak a hetvenes években Anna Margitnak, Bálint Endrének, vagy Kondor Bélának hívták a kortársakat. Sokukkal



nagyon jó személyes kapcsolatom is volt. Ország Lili halála után hosszú szünet következett, azt gondoltam, hogy vele időben vége a kortárs gyűjtésnek. Ezt követően tizenöt évig csak klasszikusokat vettem, aztán újra elkezdtem

járni a műtermeket, galériákat. Konkrétan Fehér Lászlóval kezdődött újra. Ez már a kilencvenes évekre esik: Swierkiewicz Róbert, Szűcs Attila, Újházy Péter, Földi Péter, Köves Éva – hogy csak néhány nevet említsek, akik-



kel indultam. A hatvanas évek magyar festészetének számos főműve is a kilencvenes években került a gyűjteménybe, ezeket Kováts Lajostól vásároltam. Ma a Godot, a GaG és a Vintage Galériával állok rendszeres kapcsolatban.

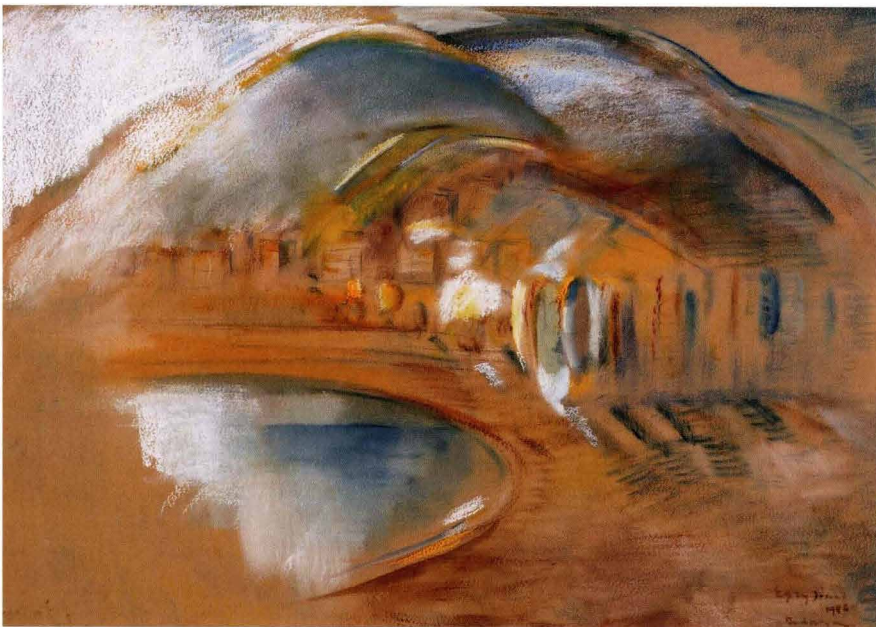
Mit gondolsz a mai magyarországi műkereskedelmi árszínvonalról? Vannak még tartalékok a piacon, vagy túlértékelte a magyar művészet?

A XIX. századi magyar művészet szerintem provinciális, néhány kivételtől eltekintve nincs európai létjogosultsága, de a XX. században vannak olyan művészeink, akik egyetemesek. A jelentős darabok nagy része közgyűjteményekben van, vagy stabil magángyűjteményekben, de onnan előbb vagy utóbb minden mű elmozdul, tehát vannak tartalékok.



A kortárs magyar művészet pedig igazi sikertörténet lehet: a hatvanas évek-

től kezdve európai színvonalú, egyetemes. A kortárs művészetünk európai vi-



NEMES LAMPÉRTH JÓZSEF
Falu
1920. III. 25.
vegyes, papír
72 x 100 cm

EGRÝ JÓZSEF
Badacsony
1936
olaj, pasztell, papír
77 x 100 cm



CSONTVÁRY KOSZTKA TIVADAR
Délutáni vihar
Trauban
1900
olaj, vászon
22 x 63 cm

szonylatban még mindig alulértékelt, 2000–4000 euróért főműveket lehet kapni. Nyugaton a művész műtermének kilincsét sem lehet lenyomni ennyiért. A művészet itthon évtizedeken keresztül alulértékelt volt, ma viszont már nem a magyar átlagnak szól. Egyhavi nyugat-

európai átlagjövedelemből ma is megvehető Magyarországon egy kortárs magyar remekmű.

Ilyen hatalmas gyűjtemény őrzése, tárolása teher is egyben. Mi lesz az anyag sorsa?

Pécs város önkormányzata önálló múzeumot létesít a gyűjtemény egy válogatott részének. Az eredetileg is városi múzeumnak épült eklektikus palota három szintjén, 1300 négyzetméteren a gyűjtemény teljes keresztmetszete lesz elhelyezve, tehát klasszikus



GULÁCSY LAJOS
Ború és derű
1906
olaj-vászon
51,5 x 68 cm

anyag, grafika, szobor, kortárs művészet egyaránt. A gyűjteményem és Pécs városa más többször találkoztak, még ha ez utóbbi közönsége nem is tudott erről. A szellemileg érzékeny vidék, nagy múzeumi hagyománnyal megbízható terep volt számomra. A Tavaszi Fesztivál keretein belül a Művészetek Házában több évben is „Rejtett kincsek” címmel látható volt egy-egy válogatás, de hogy kinek a gyűjteményéből is pon-

tosan, az a címhez igazodván rejtett maradt. 2005 végén tehát sok rendszeres múzeumba járó találhat ismerőst a több ezer műtárgy között. Addig viszont az eklektikus épület átalakítása fog zajlani, leginkább belsőépítészetileg. Azt szeretném, ha az anyag egy igazi 21. századi múzeumterbe érkezne, ehhez pedig burkolatcserékre, a falak átmozgatására lesz szükség.

Van olyan múzeum, melyben számodra eszményi módon vannak a tárgyak bemutatva, amely például szolgálhat? A Peggy Guggenheim-múzeum Velenében. Azt szeretném ha olyan enteriőröket tudnánk kialakítani, bútorokkal, a gyűjteményhez tartozó egyéb műtárgyakkal. Változatossá szeretném tenni a tereket, emberközelivé, hogy a hétköznapiak is megjelenjenek, hogy befogadható és megélhető legyen az anyag. ✦

Aba Novák Vilmos, A. Nagy Gábor, Anna Margit, Ámos Imre, Barta Lajos, Bartha István, Bartha László, Barcsay Jenő, Borsos Miklós, Bukta Imre, Bokros Birman Dezső, Beck Ö. Fülöp, Beck András, Bereznay Péter, Bálint Endre, Birkás István, Berény Róbert, Bene Géza, Baksai József, Beöthy István, Budaházi Tibor, Bernáth Aurél, Bortnyik Sándor, Bak Imre, Benedek Péter, Böröcz András, Barabás Miklós, Balázs János, Czigány Dezső, Czóbel Béla, Csáji Attila, Csáktornyai Zoltán, Csáky József, Csók István, Czauczik József, Csiky Tibor, Csizsér Zsuzsi, Csontváry Kosztka Mihály Tivadar, Csorba Simon, Czimra Gyula, Derkovits Gyula, Dési Huber István, Duray Tibor, Donát János, Donát Péter, Domanovszky Endre, Diener Dénes Rudolf, Deim Pál, Egy József, El-Hassan Róza, ef. Zámbo István, Endre Béla, Endresz Alíz, Farkas István, Ferenczy Károly, Ferenczy Béni, Ferenczy Noémi, Fémes Beck Vilmos, Fényes Adolf, Frank Frigyes, Fekete Nagy Béla, Fehér László, Fajó János, Frey Krisztián, fe.Lugossy László, Fuchs Tamás, Földi Péter, Gadányi Jenő, Gulácsy Lajos, Gubis Mihály, Glatz Oszkár, Goldman György, Gaál József, Götz János, Grüber Béla, Gajdos János, Holló László, Hollósy Simon, Hantay Simon, Hencze Tamás, Iványi Grünwald Béla, Ilosvai Varga István, Jakovits József, Kernstok Károly, Kiss Bálint, Koszta József, Kassák Lajos, Korniss Dezső, Kmetty János, Kerényi Jenő, Köves Éva, Keserű Ilona, Konkoly Gyula, Kondor György, Kopasz Tamás, Kovács Péter, Kohán György, Kokas Ignác, Kondor Béla, Kótai Tamás, Keleti Gusztáv, Káldi Kata, Károlyi Zsigmond, Kádár Béla, Lakner László, Ligeti Antal, Lois Viktor, Losonczy Ibolya, Lóránt János, Moholy Nagy László, Márfy Ödön,

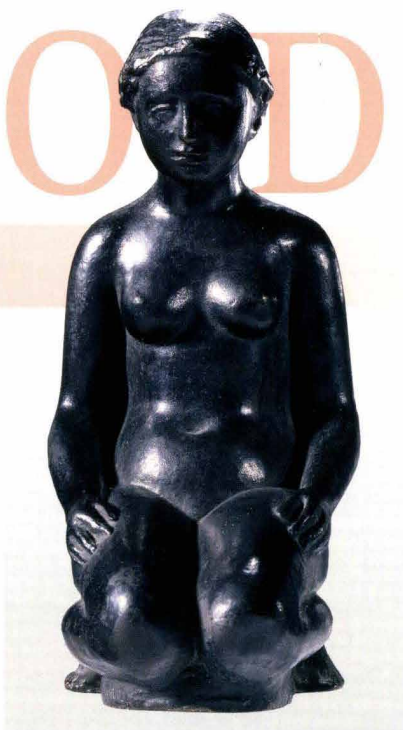
Mattis Teutsch János, Mednyánszky László, Munkácsy Mihály, id. Markó Károly, Mészöly Géza, Miháلتz Pál, Medgyesy Ferenc, Mészáros László, Melocco Miklós, Marosán Gyula, Méhes László, Maurer Dóra, Mokry Mészáros Dezső, Molnár-C Pál, Márkus Anna, Major Kamill, Molnár Sándor, Nagy István, Nagy Gábor, Nagy Balog János, Nemes Lampérth József, Nagy Kriszta, Orbán Dezső, Ország Lili, Oláh Mátyás, Paál László, Pór Bertalan, Paizs Goebel Jenő, Pátzay Pál, Posta Máté, Paizs László, Pincehelyi Sándor, Rippl Rónai József, Román György, Rudnay Gyula, Swierkiewicz Róbert, Samu Géza, Somogyi József, Schaár Erzsébet, Sugár Andor, Sebestyén Zoltán, Stunder János Jakab, Szinyei Merse Pál, Szentiványi Lajos, Szőnyi István, Székely Bertalan, Szervátiusz Jenő, Szervátius Tibor, Székely Péter, Szűcs Attila, Tóth Imre, Tóth Menyhért, Taubert László, Telepy Károly, Tihanyi Lajos, Tornyai János, Tót Endre, Uitz Béla, Újházi Péter, Vajda Lajos, Vajda Júlia, Vass Elemér, Vaszary János, Veszelszky Béla, Vaszkó Erzsébet, Vedres Márk, Vilt Tibor, Varga Imre, Váli Dezső, Vasarely Viktor, Vojnich Erzsébet, Wahorn András, Zichy Mihály, Zemplényi Magda, Zoltán Sándor, Ziffer Sándor, Zsakó István

A MODEL

NŐI AKT A 19. SZÁZADI

KOVÁCS ÁGNES

A ruhátlan emberi test ábrázolása, mint az egyik legrégebbi és legmegigézőbb motívuma a képzőművészetnek, számtalan értelmezési lehetőséget kínál mind a művészek, mind a befogadók számára. A nagy európai városok múzeumai (Bologna, Köln, London, München) az elmúlt években több nagy kiállítást is szenteltek az aktművészet más-más szempontokat előtérbe helye-



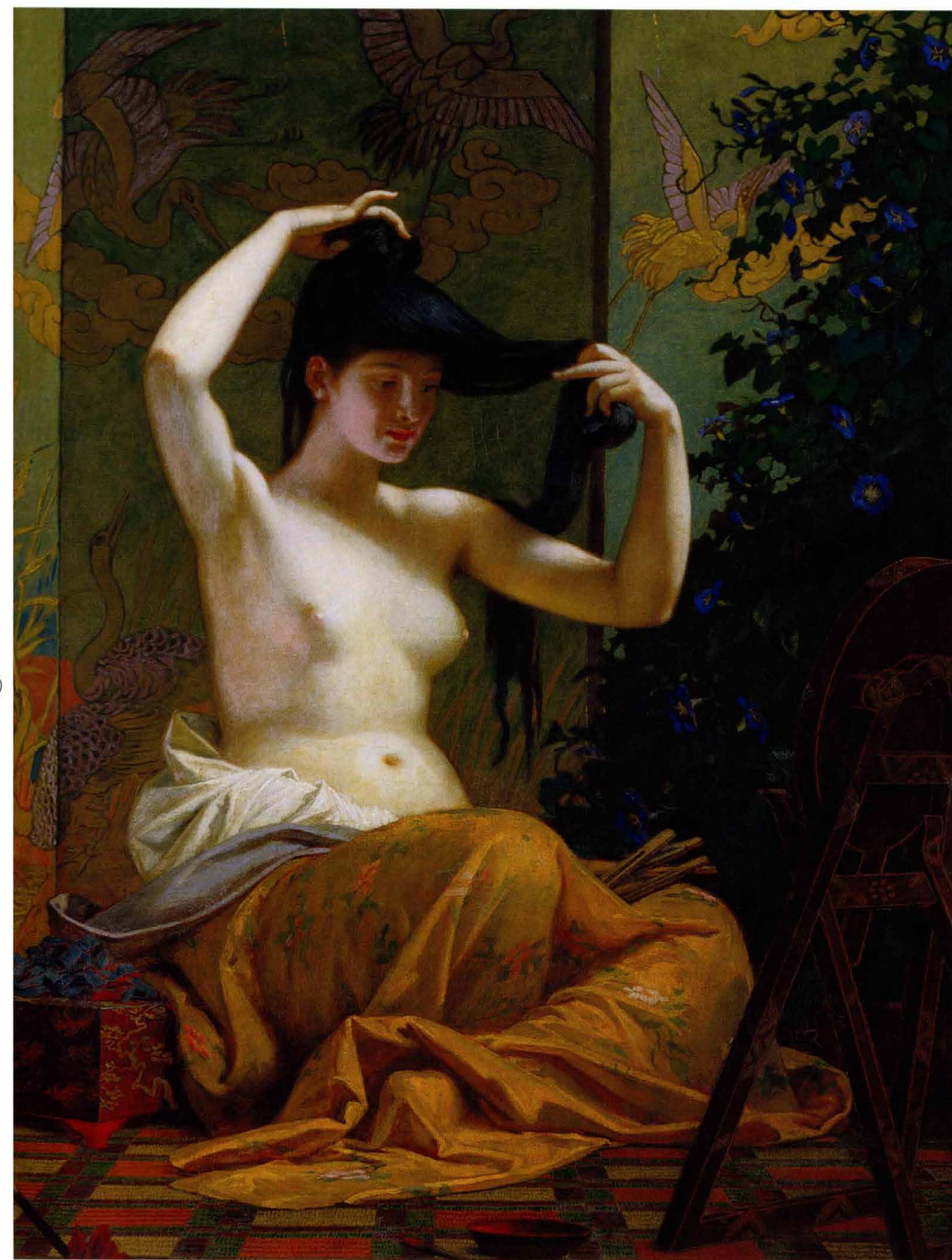
MŰVÉSZETBEN

ző bemutatására, amelyek nagy közönségikert arattak. A Magyar Nemzeti Galéria egy különösen érdekes aspektusát mutatja be ennek a témának, amikor a női aktot helyezi kiállításának középpontjába, hiszen hosszú ideig elsősorban a férfi test volt a művészi aktok tárgya.

A női testet a 19. században fedezte fel az orvostudomány, a párizsi Természettudományi Múzeumból indult el a női testhez kapcsolódó 19. századi gon-

ARISTIDE
MAILLOL
Léda
bronz
28,5 x 14,5
x 13,5 cm
Szépművészeti
Múzeum
(valaha
Nemes Marcell
gyűjteményében)

RIPPL-RÓNAI
JÓZSEF
Fésülködő nő
olaj, lemezpapír
83 x 104 cm



SZÉKELY BERTALAN
Japán nő
olaj, vászon
168 x 120 cm
Magyar Nemzeti Galéria

dolatok egyik legfontosabbika is, amely Georges Cuvier-től származik. Cuvier az afrikai „Hottentotta” Venust az antik Venus-szobrok szépségének ellenpólusaként határozta meg, és ezt a görög szépségesszményt követte azután az európai képi hagyomány is. A 19. századi festő számára Ingres-nek a római akadémian festett *Nagy fürdőző*-je vált követendő mintává, és a kép tette fontosá az elven aktmodell után festés újraértelmezését is. A női aktmodell állítása fontos helyet kapott a szintén e században elszaporodó európai képzőművészeti akadémiák oktatási rendszerében is, igaz, néha csak elvben, mert voltak korszakok, amikor erkölcsi megfonto-



lások következtében tiltott volt a női test ábrázolása és ennek következtében női modellek állítása is. A kiállításon látható mintegy 350 műalkotás nagy ré-

sze a Magyar Nemzeti Galéria tulajdonában lévő anyagból származik. A szobrok, orvostörténeti kuriózumok, fotók és grafikák mellett megtekinthetők az itáliai, bécsi, müncheni és párizsi iskolázottságú mesterek „Nuda Veritas”-ai, a Lotz Károly alkotta és Budapest közintézményeit díszítő, női aktok kartonjai, Székely Bertalan „modernista” női aktábrázolásai, valamint Rippl-Rónai, Vaszary János és a Nyolcak többé-kevésbé ismert alkotásai is. Ami a kiállítást különösen érdekessé teszi, az a Semmelweis Orvostörténeti Múzeumból kölcsönzött anyag, amelyet először láthat a közönség, és amely gondoskodik a témához szükséges tudományos háttér megismertetéséről.

A kiállítást több mint négyszáz oldalas, színesen illusztrált katalógus kíséri, amelyben a hazai kutatók mellett neves külföldi szerzők is közreműködtek: Werner Hofmann, a bécsi 20. századi Múzeum és a Hamburgi Kunsthalle igazgatója, Sascha Renner, zürichi etnológus, valamint Linda Nochlin a New York-i Vassar College professzora. A kiállítás rendezője és a katalógus szerkesztője Imre Györgyi, az orvostörténeti rész kurátora Horányi Ildikó.



ZICHY MIHÁLY
Bacchus
megkoronázása
olaj, vászon
161 x 85 cm
Magyar Nemzeti Galéria

←
Sztéreo-
dagerrotípiák

Lakner László

TOPOR TÜNDE

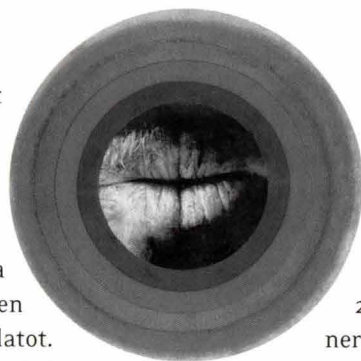
Igazán monumentális élményben részesül az, aki mostanában a Ludwig-múzeumba látogat. Felfoghatóvá válik az élet-mű szó jelentése, szinte már abban a pillanatban, amikor a lépcső tetejére érve először belátjuk valamennyire a múzeum tereit. Pedig akkor még pont attól az emeletről vagyunk elzárva, ahol a magyar látogató az ismerős – itthon készült, itthon őrzött – művekkel találkozhat.

Lakner László (1936–) 1974 óta Németországban él. Itthon 1969-ben volt először egyéni tárlata a Dorottya utcá-

ban: az akkori, méreteit tekintve inkább kamarakiallítást éppúgy Néray Katalin rendezte, mint a mostani, a közönség és szakma számára mindenképpen revelatív, összegző tárlatot. Lakner sokáig a hazai művészetkritika mostohagyerekének érezte magát (okkal, vagy ok nélkül?), és valóban nem nagyon értesülhettünk arról, min dolgozott az utóbbi harminc évben. Most tehát egyben kapjuk meg azt, amit eddig nélkülözni kényszerültünk. Magyarországi tevékenysége a hatvanas

évek végének, hetvenes évek elejének neoavantgárdját, az Iparterv-kiállításokat rekonstruáló, feldolgozó kiállításoknak, és Brendel János 2000-ben megjelent, Lakner budapesti munkásságát feldolgozó könyvének köszönhetően elég pontosan követhető:

1950-ben iratkozik be a Képzőművészeti Főiskolára, ahol a Bernáth-osztályba kerül. Bernáth Aurél tanítványa akoriban a Laknernál néhány évvel idősebb Csernus Tibor is, aki mestere kivételezett pártfogásának köszönhetően ki-

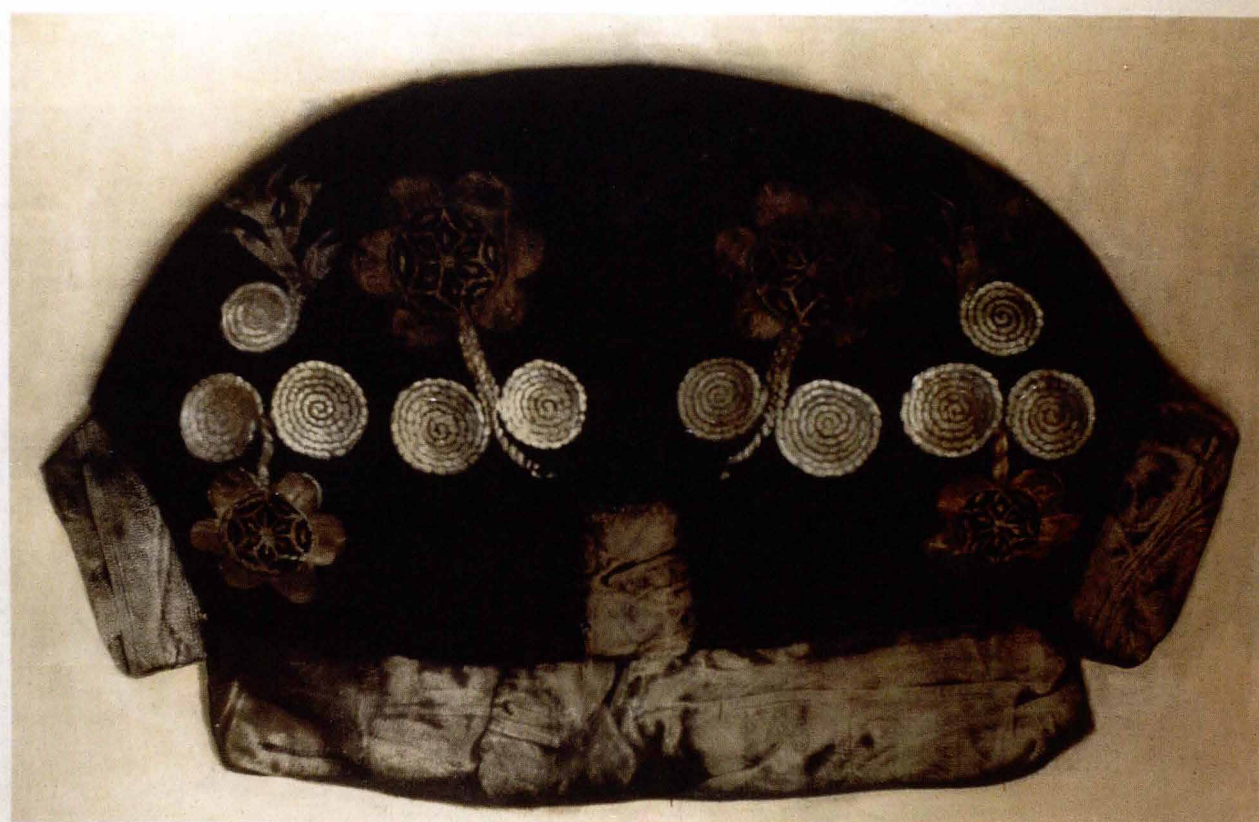


Tondó-száj
1968
olaj, vászon,
farostlemez
Ø 140 cm
Magyar Nemzeti
Galéria

A Magyar Néprajzi
Múzeum
kartotékjából:
Nr. 2. Főkötő
1972
olaj, vászon
150 x 200 cm

FŐKÖTŐ A MAGYAR NÉPRAJZI MÚZEUM ANYAGÁBÓL / NAGYÍTÁS GCA 1:10 ARÁNYBAN, FÉNYKÉPRŐL.

/HIÁNYOS/



ANYAG:	ZÁMA: 3475010	SZÁRMAZÁSI HELYE:
--------	---------------	-------------------

„MY GEORGE LUKÁCS BOOK”
(AZ ÉN LUKÁCS
GYÖRGY-KÖNYVEM)
szítanyomat (50 példányban)
480 x 323 mm

Az ötvenes években egy, a Horvát-kertnél lévő antikváriumba betérve vette Lakner *A polgári filozófia válsága* című Lukács György opuszt, amit az éppen ott üldögélő szerző dedikációval is ellátott. Később, amikor olvasta, csalódottságában összekötözte a könyvet, és felakasztotta akkori, Kmetty utcai műterme falára. Az eredeti példány egy válást követő vagyonmegosztás áldozatául esett 1961-ben, de addigra már jelentősége lett a valamikori spontán gesztusnak, így újra előállította korai semi-ready-made-jét, és egy másik Lukács-kötetet atrocitált, ami a *Főlkötözött könyvek* sorozatának modellje lett. Ekkoriban újra tanulmányozni kezdte Lukácsot, főleg a fiatalkori műveket, s készített egy vászonra felnagyított sorozatot az 1913-ban írt *Esztétikai kultúra*-ból vett idézetekkel.

Az itt szereplő *Karte I* modellje Lukács György híres, *Az esztétikum sajátossága* című, eredetileg németül írt kötete (*Eigenart de Aesthetischen*). Ebben található az a híres fejtegetés, amely a műalkotás létezésének kritériumaként befogadhatóságát jelöli meg. Vagyis: az elásott szobor hiába létezik, nem tud esztétikumként működni.

Lakner műve a lukácsi tétel paradox cáfolataként viszont igen, hiszen a könyvet soha többé ki nem nyithatóan örökíti meg, és te-

szi a néző esztétikai tevékenységének tárgyává, miután már saját alkotói tevékenységének is tárgyává tette. Megváltoznak a szerepek: nála nem a művészet a filozófia szolgáltatója, hanem az alkotó művészet tesz erőszakot a megkötözött filozófián. Lakner saját nemzedéke és az elődeinek tekintett avantgárd művészet névében ezzel a szimbolikus gesztussal vesz elégtételt az elavult kategóriák béklyójával fenyegető marxista filozófián, amely – pont a lukácsi tételek alapján – létjogosultságukat is megkérdőjelezte.

Az 1972-es velencei biennálén szerepelt a szítasorozat egy másik darabja. Ezt Jean Clair (a Picasso múzeum későbbi igazgatója) reprodukálta 1974-ben a *L'art vivant* című művészeti lap hasábjain, egy

olyan idézetgyűjtemény illusztrációjaként, amely a könyvek lehetséges, akkor egyre közelebbnek látszó „kipusztulását” jósolta. A téma akkoriban sokakat foglalkoztatott, a legalapvetőbb és legnagyobb hatású mű erről a problémakörrel Marshall McLuhan *Media and the Message* című, például a Gutenberg-galaxis fogalmát is bevezető könyve volt.

KARTE I



MY GEORGE LUKÁCS - BOOK

Lakner László 1970.



A Palazzo Vecchio kapuja I.,
2000
fotó, habkarton,
olaj, vászon
200 x 300 cm

Forradalmár-
csoport 1919
1969
olaj, vászon
190 x 138 cm
Antal Péter
gyűjteménye

jut Párizsba, és onnan egészen új festői felfogást, illetve az ott élő Hantai Simon hatására új kifejezőmódot hoz haza. Az úgynevezett cuppantásos technika egy új, Perneczky Géza szavaival „szürnaturalista” stílus (Lakner is ebben alkot évekig) jellemző megoldása lesz majd.

A másik hatás, amely szintén francia közvetítéssel éri Laknert, egy Max Ernst-monográfia formájában jelentkezik. Ezt a könyvet 1957-ben egyszerűen ellopja a Múcsarnokban rendezett francia könyvkiállításról, beteljesítve ezzel a nyugati rendezők ki nem mondott óhaját. A könyv – akárcsak a többi, Nyugatról valamilyen módon az országba került kiadvány, reprodukció – kézzel készre jár, és tényleg bomlasztó hatást fejt ki, már ami a művészetről való gondolkodás hivatalosan támogatott szövedékét illeti.

Az 1964-es év újabb fontos eseményt hoz: kiutazhat ugyanis a velencei biennáléra, és ott végre eredetiben láthat amerikai pop-art műveket a biennálé fődíjasától, Robert Rauschenbergtől. Szokás Laknert tekinteni a magyar pop-art megteremtőjének, bár par excellence pop-műve csak nagyon kevés van. Igaz

azonban, hogy a pop-art egyik jellegzetes megoldását, a részletek felnagyítását alkalmazza 1967–1970 között született művein, s az általa használt technikák: a sablonnal festés, a körülvágás, az applikációk, a képen belülré festett kép az elvonatkoztatás folyamatát, illetve következményét, a sokszorosíthatóságot hivatottak megjeleníteni. De ebben a korszakában is megmarad annál a színvilágnál, amely a Rembrandt által inspirált, őt idéző műveire jellemző, vagyis általában barnával fest, s a barna szín hegemoniáját csak ritkán töri meg egy-egy szín. Kifejezetten különleges tehát az életműben és a kiállításon az 1968-as *Tondó-szój*, amelynek élénk színei csak nagyon kevés más Laknerművön köszönnek vissza. Rembrandt-parafraízis a *Füst* című kép is, amelynek egyik változata az 1968-as, első Iparterv-kiállításon szerepelt. A mára már legendássá vált eseményen az akkori radikális fiatal művészek mutatkoztak be Sinkovits Péter válogatásában az Iparterv-építész-tervező vállalat egyik helyiségében, és azért ott, mert hivatalosan is kiállítóhelyként működő „egy-

ségben” nem kaphattak lehetőséget arra, hogy közönség elé léphessenek felforgató műveikkel. Még így sem volt teljesen baráti a befogadó közeg, hiszen a második Iparterv-kiállításra készült műve – egy megfestett kötélrészlet –



lette a vendégkönyv nevezetes, dühödten értetlen beírását: „Erre kötélre akasszátok fel magatokat!”

1970-től Lakner fotórealista festményeket „kivitelez”, illetve elkezdte conceptművei sorozatát. „Valami meghatározhatatlan érzésből eredően a *Rózsák*

és *Szajak* képsorozatainak egyetemes-sége, Zen-szerűsége és „virágot az ágyúk csövébe!” – eszmeisége után visszaléptem (...) a magam és születésem predesztinációjának, az európai és specifikusan magyar történelemnek a problematikájába” – írja egy Brendel Jánosnak szóló levelében. Ennek az újfajta tematikának egyik legfontosabb darabja a *Forradalmárcsoport* című munka, amely egy régi filmkocka felnagyításának, és megfestésének aktusával emeli saját történetének részévé a sorsa alakulásában szerepet játszó, de át nem élt és egyébként is befolyásolhatatlan történelmi eseményeket. A saját múlt, saját nép iránt feltámadt érdeklődésének különös megnyilvánulási formája az a sorozata is, amelyet a Néprajzi Múzeum kartotékjai alapján festett. Ennek – és az egész Lakner életműnek – egyik legszebb és legáttételesebb darabja a *Főkötő*, amely szinte mindent felmutat és mindenre reflektál, ami a magyar festészet történetében fontos problémának tekinthető.

Ez a magyar múlt iránti érdeklődés megmarad még a németországi években

is, noha akkor már szövegek kerülnek képeire. Az írás és festés ekvivalenciája lesz akkori műveinek fő témája, például annak a munkájának is, amelyen a Halotti beszéd sorai, az „Isa por....” köszöntek vissza, például az 1988-as velencei biennálé német pavilonjában.

A Ludwig-beli kiállítás érthetően a művész itthon ismeretlen, legutóbbi műveire koncentrál, s valóban az a benyomásunk, hogy sikerült az egyik német világnagyságot végre Magyarországra hozni, és a nagyon is letisztult, a festészet esszenciális problémáit újra meg újra felvető, aprólékosan boncolgató műveit az itteni közönség elé tárni. Mindig is szeretett festeni, szeretett minden létező dolgot a festészet materiájába emelni. Késői képei ráérős stúdiumai az anyaggal és az abban megfogott gondolattal való foglalkozásnak. ✦

A kiállítás megtekinthető:
2005. január 30-ig.
LUDWIG MÚZEUM BUDAPEST
Cím: Budavári Palota „A” épület
1014 Budapest, Szent György tér 2.



Isa pur
1982
vegyes technika,
lepedő
260 x 220 cm



Párizsi séta

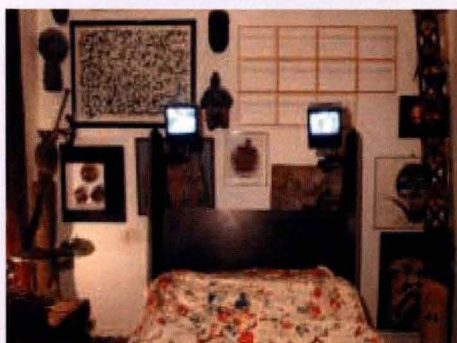
DAVID ROSENBERGGEL

Jobb már az elején tisztázni, hogy a kínálat különösen gazdag, és akár egyetlen napra, akár egy hétre vagy egy hónapra látogatjuk meg a francia fővárost, mindig marad még látnivaló. A globalizáció korában Párizs már csak egy a sok kulturális és művészeti központ közül, de semmi baj, ez a tény határozottan serkenti a galériák és a többi intézmény működését.

Ebben a környezetben talán az lesz a legjobb, ha Walter Benjamint és a többi nagy másképzőt, csatangolót követve egész egyszerűen csak sétálunk a városban, s nem azért, hogy a szép panorámát élvezzük, hanem hogy a sok-sok lehetséges útvonal közül bejárjunk egyet.

Kezdjük hát sétánkat a Bastille-negyedben.

Amikor leszállunk a metró Bastille megállójánál, és az Operával szemben a felszínre érkezünk, egy utcán kell csak átmennünk, és máris végigsétálhatunk az Arsenal kikötőn. Luxushajók, kicsi és nagy vitorlások horgonyoznak egymás mellett a csatornán, a boulevard de la Bastille alatt. A kikötő végében, egész közel a Szajnához, olyan helyet találunk, amelyet a kortárs művészet számára alkottak: ez a La Maison Rouge, vagyis a Vörös Ház. E kiállítóhely 2004-ben nyitotta meg kapuit, Antoine Galbert hozta létre, aki régi galériatulajdonos és a kortárs művészet egyik legnagyobb francia gyűjtője. Magánalapítványa mindenekelőtt nemzetközi méretű, egyedi kiállítások bemutatását tűzte ki céljául. A kiállítóhelyet egy csaknem kétezer négyzetméteres egykori üzemben rendezték be, amely egy kis lakóház (ez a vörös ház) köré




épült. 2004-ben nyitották meg az első kiállítást, a címe: **INTIMITÁS – AMIKOR A GYŰJTŐ MAGÁRA CSUKJA AZ AJTÓT.** A bemutatkozás alkalmával Gérard Wajcman pszichoanalitikus, a kiállítás rendezője úgy döntött, hogy számos gyűjteményt mutat be különbözőségüket és egyediségüket megragadva; vagyis hogy hogyan vegyítik


a kortárs, a naiv, és a primitív művészetet. A vállalkozás egész egyszerűsége arra épült, hogy nem kizárólag műveket kértek kölcsön a gyűjtőktől, hanem enteriőrjük egy teljes darabját is. Előszoba, ebédlő, dolgozószoba, nappali, fürdőszoba, mosdó, raktár... Lemásoltak minden egyes helyiséget a legkisebb részletig, a bútorokkal, a tárgyakkal és az ott lévő művekkel együtt.


A Maison Rouge ez alkalommal, a második kiállításon – mely a *Central Station* címet viseli – a Harald Falckenberg-gyűjtemény néhány aspektusát mutatja be. Harald Falckenberg 1943-ban született, a hamburgi Kunstverein igazgatója, egyben a hamburgi Alkotmánybíró-ság tiszteletbeli bírja is. Az ő szabadalma egy benzincsap, amelyet ma minden benzinkutnál használunk.



Ennek köszönhetően tíz év alatt több mint négyezer művet gyűjtött össze, melyek a hatvanas évek-től a maig terjedő időszak reprezentánsai. Falckenberg szerint a gyűjtés „intellektuális és érzelmi kaland, álom, trauma, a tudat kitágulása, végső soron személyes tapasztalat”. Úgy érzi, „a fennkölt, a nagy művészet nem az én világom volt. [...] Az én világom a felforgató művészet volt, mely lázadását, punkkal átitatott szarkasztikus iróniáját szembeállította a politikai művészet misszionárius buzgal-mával.” A kiállítást úgy kell elképzelnünk, mint rövid szünetet a gyűjtés folyamatában. Olyan szigetvilágot formáz, amelyben különleges és egymással összekapcsolt területek vannak. A nyolcvan mű-vész több mint kétszázötven kiállított művén keresztül különböző témákat érint: eltérítés és sodródás (Guy Debord és Asger Jørn, Martin Kippenberger, Martha Rosler), vágy és utópia (többek között Övid Fahlström), kutatás és elmozdulás (Franz Ackermann, Robert Barry), visszatérő és különleges kulturális formák (MARTIN PARR , Jhon Baldessari, Wolfgang Tillmans), végül és leg-főképpen, a groteszk és az ironia (Paul McCarthy, Mike Kelley, Raymond Pettibon, Sarah Lucas).

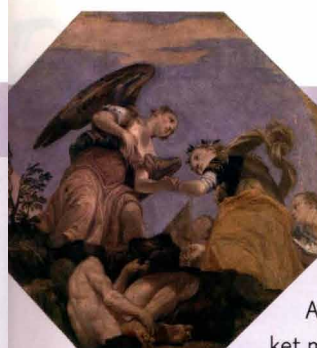
Néhány személyes fenntartásom azért van: túlságosan is érezzük azt a gyorsaságot, amellyel a gyűjtemény összeállt (több mint négyszáz mű éven-te...). Úgy vélem, a gyűjtést nem lehet „lezavarni”, szükség van időre, amelyen egyszerre osztoznak a művek, a gyűjtő, a művészek és a történelem. Ez

olyan összetett és laza idő, ahol a reflexió dominál, mint szembeötlő téttlenség. Érdemes visszatérni a kiállításra, márcsak néhány megdöbbentő és zavarbaejtő mű (Atelier Van Lieshout, Jonathan Meese, vagy  THOMAS HIRSCHORN...), vagy maga a Maison Rouge miatt is.

Megint metróra szállunk (ne felejtjük el kezelni a jegyünket), ezúttal a Luxembourg irányába. A Musée Luxembourg-ban a *Profán Veronese* című kiállítás látható. VERONESE  (1528–1588) huszonöt éves volt, amikor fölfedezte Velencét.

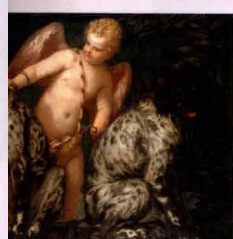
A festő e pártját ritkító, érzéki, szabad, fényűző és paradox város nyomán festett meg számos allegorikus alkotást, képzeletszülte, mitológikus vagy legendás jeleneteket. Ragyogó és vékony festékréteg, pompás és csillogó kolorit: derűs és ihletett művei azt az elbűvölő tulajdonságát tárják föl, hogy milyen örömmel tudja az őt körülvevő szépségeket szemlél-
ni. Alapos és jó válogatás a mester legszebb vásznai közül. Megéri hát, hogy megálljunk itt is.

Szálljunk át buszra (jobb hídon átkelni a Szajna fölött, mint alatta átmenni egy alagútban). Az irány a Châtelet, azután kicsit gyalog, és máris a Beaubourg-hoz, a Centre Pompidou-hoz érkezünk, ahol két nagyszabású kiállítást találunk: az egyik a *Bernd és Hilla Becher*, a másik a *Sons & et Lumières*, vagyis *Hangok és képek*. A Bernd és Hilla Becher-tárlat a német fotográfus pár első retrospektív kiállítása Franciaországban; ők a dokumentarista vonal elsőszámú képviselői. Andreas Gursky, Candida Höfer, Thomas Ruff és Thomas Struth, akik ugyancsak ehhez az áramlathoz tartoznak, ta-



nítványaik voltak a Düsseldorf-i Szép-művészeti Iskolában.

A kiállítást ipari épületeket megjelenítő sorozatuk



köré szervezték, a képek nagy része a művészek gyűjteményéből való. Körülbelül negyven ipari tájképet s egy olyan dokumentummunkát láthatunk, amelyet az 1970-es évek elején készítettek a Ruhr-vidék-

ken, a Zollern II. bányakomplexumról.


A művészek funkcionális, földrajzi, strukturális, történeti és esztétikai szempontok szerint osztályozzák a munkákat, hogy tipológiai együtteseket hozzanak létre. Nincsenek emberek és nincs mozgás, nézőpont a magasból, földre állított kamera, egyforma és állandó képívrégesség; az ipari világ emlékeztetének megteremtését látjuk – anélkül, hogy érzelmek lennének a formákban; ez az emlékezet egyszerre megőriz, dokumentál és megteremt tárgyat.

Baudelaire *Kapcsolatok* című versében írja: „egy-másba csendül a szín és a hang s az illat” [Szabó Lőrinc fordítása]. Úgy tetszik, a 20. század és a mai kor művészeti termelésének jelentős hányada visszhangzik erre a mondatra. Az 1985-ös stuttgarti *Vom Klang der Bilder* kiállítás óta a *Sons et Lumières* a legnagyobb rendezvény, amelyet a 20. századi képzőművészet és a hangok kapcsolatára építettek. Közel 2100 négyzetméteren jelentős művészek több mint

négyszáz művét egyesíti: Joseph Beuys, John Cage, Marcel Duchamps, Rodney Graham, Brion Gysin, Raoul Hausmann, Gary Hill, Vaszilij Kandinszkij, Paul Klee, Frantisek Kupka, Piet Mondrian, Bruce Nauman, Georgia O'Keefe, Yoko Ono, Nam June Paik, Francis Picabia, Jackson Pollock, Robert Rauschenberg, Hans Richter, Luigi Russolo, Arnold Schönberg, Bill Viola. De láthatunk kevésbé ismert, mégis jelentős művészeket is: Boris

Bilinszkijt, Stuart Davist, Arthur Dove-t, Duncan Grantet, Alexander Lászlót... Láthatjuk a fülünkkel és hallhatjuk a szemünkkel...

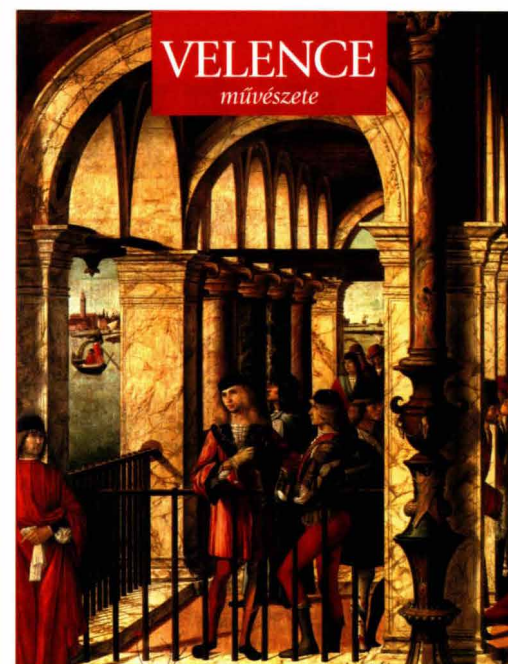
Amikor e sorokat írom, Munch *Sikolya* – még mindig a tolvajok keze között – szüntelenül zeng, még kíméletlenebbül hangsúlyozva hiányát e kiállításon, ahol szinte semmi és senki nem hiányzik a névsorolvasásnál.

Megint csak metróról: most a Champs-Élysées-Clémenceau megállónál szállunk le. A Grand-Palais nagyon (túlságosan is?) fontos tárlatot mutat be, amelyet többek között annak szenteltek, hogy megünnepeljék az Anglia és Franciaország által kötött entente cordiale centenáriumát. Az effajta kiállításoknál szigorúan veszik a jegyváltást, és olyan hosszú a sor, hogy a végét sem lehet látni. És mindig ugyanaz történik: amint megpillantjuk a műveket, azonnal a hatásuk alá kerülünk, és eltávolodunk a minket körülvevő realitástól. Turner ronsolt és fénnel besugárzott formái, Monet „klimatikus” vásznai a legkisebb atmoszférikus variációk utolérhetetlen precizitásával (köd, eső vagy szitálás, vibráló világosság). Whistler kékes és ezüstös éjszakai hangulatai, melyekből fénycsíkok és fénypontok villannak elő. A kiállítás mintegy száz művet tár elénk, bemutatja azt a fejlődést és kapcsolatot, amely  MONET-nak a Temze ihlette 1871-es első képei és az 1899-ben, 1900-ban, 1901-ben Londonban festett sorozataiig ível (ez utóbbiak a Charing Cross híd, a Parlament és a Waterloo híd motívumaival). Megtaláljuk itt Turner sok-sok festményét, akvarelljét és rézkarcát (köztük ott a *Tűz a Felsőházban és az Alsóházban*), és láthatjuk Whistlert is (hogy csak egyet említsünk: *Noktürn: kék és arany*, *Old Battersea Bridge*). A tárlat epilógusa: hasonlóan állítják egymás mellé a három mester velenceben készült műveit.



S ha nem vagyunk még túlságosan fáradtak, menjünk rögtön moziba, hogy megnézzük Jean-Pierre Jeunet legutóbbi filmjét, a *Hosszú vasárnap eljegyzéssel*-t, Audrey Tautou-val (a mi kedves Amélie Poulain-ünk)...

(Az oldalt franciából fordította Várkonyi Benedek.)



CAPRICCIO ÉS CARPACCIO

Capriccio térben és időben a címe a Szépművészeti Múzeum 2005. február 27-ig látható kiállításának, amely Giandomenico Tiepolo (a nagy Giovanni Battista fia) náluk őrzött műveit mutatja be. A velencei festészet utolsó nagy alakja Casanova korának megörökítője, akinek képein éppúgy találkozhatunk a commedia dell'arte Pulcinelláival, mint a menekülő szent csláddal, vagy Szent Jakab apostollal.

Róla is olvashatunk a Corvina kiadó nemrég megjelentetett Velence művészetét nagy vonalakban áttekintő könyvében, ami gyakorlatilag a 12.századi torcellói mozaikoktól éppen Giandomenico Tiepolóig (illetve Francesco Guardiig) jut el, érintve természetesen a velencei mindennapok és ünnepek festőjének számító Carpacciót éppúgy, mint Dürer velencei tartózkodásának eredményét, a ma Prágában őrzött A rózsafüzér ünnepét.

Filippo Pedrocchio: Velence művészet
Corvina Kiadó, 2004, Budapest
191 oldal



Poptudatos kritikusanalitikus

NÉMETH HAJNAL MUNKÁIRÓL

PETRÁNYI ZSOLT

A jelenleg Berlinben élő Németh Hajnal a szakmai körök a fiatal magyar művészgeneráció azon ritka eseteként tartják számon, aki már főiskolai éve alatt feltűnt egyedi fényképeivel, szimbolikus témáival. Érdeklődése a mai napig jellemezhető poptudatossággal, azaz a populáris kultúra ismeretével és feldolgozásával. A kezdeti fényképhasználatot azonban igen gyorsan

felváltották számítógépes printek, tapéták, majd videók készítése. De mielőtt napjainkban készített munkáira térnénk rá, kövessük a klasszikus bemutatós menetét és nézzük meg részleteiben, hogyan alakult Németh Hajnal pályája.

A fotók és a printek közti váltás ugyanis némi magyarázatra szorul. A két médium közti szemléletbeli eltérés nemcsak őt, de generációjának több tagját is foglalkoztatta a kilencvenes évek második felében. A komputertechnoló-

gia azért vált vonzóvá sok alkotó számára, mert lehetőséget adott egy festői kifejezőmód megteremtésére, amely, elmentétben a klasszikus művészettel, nem „kézműves”, hanem fotografikus vagy animációs alapokon nyugodott. Németh Hajnal esetében ez a virtualitással, a létező és a fiktív összekapcsolásának gondolatával járt, ami akkoriban sok munkájának alapmotívumát adta.

A két „eljárás mód” az utóbbi időkig markánsan elkülöníthető volt alkotásai-

NÉMETH
HAJNAL
à confort III/III
1999
80 x 80cm
Fotó



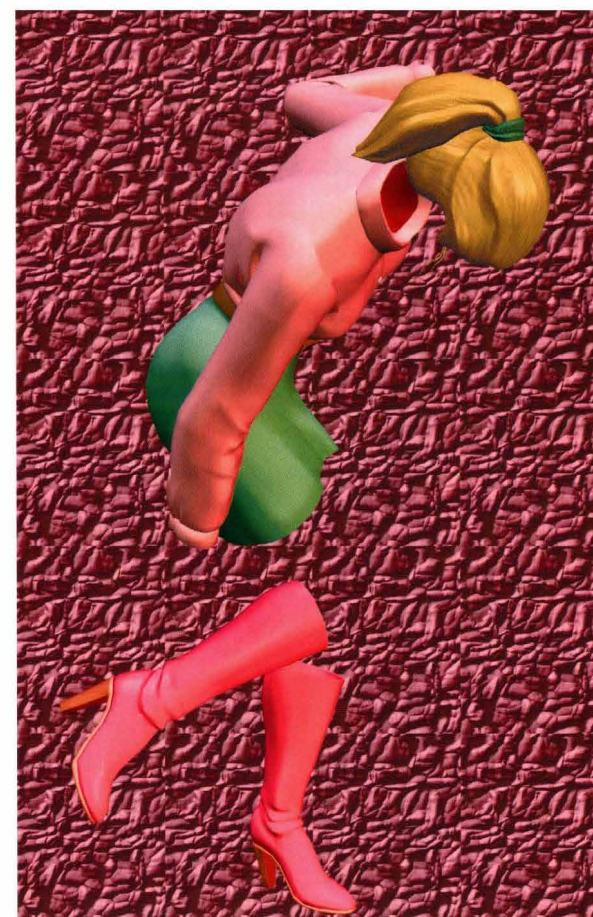
NÉMETH
HAJNAL
Homemade
ance 1997
50 x 60cm
C print

ban, illetve végül egy rá jellemző szintézishez vezetett, a „tapéták”-hoz. Amikor Németh Hajnal fényképezett, olyan helyzeteket teremtett, amelyek valóságosságuk ellenére különösen, álomszerűen hatottak a nézőre. Mindezt a ruhák, a jelenetek, a színek, azaz maguk a helyzetek voltak felelősek: a képek szemlélője így maga sem tudta, valóságot lát-e vagy pedig a művész által teremtett világ egy-egy képi lenyomatát.

Amikor a számítógép adta lehetőségeket kereste, akkor viszont épp e fényképszerű gondolkodásmód eredményeképp igyekezett a realitás minden elemét kizárni azzal, hogy olyan szoftverekkel dolgozott, amelyeket számítógépes játékok képi világának megteremtéséhez használnak. Printjein tehát sematikus alakok, hősök, leegyszerűsített lakásbelők és városképek jelentek meg, hogy a játékokkal ellentétben igen hétköznapi szituációkról beszéljenek.

Videói szorosan kapcsolódtak ehhez a látásmódhoz, bemutatott történeteire ugyanúgy a sejtelmesség és az álomszerűség volt jellemző. Ismétlődő, kiállítóteremben úgynevezett loopként, folyamatos visszatérő filmként bemutatott alkotásainak témáit egy rá jellemző szimbolika, gondolkodásmód jellemezte, amely Németh Hajnal mindennapokhoz fűződő viszonyából eredt.

Alkotásainak további jellemzését azonban egy más irányból is meg kell közelítenünk. Németh Hajnal munkáiban a művet készítő identitása, nőiessége mindenképpen tovább árnyalja a róla kialakított jellemzésünket. Az általa szerepeltetett tárgyak, ruhák, beállítások és jelenetek az utóbbi évekig minden esetben sokat árultak el a művészről magáról, életfelfogásáról, neméről és világ-szemléletéről. Mindezek összefoglalásaképp azonban nem mondanám Németh Hajnalról hogy tipikus „nőművész” len-

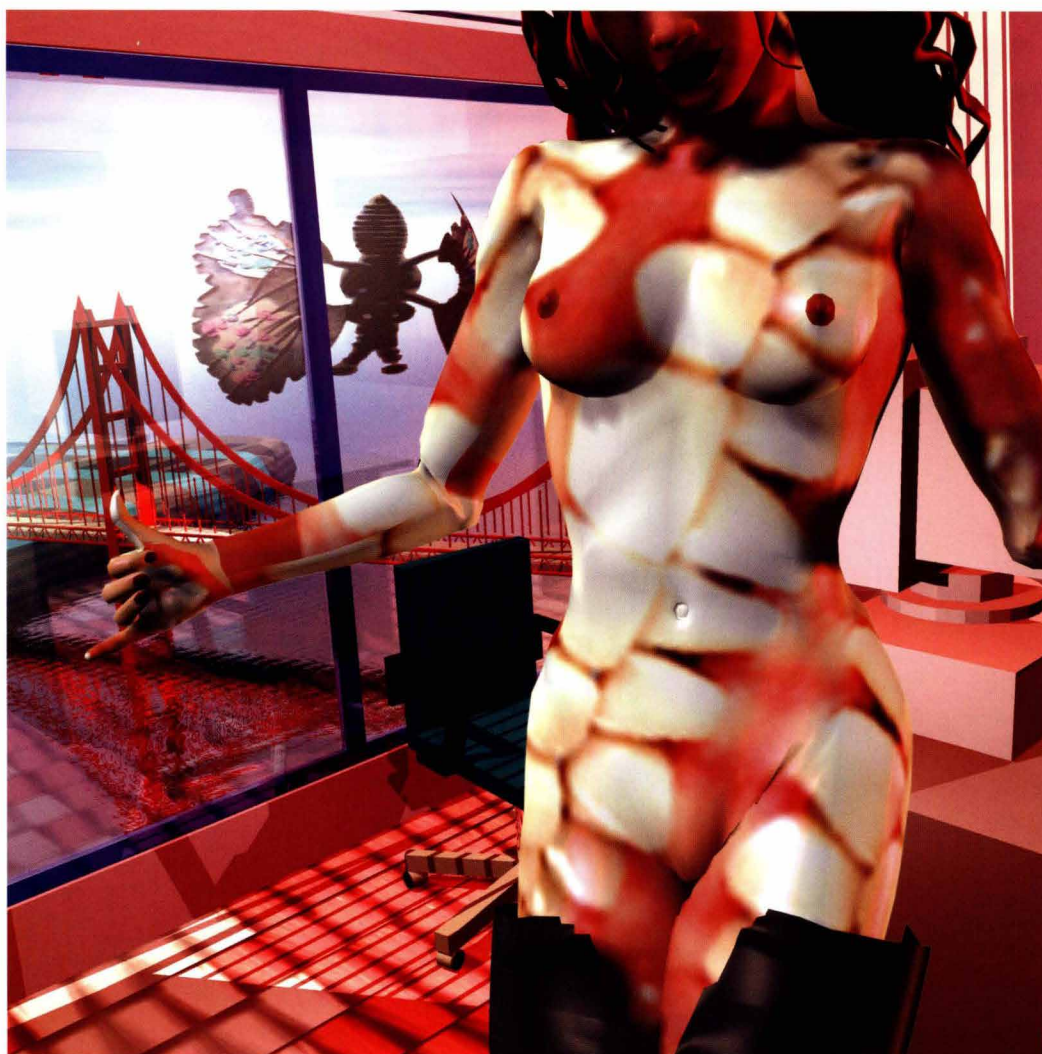


ne, hanem olyan alkotóként mutatnám be, akinek munkáiban a személyesség, a női „én-tudat” kapcsolódik össze egy olyan vizuális felfogásmóddal, amelyet bátran nevezhetünk kortűnetnek.

A kilencvenes évek végétől kezdett el tapétákat használni olyan terek dekorálására, amelyek videóinak környezetét szolgálták. A film képanyaga és a falakon látható motívumok sokszor keveredtek, az álló és mozgóképeket egy nagy együttesként bemutatva a nézőnek.

NÉMETH
HAJNAL
Last Chance 4
60 x 120cm
C print

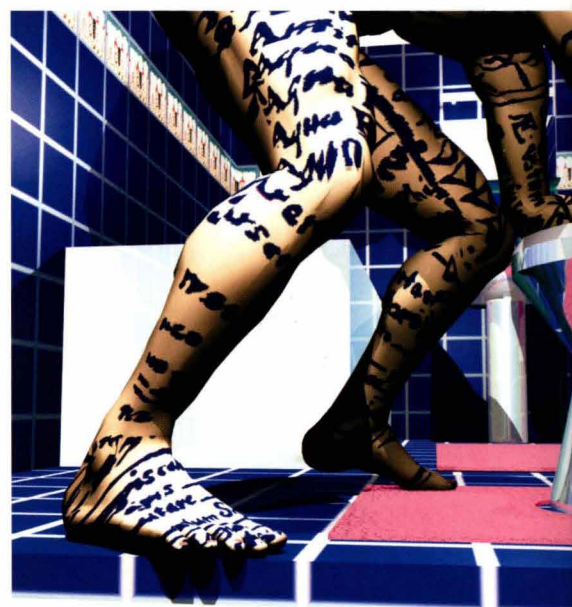




A több ismétlődő motívumból összeállított tapéta hatása merőben eltér egy fotótól vagy printtől. Bár fényképből vagy számítógéppel animált részletekből épül fel, a falfelület-, vagy szobaméretben ismételt képek jelentése feloldódik egy nagyobb hatású egységben, ahol nem azon tűnődünk, mit is mond egy adott részlet, hanem a teret mint designkörnyezetet értelmezzük a videó körítéseként.

A tapétának egy másik vonatkozása a művészet intézményi és gyűjtői értelmezését árnyalja. A műtárgyak létrehozatalának piaci helyzetében azok a művészek, akik olyan produktummal állnak elő, amely nem forgalmazható – ilyen például a falfelületet kitöltő tapéta –, mintha a kereskedelmi lehetőségek el-

NÉMETH
HAJNAL
Sunday to
Monday/Mon-
2001
120 x 120cm
C print



NÉMETH
HAJNAL
LifeStyle-less VI/I
1998
130 x 130cm
C print

NÉMETH
HAJNAL
Sunday to
Monday/Tuesday
2001
120 x 120cm
C print



NÉMETH
HAJNAL
Bár
video

len cselekednének. Ez a közkedvelt vélekedés téves, mégis igen jellemző és jogos aggodalma a kortárs művészet gyűjtésével kacérkodó befektetőknek.

A művész, Németh Hajnal piaci szereplése két „alapon” áll. Egyfelől printjei és videói „megfogható” alkotásokként vannak jelen a piacon, másfelől azonban igen fontos számára, mint minden művész számára, hogy közintézményekben, csoportos kiállításokon, szakmai fórumokon szerepeljen figyelemfelkeltő művekkel. A két szféra egymással szorosan összefügg, nem elválasztható. Az intézményi szereplés más mint a piaci, az alapozhatja meg az alko-

tó referenciáit vagy „idézettségét”, ami elengedhetetlen a magánszektor elismeréséhez. A kommerciális és a szakmai egymásra hatás végül oda is vezethet, hogy kiderül, mégiscsak különleges erővel bír, ha egy iroda egy művész által tervezett tapétával van burkolva...

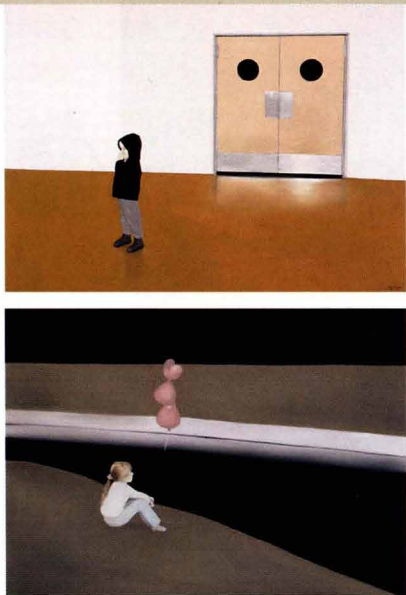
Néhány éve Németh Hajnal Berlinben él. A kortárs művészet egyik európai központja továbbfejlesztette felfogásmódját és témaválasztását. Németh Hajnal alkotásaiban egyre többet foglalkozik csoportokkal, szociális körökkel, mintha korát nem egy egyéni nézőpontból szeretné jellemezni, hanem inkább mások világlátásának közvetíté-

sével. Ezért választotta videóiban és utóbb készült tapétaiban az MC-ket témául, akik zenére való különböző nyelvű szövegmondásukkal egyszerre közvetítik saját kultúrájukat, eredetüket és világnézetüket. E munkák környezete is megváltozott: a tapéták és videó mellett új elemként szobrok jelentek meg például egy évvel ezelőtt a Ludwig Múzeum Projekt Roomjában rendezett kiállításán.

Személyében tehát egy olyan művészt ismerhetünk meg, aki több műtípussal érzékelteti gondolkodásmódját. Ezek egymással összefüggő kifejezés-módok, tartalmuk és megjelenésük

összekapcsolódik. A mediális sokszínűség, a technikák kihasználása és változtatása a műalkotás mai evidenciája, ami sok alkotó játékoságának alapélménye. Németh Hajnal szimbolikáját egy széles körben értelmezett korde-sign határozza meg, amelyre további témák, rétegek épülnek. Ezek felgöngyölése lehetővé teszi a néző számára, hogy a világból egy olyan síkot ragadjon meg, amelynek jelenléte nem nyilvánvaló a számára. Olyan művész tehát, aki egyszerre médium és közvetítő, pop alany és pop transzformátor, a hétköznapi kultúra átírója és újradefiniálója. ❖

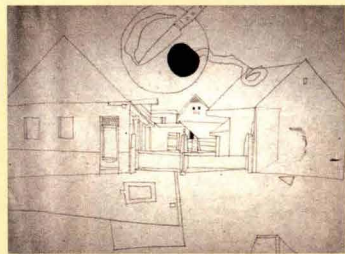
KIÁLLÍTÁSAINLÓ



Laszlo Fehér in Düsseldorf

Szinte pontosan öt évvel az első düsseldorfi kiállítás után, Ulrike Behrends Galériájában ismét Fehér László képei függnek a falakon. A kiképzés kihagyta volna az első tárlatot, azok a galéria site-ján illetve a Vernissage Galerien című, a német, osztrák, svájci galeristák programjairól számot adó kiadványból ismerhetik meg a festő élettrajzát, eddigi kiállításainak és ösztöndíjainak listáját. A mindkét helyen Hegyi Lóránd által írt elemzésekkel is jellemzett Fehér lapunknak adott mini-interjújában úgy fogalmazott: a német kiállítás fontos állomás a nemzetközi kortárs művészet legmagasabb régióiba.

További info: www.col0galerie.de



MODERN MAGYAR RAJZOK
válogatás Gombosi György (1904–1945)
művészettörténész gyűjteményéből
MAGYAR NEMZETI GALÉRIA
2004. november 11 – 2005. március 31.
A tárlaton a századelőtől a II. világháborúig
terjedő időszakot reprezentáló hatvan
válogatott grafika látható.



www.kultura.hu

kul
tu
ra
hu

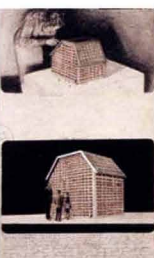
Töltsd fel magad!

Unod a banánt? Mókuserék, hervadt hétvégék? Kapcsolódj ki! Kapcsolódj rá Magyarország első és egyetlen kulturális megaportáljára! www.kultura.hu: ezerarcú kultúrkaland virtuális vagányoknak. Pörögnél? Mozi, színház, tárlat, koncert az országos program-esőben. Hétvégi kiruccanás? Kukkants be egy kastélyba, válassz több ezer műemlékből. Ki-kicsoda, CD-kincsestár, sztárinterjúk. Töltsd le a világot, hogy feltöltsd. Kattints rá! Rákattansz!



Michaël Borremans – Rajzok
Kunstmuseum Basel,
Museum für Gegenwartskunst
2004. október 16–2005. január 9.

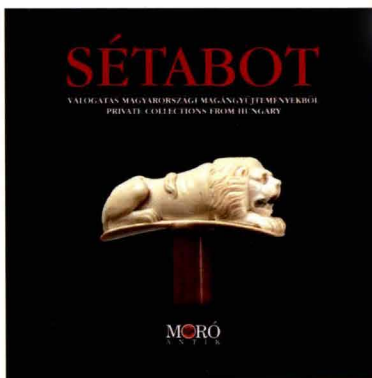
A Gentben élő fiatal belga művész volt az idei Manifestán az egyetlen, aki festményekkel szerepelt San Sebastianban. Barnás tónusú, kétség-telenül megkapó, bizsergetően fenyegető levegőjű olajképei jól érvényesültek a nekik szánt térben. Hasonlóan szerencsés installálásban láthatóak a rajzai, a bázeli múzeum kortárs művészetnek szánt épületében.



A megtevesztően csalogató, szép rajzok témájukban meglehetősen irritáló és enigmatikusak. Polcokon sorakozó fejek, a tájat csupán egy terepasztalként birtokló, asztal előtt mereven ülő férfi, az emberekhez képest óriásra nőtt ház, ezer kitért ablakkal, ám ajtó nélkül: „A lehetőség Háza”.

Borremans munkáit azonban nem lehet egyszerűen morbidnak tekinteni. Az ismétlés gesztusával gyakran élő művész jeleneteit rendszerint az ember épített környezetének jellemző tereibe rendezi, de az arányok és a viszonyok sosem a megszokottak. A fura terek és cselekedetek együtt egy rejtélyes jelképpel telített, sűrű atmoszférát teremtenek.

ERDŐSI ANIKÓ



A tavalyi, nagy sikerű netsuke-kiállítás után ismét ritkaságokat állít ki a Móra Antikvitás, ez alkalommal sítábotokat. Míves ezüsttel, elefántcsontfaragásokkal díszített és távolkeleti példányok láthatók, kétszázal is több darab, tucatnyi gyűjtő anyagából válogatva. De a legérdekesebbek a többfunkciósak, az óraszerkezetet vagy kardot rejtők, de van mérgegyógyító, távcsöves, lándzsás, sőt a sítát feldobó, whiskeys palackot rejtő darab is. Különleges az a kígyófejű, faragott bot is, melyet Keszner Zoltán Makón készített, s léven ő volt József Attila egyik patrónusa, a bot festésében a fiatal költő is közreműködött. Ha a különleges darabokkal nem is, az anyagot bemutató könyvecskékkel mi is hasznátálhatunk.



A KAPUS LAKÁSA

Csáki László kiállítása

2004. november 12–december 10.,
kedd–péntek, 14.00–18.00,
valamint előzetes bejelentkezéssel
1068 Budapest, Király u. 76
Telefon: 413-7608 • www.acbgaleria.hu
acbinfo@acbgaleria.hu



In memoriam

DÉVÉNYI IVÁN

Dévényi Iván Műgyűjtő Emlékiállítás és Emlékezés

Dévényi Iván (1929–1977) kiemelkedő jelentőségű esztergomi műgyűjtő születésének 75. évfordulója alkalmából a Komárom-Esztergom Megyei Múzeumok Igazgatósága kiállítást és emlékülést – konferenciát és szimpóziumot – szervez Esztergomban. A szimpózium díszvendége Dévényi Ivánné. Az emlékezés programjában egyrészt szakmai szempontból vizsgálhatjuk Dévényi műgyűjtői, művészetpártoló és műkritikai tevékenységét, a 20. századi magyar művészet vonatkozásában meghatározó gyűjteményét. A nap második felében barátok, kollégák, kortársak előadásában, kötetlen beszélgetés keretében rajzolódik ki a gyűjtő privát éneje, Belák Gábor, Bodri Ferenc, Csaplár Ferenc, Cséfalvay Pál, Ébli Gábor, Farkas Attila, Mojzer Miklós, Molnos Péter, Mravik László, Mucsiné Várhegyi Vanda, Olajos István, Pataki Gábor, Prokopp Mária, Szűcs György, Varga Dezső és Wehner Tibor emlékei alapján.

Az emlékezés időpontja: 2004. december 14.,
kedd 10 óra
Helyszíne: Bottyán János Szakközépiskola
díszterme, Esztergom, Főpát u. 1.

A kiállítás időpontja: 2004. december 14., 17 óra
Helyszíne: Duna Múzeum,
Esztergom, Kölcsey utca 2.
További információ: betty.szabo@freemail.hu

KOGART SZALON

2004

„Budapestnek és a magyar képzőművészetnek egyaránt szüksége van egy európai színvonalú kortárs képzőművészeti vásárra. A KOGART... a művészek számára bemutatkozási és kereskedelmi lehetőséget nyújt, hogy felpozícióba a piacot, és kielégítse a növekvő közönség igényét... Az alapítvány ugyanis hagyományteremtő szándékkal hívja össze idén decemberben és ezen túl minden év decemberében a művészeket.” – írja sajtóközleményében az Alapítvány.

Nincs ewel semmi baj, gondolnánk, de mégis van. Érdemes ezen a deklaráción elgondolkodni, hiszen nem véletlenül a legfontosabb szereplő a műtárgypiacnak a galériák, melyek a klasszikus műtárgyak forgalmából is jóval nagyobb arányban részesednek nemzetközi szinten, mint az aukciós házak. A kortárs piacon pedig még hangsúlyosabb a jelenlétük: gazdasági szervezetként egyedüli garanciát jelentenek az értékállóságra, a normális árképzésre, valamint az újraértékesítés lehetőségét is biztosítják.

Rangos nemzetközi kortárművészeti vásár csak galériák részvételével zajlik. A Kunst Cologne, a FIAC, az ARCO nem enged művészeket önállóan kiállítani, és ennek komoly indokai vannak. Egy szakmai zsűri nélküli szalon, ahova 350 művészt hívnak meg, nem lehet garancia az egységes színvonalra. A KOGART-nál ismert okok miatt nincs már tanácsadó testület, az alapító és a kuratórium elnöke látszik dönteni mindenben – nem hangsúlyos a szakmai kontroll.

Lehet anyagilag sikeres vásárt csinálni a galériák kiiktatásával, de ennek sem a kortárs piac, sem a művészek, sem az esetlegesen alacsonyabb áron vásároló vevők nem látják hosszú távon előnyeit. Budapestnek és a magyar képzőművészetnek valóban szüksége van egy európai színvonalú kortárs képzőművészeti vásárra, és van jogosultsága képzőművészeti szalon rendezésének is – és ennél keresve sem találni jobb helyet a KOGART-nál –, de a kettőt nem szabad összekeverni.

EINSPACH
2004. december 3–23.
KOGART Ház, 1062 Budapest, Andrássy út 112.

GERHARD RICHTER

Printed!

Nyomatok, fotók, művészkönyvek

Ha valaki még nem járt Jean Nouvel fantasztikus, a tő partján pár éve felhúzott múzeum-épületében, már csak ezért is megéri elmen-ni Luzernbe. A zseniális épület az általa kínált apró meglepetéseken túl a célnak is tökéletesen megfelel. A kiállító-termeket a hatalmas mennyezetet helyettesítő tejüveg tábláknak köszönhetően, egyenletesen tölti be a szűrt, természetes fény. A szinte „lélegző” termekben

most, a valószínűleg legismertebb élő német művész, Gerhard Richter 1965 és 2004 között készült nyomataiból, fotóiból és művészeti könyveiből látható egy a bonni Kunstmuseum által összerakott, kétszáz darabos válogatás. Richternek elsősorban a fotó alapján készült festményei ismertek. Az offszetnyomatok és fotók azonban újabb szegmenseit fedik fel a világ festői reprodukálása által felvetett kérdéseknek. Richter minden munkájának alapja a technikai reprodukció és a kortárs képzőművészet által felvetett kérdések boncolgatása, de ezt kevés munkája tárgyalja olyan provokatívan, mint az itt kiállítottak. A kiállításon viszont látjuk a Richtertől festményeiről jól ismert motívumokat, de újra és újra szembesülünk vele, hogy festményként nézzük őket, annak ellenére, hogy itt újra ipari, nyomdatechnológiai termékekkel állunk szemben. Az ismert „új” művek mellett meglepetésnek számítanak a korábban be nem mutatott önarcképek.

Kunstmuseum Luzern, 2004. október 16–2005. január 9. www.kunstmuseumluzern.ch



EROTIC

Carole Feuerman reliefjei

A kiállításon látható több mint húsz mű eredetileg egy Fort Worth-i galéria 1978-as bemutatójára készült. Az erotikus anyag némi-kepp elijesztette a látogatókat, s a megnyitón mindössze Feuerman rokonsága vett részt. A családott művész pedig új formákat keresett. Két év múlva a New York-i Hansen galéria viszont látott fantáziát az anyagban, de Feuerman csak úgy járult hozzá bemutatásukhoz, hogy azok voltaképp nem kerülnek kiállításra. A nagyon elszántak, akik ez esetben rengetegen voltak, egy hátsó szobában nézhették meg a szobrokat. A Janos Gat galériában látható kiállítás tekinthető tehát az első nyilvános bemutatásnak. A művek édes erotikája már önmagában izgalmas, műtárgyakká pedig formai kidolgozottságuk révén válnak. Realisták, popos áthallásokkal. Távoli rokonságot mutatnak Roy Lichtenstein ikonjaival és Tom Wesselmann fetisizmusával, ahol a nő, mint megkonstruált szexuális tárgy, jelenik meg. Feuerman bensőségesen vesz végig média és a popkultúra által sugallt érzéki élet mi-benlétét. Vulgáris, közben melodramatikus szobrai nyelvét mindenki folyékonyan beszéli.

2004. november 9–december 31.
Janos Gat Gallery
1100 Madison Avenue
New York

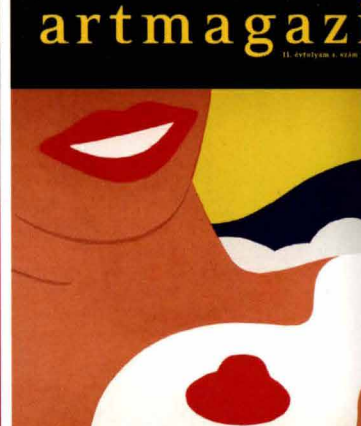
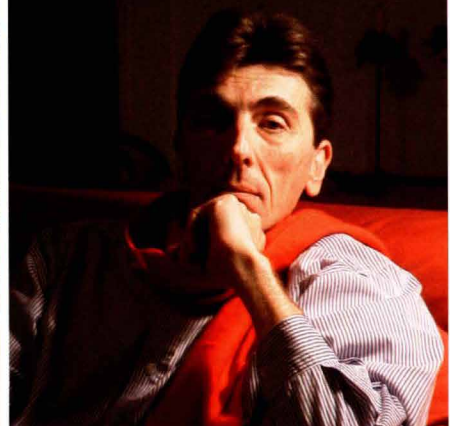


KORTÁRS KÉPZŐMŰVÉSZET



DÉDUNOKÁI IS LÁTNÍ FOGJÁK

DEÁK ERIKA GALÉRIA 1061 Budapest, Jókai tér 1., Tel./Fax: 1-302 4927, E-mail: deakgal@c3.hu, www.deakgaleria.hu



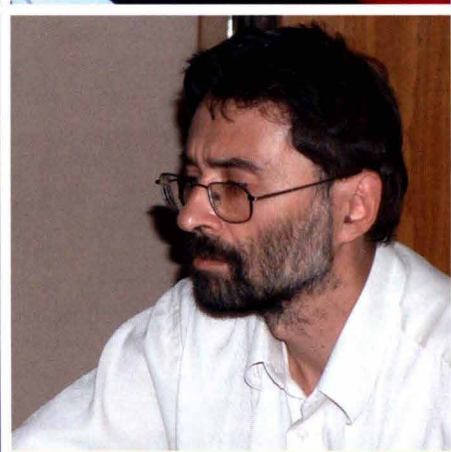
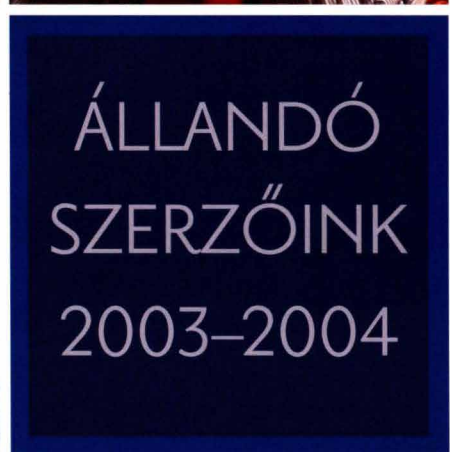
RÉVÉSZ EMESE

1986 és 1988 között az ELTE Tanárképző Főiskola magyar-népművelés szakra járt. 1988–1992-ban elvégezte a Színház és Filmművészeti Főiskola TV-rendező-szerkesztő szakát, majd 1993–1998-ban az ELTE BTK művészettörténet szakát. 1998–1999-ban az MTA Művészettörténeti Kutatóintézetben dolgozott. 2003-tól a Pázmány Péter Katolikus Egyetem művészettörténeti tanszékén oktat. Kutatási területe az 1850–1950 közötti magyar festészet; a 19. századi populáris grafika; a művészeti nevelés, művész-képzés története; Csók István festésze.

JUHÁSZ SÁNDOR

egy „civil” a művészettörténészek között. Írásai jelentős része a honi viszonyok közt mostoha-gyermekeként kezelt grafika területével foglalkozik, legyen szó kiállításról, aukcióról vagy a sokszorosított grafikai technikák ismertetéséről. Cikkei az *Artmagazin* mellett havi rendszerességgel jelennek meg a *Műértő* című újságban és alkalmanként más kiadványokban.

IVÁNYI BIANCA
2002-ben szerzett másoddiplomát a Pécsi Tudományegyetem művelődési és felnőtt-képzési menedzser szakán, előtte 2000-ben művelődésszervező diplomát, 1997-ben pedig a CASUS Művészeti Menedzserképző Kollégium oklevelét kapta. Érdeklődése területe a kortárs művészet mellett egyre inkább a korban klasszikusabb művészet, ezen belül a grafika, illetve a műgyűjtés.

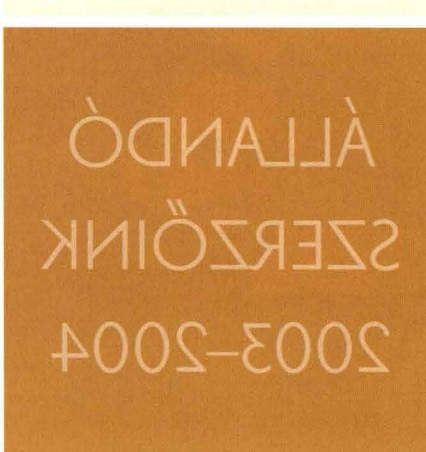


ENTZ SAROLTA RÉKA

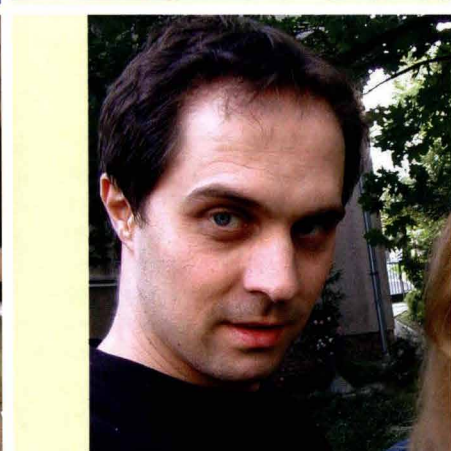
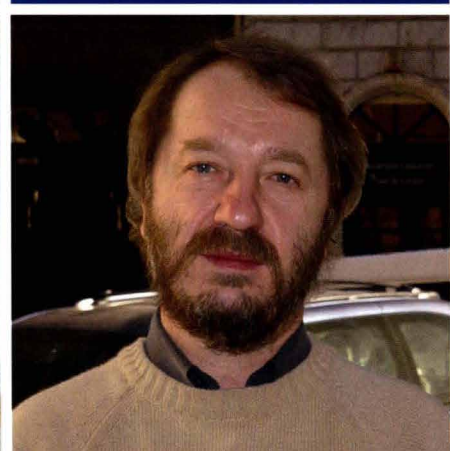
a Pázmány Péter Katolikus Egyetem művészet-történet-angol szakos diplomázója. Kutatási területe a magyar kilencvenes évek, intermedia-művészet. Jelenleg a Várfok Galéria munkatársa.

NÉMETH ISTVÁN

múzeológus. 1985 óta a Szépművészeti Múzeum munkatársa. Fő kutatási területe a 17. századi holland festészet. 1996-tól a Károli Gáspár Református Egyetem Néderlandisztika Tanszékén a németalföldi művészet oktatója. 2003-tól Szécsenyi István ösztöndíjaként folytat kutatásokat Jánosalmi Nemes Marcell műgyűjtői tevékenységével kapcsolatban.



MATITS FERENC
művészettörténész. Szakterülete a 19. és 20. századi magyar és egyetemes művészet. E tárgyban jelennek meg publikációi. Több lexikon és folyóirat munkatársa. Művészettörténészként a Szépművészeti Múzeumban kezdte pályáját, majd a nyíregyházi Városi Galériát vezette, jelenleg a Nógrádi Történeti Múzeum igazgatóhelyettese.



AKNAI KATALIN

1996-ban végzett az ELTE művészettörténet szakán. Jelenleg az MTA Művészettörténeti Kutató Intézetének munkatársa. Kutatási területe a 20. századi, kortárs magyar és nemzetközi művészet. Rendszeresen jelennek meg kortárs kritikái különböző folyóiratokban.

MOLNOS PÉTER

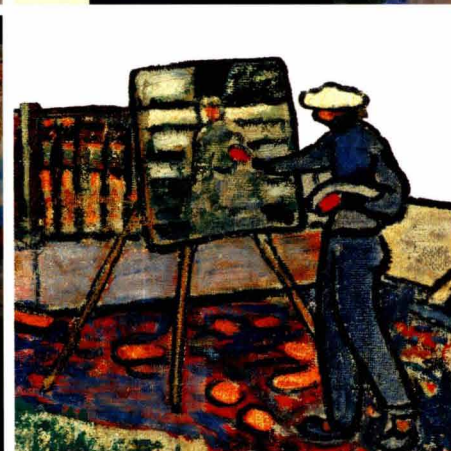
Az ELTE művészettörténet és fizika szakán végzett 2000-ben. Diplomavédése óta szabadúszó művészettörténész. Rendszeresen publikál az 1945 előtti magyar műgyűjtés és a festményhamisítás témakörében.

JURECSKÓ LÁSZLÓ

Művészettörténész. Az ELTE-én végzett 1986-ban. 1982–1990-ig a Miskolci Galéria munkatársa. Ebben az időben több tanulmánya jelent meg a magyaros szecesszió témakörében. 1990-től Kishonthy Zsolttal a MissionArt Galéria alapító tulajdonosa és vezetője. Számos jelentős kiállítás szervezője és rendezője, tanulmánykötetek és katalógusok szerkesztője a nagybányai festészet és Mattis Teutsch János művészetének témakörében.

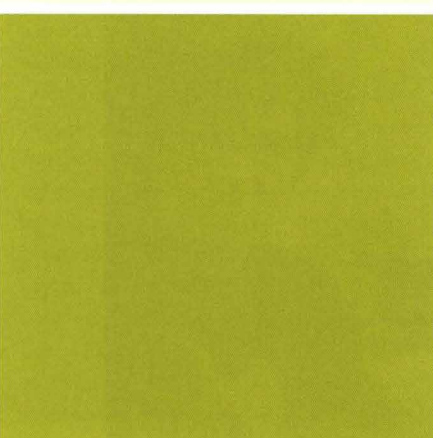
ÉBLI GÁBOR

Az ELTE esztétika doktori programján szerzett PhD fokozatot. Az MTA Művészettörténeti Intézetében dolgozik, az Iparművészeti Egyetem DLA programján tanít. Megjelenés előtt áll könyve a nemzetközi műzeumi világ átalakulásáról (Typotex Kiadó) és jövőre a mai magyar magángyűjteményekről (Enciklopédia Kiadó).



SZÓKE KATALIN

1998-ban művészettörténészi, 2000-ben francia szakos tanári diplomát szerzett az ELTE-n. 1998-ban elvégezte a Contemporary Art in the Museums című szemináriumot a bécsi Institut für Kulturwissenschaftban. Fő kutatási területe a fotó és a minimalizmus. 2003 óta az acb Kortárs Művészeti Galéria társtulajdonosa és munkatársa.

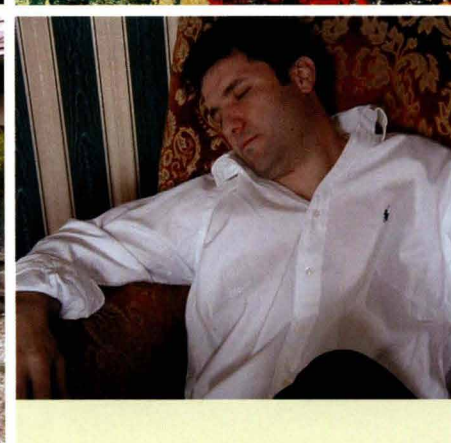
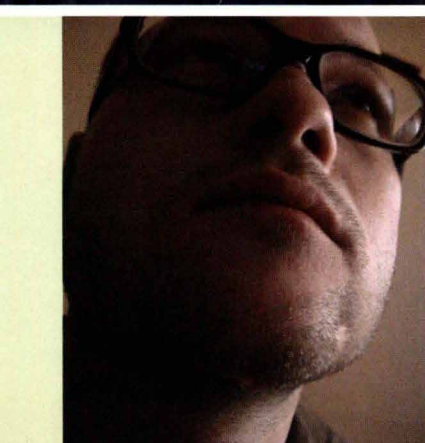


BÖRÖCZFY VIRÁG

művészeti író. 2000-ben diplomázott a Budapesti Közgazdaság-tudományi és Államigazgatási Egyetemen. Jelenleg az ELTE művészettörténet-kulturális menedzser szakos végzős hallgatója. Kutatási területe a 19–20. századi képzőművészet és a műgyűjtés.

KISHONTHY ZSOLT

Művészettörténész. Az ELTE-n végzett 1987-ben. 1980–1990-ig a miskolci Herman Ottó Múzeum Képtárának munkatársa. 1990-től Jurecskó Lászlóval a MissionArt Galéria alapító tulajdonosa és vezetője. Számos jelentős kiállítás szervezője és rendezője, tanulmánykötetek és katalógusok szerkesztője a nagybányai festészet és Mattis Teutsch János művészetének témakörében.



KOVÁTS LAJOS

a Blitz Galéria tulajdonosa. Már általános iskolás korában írt kisebb dolgozatokat. Hosszabb alkotói szünet után az *Artmagazin* hatására ébredt fel benne újra az íráskényszer. A közeljövőben több könyvének megjelenése várható. 2004 decemberétől felhagy a műkereskedelemmel, hogy beteljesíthesse küldetését. 2002-ben a MEO alapításáért a Magyar Köztársaság Érdemrendjének Lovag Keresztjével tüntették ki.

BARKI GERGELY

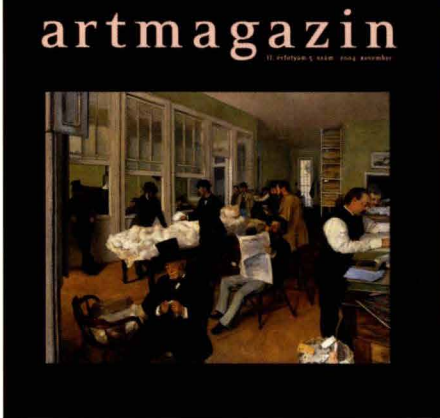
2002-ben végzett az ELTE művészettörténet szakán. Az államvizsga után elnyerte az MTA-ELTE Egyetemes Művészettörténeti Kutatóhely kutatói állását. Itt elsősorban a jövő ősszel nyíló Matisse- és a magyar fauve-ok kiállítás előkészületein, illetve háttérkutatásain dolgozik. Jelenleg az ELTE Művészettörténeti Intézetének másodéves PhD hallgatója. Fő kutatási területe a 20. század magyar festésze, ezen belül is elsősorban a Nyolcak, s leginkább Berény Róbert.

KOPÓCSY ANNA

1997-ben diplomázott az ELTE BTK művészettörténet szakán. 2000-ig a Magyar Nemzeti Galéria Grafikai Osztályán dolgozott, majd Kállai ösztöndíjaként folytatta kutatásait a 20. századi művészet területén. Az ELTE művészettörténet szakán PhD ösztöndíjas volt 2000–2003 között. Doktori témája a két háború között működő Képzőművészek Új Társasága (KUT) történetének a feldolgozása.

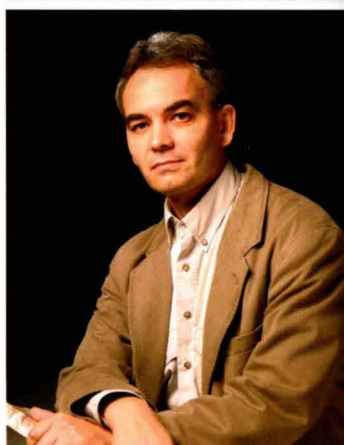
FODOR JÁNOS

médiaművész. 2003-ban végzett a Magyar Iparművészeti Egyetemen.



TŰZKŐ PÉTER

művelődéstörténész, művészeti menedzser. Szakmai pályafutását a Belvárosi Aukcióházban kezdte, ahol szakbecsüsként, illetve ellenőrzőbecsüsként dolgozott. Több művészeti lap munkatársa volt, a www.artanadantique.hu főszerkesztője. Jelenleg a BÁV Rt. Kereskedelmi Igazgatóságán műkereskedlem szakirányítási menedzser.

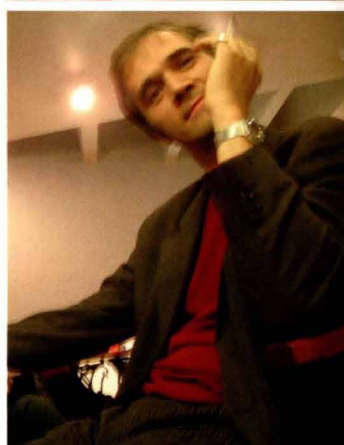
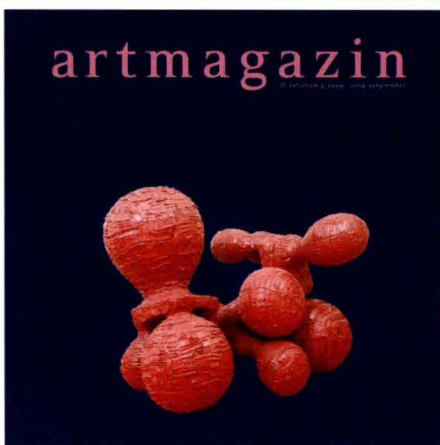


KOVÁCS ZOLTÁN

művészettörténész, muzeológus, igazságügyi szakértő. A Szépművészeti Múzeum munkatársa, 1992 óta a Nyilvántartási Osztály helyettes vezetője. Kutatási területe a keresztény ikonográfia, valamint a német és németalföldi festészet.

GERGELY MARIANN

a budapesti ELTE Bölcsészkar angol–művészettörténet–népművelés szakos hallgatójaként végzett 1985-ben. A Magyar Nemzeti Galériában kezdte pályáját, ahol jelenleg is főmuzeológusként dolgozik. Kutatási területe többek között a holland konstruktivizmus, Huszár Vilmos munkássága, valamint a magyar avantgárd nemzetközi kapcsolatai. Kádár Béláról 2002-ben monográfiája jelent meg. A kortárs művészet is foglalkoztatja, részt vett az első magyar művészeti vásárok megszervezésében.

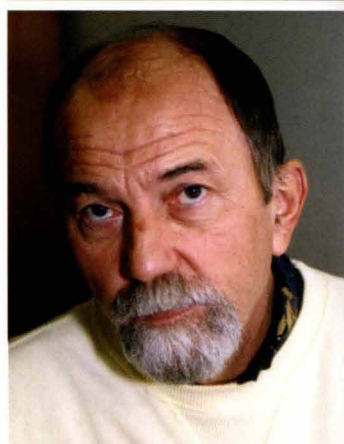


PETRÁNYI ZSOLT

1966-ban született, Budapesten és Dunaújvárosban él és dolgozik. Kurátor, szakíró, jelenleg a Dunaújvárosi Kortárs Művészeti Intézet vezetője. Témái a kortárs képző- és fotóművészet, a kiállítás-rendezés elmélete és gyakorlata.

KISSNÉ BUDAI RITA

művészettörténész. Az ELTE BTK Művészettörténet-francia szakát végezte 1993-ban. Ferenczy Károly művészetét kutatja, valamint a szimbolizmus hatását a magyar festészetre.



SÜMEGI GYÖRGY

művészettörténész, igazságügyi szakértő (20. századi magyar festészet, grafika). 19–20. századi művészettörténeti és fotográfiai kérdésekkel foglalkozik. Legújabb munkája: *KÉP-SZÓ Képzőművészek '56-ról* (Polg-Art Kiadó, 2004).

MRAVIK LÁSZLÓ

a Magyar Nemzeti Galéria tudományos főmunkatársa. Dolgozatai és könyvei jelentek meg az itáliai művészet tárgyköréből, majd a magángyűjtemények és a múzeumok kapcsolatrendszerével, legfőképpen a magyar a műgyűjtéstörténettel foglalkozott. A restitúcióval kapcsolatos ingovány kutatója. Közeli nyugalomba vonulása után már csak megkezdett kötelezettségeinek tesz eleget, s utána, ha száz évig él, akkor sem foglalkozik többé művészettörténettel. Művésszel, művészet-történésszel nem fraternizál.



SZOBOSZLAI JÁNOS

1993-ban magyar szakos tanári, 1994-ben művészettörténeti diplomát, 2002-ben doktori fokozatot szerzett művészettörténetből az ELTE-n. Fő kutatási területe a 20. századi képzőművészet, a kisajátítás, valamint a művészet intézményes keretének elmélete és a közép-európai intézményrendszer modernizációja. 2003-tól az acb Kortárs Művészeti Galéria társtulajdonosa és vezetője.

KÉSZMAN JÓZSEF

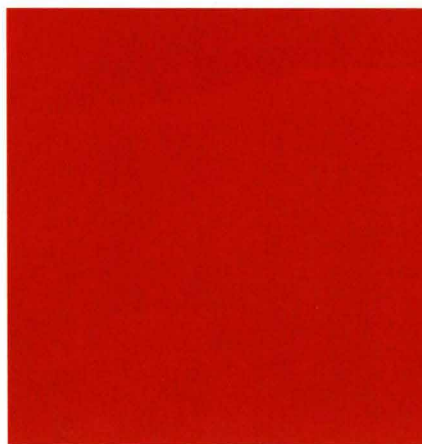
az ELTE BTK művészettörténet–filozófia szakán végzett. Művészettörténész, kurátor, parametológus, jelenleg a Műcsarnok kiállítási osztályának vezetője. Szakterülete a kortárs képzőművészet, a magyar art déco, és a művészettörténeti fenomenológia.

BAKOS KATI

az ELTE művészettörténet–germanisztika szakának elvégzése után 1976–1986-ig a Műcsarnok munkatársa, majd a *100+1 éves a magyar plakát* kiállítás megrendezése után került Bajkay Éva meghívására a MNG grafikai osztályára, a plakátgyűjtemény gondozására. Szakterülete a 20. századi grafika és a tervezőgrafika.

ZSÁKOVICS FERENC

művészettörténész. 1994 óta a Magyar Nemzeti Galéria grafikai gyűjteményének munkatársa, 2002-től muzeológusa. Kutatási területe a 20. század első felének magyar festészete, rajzművészete és sokszorosított grafikája.



KOVÁCS ÁGNES

az ELTE művészettörténet szakán diplomázott 1986-ban, és jelenleg is a művészet-filozófiai tanszék munkatársa. Fő kutatási területe az akadémizmus.

SZEGAL BORISZ

Moszkvában született, ott végezte a Moszkvai Állami Egyetemet (Lomonoszov Egyetem – odakinn senki sem hívja így). Pszichológia, illetve művészettörténet (középkori orosz művészet) szakon tanult, majd pszichológus lett. Jelenleg a Dunaújvárosi Főiskola Társadalomtudományi Tanszékének vezetője. Fő kutatási területe a kultúrközi (etnikai) kapcsolatok elemzése.

DR. ZÁRDAI ZOLTÁN

ügyvédként dolgozik 1998 óta. Az Eötvös Loránd Tudományegyetem Állam- és Jogtudományi karán 1995-ben szerzett diplomát. Szakterülete a munkajog és a szerzői jog, melyek mellett kereskedelmi és adatvédelmi ügyekkel, valamint a kulturális javakra vonatkozó joganyaggal is foglalkozik.

LENGYEL LÁSZLÓ

művészettörténész, muzeológus, igazságügyi szakértő. 1977-ben az Egri Tanárképző Főiskolán, majd 1986-ban az ELTE művészettörténet szakán szerzett diplomát. A Szépművészeti Múzeum nyilvántartási osztályának vezetője. Kutatási területe a 17–18. századi európai barokk művészet, a Bauhaus eszméinek továbbélése a tengerentúlon, és Kepes György életműve.

BELLÁK GÁBOR

művészettörténész, igazságügyi szakértő. A Magyar Nemzeti Galéria grafikai osztályának munkatársa. Kutatási területe a 19. századi és kora 20. századi magyar festészet.

Más partner szóba sem jöhet.

Kevés olyan embert ismerek, akiben igazán megbízom. Aki mindig rendelkezésemre áll, akivel bármikor válthatok néhány szót, akire hosszú távon is számíthatok, akinek véleményére bármikor alapozhatok.

Ők azok, akik tanácsaikkal, segítőkészségükkel, diszkréciójukkal már számtalanszor bizonyították, hogy fontos vagyok számukra. Ők azok, akikről biztosan tudom: más partner szóba sem jöhet.

Hívja a (06 1) 484 42 22-t, hogy mindent megbeszélhessünk!

VELÜNK KÖNNYEBB



**Raiffeisen
BANK**

Private Bankin

www.raiffeisen.hu

Egy Deli leány

DELI B. RÓZSI KÉPEI ÜVEGNEGATÍVOKON A RÓNAI DÉNES-HAGYATÉKBAN

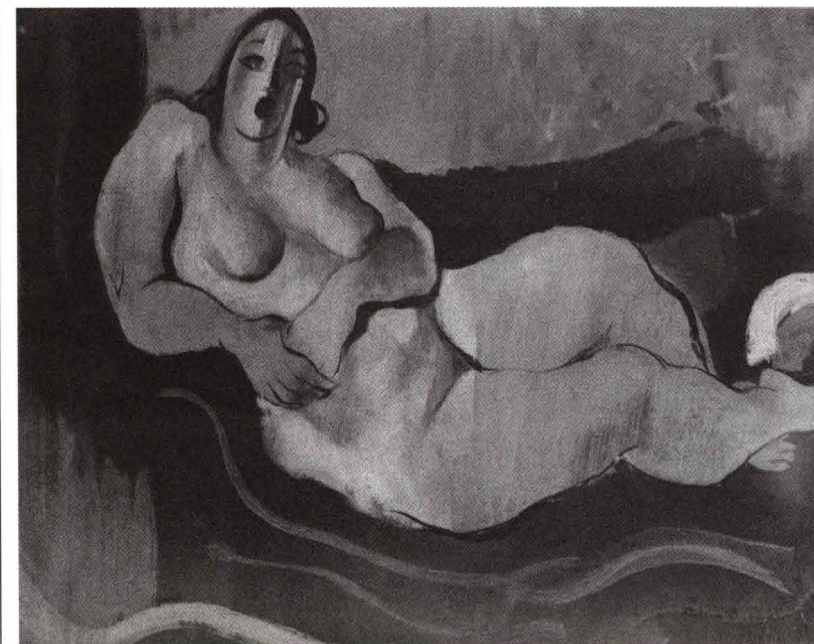
MOLNOS PÉTER

Az Artmagazin előző számában Gergely Mariann Kádár Béla mindeddig ismeretlen műveinek újonnan előkerült reprodukcióit mutatta be. A Rónai Dénes hagyatékában felbukkant üvegnegatívok a festő legértékesebb, „sturmos” korszakának stílusát illusztrálják. Páratlan lehetőség ez, hiszen éppen ez az időszak szűkölködik a legjobban az ismert lelőhelyű művekben. A magyar festészet történetének tárgyalásakor a Rónai-képanyaghoz hasonló másodlagos „leletek” felkutatása és tanulmányozása rendkívüli jelentőséggel bír, hiszen az

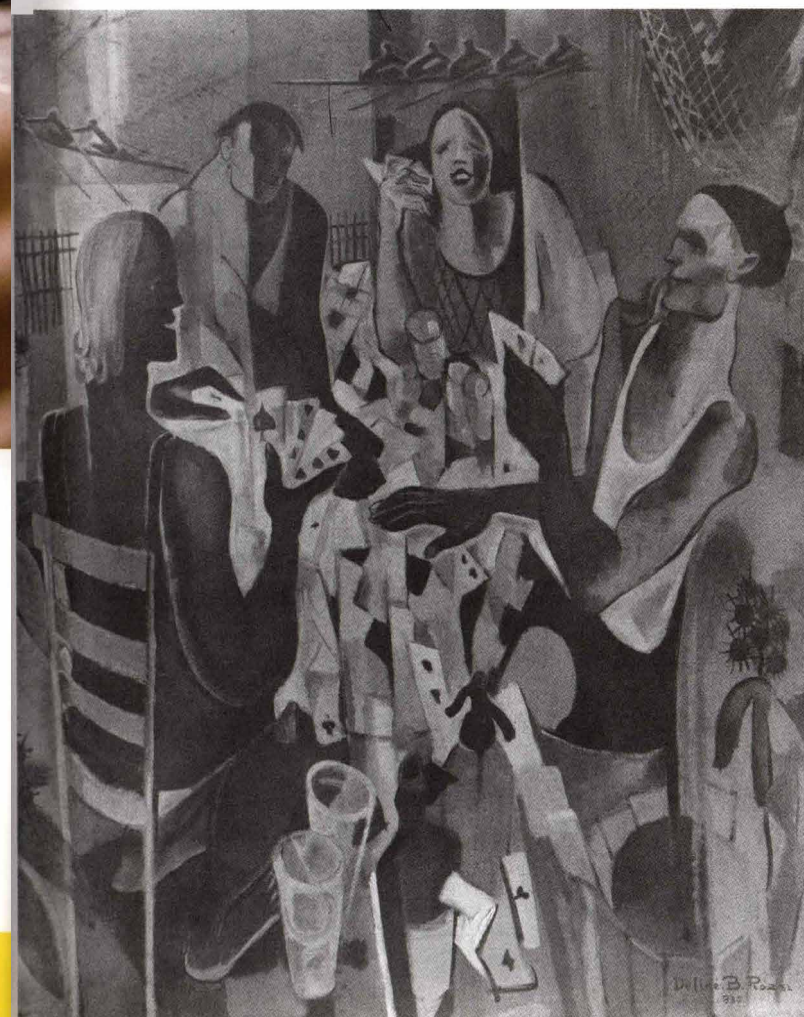
Deli B. Rózi: Kártyázók, 1930
Rónai Dénes felvétele

elmúlt száz év magyar képzőművészetének természetét igencsak megritkította a térség drámai eseményekben gazdag történelme. Kényszer szülte emigrációk, háborús pusztítás és önkényes, katonai „szerzeményezés” tizedelte a műtárgyállományt. Nem ritka, hogy szinte teljes életművek tűntek el az utókor kutatóinak szeme elől, s csupán egy-egy ígéretes, ám gyakorlatilag ismeretlen szerzőjű mű előkerülésekor döbbenünk rá az elszenvedett károk nagyságára. A korabeli reprodukciók elhanyagolhatóan bázist jelentenek tehát, melyekből szerencsés esetben kiegészíthetjük és tovább cizellálhatjuk a töredékes összképet.

Rónai Dénes fotóhagyatéka, melyet a Magyar Fotográfiai Múzeum őriz, ma még művészettörténeti szem-



Deli B. Rózi: Fekvő akt, 1931, Rónai Dénes felvétele

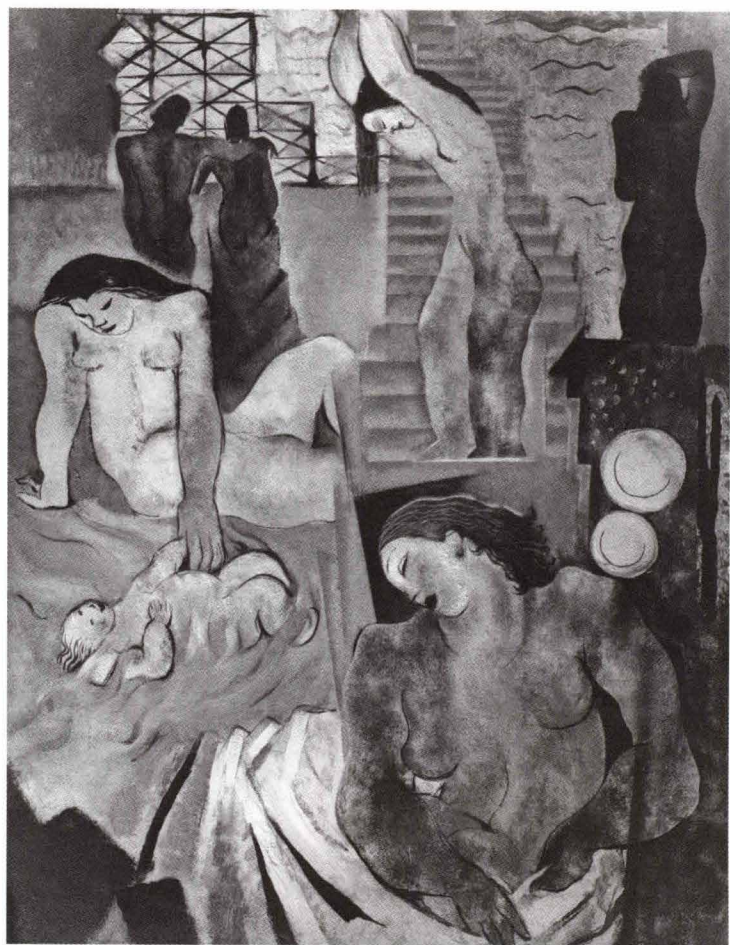


pontból nem teljesen feldolgozott. A műtárgyakról készített üvegnegatívok döntő többségén 20. századi magyar festmény és szobor látható, de akad köztük néhány antik festmény, szőnyeg és egy-két műteremfotó. A hagyaték egyik különösen érdekes – ma még ismeretlen okból készült – része az a jó néhány reprodukció, mely a húszas évek elején Magyarországon járt Armand Bouten holland festő munkáit mutatja be. A műtárgyfotók egyik – mennyiségben és minőségben is jelentős – része Kállai Ernő Új magyar piktura című alapvető könyvének illusztrálásához készült, többek között Rippl-Rónai, Nemes-Lampérth, Szobotka, Nagy-Balogh, Czillich Anna, Bohacsek Ede és Aba-Novák Vilmos műveiről. Nagyobb számban található a hagyatékban Kádár Béla, Márffy Ödön és Perlrott-Csaba Vilmos képeinek reprodukciói, melyek közül a Perlrott festmények fotói minden bizonnyal az Ars Una című korabeli folyóirat megrendelésére készültek. Számos kiváló alkotás képviseli Scheiber Hugó művészetét, és találunk néhány fontos, mindeddig pub-

likálatlan Derkovits főművet is. A legbővebb válogatással Csorba Géza szobrász van jelen: neki és a szintén több művel reprezentált Gulácsy Lajosnak Rónai Ödön kiállítást is rendezett Váci utcai műtermében. A fotóhagyaték egyik legértékesebb darabja annak a jól ismert, Gulácsy ábrázoló fotónak az eredeti, sajátos retusálással ellátott üvegnegatívja, melyen a festő imádkozva, Szent Lajosként jelenik meg.

Az üvegnegatívok rendkívül érdekes részét alkotják a kevésbé ismert vagy ma még ismeretlen alkotók műveiről készült fotók. Közöttük van Novotny Emil Róbert, Fenyő György, Blattner Géza, Peterdi Gábor, Bor Pál, valamint az összesen hat művel képviselt Deli B. Rózi.

Deli Antalné Bacher Róza 1894-ben született Budapesten. A fővárosi iparrajziskolában kezdte tanulmányait, majd 1911-től a Képzőművészeti Főiskolán és Nagybányán, Réti István mellett képezte magát. 1917-ben és 1918-ban a budapesti Képzőművészeti Szabadiskolában tanult Rippl-Rónai Józsefnél, majd Bornemisza



Gézánál. A húszas évek közepén férjével, a szintén festő Deli Antallal Párizsban és Olaszországban járt tanulmányúton. Első gyűjteményes kiállítását a Nemzeti Szalon rendezte meg 1924-ben, ahol később rendszeresen részt vett a KUT tárlatain.

Deli B. Rózi művei ha jelen is vannak a nagyobb közgyűjteményekben, szinte kivétel nélkül raktárakban pihennek. A pécsi Janus Pannonius Múzeum kollekcióját gazdagítja a festőnő több pasztellje és tusrajza, melyek közül hat a Kunvári-gyűjteményből, egy pedig Gegesi Kiss Pál ajándékeként, Forgács Hann Erzsébet hagyatékából került a múzeum törzsanyagába. A kiváló minőségű képekkel, elfogulatlan szemmel összeállított győri Patkó Imre gyűjtemény állandó kiállításán a múzeumlátogatók a maga valóságában is megtekinthetnek egy alkotást.

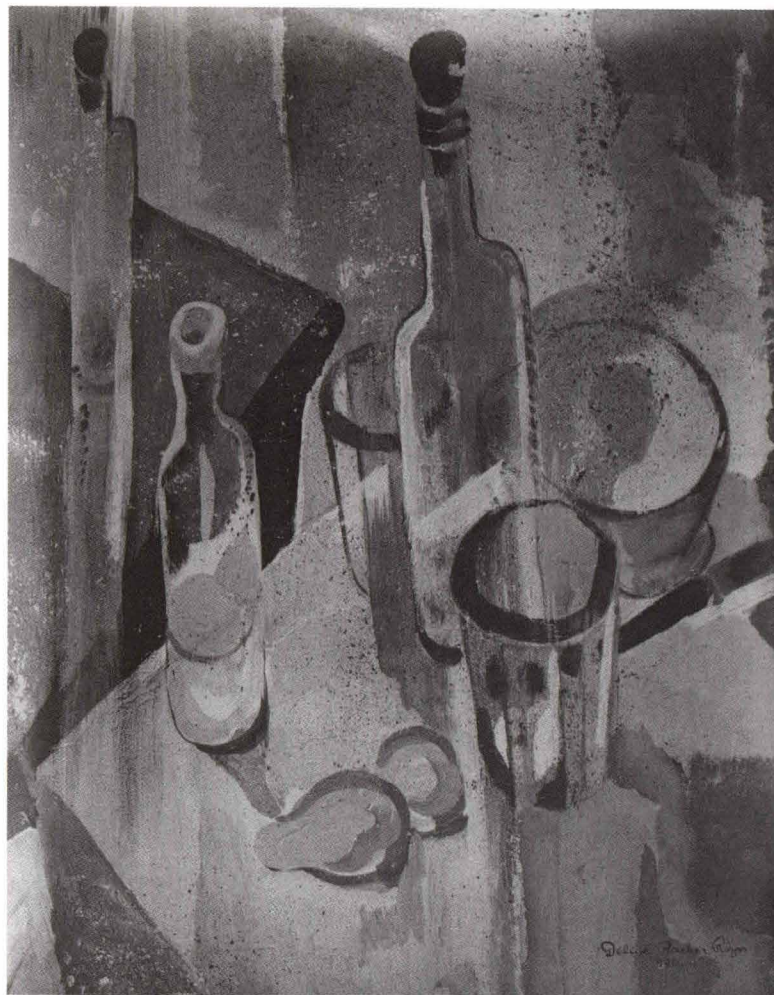
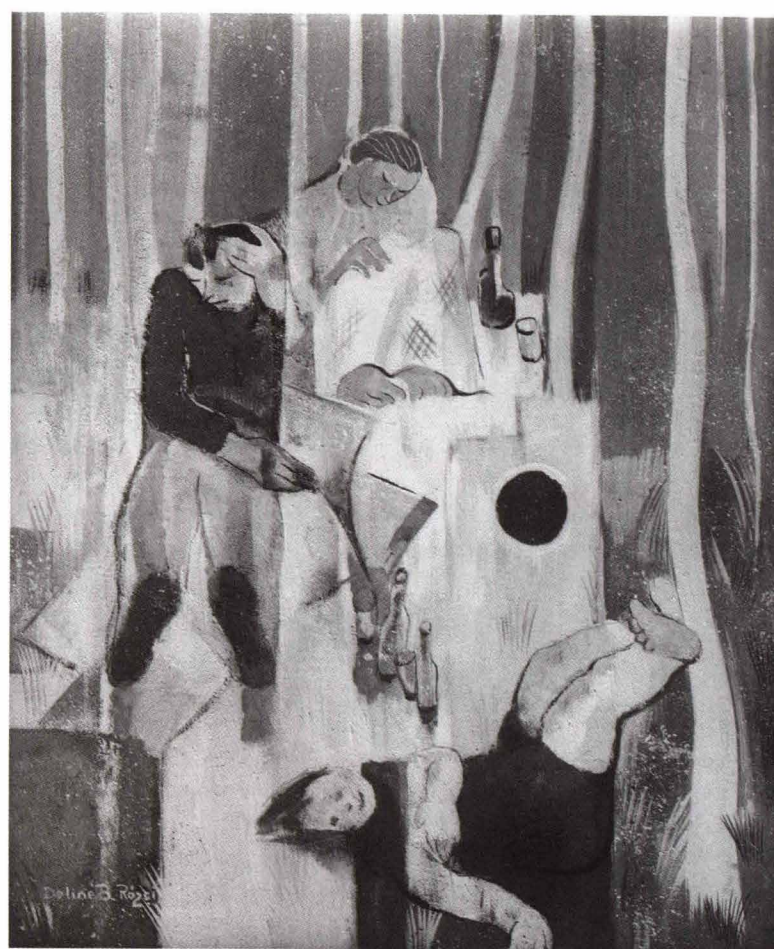
A bemutatott reprodukciókon Deli B. Rózi 1930-ban és 1931-ben készült művei tűnnek fel. Az art deco, az új tárgyiasság és az École de Paris sajátos ötvözeteként jellemezhető művek leginkább a KUT dekoratív irányá-

Deli B. Rózi: Aktok, 1930 körül,
Deli B. Rózi: Bódulat, 1930 körül,
Deli B. Rózi: Csendélet, 1930,
Rónai Dénes felvételei

hoz tartozó művészek festményeivel állíthatók párhuzamba.

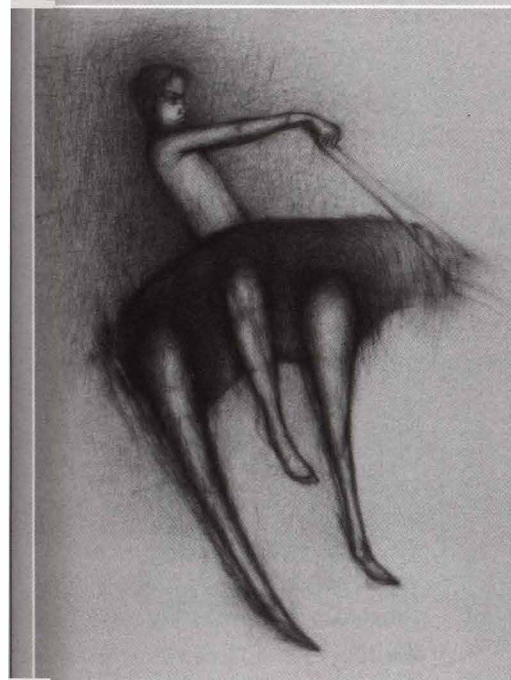
A korabeli kiállítások katalógusai-
ban a közölt címek alapján azonosítható néhány most megismert mű: a Fekvő akt a Nemzeti Szalon 1931-es tavaszi tárlatán, a Bár című kompozíció az Alkotóművésznők Egyesületének ugyanez évi nyári bemutatóján került a közönség elé.

A Rónai Dénes fotóhagyatékából előkerülő hat, mindeddig ismeretlen reprodukció nem csupán Deli B. Rózi 1930 körüli, art deco-s korszakának megismerésére ad esélyt, de újra ráirányítja a figyelmünket arra, hogy a magyar művészet 20. századi története még mennyi meglepetést tartogat, s hogy milyen körültekintően kell közelítenünk minden olyan, látszólag másodlagos jelentőségű forrásra, melyek segítségével befolytathatók a műtárgyállományunk pusztulásából fakadó hiányok. ■



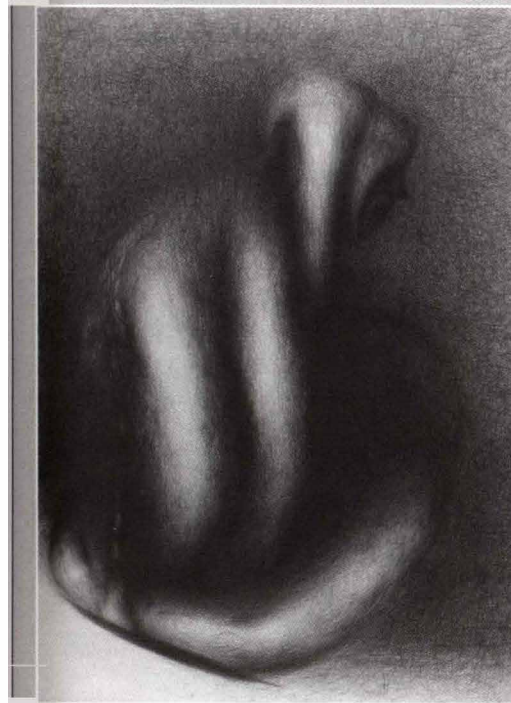
Visnyei Ilona kiállítása

Pécs, Művészetek Háza



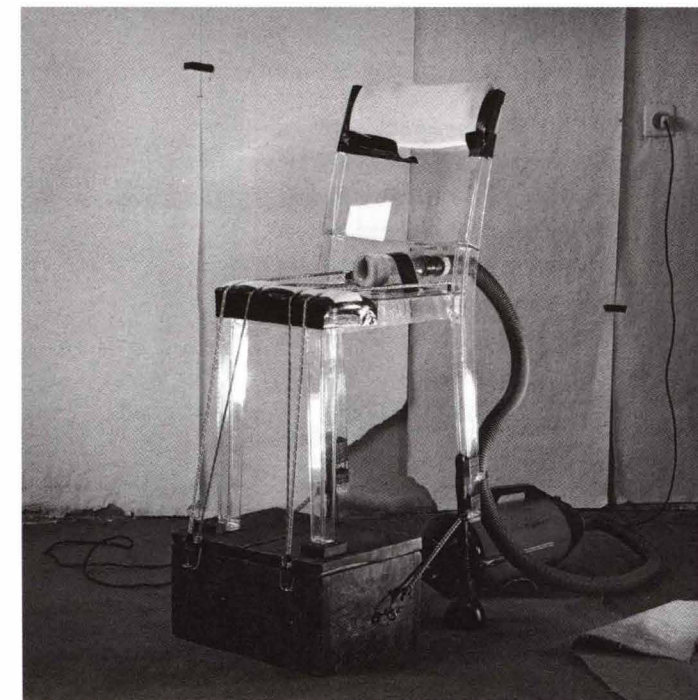
Visnyei Ilona médiummá tette a rajzot abban az értelemben, hogy a rajzról szól, maga a rajz a jelentés. Az csak a bonyolultságot fokozza, hogy nem akármilyen narratív tartalommal együtt. Senki sem tud ma ilyen koncentrátsággal ekkora felületeket ilyen energiával megművelni. Óriás rajzai első látásra projektívnak és gesztikusnak tűnhetnek, de a gyermek gombócrajzai kivételések, míg a művésznő sűrű szövődékek, ahol a grafitnyomok, vagy éppen azok hiányai bevonják a nézőt örvénylésükbe és racionális szorításukba. Nem a belső, hanem a gondolat kivételése. A figurák, vagy éppen a térszerű grafitpásmák narratív feloldása Francis Bacon és Hölderlin felől képzelhető el. Sötétben láttat, mert rosszak vagyunk. Ma az egyik legse-
niálisabb rajzolónk. Vállalom a kijelentést.

TÖRÖK TAMÁS



Székfoglaló

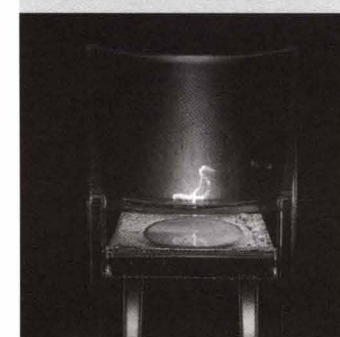
HÚSZÉVES A MAGYAR IPARMŰVÉSZETI EGYETEM FOTÓ SZAKIRÁNYA



A fotográfiai kép tér-idő választása meghatározóan befolyásolja az emberi tudatot. Ebben az összefüggésben gyakran felmerül az ember kiszolgáltatottsága. Az alkotó által megválasztott tér-idő jelzi azt az információt, amely a kamerával történő leképezést egyedivé transzformálja, egyben biztosítja a nézhetőség örökké ismétlődő folyamatát. Ennek feltétele, hogy az ember ne a technika szorításában vergődjön, hanem végre kerüljön szinkronba a saját maga által folyamatosan előidézett lehetőségek használatával. Ez a helyzet nagymértékben növeli a felelősségét annak, hogy mit közvetítünk és mit fogadunk be a körülöttünk zajló világból. Mondhatnám azt is, hogy a káosz korszakában a személyiség biztonsága segíthet lemondani a feleslegesről és segíthet megtalálni, megélni azt a minimumot, amely az egyén életét szervezi. Ebben a folyamatban a legjobb megoldásnak az tűnik, ha párbeszédre törekszünk, és segítjük egymást a dialógus fenntartásában.

Ez egy rendkívül fárasztó kommunikációs folyamat, ugyanis egy nyitott állapotról van szó; folyamatosan befogadók és közvetítők vagyunk és az így kialakult párbeszédnek lehet az eredménye a szakmai tudás megszerzése, illetve a nyitott, toleráns személyiség megerősödése. A Magyar Iparművészeti Egye-

tem 1984-ben a magyarországi fotóoktatást egyetemi szintre emelte, és ezzel évtizedekig tartó hallgatást tört meg. Az egyetem értelmiséget képez, gyakorlat és elmélet laza szövetségével, és vállalja, hogy folyamatokban gondolkodik, melyben nem vár el neki tetsző válaszokat, hanem helyzeteket hoz létre, amelyekben mindannyian válaszadók vagyunk. Korábban sokan vitát gerjesztettek arról, hogy a fotó művészet-e, illet-



↑↑↑
ZANA KRISZTIÁN (1977)
Mechanikus szerető
6 x 6 negatív · C-print

↑
PUKLUS PÉTER (1980)
Melinda, Budapest 2004
digitális fotó · print

↑↑
NAGY GERGŐ (1978) Mészárszék
digitális fotó · print

↑
MÉSZÁROS GÁBOR (1977)
leica negatív · digitális print

ve mit keres ez a szakterület az egyetemen. Érdekes módon a társművészetek is inkább távolságtartók voltak, kevés biztatás hangzott el. Nem volt kétséges azonban, hogy a fotográfia egyenrangú partnere a már oktatott szakterületeknek és nem azért, mert a fotográfia művészet. Véleményem szerint az egyetem nem fotóművészeket képez, hanem alkotó embereket, akik jelen esetben fotóval fejezik ki önmagukat, kreativitásuk, tehetségük így nyilvánul meg. A célunk az volt a fotóoktatás megszervezésekor, hogy ne egy elszigetelt, magába örökösen visszatérő, fáradt szemléletet közvetítsünk, hanem kommunikáció gyakorlására kényszerítsük magunkat, illetve növendékeinket. Az indulástól eltelt húsz év csak az ember életében hosszú idő, kultúrák egymásra épülésében nehezen érzékelhető.

Egy biztos: a fotográfus képzés életképességnek bizonyult, és visszavonhatatlanul elfoglalta helyét az egyetemi struktúrában.

KOPEK GÁBOR

A MIE fotó szakirány pályázatának kiállítása a Ponton Galériában 2004. december 6-ig. 1015 Budapest, Batthyány u. 65. www.mie.hu

EGY VILÁGRASZÓLÓ MAGYAR

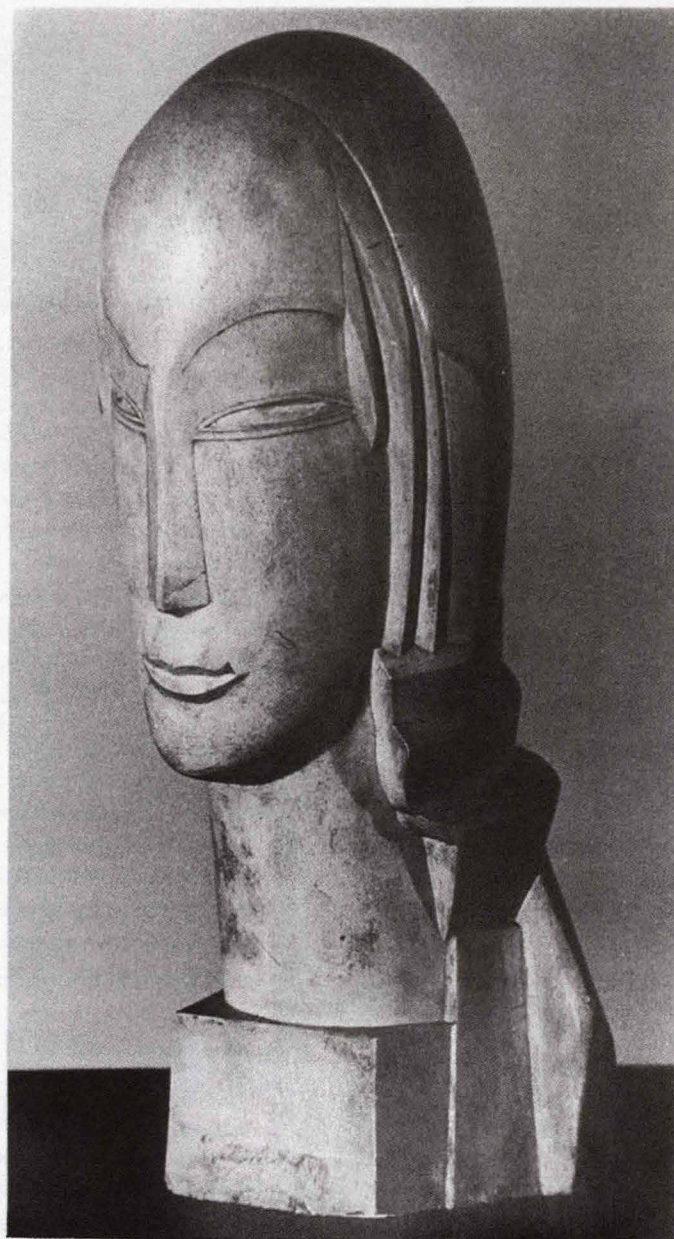
Az art déco egyetemes nagykövete: **Miklós Gusztáv**

(1888, Budapest–1967, Oyonnax)

KÉSZMAN JÓZSEF

Ez év tavaszán a neves párizsi Vallois Galéria közös kiállítást mutatott be az idehaza főként kubistaként ismert Csáky József (1888–1971), valamint barátja és pályatársa, Miklós Gusztáv

(1888–1967) munkáiból. Csákyval szemben Miklós egyelőre nálunk nem nagyon van jelen a hazai köztudatban, munkássága az elfeledett életművek kategóriájába tartozik. Ha szívünkre tesszük kezünket, valóban elmondhatjuk, nem sokat tudunk róla – példáz-



GUSTAVE MIKLOS



Miklós Gusztáv fiatalkori portréja

va, hogy a 20. századi progresszív magyar művészetnek bizony vannak még fehér foltjai.

Miklós nem volt (mindig) avantgárd és nem volt konzervatív – következőképpen nem sok figyelem esett munkásságára a magyar művészettörténetben. Bár művészete életének egy meghatározott szakaszában érintkezik a kubizmussal, alapvetően igényes modernistának mondhatnánk.

Csáky és Gusztáv azok közé a Kélt-Európából Párizsba érkező művészek közé tartoznak, akiknek ez a világ a konvenciókon való felülemelkedés élményével a formák és vonalak új szótárát adta kezükbe, új esztétikát nyújtott. A két nagyhatású, az egyetemes művészet történetében gyökeret vert művész kapcsolata az iskolapadban született: 1905-től mindketten az Iparművészeti Iskola növendékei voltak, osztálytársi minőségben.

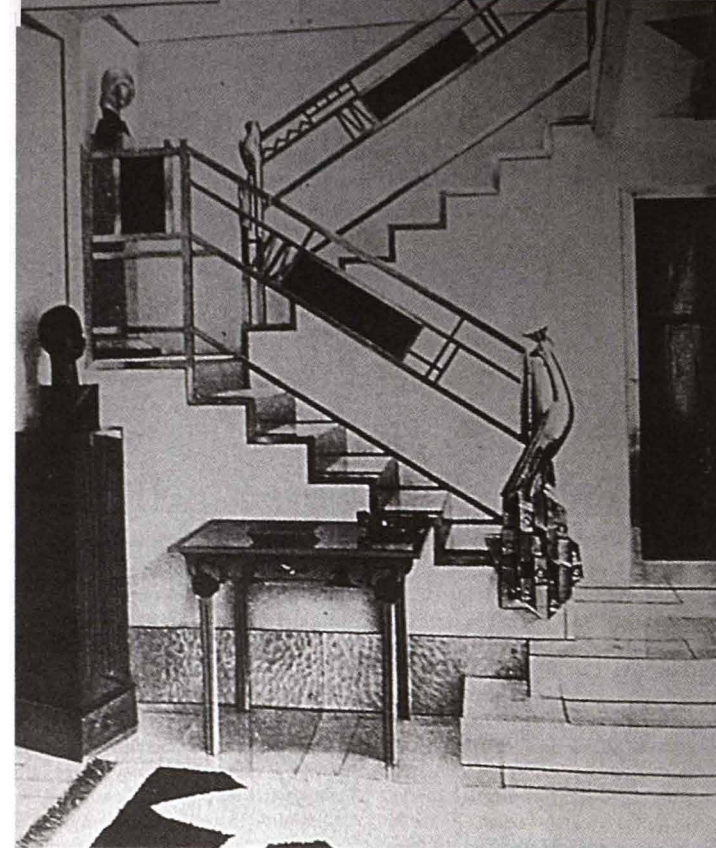
Miklós Gusztáv négytagú család második gyermekeként született. Hétéves korában jelentkeztek tehetsége kifejezett

jelei, amelyeket tanárai szerencsésen felismertek, és rábeszéltek a szülőket, hogy taníttassák gyermeküket. Miklós klasszikus képzést kapott, 1904-ben beiratkozott az Iparművészeti Iskolába, ahol 1904–1906 között Kimnach László növendéke volt. A müncheni Akadémiáról érkezett Kimnach akadémikus stílusban oktatta tanítványait. Miklós előtt ugyanakkor ismert volt az akkori világ művészeti fővárosában jelentős szerepet kapott, majd Párizsból visszatért magyar művészek (Munkácsy, Rippl-Rónai, Czóbel) munkássága, akik előtt a francia főváros megnyitotta kapuját és – ha ideiglenesen is – befogadta őket az ottani művészeti nyilvánosság.

A millenáris, a századforduló magyar művészeti mikroklimájában a látvány primátusára épülő festészeti hagyományok (Nagybánya, barbizoniak, impresszionizmus) szorításának ellenében feszült némi franciás modernség: mindenekelőtt a Nabis-kal és a fauveizmussal. Tudjuk, hogy a fiatal Miklós Gusztávra nagy hatással volt egy 1906-os retrospektív Gauguin-kiállítás, azonkívül Seurat és Cézanne festészete. Minden bizonnyal információi voltak Picasso, Matisse és a kísérletező francia művészek tevékenységéről is. Mestere, Kimnach támogatta Párizsba való utazását, miután Miklós *Szerelmi légyott parkban* című munkáját elutasította a pesti Szalon.



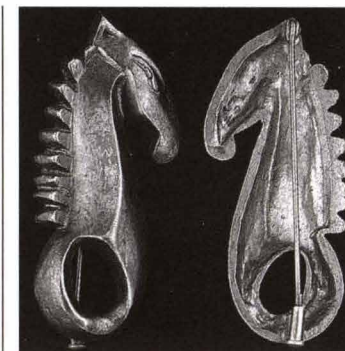
Miklós Gusztáv: *Kutya* 1927, bronz, 25 x 32 cm



Jacques Doucet neuilly-i villájának lépcsőháza Brancusi, Csáky és Miklós Gusztáv munkáival

„akadémizáló-kubista”-ként határozhatnánk meg: akadémikusan formált részletek kubista sík- és térszervezés szerint komponálva jelennek meg festményein, szobrain. I. világháború előtt/altal készült plasztikai munkái, valamint a háború utáni rajzai az absztrakció felé irányuló vonásokról tesznek tanúbizonyságot; e téren Jan és Joël Martel, Jean Gabriel Chauvin, Ossip Zadkine bizonyos művei stílusával tartanak rokonságot.

1914-ben a háború kitörésével az idegen, „ellenséges” nemzetek fiai-ra vagy az internálótábor vagy az önkéntes katonai szolgálat várt. Miként Csáky, Miklós Gusztáv is szolgálatra jelentkezett az idegenlégióba. Erről az időszakról politikai krimibe illő történetek látnak napvilágot újabban. Csákyval kapcsolatban például felmerült, hogy a francia titkosszolgálat ügynökeként működött a háborús Balkánon. Barátjával, a kitűnő lengyel művésszel, Jean Lambert-Ruckival együtt, Miklóst is ide, a Dardanellákhoz vezényelték. 1917-ben Szalonikibe helyezték át, ahol főként épületeket, romokat rajzolt. Különösen a Szent György-templom szerkezete és belső díszlete keltette fel érdeklődését, az aranyalakra helyezett dekoráció, a geometrikus mustrák és a figurális díszítés együttes hatása. A bizánci művészet ideoszinkretikus szimbólumai mellett a formák stilizáltsága, az



Kitűző Miklós Gusztáv terve alapján

szobrászt, ami döntő befolyást gyakorolt művészetére. Csákyval a la Palette akadémiát látogatták, mesterük Henri Le Fauconnier volt. Mindez alapvetően meghatározta Miklós Gusztáv irányultságát, azt, hogy a kubizmus mellett kötelezte el magát.

1910-ben, a Salon d'Automne-on két festményével szerepelt, amelyeken még kevésbé érződött a kubizmus hatása (*Paysage, Fleurs*). Az 1913-as Salon des Indépendants-on bemutatott alkotások már a kubista képszerkesztés erős befolyásáról árulkodtak, a későbbi szalonokon pedig rendre a kubistákkal szerepelt együtt. Miklós stílusát

Miklós Gusztáv : *Madár* Kerámiafigura az 1920-as évekből



lós kubista gyakorlataiba.

A háború után visszatért Franciaországba, a vizsontagságok közepette számos munkája megsemmisült, tönkrement. Miklós, akit kubista festőként ismer-tek meg, intenzíven érdeklődni kezdett az alkalmazott művészetek, a tárgy-

MIKLÓS Gusztáv szobrász, festő (Budapest, 1888. június 30–Oyonnax, 1967. március 5.)

1904–1906 Iparművészeti Iskola
1909 La Palette festőakadémia, Párizs
MESTEREI: Kimnach László, Henri Le Fauconnier

EGYÉNI KIÁLLÍTÁSOK:

1923 Galerie de l'Effort Moderne, Párizs
1928 La Galerie de la Renaissance, Párizs
1973 *Gustave Miklos*, Galerie l'Enseigne du Cerceau, Párizs
1983 *Gustave Miklos* (retrospektív), Centre Culturel Aragon, Oyonnax.
2004 *Joseph Csaky-Gustave Miklos, L'Epoque cubiste*. 1913–1937., Vallois Galéria, Párizs
– *Gustave Miklos* állandó emlékkiállítás, Centre Culturel Aragon, Oyonnax

VÁLOGATOTT CSOPORTOS KIÁLLÍTÁSOK:

1930-tól rendszeresen Union des Artistes Modernes
1939 *Un siècle de Sculptures Françaises, de Rude à Picasso*, Stedelijk Museum, Amsterdam
1940 Palais des Beaux-Arts, Brüsszel
1971 *Art Déco*, Institute of Arts, Minneapolis
1972 München
1976 *Cinquantenaire de l'Exposition 1925*, Musée d'Arts Décoratifs, Párizs
1988 *L'Union des Artistes Modernes, 1929–1959*, Musée des Arts Décoratifs, Párizs

MŰVEK KÖZGYŰJTEMÉNYEKBEN:

Musée d'Arts Décoratifs, Párizs
Musée de l'Ain, Bourg en Bresse
École Nationale des matières plastiques, Oyonnax
Musée d'Art et d'Industrie de Saint-Étienne

IRODALOM:

Gustave Miklos, Sculpteur: 1888–1967, katalógus, L'Enseigne du Cerceau, Párizs, 1973
Patkai, Ch.: *Gusztav Miklos, sa vie et son oeuvre de sculpteur*, Paris, 1978
Marcilhac, F.: *Gusztav Miklos, peintre et sculpteur*, Oyonnax, 1983, in *Gustave Miklos: Exposition Retrospective*, katalógus, Centre Culturel Aragon, Oyonnax, 1984
Marie-Helene Christatos: *Rediscovering g. m.*, Sabine Magazin, 2001, www.sabine-mag.com

(A Kortárs Magyar Művészeti Lexikon szócikke nyomán)

formálás és a szobrászat iránt. Párizsban a két háború között az átkapcsolások természetesek voltak a különböző modernista, avantgárd jelenségek és az art déco, távolabbról az alkalmazott művészetek között.

1920-ban festményekkel vett részt a Függetlenek Szalonján. A húszas évek elejének párizsi miliójában az összeszkott kis csapat – Miklós, Lambert-Rucki, Csáky – a Montparnasse La Rotonde kávézóját látogatta, s ugyanez volt törzshelye Jean Dunand-nak, Kandinsz-kijnek, Léger-nek. Miklós sok irányban tapogatózott, számos alkalmazott- és képzőművészeti technikában kipróbálta tudását: az elefántcsont, a kő- és fémanyagok, üveg- és kristályeszközök, miként a lakozott felületek egyaránt mediális kísérleteinek alkalmi. A tárgyformálás közvetítésével a festményt elhagyva határozottan a reliefs és körplasztikák felé orientálódott. Könyvillusztrációkat is készített, és

több kiállítási lehetősége nyílt, amelyek alkalmat adtak első ronde-bosse plasztikáinak.

Miklós kifejezetten formaérzékeny alkotó, a stílusokban könnyedén mozgott, és kellőképpen lazán vette szabályait, így képes volt a már létező stílusokból, műfajokból egyedi szintézist teremteni munkáiban. A figurativitás és az alak egyre erőteljesebben jutott kifejezésre művészetében, lassan-lassan eloldódva a szintetikus kubizmus geometrikus tömegeitől. A frontalitás, a felületek vették át a plasztikák domináns kifejezőhordozóját, finom ornamentalsel kombinálva; ekkortájt készült munkáinak kompozíciós sémája pedig valamilyen alakzatba írható be. Miklós, akárcsak Brancusi, gyakran használt fényes, csiszolt felületeket, amely dekoratív megjelenést kölcsönzött műveinek.

A kor egyik legdinamikusabb modern művészettel foglalkozó galériája, a L'Effort Moderne Léonce, Rosenberg vezetésével kiállításon mutatta be Miklós plasztikai munkáit 1923-ban. Ebből az időből származnak *Totem*, *Női fej*, *Absztrakt alak* című szobrai, amelyek sajátossága – a változatos anyaghasználat mellett –



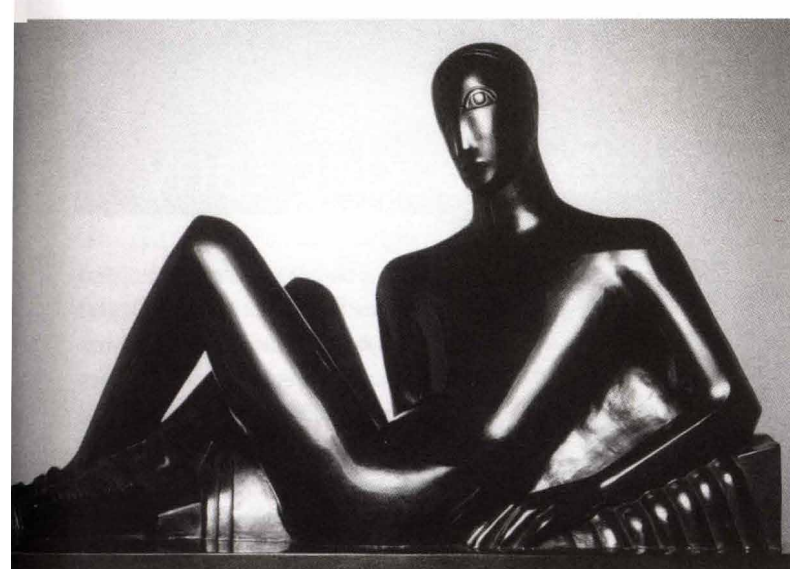
Doucet neuilly-i stúdiójának szalonja

a polikromizmus. *Totem/Totemek* néven valójában egész műcsoportot említünk, amely erőteljes vertikális hangsúlyú oszlopszerű plasztikákat ta-

kar; ezek egyikével vett részt az art déco stílusnak nevet adó 1925-ös nagy párizsi világkiállításon (Exhibition des Arts Decoratifs et Industriels Modernes).

Rendkívül gyümölcsöző kapcsolat alakult ki Csáky, Miklós, valamint a kor híres gyűjtője, a divattervező Jacques Doucet között, együttműködésük 1921-től 1927-ig tartott. Doucet-nak megtetszett Miklós „bizantin modernizmusa”, annál is inkább, mivel ő és kora néhány nagy patrónusa a művészetekben találták meg hatalmuk adekvát kifejezését, az art déco-t pedig kiválóan használták az önreprezentáció hatásos médiumaként. Amikor Jacques Doucet megbízta, hogy vegyen részt neuilly-i villájának art déco stílusú berendezésében, kilincseket, fogantyúkat, faliszőnyeget, színes üvegablakot és különféle lakberendezési tárgyakat tervezett számára. Ezek egy része utóbb a párizsi Musée d'Arts Décoratifs gyűjteményébe került.

Miklós Gusztáv : Oroszlán
1925, bronz, 22 x 34 x 13 cm

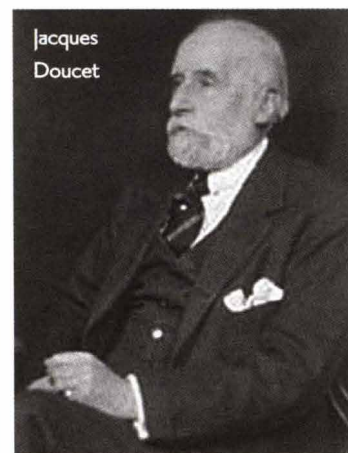


Miklós Gusztáv : Fekvő férfi, 1931, feketére patinázott bronz, 55,5 x 87 x 32 cm

1967-ben viszonylagos ismeretlenségben hunyt el Oyonnax-ban. Halála után az art déco első retrospektív kiállításait követően kezdtek újra felfedezni munkásságát.

Munkái szétszóródtak a köz- és magángyűjteményekben, ám valamennyi art décoval, modernizmussal foglalkozó könyvben említik, mint a modern mozgalom egyik meghatározó alakját, s munkái a gyűjtők megbecsült, elismert darabjai közé tartoznak. Életműve teljessége még feldolgozásra vár, amely tervezett magyarországi kiállításával, komoly kutatómunkán alapuló igényes oeuvre-katalógus megjelenítésével lassan megvalósulni látszik. ■

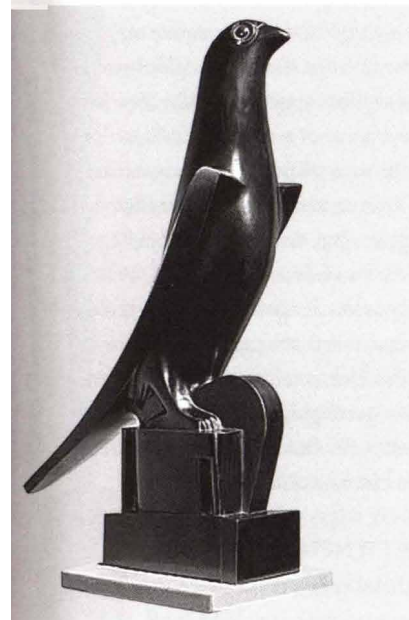
Miklós Gusztáv : Pár, 1932
feketére patinázott bronz
42 x 23,5 x 29 cm



Jacques Doucet

A húszas évek második feléből számos állatalkos szobrot ismerünk tőle, de az állattematika az art déco előretörésével is előtérbe került. Egy 1928-as kiállításon mintegy harminc szobrával szerepelt. (El)ismertsége egyre nőtt, 1929-ben alapítója volt az U. A. M.-nak (Union des Artistes Modernes), amelynek csoportos kiállításain rendszeresen részt vett. A harmincas években készült szobrai a divatos témák (sport, szórakozás, nagyvilági jelenetek) megjelenítésével az emberi alakot helyezik előtérbe. Számos csoportos kiállításban működött közre, majd szerepelt az 1937-es nemzetközi képző- és iparművészeti kiállításon.

Miklós Gusztáv : Madár
Bronzfigura az 1920-as évekből



lítás. Miklós pártfogóit és megrendelői köre egészét a harmincas években a gazdasági válság súlyosan érintette, a megrendelések visszaestek, s általában is a kevéssé költséges, olcsóbb anyagokból készült szobrok iránt volt csak mérsékelt kereslet.

Amikor 1939-ben meghívást kapott a franciaországi Oyonnax nemzeti szakiskolájába, örömmel és optimizmussal fogadta el a felajánlott rajztanári állást. Tanítványok generációit nevelte igényes művészi formálásra, emellett folytatta festői és szobrászati tevékenységét, de többé már nem állt ki. A II. világháború után neve lassan kikopott a köztudatból még Franciaországban is, így



PEGGY GUGGENHEIM

SZÉL FELICIA

A GUGGENHEIM-MÚZEUMOK
RENDKÍVÜL IGÉNYES GYŰJTEMÉ-
NYEI MÉLTÁN VILÁGHÍRŰEK.
NEW YORKBAN, LAS VEGASBAN,
BILBAÓBAN, BERLINBEN – ÉS
TALÁN MAJD BUDAPESTEN – IS
MEGBIZONYOSODHAT ERRŐLA
KÖZÖNSÉG. A GUGGENHEIM-
MÚZEUMOK A MODERN MŰVÉ-
SZET LÉLEGZETÁLLÍTÓ PALOTÁI,
NEM EGY KÖZÜLÜK IGAZI ÉPÍTÉ-
SZETI MŰALKOTÁS. VAN EGY
AZONBAN, A VELENCEI, AMELY
KITŰNIK KÖZÜLÜK, ÉS NEM
CSAK AZÉRT, MERT A DÚSGAZ-
DAG SOLOMON GUGGENHEIM-
TŐL ÉS KÉSŐBBI ALAPÍTVÁNYÁ-
TÓL FÜGGETLENÜL JÖTT LÉT-
RE. HANEM, MERT EZ A MÚ-
ZEUM EGY ASSZONY ÁLMA ÉS
ÉLETE VOLT.

Benjamin Guggenheim és Florette Seligman házasságával két igen tehetős család került szoros kapcsolatba az 1890-es években. Mindkét familia a XIX. század első felében vándorolt ki Európából az Egyesült Államokba, ahol a Guggenheimek bányászattal és kohászattal csináltak szerencsét, míg a Seligmanek többnyire bankárok voltak. Az 1898. augusztus 26-án New Yorkban született Marguerite „Peggy” Guggenheim tehát egy igen gazdag és nagy társadalmi befolyással bíró zsidó családban nőhetett fel nővérel, Benitával és húgával, Hazel-

– a szegény kicsi gazdag lány



Peggy Guggenheim, 1924

lel. Előkelő környéken, a Keleti 72. utcában laktak, tucatnyi inas és szobalány állt a rendelkezésükre. A lakás bővelkedett különleges értékű tárgyakban: egyik szalonjuk berendezése eredetileg XIV. Lajosé volt, ebédloaszta-lukon korábban XV. Lajos evett...
Úgy tűnhet, ez mesés világ volt egy kislány számára, valójában azonban inkább szerencsétlen volt. Imádot

apja a szeretőivel múlatta az idejét, keserű és fonnyadt anyja pedig, mi tagadás, kissé meghibbant. A kis Peggyt egy gonosz nevelőnőre bízta, aki állandóan azzal fenyegette, hogy levágja a nyelvét.
Apja, Benjamin 1911-ben végleg elhagyta családját, sőt a családi üzletből is kilépett. Fogta a kalapját, és meg sem állt Európáig. 1911-ben ép-

pen a lányait készült meglátogatni, amikor hazafelé őt is magával húzta a mélybe a Titanic. Ez az akkor tizenhárom éves Peggy számára egész életre szóló traumát jelentett. Hogy a terhet könnyebben elviselje, gyönyörű nővérére, Benitába kapaszkodott – ez volt az első és a legtartósabb, szeretettel teli kapcsolata.

Az apa halálával a család elszegényedett, egészen addig, amíg anyjuk, Florette hozzá nem jutott az örökségéhez. Kénytelenek voltak kisebb házba költözni és a szolgálóik jelentős részét is el kellett bocsátaniuk. Átlagos szemmel nézve ugyan még így is gazdagnak számítottak, de a Guggenheimek között ők voltak a szegény rokonok. Valószínűleg innen ered Peggy zsugorisága, amely egész életében rendkívüli önzetlenségének furcsa ellenpólusát képviselte. Mindig tételesen ellenőrizte az éttermi számlákat, mert attól tartott, hogy becsapják néhány fillérrel. A drága whiskyt olcsó italra cserélte ki, az estélyein pedig általában nagyon rossz minőségű italokat és csipszet szolgáltatott fel.

Az apja halálát követő viszonylagos pénzhiány mellett volt egy másik megalázó élménye is, amely meghatározta korai éveit: a zsidókkal szembeni ellenséges hozzáállás. New Jerseyben, ahol a család több tagja épített magának pompázatos nyaralókat, a szomszédságukban álló szállodába egyszerűen nem léphettek be. Peggy nem kis kárörömmel figyelte, amikor egy nyáron leégett a hotel. Egész életében megőrizte utálatát a viktoriánus villák iránt, amelyek tulajdonosaik minden gazdagsága ellenére egyfajta új gettót alkottak, a nyaraló zsidók szép, de zárt kalitkáiként.

RETTEGETES VISZONYOK
A fiatal Peggy, rövid kitérők után, unokatestvérénel, Harold Loebnél, a Sun-

wise Turn nevű radikális könyvesbolt tulajdonosánál kezdett dolgozni. Itt szerezte első tapasztalatait az avantgárdról, s ez fordulópontot jelentett az életében. A könyvesboltba ugyanis olyan emberek jártak, akiknek az értékrendje alapvetően különbözött övétől, és mégis „valódiak, élők, emberek” voltak.

Mikor Peggy huszonegy éves lett, húszezer dollárt örökölt. Ez akkori-ban szép summa volt – bár apai nagybátyja, Solomon bácsi hatalmas vagyonához képest nevetséges összeg. A pénz függetlenséget biztosított a számára, és amikor Loeb 1920-ban Párizsba költözött, Peggy követte. Párizsban hamarosan barátságba keveredett az avantgárd írókkal és festőkkel, akik közül többen igen nagy szegénységben éltek a Montparnasse-on. Peggy, akit ekkor már egyre jobban érdekelt a képzőművészet, felkészülten érkezett az öreg kontinensre: „Minden egyes képről tudtam, hol lehet megtalálni Európában, és igyekeztem mindet meg is nézni, még akkor is, ha órákig tartott eljutni egy kisvárosba, csak azért, hogy egyetlen művet láthassak.”

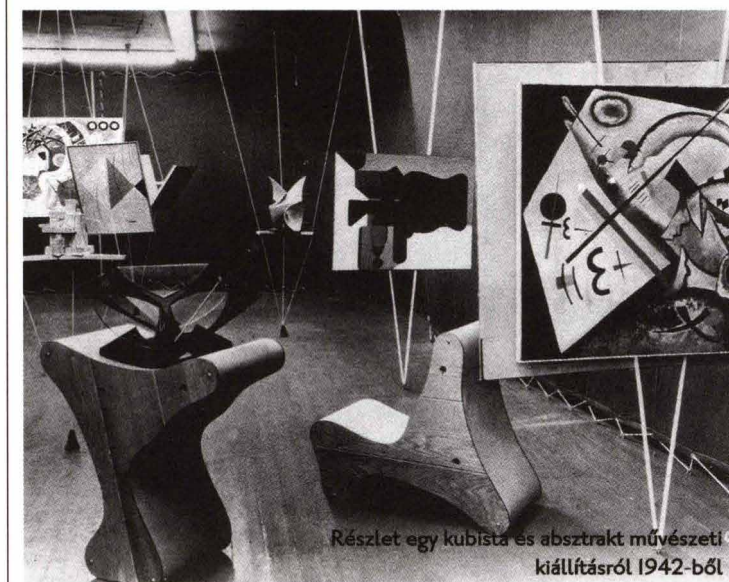
Ez a megszállottsága kissé alábbhagyott, amikor huszonhárom évesen hozzáment Laurence Vailhez, akivel még Amerikában ismerkedett meg. Az aranyhajú festő, akit ő Bohémia királyának nevezett, népszerű volt és kirívóan szabad – Peggy lenyűgözőnek találta. Hogy a házasságuk miért lett mégis boldogtalan, annak csak egyik oka, hogy a szívesen mecénáskodó Peggy több tehetséget is támogatott. Köztük volt Berenice Abott fotóművész és Djuna Barnes író, az anarchista Emma Goldman és Alexander Berkman. Peggy nem alamizsnákat osztogatott: Emma Goldman-nak például St. Tropez-ban vett házat poton 5000 dollárért, hogy legyen hol dolgoznia. Djuna Barnes pedig egész életében támogatta.

Az egyre iszákosabb Vail egyáltalán nem lelkesedett

„Peggy Guggenheim korának legizgalmasabb figurái közé tartozott – lenyűgöző, akárcsak az a hatalmas modern művészeti gyűjtemény, amelyet élete során felhalmozott.”

Carol J. Binkowski, újságíró

ezért, és ezt többször is egyértelműen Peggy tudára adta. Egy alkalommal például egy St. Tropez-i bisztróban próbálta meg Peggyről letépni a ruhát dühében – amikor Berkman közbelépett. Az alkohol egyre erőszakosabbá tette a férfit: tűzbe dobta Peggy kincseit, lelökte a lépcsőn, kidobta a cipőjét az ablakon, összetörte a tükreit, víz alá nyomta a fejét fürdés közben. „A veszekedéseink órákig, olykor napokig tartottak, sőt egyszer két héten át – írta később Peggy. – Vissza kellett volna vágnom. Ő is ezt akarta, mégis a legtöbb, amire képes voltam, az volt, hogy sírtam. Ez jobban idegesítette, mint bármi más. Amikor a veszekedéseinkben már a nagy zárójelket következett, lekvárt kent a hajamra. De a legjobban azt utáltam, ha elgáncsolt az utcán vagy ha az étteremben tört össze dolgokat.”



Végül 1928-ban, miután már két gyereket szült Vailnek, Peggy elhagyta egy másik alkoholista író, a brit John Holmes miatt. Az élete azonban Holmesszal sem volt gondtalan. A férfi például arra kényszerítette, hogy órák hosszat álljon decemberben a nyitott ablaknál meztelenül, vagy vhy-skit öntött a szemébe, és szét akarta

verni az arcát, hogy többé soha egy férfi se nézzen rá. A kapcsolatot az is nehezítette, hogy Peggy rettenetesen vágyódott öt éves fia, Sindbad után – a válást követően ugyanis csak kislánya, Pegeen maradt vele. Habár Holmeshoz soha nem ment hozzá, Peggy mindennek ellenére őt tartotta legnagyobb szerelmének, és a férfi 1934-es halála rendkívül megrázta.

„ART LOVER”
Az 1937-es esztendő igen meghatározó volt a Guggenheimek és a nevükkel fémjelzett múzeumok történetében. Ebben az évben alapította meg ugyanis Peggy bácsikája, Solomon R. Guggenheim híres alapítványát és első múzeumát. A valóban dúsgazdag nagybácsi már régóta vonzódott a képzőművészethez, de sokáig csak a régi mesterek alkotásait becsülte nagyra.

általa „non objective”-nek nevezett avantgárd festészetnek legyen ő is híve. A „modernizálódás” eredménye az új patrónus alapítványa lett.

Peggy, ugyanebben az évben, az édesanyja után félmillió dollárt örökölt, ami lehetővé tette a számára, hogy végre saját galériát nyithasson Londonban. A Guggenheim Jeune-ben kiállított műveket főleg a kritikus Read és a festő Marcel Duchamp tanácsára vásárolta és gyűjtötte össze.

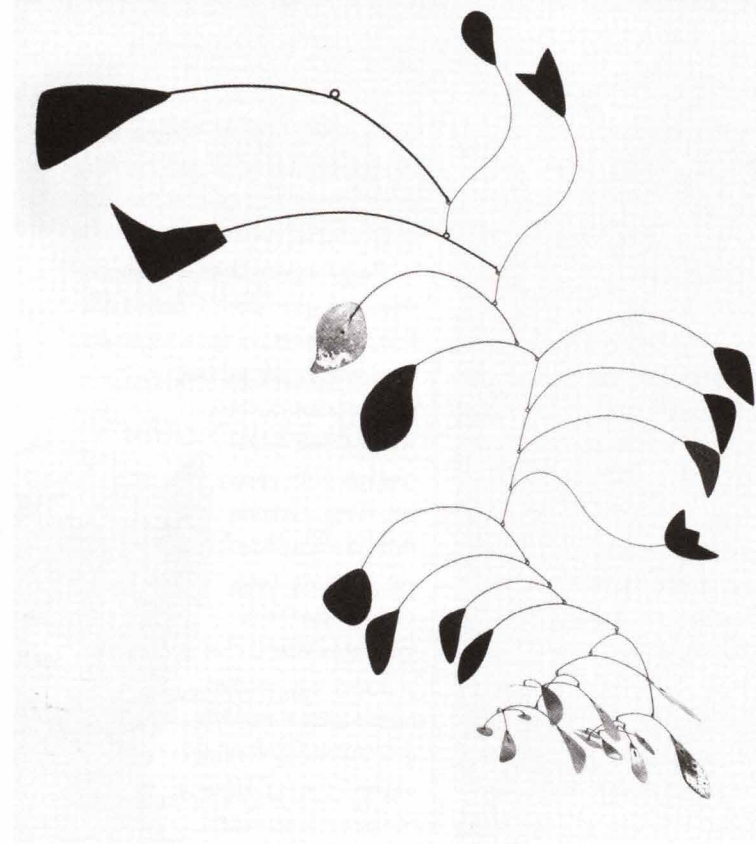
Ezzel egy időben hozzáfogott a szeretők gyűjtéséhez is: életének ebben az időszakában a férfiak sorra váltották egymást az ágyában. Vonzódott az intelligens férfiakhoz, akiktől tanulhatott, de aztán eldobta őket, és újakat keresett helyettük. Imádtá, ha van valakije, s a vagyona segítségével könnyen szerzett magának partnereket. Egyik életrajzírója, Anton Gill szerint „Peggy nagyon is tudatában volt annak, milyen hatalmat ad neki a pénz, és élt is ezzel a hatalommal egész életében, gyakran kegyetlenül arra használta fel, hogy ezzel ellensúlyozza partnerei szexizmusát és az önbecsülését erősítse”. Yves Tanguy szürrealista mestertől kezdve az ifjú Samuel Beckettig számtalan férfivel – és állítólag néhány nővel is – töltött együtt több-kevesebb éjszakát.

Peggy meglehetősen vonzó nő volt: magas, hosszú lábú, nagy szemű, finom lelkű. Egyetlen testrésze, az orra miatt voltak csak problémái, már gyerekkora óta gúnyolódta rajta. Az orra ugyanis elég szerencsétlenül nézett ki – egy udvariatlan barát, Theodore Stamos festő szerint pont olyan volt, mint egy padlizsán. Ezt a kis szépséghibát próbálta a pénzével kompenzálni.

Solomon eközben éppen az ellenkezőjét tette: szeretők helyett inkább pénzt és egyre több festményt gyűj-



Henri Laurens: Fiatal lány feje, 1920



Alexander Calder, Mobil, 1941

nek, ő is belátta, hogy most nem tud Párizsban galériát nyitni.

Peggyt nagyon zavarta, hogy a franciák elutasították azt a kérését, hogy vigyázzanak a műveire. Léger tanácsára megkérdezte a Louvre-t, tudnának-e neki egy raktárt biztosítani, mire a magasztos múzeum azt válaszolta, hogy ez a gyűjtemény nem elég értékes ahhoz, hogy érdemes legyen megmenteni. Így hát a Kandinszkij, Klee, Picabia, a kubisták, Gris, Léger, Miró, Max Ernst, Chirico, Tanguy és Dalí által készített műremekek egy vidéki pajtában lettek menedékre, míg Peggy továbbra is Párizsban maradt. Amikor a bombázások elérték a várost és a vonatok megteltek a menekültekkel, ő kávéházakban ült és pezsgőzött.

Végül aztán ő is kénytelen volt elhagyni Párizst, és egy több hetes túra után visszatért Amerikába. Magával vitte kaotikus családját is: az exférjét, két tinédzser korú gyermekét, az exférje válni készülő feleségét és az ő gyerekeiket, valamint Max Ernst festőt (akihez 1942-ben feleségül ment).

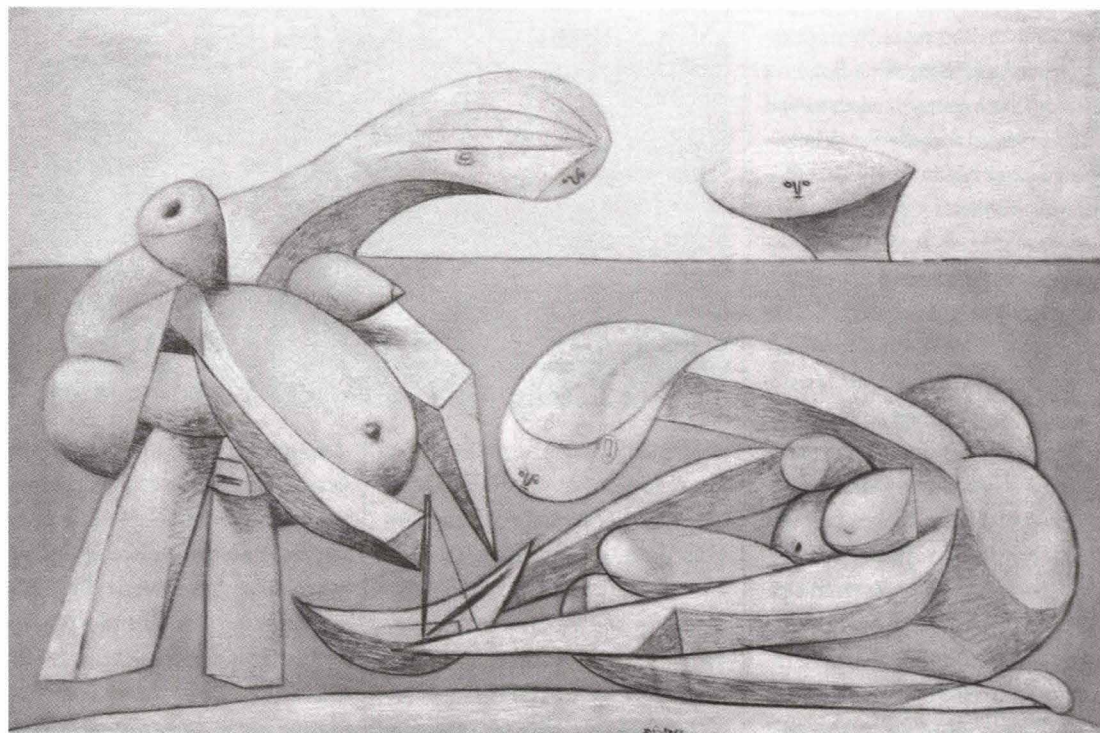
New Yorkban végre sikerült megnyitnia az Art of this century nevű galériáját, amely fontos szerepet játszott a modern művészet bemutatásában. Itt rendezte meg többek között az első olyan tárlatot, amelyen kizárólag

amerikai művésznők alkotásai szerepeltek. Peggy Amerikában is több művész karrierjének fellendítését segítette elő, akik később meghatározó egyéniségekké váltak – ilyen volt például Jackson Pollock és Max Ernst. Max tetszett Peggynek, mert mint mondta: „Olyan gyönyörű, olyan jól fest és olyan híres.” Jackson viszont ekkor még egyáltalán nem volt híres, sőt, Peggy mentette meg attól, hogy egyszerű ácsként kelljen dolgoznia. Vele, a pletykákkal ellentétben, soha



nem feküdt le. Egyrészt nem találta vonzónak, másrészt az is taszította, hogy a férfi erősen ivott. Pollock sze-

Pablo Picasso, Tengerparton, 1937



tött barátnője, Hilla tanácsait megfogadva. Közös és lelkes munkával alapíthatták meg 1939-ben a „Non Objective” festészet múzeumát New Yorkban. A Guggenheim Alapítvány – és ezáltal a tulajdonában levő rengeteg festmény – otthonra lelt a múzeumban. Az így nyilvánosságot kapott gyűjtemény sokáig a modernizmusnak szinte kizárólag ezt egy ágát fogta össze, s még igen messze állt attól, amit ma egy Guggenheim-múzeum jelent.

BEMUTATNI MINDEN ÁRON

Ami az avantgárd iránti lelkesedést illeti, abban Peggynél sem volt hiány. Szándékában állt múzeumot alapítani, ám a II. világháború ebben megakadályozta. Gyűjteményének legjelentősebb darabjait azonban éppen ekkor szerezte. A németek elől menekülve ugyanis mindenki igyekezett eladni vagy elrejtetni az értékeit. Ritkán vásárolt hirtelen szeszélyből, pontosan tudta, mit akar megvenni. Rövid időn belül majdnem minden kívánt festményt, fotográfiát és szobrot megszerzett. Léger, Giacometti, Man Ray buzgón adták el műveiket Peggynek, aki gyakorta jóval áron alul jutott hozzá a kincsekhez.

Mire Peggy befejezte a felhalmozást, már volt tíz képe Picassótól, negy-

Peggy a sokat látott ágyon, háttérben Calder ágydíszje és Francis Bacon festménye



rint viszont Peggyvel csak úgy lehetett volna lefeküdni, ha letakarják a fejét. Akármilyen hüvös volt is a kapcsolatuk, Pollock egészen tragikus haláláig rendszeres apanaszt kapott Peggytől, aki imádta „vad és ijesztő” műveit.

ESZMÉNYI ENYÉSZET

Miután elvált Max Ernsttől („Egyikünk sem tudta megadni a másiknak azt, amire vágyott. A mi uniónk végzete a bukás volt”), Peggy 1947-ben visszatatta a gyűjteményét a Velencei Biennálén, ahol ez volt az első alkalom, hogy modern művészetet állítottak ki. A Guggenheim-gyűjtemény rendkívüli sikert aratott. Peggy aztán szemet vetett egy gyönyörű befejezetlen épületre, a Palazzo Venier dei Leonira. A több mint három kilométer hosszú, festői szépségű Canale Grandén álló palotát helyreállították, és 1949-től már itt kapott helyet Peggy gyűjteménye, amely ekkorra a korábbi szerzeményei mellett jelentős amerikai művekkel is kiegészült.

Alberto Giacometti: Piazza, 1947–1948



Ugyanebben az évben, amikor már Peggy gyűjteménye is igazán sikeresé vált, meghalt a család másik nagy műpártolója, Solomon. A nagybácsi gyűjteményét a háború után fokozatosan bővítették, s így hamarosan olyan komoly és átfogó kollekcióná vált, amely méltán vehette fel a versenyt a másik két nagy New York-i modern múzeummal, a Whitney Museum of American Arttal és a Museum of Modern Arttal. Solomon nem érhetette meg, hogy saját múzeuma végre megfelelő helyére kerülhetett. 1959-re készült el ugyanis a Frank Lloyd Wright által tervezett világhírű épület. Wright hófehér, spirális formájú csodapalotája merészségével és újszerűségével még a sznobokat is lenyűgözte – inkább volt műalkotás, mint más művek bemutatására alkalmas múzeum, s emiatt többször is át kellett építeni. Mindenesetre a Guggenheim Múzeum hamarosan a világ egyik leglátó-

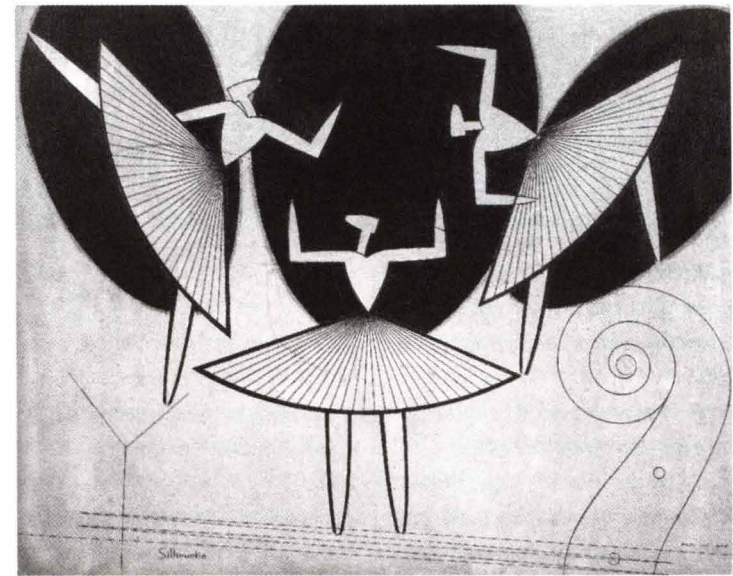
gatottabb múzeumává vált. Akkor még senki sem sejtette, hogy csak az első lesz a sorban.

Érdekes, hogy Peggy örült szenvedéllyel gyűjtötte az általa kedvelt művészek alkotásait, ugyanakkor azonban egyáltalán nem vigyázott rájuk. Például Velencében az 1950–1960-as években figyelmeztették, hogy az alagsorban levő Pollock-festményeket nyálkás nyirkosság lepette be, mohosak voltak, sőt, még meztelen csigákat is találtak rajtuk. S noha a festményeit gyermekeinek nevezte, velük sem bánt jobban, mint saját, igazi gyerekeivel.

Bár köztudottan nem volt jó anya, rettenetesen megrázta, amikor Pegeen 1967-ben negyvenegy éves korában öngyilkos lett: „Olyanok voltunk, mint a testvérek, mint a barátok, szerettük

Élete késői éveiben nemcsak a gyűjteményét, hanem önmagát is turistalátványossággá tette. Aki csak Velencébe látogatott, látnia kellett őt és a festményeit. Őt persze csak a nap egy bizonyos szakában lehetett „megtekinteni”, amikor az utolsó velencei magángondolában siklott végig a csatornán.

A modern művészet úrnője 1979. december 23-án hunyt el. Halála előtt intézkedett róla, hogy a Solomon R. Guggenheim Alapítványhoz kerüljön a gyűjteménye. Korábban tárgyalt ugyan a londoni Tate Galériával, de nem akart a rokon versenytársává válni. Felajánlása egyet jelentett a Guggenheim múzeumi hálózat megszületésével. 1992-ben megnyílt a Guggenheim Museum SoHo Manhattanben, majd öt év



Man Ray: Sziluett, 1916

egymást. A halála igazi tragédia volt a számomra.” Peggy egészen a haláláig kitarzott amellet, hogy baleset történt, hiszen a lánya sosem hagyta volna magára a gyermekeit. Akárhogy is, nem volt nyugodt a lelkiismerete:

„Egyszer Sindbad azt mondta nekem, hogy én öltem meg Pegeent. Néha úgy gondolom, hogy igaza van.”

múlva egy-egy újabb múzeum Bilbaóban és Berlinben, 2001-ben pedig Las Vegasban.

Peggy Guggenheim egész életén át gyámolította, támogatta és segítette a művészetet és a művészeket. Az emberiség nagy szerencséjére éppen időben örökölt nagy vagyont, amelyet képes volt szinte teljes egészében a művészet pártolására fordítani, és nem azt nézte, mennyit kereshet egy-egy képpel. Sosem akart sáfárkodni a festményekkel, egyszerűen csak mindig többet szeretett volna. Nem sejtette, hogy egész életében nekünk vásárolt. ■

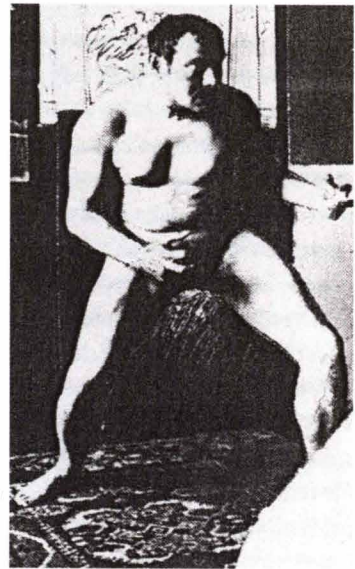
Mezítelenség, erkölcs, emancipáció

Adalékok a női aktállítás problematikájához München, 1808–1918

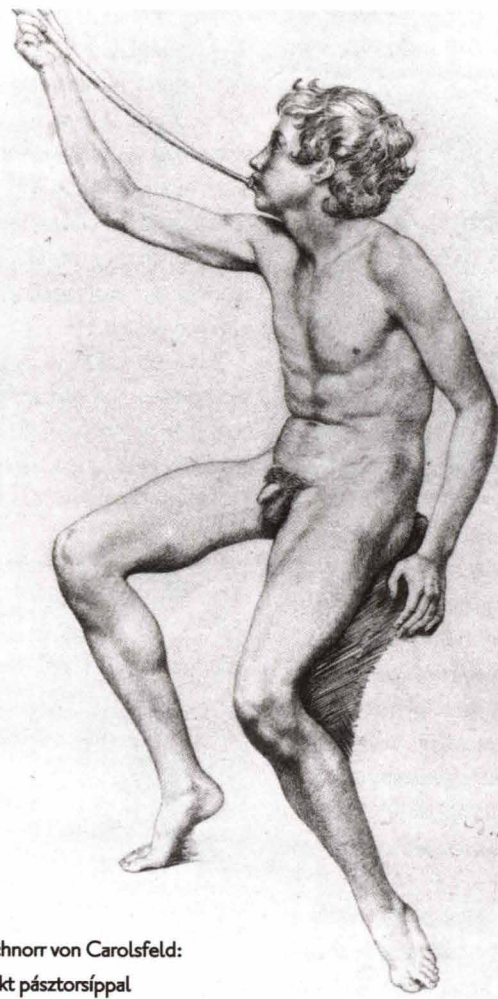
KOVÁCS ÁGNES

A cím által sugallt összefüggések, utólag visszatekintve, mintha evidenciák lennének. A női emancipációs mozgalmak, amelyeknek szerteágazó szálairól sokan és sokféleképpen értekeztek már, manapság azt a benyomást keltik, mint ha ez a téma „túl lenne tárgyalva”, és elveszíteni látszik aktualitását. Mégis, ha az ember felteszi azt a kérdést: miért van az, hogy a női akt mint látvány gyakran többet nyújtott annál, mint egy „szemlélésre” szánt tárgy, rájön, hogy a nőkhez való viszony nemcsak társadalmopolitikai, hanem művészetfilozófiai kérdés is. Milyen legyen a nő: ártatlan vagy érzéki? Van-e zseniális nő (Friedrich Schlegel), vagy vannak közöttük „boldog érzékiséggel megáldott alkatok” (Goethe), vagy teljességgel „unesztétikusak” (Schopenhauer), maradjanak tudatlanok vagy lehetővé kell-e tenni számukra az edukációt?

A német művészet és a társadalmi nyilvánosság viszonyát a női egyenjogúság kérdésében két nagy összeütkezés, mondhatni botrány, határozta meg: az első, a 18. század végén, még

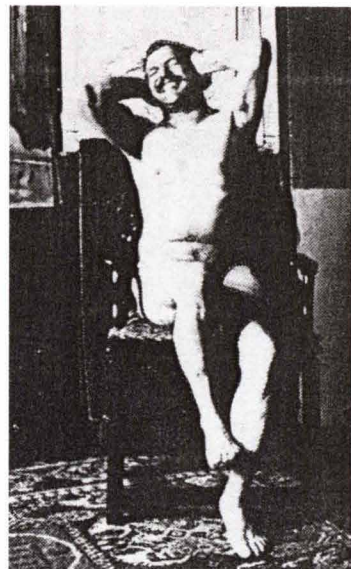


Franz von Stuck saját magáról készített aktfotói



Julius Schnorr von Carolsfeld: Ülő fiúakt pásztorsípval

csak a szűkebb művelt köröket, a másodika a 19. század végén már szinte a



társadalom minden rétegét érintette. Az első botrány a romantikus mozgalom libertinus szárnyához köthető. A „női lelkű” romantikusok egyetértettek a francia De Sade márkival abban, hogy „az élvezetekben mindenki egyenlő”, és ebben a kérdésben nem ismertek el semmilyen morális béklyót, egyedül a „természet parancsát”. Sade márké *Filozófia a budoárban* (1795) című írása tulajdonképpen kiáltvány a despotikus törvények, a klerikalizmus diktálta álszemérem ellen, amely a nőket egész életükre aláveti apáik és férjeik „egoista mohóságának”, és tiltakozás az ellen a nevelés ellen, amely szemérmességre, azaz érzéki aszkézisre kényszeríti a fiatal lányokat, megtagadva tőlük az

erotikus szabadság, a szabad szerelem szépségét. Négy évvel később, 1799-ben jelentette meg Friedrich Schlegel közfelháborodást okozó regényét a *Lucindét*, amelynek hősnője művelt festőnő, akinek mezítelen csillogó öle legalább olyan érzéki, mint a Heine jellemezte tiziani Venusé, és akinek ágyéka hatásosabb tétellel, mint azok, amelyeket a német reformátor (Luther) kiszögezett a wittenbergi templomkapura. „A prudéria: ártatlanság pretenciója, ártatlanság nélkül. A nőknek mindaddig prudéknak kell lenniük, amíg a férfiak annyira szentimentálisak, ostobák és rosszak, hogy örök ártatlanságot s hiányos műveltséget kívánjanak tőlük. Az ártatlanság ugyanis az egyetlen, ami a műveletlenséget megnevesítheti”, olvashatjuk Friedrich Schlegel egyik aforizmájában, amelyben a nők érzéki szabadságának hiányát összekapcsolta a műveltségbeli elnyomással. Friedrich Schleiermacher 1800-ban tette közzé *Katekizmusát*, amely egy nemes hölgyhöz szól, és amely rímelt a schlegeli gondolatokra. Ebben a „tízparancsolat”-ban a filozófus tanácsokat ad a hölgynek, hogyan kell helyesen viszonyulnia a férfiakhoz. A kilencedik parancsolatban ez áll: „nem szabad hamis tanúbizonyságot tenned a férfiaknak, nem szabad barbarizmusukat megszépítened szavakkal és cselekedetekkel”, majd arra biztatja a hölgyet, hogy csak a művelt férfiak, a művészet és bölcsesség által hagyja magát elcsábítani. Három évvel később még radikálisabban fogalmazott: „Számomra egyetlen értelme van ezeknek a szavaknak, szüzesség és tisztaság: tehetségtelenség az érzékiség és erotikus érzelmek iránt, vagyis szellemnélküliség.” A katekizmushoz még egy hitvallást is hozzáfűzött: „Hiszek egy végtelen emberiségben, amely a férfiaság és nőiség burkát veszi fel, és hiszek az aka-

rat hatalmában, a műveltségben, amely a végtelenhez közelít, és megszabadít engem a torz fejlődés bilincseitől, és amely a korlátoktól függetlenné tesz.” A 18. század végén ezek a gondolatok az érzékiség szabadságáról, a „hús” és a nők emancipációjáról, csak egy kis, zárt közösséget érintettek. Mégis, a romantika idején a nőknek sokkal nagyobb szellemi befolyásuk volt, mint a későbbiekben, elég csak Rachel Levinas, Caroline Schlegel-Schelling, Sophie Moreau, vagy Bettina von Armin nevét említeni.*

Ami a filozófusokat és a költőket illeti, a vallásosság és az érzékiség „az új vallás nevében” jól megfértek egymással. Novalis szerint „az ember a mennybolthoz közelít, amikor egy emberi testet megérint”. A romantikus festők viszont már megosztottabbak voltak ebben a kérdésben. „Neveltséges – írta Runge 1802-ben –, hogy a természetet, azaz a mezítelen embert tanulmányozzuk, és eközben nem gondolunk arra, hogy a belső természetet tanulmányozzuk, és hogy először is saját magunkat megismerjük.”

Friedrich Overbeck, aki más tekintetben igen radikális nézeteket vallott, az akadémiai oktatás tekintetében egyik levelében így fogalmazott: „Először is, hogy az emberi testet nem hullák után tanulmányozom, mert ezáltal eltompulnak bennem bizonyos érzések, amelyekről úgy gondolom, hogy azokat egy művésznek nem szabad elveszítenie. Ugyanebből az okból az a szándékom, hogy soha nem fogok női modellek után dolgozni. Inkább akarok kevésbé helyesen rajzolni, mint egy csomó érzéket elveszíteni, amelyek egy művésznek a legnagyobb kincsei közé tartoznak.”

Az érzékiség ábrázolását a másik nazarénus festő, Peter von Cornelius, aki később a müncheni akadémia igazgatója és megreformálója volt, elengedhetetlennek tartotta. A mezítelenség, azaz aktábrázolások kérdésében a mélyen vallásos Lukács testvérek megosztottak voltak, mégis, ha Rómában nem találtak női modellt

a stúdiókhöz, a fennmaradt férfi aktok tanúsága szerint, olyan fiatal férfi modellt választottak, aki nem különbözött az erősi vonásokat.

Mivel a 19. század hatvanas éveitől az akadémiára való felvételtől

rekvizitumok után kellett megkomponálni. Szükség volt modellre az agg Ábrahám ábrázolásához, Mária vagy a gyermek Jézus megjelenítéséhez is. Fontosak voltak a modellek egy karakter megformálásához is.



Max Eberberger műterme Münchenben

már bizonyos előképzettséget vártak el a növendékektől, a müncheni akadémia környékén és a közeli Schwabingban elszaporodtak az olyan magániskolák, amelyek felkészítették az akadémiára tóduló soknemzetiségű növendékeket. A számos német magániskola mellett (Heinrich Knirr, Maximilian Dasio stb) két kelet-európai művész is működtetett iskolát: a szlovén Anton Azb és a magyar Hollósy Simon. Réti István egy 1891-es keltezésű levelében, többek között, azt is leírta, hogyan zajlott a tanítás. „Az esti akt, mint nevezik, fél hattól fél nyolcig, csak skizzelésre van, hogy az egész emberi testet proporcióba tanuljuk gyorsan jól fölvázolni. Itt egy hétig van modell, s fél napon áll egy pózban. A múlt héten férfi volt, most nő van. Az azelőtt való héten is nő volt.” A modellek tehát, mint a fentiekből is kiderül, nélkülözhetetlenek voltak a rajzi tudás elsajátításához, de olyankor is, amikor egy képet nem az úgynevezett

Münchenben a század végén Adalbert Apfelhammer testesítette meg a birkózó atléta típusát, Clemens Brückner pedig az elhízott szerzetes figuráját. A női modellek közül kedvelt volt Walburga Staempl, aki az egyre divatosabbá váló femme fatale, vagy a mérgekeverő nőt alakította, és Crescenz, akit szilfid alakja a „rokkó aktok” sorozat gyártására tett alkalmassá. Voltak persze igazi sztárok is a nők között: többnyire a korabeli színésznők és táncosnők, akiknek alakját a festőfejedelmek, Franz von Lenbach és Franz von Stuck festményei is megörökítették. A hivatásos modelleket általában nem fizették jól, de olcsóságuk ellenére a legtöbb fiatal festő nem volt abban a helyzetben, hogy az „állásokat” maga finanszírozza. Ezért terjedtek el azután azok a fotókönyvek, amelyek az emberi testet vagy anatómiai, vagy a már említett típuspózekba állítva ábrázolták. Az ilyen segédkönyvek egyre nagyobb keresetnek örvend-

tek, ezért számos könyvkiadó ezek kiadására specializálta magát. Az 1900-as évek elején minden „modern” műteremben megtalálható volt például a *Kunststudien über den nackten menschlichen Körper*

(Berlin, 1900), a *Miniatur-Katalog von Aktstudien*, vagy az *Original-photographien nach lebenden weiblicher und männlichen Aktmodel für Maler, Bildhauer, Ärzte, Zeichner, Anatomen, Kunsthandwerker*.

* Bettina von Arnim (1785–1859) író, Achim von Arnimnak, a német romantikus irodalom egyik legfontosabb alakjának felesége. Goethe köréhez, valamint Jacob Burkhard baráti köréhez tartozott. Levelezése Goethével és fivérével, Clemens Brentanóval jelentős forrása a korszak szellemi életének. Fontosak voltak társadalomkritikai írásai is, amelyeket 1843-ban adtak ki Berlinben. Johanna Schopenhauer (1766–1838) író, regényeket és útirajzokat írt. Arthur Schopenhauer édesanyja. Caroline Schlegel-Schelling, a modern Diotima, a jénai romantikusok, a Schlegel fivérek és Schelling műzsája és felesége. Dorothea Mendelssohn Friedrich Schlegel felesége, Moses Mendelssohn leánya. Sophie Moreau (1770–1806) költő és író, Clemens Bretano felesége.

Aktrajzolás egy magán művészeti iskolában, 1907



A művészképzés akadémiai és szabadiskolai gyakorlata és lehetőségei természetesen csak a férfiakra voltak érvényesek. A nagy német akadémiák (Berlin, Düsseldorf, Drezda, Karlsruhe, Königsberg, Weimar) kapui zárva voltak a nőneműek előtt. A nők kizárása a művészeti akadémiákról nemcsak a szexussal, hanem a nők képességeiről és társadalmi szerepéről megszilárdult nézetekkel függött össze. Søren Kirkegaard, aki gyűlölte a női emancipációról való „utálatos szóbeszédet”, valószínűleg nőgyűlölővé vált volna, ha megéri a 19. század végét. A nő női ideálja, amelynek létét a gyökér rejtett és csendes életéhez hasonlította, időközben alaposan megváltozott. Ekkor ugyanis egy második botrány volt kibontakozóban. A különböző nőmozgalmak az állam által fenntartott oktatási intézményeket vették célba annak érdekében, hogy a szellemi egyenrangúságot kiharcolják maguknak. München, amely a „legnőbarátabb” német város volt, szintén elzárkózott a nőnemű festőnővendékek akadémiai képzése elől. A bajor fővárosban folyó viták az emancipációról és a nőmozgalmakról jól mutatják, milyen nehéz volt

szembeszállni azokkal az elvárásokkal szemben, amelyek a nőket csakis háztartás és a gyermekek nevelésére tartották alkalmasnak. A legnehezebb volt a szellemi egyenrangúság elismerését kicsikarni.

1862-ben Wilhelm Lübke, a 19. század népszerű művészettörténet-írója, előadást tartott Zürichben

„A nők a művészettörténetben” címmel, és arra a következtetésre jutott, hogy a nők kimaradtak a „legmagasabb művészeti teremtés szférájából”. A nők, mint mondta, „soha nem tudtak új irányokat létrehozni, hanem csak szeretetteljes odaadással járultak hozzá a hagyományok továbbviteléhez”. Ő is, akárcsak Scho-

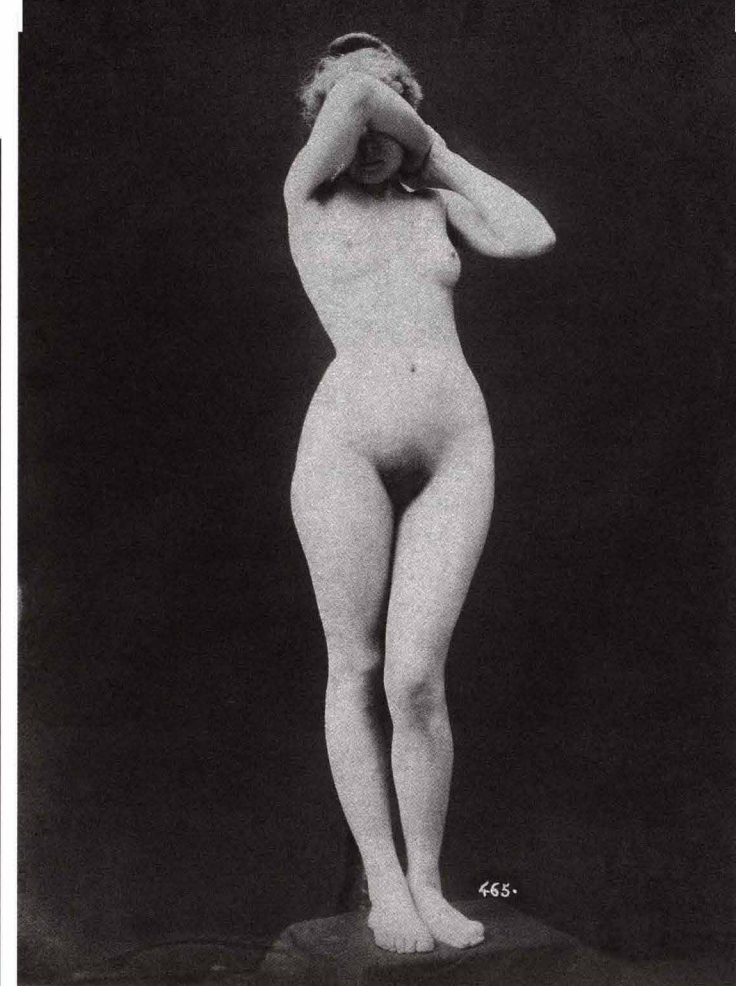
penhauer, megfélemezett arról, hogy a nők (egyes kivételektől eltekintve, mint Vigée Lebrun, Angelika Kaufmann), legfeljebb mint „Frauenzimmer Talente”-k, vagyis csak mint dilettánsok művelhették a festészetet, annak is csak a műfaji hierarchiában betöltött alacsonyabb műfajait (virágcsendélet, tájkép, nagy ritkán portré). A Georg Friedrich Kersting által megfestett *Leány a hímzőkerettel* című kép szimbóluma is lehetne annak az egészen a 20. századig tartó folytonosságnak, amely a nőket a kézművesség, később az iparművészet területére szorította vissza. Az „autonóm” művészetekkel való foglalkozás, az akadémiai képzésbe való bekapcsolódás lehetősége, amely a századforduló táján merült fel komolyan először, igen heves ellenállást váltott ki a férfitársadalom nagy részéből. A „festőnőcské”, ahogy egy korabeli lap nevezi őket, inkább nevetséges szorgalmukkal (este is a napfelkeltét festik) tűnnek ki, mint tehetségükkel. A művészeti képzés egyenjogúsítása végül az I. világháborút követő Weimari Köztársaság idején következett be Németországban, de a korszak kiemelkedő művésznői, Käthe Kollwitz, Gabrielle Münther, még a nőakadémiák jeles növendékei voltak, markáns tehetségük inkább saját erejükből bontakozott ki, mint a másodvonalbeli mesterek által irányított akadémian, ahol „a férfi modellek, akik úszónadrágban pózoltak, önmagukban sem voltak igazán érdekiesek”.

Az akadémiai oktatás, amióta csak létrejött, a férfi akt tanulmányozását helyezte előtérbe, ugyanakkor soha sem tudott ellenállni a női test csábító látványának. A női test mezítelenségének ábrázolása a megfelelő keretek között elfogadott volt, és mindig volt éppen elég téma, amely lehetővé tette a férfi tekintet számára, hogy érzéki szépségét legalább a „leselkedő szatír” szerepébe bújva szemlélhesse. A paradicsomi mezítelenség, a Venusok, Juditok, Zsuzsannák és Saloméék, soha nem mentek ki a divatból. A paletta bővült csupán a

keleti környezetbe helyezett bajadérok, rabszolganők, fürdőző nők sokaságával, akiknek csábító, erotikus kisugárzását végül felváltotta a nagyvilági dáma, a hideg, de annál veszélyesebb femme fatale, és a szintén irodalmi ízü öngyilkos nők sora, akik csendes és sötét vizekben lették halálukat, akik áldozataik voltak saját szépségüknek és elvesztett ártatlanságuknak. A női akt ábrázolásának különböző vetületeiről számos interpretáció született, s az elmúlt évtizedekben megszorodtak a feminista indíttatású, kritikus elemzések is. Ezekből meglehetősen sokat meg lehet tudni, persze ismét csak a nőkről, úgy, ahogyan a férfiak látják őket. A férfi aktról nemigen esik szó, és ha igen, akkor sem mezítelenségéről, netalán bájáról vagy érzéki kisugárzásáról. A férfi akt soha nem alacsonyodik le a hús szintjére: a férfi, ha önmagát ruhátlanul ábrázolja, mindig valamilyen magasabb cél érdekében teszi. A férfi akt, ha csúnya is, inkább szellemi üzenet, a nő mezítelensége, ha csúnya, ha szép, inkább „kézzelfogható” valóság.

A müncheni Királyi Képzőművészeti Akadémián az aktstúdium, mint az emberi test ábrázolásának alapvető eszköze és a rajzoktatás alappillé-

re, sokáig háborítatlan területe volt a művészeti képzésnek. Az 1808-as alapítólevél VI., VII. és VIII. paragrafusa világosan rendelkezik erről, kötelezővé téve a gyakorlását mind a festők, mind a szobrászok számára. Ezekből a paragrafusokból nem derül ki, hogy a modell milyen nemű, de ebben a korban egyértelmű, hogy férfi modellek állításáról van szó. Női modellek alkalmazásáról az 1860-as évekből vannak egyértelmű dokumentumok. A magyar művészek számára oly fontosá vált müncheni akadémiairól szóló levelekben már természetesnek tartják a női modellek utáni rajzolást. Szinyei Merse Pál szavaival élve „passzióval”, jókedvűen dolgoznak aktrajzon, ha azok még szépek is. A bajor fővárosnak, Münchennek ez „kerülete”, Schwabing volt az a művészeti és szellemi központ, amely ellenállt a Lex Heinze néven ismertté vált diktátumnak. München, az „Iszparti Athén” liberális, kozmopolita szellemével, ahol Thomas Mann kifejezésével élve – „a legmerészebb egzotikus növények is boldogulni tudtak” –, élesen szemben állt a „Spreeparti Athén”, Berlin világvárosi keménységével és konzervatív művészeti életével. A Heinze-féle törvényt, amelyet eredetileg azért alkottak



Ismeretlen fényképész: Modell, 1886–1890 körül

meg, hogy a német nagyvárosokban, különösen a Berlinben elharapózott (a *Kék angyal* című filmből ismert) Dirnen-milieu káros hatásait (az alacsony ösztönöket kiszolgáló szexuális kéjvágyat) megfékezzék, kiterjesztették a művészet területére is. Így paradox módon megszületett az „erkölcstelen műalkotás” fogalma, amelynek következtében a hatóságok betilthatták például a Correggio *Lédájáról* készült nyomokat, az akadémiaikon pedig átmenetileg megszűnt a női aktállítás. Ez a szélsőséges prűdéria Münchenben óriási tiltakozást váltott ki és számtalan gúnyrajz forrásává vált. A tiltakozásban a nők is kivették a részüket. Olga Desmond „élőképeit”, amelyek a festőfejedelem Franz von Stuck és mások „mondén” festményeit utánozták trikot-ra vetkőzve, felváltotta Isadora Duncan tánca, akinek az volt a véleménye, hogy a vadak mezítelenségéhez kell visszatérni. A szabad szerelem, a szégyenérzet nélküli mezítelensége híve volt Franziska von Reventlow, aki freudi érzékenységgel írt regényt egy megbélyegzett kislány sorsáról, akinek személyiségét a bi-

gott nevelés tette tönkre. „A mezítelenségben nemcsak úgy tekinthetünk magunkra, mint bűnösökre, hanem úgy is, mint pozitív pillanatra, amelynek jelentősége van az életben és a művészetben is. Minden lényben megvan a másik nem iránti kíváncsiság, amelyet most tiltanak, éppen ezért még a saját testünket is mint egy kínos titkot szimatoljuk” – nyilatkozta 1899-ben.

A szabályozott reformokat követelő nőjogi és a szélsőséges szexuális szabadságot hirdető mozgalmak mellett további „játékterei” is voltak a felszabadulásnak. Mégis, mint Werner Hofmann írja kiváló könyvében, *A földi paradicsomban*: „A nő megértetlen magánya, amely iránt vak a férfi, akár erőszakosan, akár alázattal közeledik hozzá – ez az utolsó, fájdalmasan lemondó vonás, melyet az évszázad a nemek harca alatt lezárásként meghúz.”

Mezítelenség, erkölcs, emancipáció: mindezeknek nagyon is sok köze van a mezítelen női test képi ábrázolásához, igaz, ma már az erkölcsi határsértés esetei nem a heteroszexualitás kontextusaiban keltenek feltűnést. ■

Festőnők a dachau művésztelepen



Ismeretlen fényképész: Női modell 1870-es évek

Tükrözések a Várfok utcában

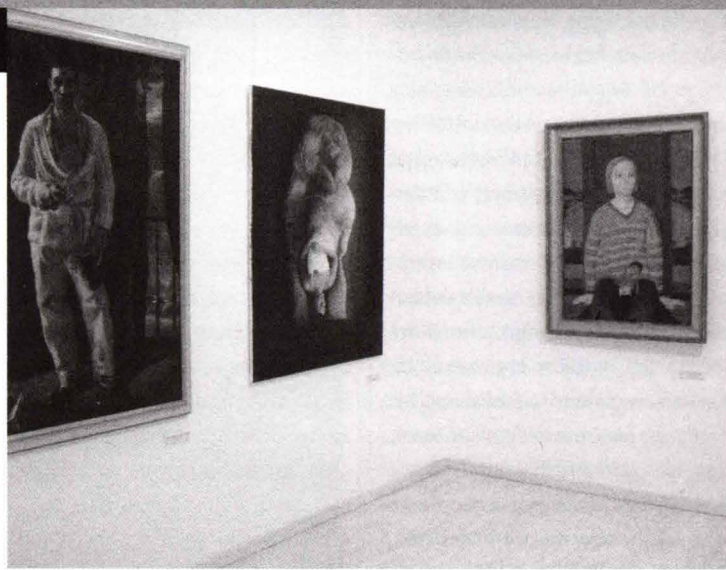
ENTZ SAROLTA

A Várfok Galériában megrendezett *Reflexió* című kiállítást végigjárva felvetődik az emberben a kérdés, hogy mennyiben adekvát már létező, „kanonizált” műalkotásokra reflexiót vagy parafrázist készíteni ma? Az 1980–90-es évekre volt ez jellemző, amikor a már a művésztörténet által kanonizált műalkotásokból beemeltek, idéztek olyan festők, mint *Kelemen Károly*, *Csernus Tibor*, vagy *Konkoly Gyula*. A hangsúly akkor a „keresésen”, a hagyományos témák újra értelmezésén volt. Arra keresték a választ, hogy milyen lehetőségei, új útjai vannak a valóság tükrözésének.

A 2000-es évekre már ez nem érvényes. A Várfok Galéria mégis azzal kereste meg 2004-ben művészeit, hogy *Kieselbach Tamás* gyűjteményéből válasszanak ki egy-egy festményt és annak valamely jellegzetességét inspirációs forrásként használva, készítsenek a mai kornak és saját nyelvüket megfigyelő *reflexiót*. A felkérés oka, pusztán kíváncsiság: vajon mit jelentenek a már kanonizált modernnek ma, hogyan építhetők be inspirációs forrásként kortárs alkotá-

sokba, s ez milyen jelentéstartalmat hoz, érvényes vagy hiteltelen alkotásokat szül. Olyan festmény-párokat kívántak bemutatni, ahol a legfontosabb kapcsolat klasszikus és kortárs között, a bennük megfogalmazódó minőségben lelelhető fel, tehát kevésbé parafrázis, mint inkább valódi reflexió, tovább gondolás. Ezért határozta meg például a készülő képek méretét és a szemléltetés végett döntött úgy, hogy egy meglévő gyűjtemény anyagából történjen a választás. Ezzel egyszerre korlátozta és inspirálta az alkotókat, és felfedező sétára invitálta a látogatókat.

A létrejött festmények üzenete tehát nem keresés, nem öngazolási kísérlet, hanem például *Szirtes János* esetében műltra reflektálás. Szírtest a *Mednyánszky* képben a két kor (1910-es–2000-es évek) közötti olyan nagy különbség ihlette meg: míg az I világháború harcai idillikus, romantikus környezetben, vérszen komolyan játszódtak le, addig a ma harcai a civilek, a gyerekek bevonásával, szürke városainkban zajlanak. A mosoly-heraszító hatást mindkét művész a figurák és a környezet jelentése közötti különbséggel érte el. *El Kazovszkij* vagy *feLugossy László* reflexiói az ere-



deti jelentéseket, mint többlet tartalmat emelik be saját alkotásukba. *feLugossy* teljes egészében szerepelteti printjén az eredeti *Gulácsy* rajzot, csak fotomontázszerűen rávetíti egy másik női figurára, de míg ő a saját oeuvre-étől független, azonban egyértelműen kortárs alkotást hozott létre, *Kazovszkij* olyan képet festett, ami teljes egészében a sajátja, amit tovább vitt a *Bernáth* grafikából, az pusztán a fekete-fehér színvilág, (egyébként idegen a festőtől) és a kollázsként felragasztott „prototípus”.

A létrejött alkotások nagy része pusztán a formát, a témát teremtetette újjá, írta/fordította át saját, mai nyelvére. Ami *Rudnay*nál ősz és összedobált csupaszság, az *Királynál* tél és főlás rend, ami *Klien*él merev hölgy és leszálló repülő, *Dániel András*nál, fotómodell és repülőszerencsétlenség, ami *Mednyánszky*nál tanulmány-gesztenyevirág, *Csiszémél* az fotórealista százszorszép-kompozíció. Érdekes észrevenni, hogy hol találkozott ez a kiválasztott, pusztán formai „apropó” a művész igazi formanyelvével, gondolatvilágával, művész-létével: *Regős István* saját műalkotást

hívott életre, bár ő követte leghűebben az eredeti képet (kompozíciójában, színvilágában), pusztán néhány fölösleges részletet hagyott el, mégis atmoszférájában hiteles *Regős* ipari-tájkép született (a mai szemlélőnek jobb interpretáció ez a témához, mint az eredeti *Klie* festmény). Ugyanígy *Csurka Eszter* is apropónak használja *Márfy* aktját és bár átfordítva, de idézi az „eredeti” mozdulatot, valójában csak a téma érdekelte. Ezzel együtt, *Csurka Eszter* reflexiója a maga groteskságával olyan ámulatot és ijedséget vált ki bennünk, mint amilyet, a maga korában *Márfy*, a figura durva modellálásával, szenvedélyes ecsetkezelésével, a kissé robosztus test rézbarna színével ért el.

A kiállítást járva feltűnik az embernek, hogy míg néhányan valóban kreatívan és jó lényeglátással oldották meg a „feladatot”, vannak olyanok is, akiknek ez nem sikerült...

A KIÁLLÍTÁS MEGTEKINTHETŐ DECEMBER 18-IG.
A VÁRFOK TEREMBEN DECEMBER 2. ÉS 31-E KÖZÖTT KARÁCSONYI TOLONGÁS.

VÁRFOK GALÉRIA

ANTIK ENTERIŐR 2004

2004. NOVEMBER 25–28.

XI.
MAGYARORSZÁGI
RÉGISÉGKIÁLLÍTÁS ÉS VÁSÁR

MŰCSARNOK

IDÉN ELŐSZÖR: KORTÁRS GALÉRIÁK
BEMUTATKOZÁSA AZ ANTIK ENTERIŐRÖN!

KIEMELT TÁMOGATÓ:
CIB BANK

TÁMOGATÓ:
POLAR MOBIL KFT.

RENDEZŐ: PARTNER'S 2000 KFT. TEL: 319-3369

E-MAIL: PARTNERS2000@ANTI-K-ENTERIOR.HU, INTERNET: WWW.ANTIK-ENTERIOR.HU



Károlyi Zsigmond

IVÁNYI BIANCA

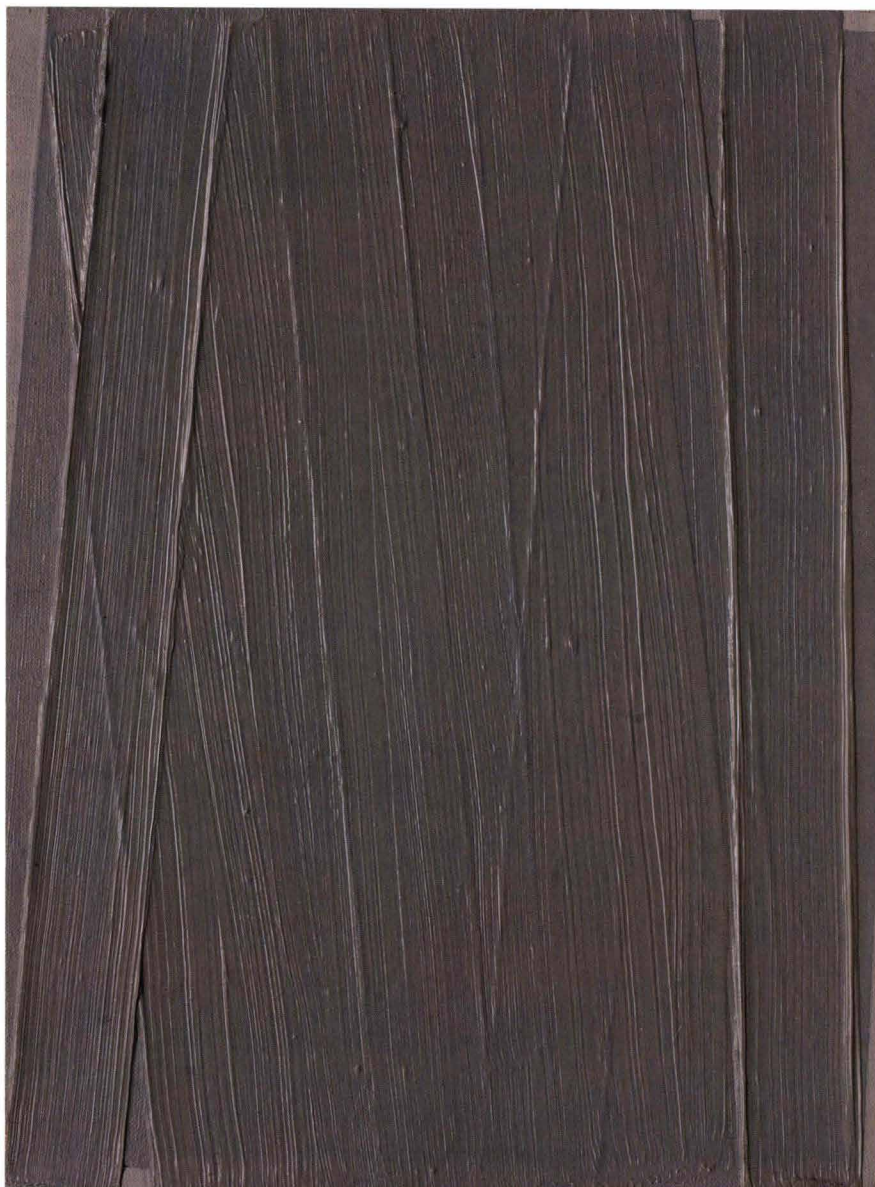
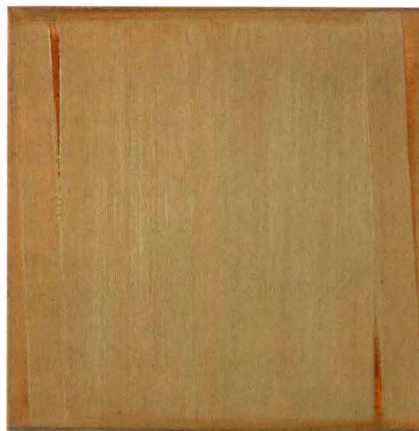
Lapunk új sorozatot indít a Magyar Képzőművészeti Egyetem tanáiról: szeretnénk bemutatni művészetüket, hatásukat tanítványaikra. Sorozatunk első része Károlyi Zsigmondról, a festő tanszék vezetőjéről szól.

KÁROLYI ZSIGMOND
Cím nélkül
olaj, vászon
29 x 29 cm

Károlyi Zsigmond 1976-ban végzett a főiskolán, Sarkantyú Simon osztályában, de igazán nagy hatással Erdély Miklós volt rá. 1976–1981 között művészettörténetet tanított a Kirakatrendező és Dekorátor Szakmunkásképző Iskolában, 1981–1987-ig rajztanár a Képzőművészeti Szakközépiskolában, majd 1987–1991 között a Magyar Iparművészeti Főiskola adjunktusa. 1990-től osztályvezető tanár a Képzőművészeti Egyetemen, 1998-tól a festő tanszék vezetője.

KÁROLYI ZSIGMOND
G33
olaj, vászon
39 x 29 cm

A művészeti oktatásban 1990-re már elkerülhetetlenné vált a korábbi időszak korlátoltságban megcsontosodott szemléletével való szakítás, és számos új, avantgárd művész került a tanári karba, Károlyi mellett például Maurer Dóra, Pternák Miklós, Sugár János. Károlynál a főiskolai tanítás megkezdése időben egybeesett a monokróm festészet iránt mutatott érdeklődésének intenzívvé válásával, s mivel azt kellett tapasztalnia, hogy itthon – ellentétben a nyugat-európai és tengerentúli művészeti oktatási szisztémával – nem tanítottak absztrakt festészetet, ezért a pedagógiai munkát most első ízben összekapcsolta az őt foglalkoztató művészi problémákkal, és bevezette a főiskolán a monokróm festészeti programot. A monokromitás, vagyis a radikális színredukció lehetőséget ad arra, hogy a lényegi dolgokra koncentrálódjon a művész figyelme, és konceptuálisan közelítsen tevékenységéhez. A festészet kiindulópontjának keresése, a festészet maga, mint a kép témája – mindezek a monokróm festészet lényegi elemei.



A hetvenes évek neoavantgard művésznemzedékének tagjaként (Rózsa presszó) munkáit a konceptuális szemlélet határozta meg. A hagyományos értelemben vett képek mellett fotókkal, objekttekkel foglalkozott, filmeket, performance-okat készített. A nyolcvanas évek elején megjelenő újfestészeti tendenciák őt sem hagyták érintetlenül, mindinkább a festészet felé fordult, ám megmaradt az elméleti kérdések iránti érdeklődése. Műveiben univerzális, a keleti bölcseletet és a hegeli filozófiát



KÁROLYI ZSIGMOND
Önarckép-vázlat
(Malcolm Morleynek)
1975
Foto
12,3 x 9,8 cm

magában foglaló gondolkodásmód testesül meg. Alapvetően a természetes és mesterséges képi világ, a festett és gépi kép, tágabb értelmezésben a valóság és művészet viszonyát vizsgálja, változatos vizuális megoldásokkal. Meglehetősen összetett, ugyanakkor rendkívül festői fogalmazásmódot alakított ki. Festményei egyszerre intellektuálisak és anyagszerűen érzékletesek.

A nyolcvanas években készült festményei stílárban tekintetben oldottabbak, ám szellemi minőségben a korábbiak folytatásai, fő problémájuk a kép, mint fizikai tárgy. Fotó alapú festményein a tárgy képpé alakulását demonstrálta, az összetett jelentésű „X”-jel segítségével, mely valóságos tárgyak (építészeti állványok) formáját idézi, de egyben szimbolikus értékkel bír. Sorozatos alkalmazásával a valóságos és virtuális (művi- leg, vagy művészileg megalkotott) vetületek viszonyát vizsgálta. Olaj-vászon képeit is végigkíséri ez a motívum (itt az építkezéseken ablaküvegekre festett „X”-re utal) mint festői gesztus. A kínai tangramjáték geometrikus elemeinek felhasználásával hasonló dilemmát vetett fel, úgynevezett tangram-képein a festett motívumok a kép külső formáját is meghatározták; a kép tárgya és a megfestett tárgy azonossá vált. Egyidejű létezésük ellentétét többek között festői megoldásokkal, érzékletes képfelület-

A Magyar Képzőművészeti Egyetem rövid története*

A magyar képzőművészeti felsőoktatás megszervezésére a 18. század közepétől többször történtek próbálkozások, ám az anyagi feltételek hiánya és a Bécsből való függőség miatt ezek nem jártak eredménnyel, csupán rövid életű kisebb-nagyobb magániskolák alakultak. A művészpályát választók Bécsben, majd a müncheni és a párizsi akadémiákon képezhették magukat. A 19. század közepén azonban a nemzeti művészet megteremtésére irányuló törekvések önálló hazai képzőművészeti intézmények alakulását eredményezték.

A Magyar Képzőművészeti Egyetem első jogelődjé az 1871-ben alapított Országos Magyar Királyi Mintarajztanoda és Rajztanárképezde. Alapító és meghatározó mesterei voltak többek között: Kelety Gusztáv, Székely Bertalan, Izsó Miklós, Stróbl Alajos, Benczúr Gyula, Lotz Károly, Szi- nyei Merse Pál, Ferenczy Károly, Lyka Károly, Vaszary János, Csók István, Rudnay Gyula, Szőnyi István, Barcsay Jenő, Bernáth Aurél, Somogyi József. A képzési idő először mindössze három év volt.

A növekvő létszámú intézmény saját épületébe csak 1876-ban költözött, a Képzőművészeti Társulat által működtetett régi Múcsarnok szomszédságában lévő, Rauscher Lajos által tervezett célszerű és elegáns új tanépületbe. Néhány évnyi működés után elnevezését Magyar Királyi Országos Mintarajziskola és Rajztanárképzőre változtatták.

A korszerűsítési törekvések keretében egymást követték a szervezeti és tantervi reformok, ezekből az egyik legfontosabb, hogy a millennium évében kivált az Iparművészeti Iskola, a képzési idő pedig négy évre emelkedett. A magasabb szintű művészképzés megteremtésére önálló mesteriskolákat alapítottak a mai Epreskert területén, olyan magyar „művészfejelmek” vezetésével, mint Benczúr Gyula, Lotz Károly és Stróbl Alajos. Reprezentatív műtermük az

epreskerti mesteriskolák területén volt, kizárólag az oktatás szolgálatában, hiszen a művészteltek felkészülésének legfontosabb eleme a mesterrel való együttműködés, annak munkájában való részvétel volt. (A női növendékek nevelését szolgáló festőiskolát Deák-Ébner Lajos vezette, mely a Várkertbazárban működött, és csak később csatolták a Mintarajziskolához.)

1902-ben az elhunyt Kelety Gusztáv helyett a Mintarajziskola élére Székely Bertalant nevezték ki, aki 1905-ben a II. számú Festészeti Mesteriskola igazgatója lett. Helyébe Szi- nyei Merse Pál került, igazgatói működésének köszönhető, hogy a nagybányai iskolához tartozó, a főiskolán uralkodó akadémikus szemléletet ellenző, modernebb beállítottságú tanárok is bekerültek az intézménybe. Ferenczy Károly 1905-ben, Réti István 1913-ban, Glatz Oszkár és Lyka Károly 1914-ben kezdte meg tanári működését.

1906-ban új művészet ág, a sokszorosító grafikai eljárások tanítását kezdte meg Olgyai Viktor. Az itt készült munkákból alakult ki az egyetem egyik értékes gyűjteménye, amely háromezer grafikai lapot tartalmaz. 1908-ban a mesteriskolákat és a női festőiskolát a mintarajziskolához csatolták, s ez évtől a Magyar Királyi Képzőművészeti Főiskola nevet viselte az intézmény. Lényegét tekintve azonban a tanár- és a művészképzés külön- álló maradt. Közös szemléletre ezt az I. világháború után Lyka Károly és Réti István hozta, akik számos, itt nem részletezett szempontból megreformálták a képzést. A főiskola vezetését is átszervezték, az igazgató helyett ettől kezdve az irányítást a választott rektori tanács végezte. Lyka Károly rektorsága alatt lett a tanári kar tagja Glatz Oszkár, Rudnay Gyula, Csók István és Vaszary János.

A II. világháború után újrainduló intézményben többek között Pátzay Pál, Bernáth Aurél, Barcsay Jenő, Benczúr Gyula, Lotz Károly és Stróbl Alajos. Reprezentatív műtermük az

novszky Endre, Fónyi Géza, Ferenczy Béni, Varga Nándor Lajos, Hincz Gyula, Koffán Károly tanított. Új szabályzata lényegében a Lyka-Réti-féle reformot fejlesztette tovább, például rögzítette az egyetemi szintű autonómiát, teljessé tette a tanszabadságot. A Képzőművészeti Társulat megszűntével az oktatásra, kiállításokra addig is gyakran használt régi Múcsarnok épületét a főiskolához csatolták. Az 1949-es fordulat évét követően Bortnyik Sándor lett a főigazgató. A tanítás pontosan előírt tanterv és program szerint folyt. 1956-ban és 1964-ben újabb reformok léptek életbe.

1971-ben a főiskola egyetemi rangot kapott. Ebben az időszakban teljesedett ki a Barcsay Jenő nevéhez fűződő művészetianatómia-tanítási módszer, amely azóta is számos külföldi hallgatót vonz az intézménybe. A legújabb tanulmányi reformot 1988 és 1993 között hajtották végre. A hallgatók egyetemi szintű ötéves képzés keretében tanárképzésben és művészképzésben egyaránt részesülhetnek, szerezhetnek diplomát.

A képzés szintjei: ötéves egyetemi alapképzés és hároméves doktori iskola. Az egyetemen akkreditált képzési szakokon; festőművész, szobrászművész, képgrafikus-művész, tervezőgrafikus-művész, intermediaművész, látványtervező-művész, restaurátorművész és képzőművész-tanári képzés folyik. A programorientált képzési modell mellett az egyetem megtartja a hagyományos mester-tanítvány kapcsolaton alapuló képzési formát.

A festő tanszéken az elméleti és gyakorlati oktatás a hagyományosan „mesterek” köré szerveződik, kis létszámú osztályokban, egyénre szabott program szerint történik. Ez a módszer folyamatos, szeminárium jellegű együttműködést feltételez. ■

* Forrás: Blaskóné Majkó Katalin *A Mintarajztanodától a Képzőművészeti Egyetemig* című tanulmánya

tel, lecsurgó festékekkel, fokozott fényhatással hangsúlyozta.

Az évtized közepétől festett táblaképei visszafogott, monokróm színvilágukkal egy végletekig puritán gondolkodás- és fogalmazásmód megvalósulásai. Továbbra is a kép mibenléte, önálló fizikai létezése foglalkoztatta, igyekezett megszabadítani minden eszmei vonatkozástól, függetleníteni az ábrázolás tárgyától – vagyis objektként működtetni. A vászon fakturális hatásként érzékelhető szövés-mintája – amely éppúgy a látvány része –, az ecetszálak, a festésnyomok, vagy a festékrétegbe hasított erőteljes, sáv vagy kereszt formájú ecsetvonások ismét a kép és valóság viszonyára utalnak, például ha ezeket a vonásokat a semleges, természetesnek tekintett háttér akaratlagon létrehozott

alakzataiként szemléljük. A képek vastagsága, változó megvilágításuk, a mozgalmasság felületi hatások összetett struktúrát mutatnak, amelyet a szín lefojtottsága nem mérsékel, inkább kiemel.

Az évtized közepétől, nagyjából 1995-től, gyökeresnek tűnő fordulat következett be pályáján: élénk színvilágú, oldott, figurális képeket kezdett el festeni. Ezen saját két gyerekének játékaival tűnnek fel különböző elrendezésben, legtöbbször erőteljes színű ornamentális, ritkábban semleges, korábbi monokróm felületeire emlékeztető háttér előtt, vagy e kettőnek, mint előtér és háttér kombinációjában. Képei formai tekintetben klasszikus táblaképek, mégsem tekinthetők hagyományos csendéleteknek, mert nem holt tárgyakat ábrázolnak, de mint tárgye gyűttesek nem alkotnak

szokványos életképeket sem, mert reális közegükből kiszakítva jelennek meg. Ennek látszólag ellentmond a ritkán felismerhető közvetlen környezet (szék vagy asztal), a véletlenül otthon a szem elé kerülő tárgyakból konstruált hátterek (takarók, terítők, szőnyegek talált ornamentikája), ám a gyakorta alkalmazott szűk képkivágatok, a figurák furcsa viszonylatai, az elnagyolt megfestés elidegenítő effektusként működnek. Az ábrázolt tárgyak új minőségben jelennek meg: egy absztrahált világ motívumai-ként, néhol teljesen átlényegítve, egy meghatározhatatlan, szinte kozmikus dimenzióba emelve.

Károlyi festészeti problémákat vet fel új képein is, ám ezek, a korábbiakkal ellentétben, alapvetően a látvánnyal foglalkozó, műfaji kérdések: például moz-



Egyszínűre festett vagy kevés színre redukált vásznait finom árnyalati eltérések, fakturális hatások teszik alig észrevehetően, „visszafogottan mozgalmassá”. A fényhatásoknak és a különböző nézőpontoknak köszönhetően a vászon mindig más „képet” mutat, amelyet különféle fénytörő, irizáló anyagoknak, selymeknek a festett vászonra rétegzésével fokoz.

A képfelület legfelső rétege alól átsejlő formák nem az elrejtés, hanem éppen a feltárás, megmutatkozás szándékát sugallják. Valóban, a nézőben a festett motívumok lefedésének „tettenérése” a kitárulkozás, a képi és szellemi kinyilatkoztatás érzését kelti. Megfogalmazása szerint ezzel „a felmutatott-rejtőzködő, a látható-láthatatlan, a bizonyos-bizonytalan, a lényeges-lényegtelen határmezsgyéjére irányítja a figyelmet”, és izgalmas feszültséget kelt a kép látszólag tartózkodó megjelenése és a kibontakoztatás izgalma között. A felderengő formák különböző természetes alakzatokra,

KÁROLYI ZSIGMOND
Kutyavilág VII. 2001
olaj, vászon
70 x 70 cm

KÁROLYI ZSIGMOND
Mr. Maci-Mucli
és Tsai
2001
olaj, vászon
70 x 70 cm

galmas fényeffektusok, eltérő színhatások, műtörténeti korszakok változatos festészeti módszerei. A konceptuális réteget itt az elidegenítés gesztusa jelenti.

Meglepően új stílus- és motívumviláguk ellenére e művek kapcsolódnak Károlyi Zsigmond régebbi munkáihoz – a virtuális és a való világ közötti viszony figurális festői megjelenítése az életmű logikai folytatását jelenti. Festészete éppen emiatt a többrétegűség miatt számos kapcsolódási pontot kínál, az alkotói életpálya következetes, koncepciózus alakítása, ugyanakkor nyitottsága olyan értékeket mutat fel, amelyek tanítványai számára is meghatározóak.

A Károlyi-tanítványok közül Braun András munkáiról e számunk 70. oldalán külön cikk szól, Erdélyi Gábor és Káldi Kata műveit viszont azért maradnak e cikkben belül, mert náluk sokkal egyértelműbben felismerhető a Károlyi-iskola, és mert ők sokáig megmaradtak a monokromitás mellett.

Erdélyi Gábor 1995-ben fejezte be egyetemi tanulmányait, 1997-ben szerzett másoddiplomát.

Művei gondolatilag összetett, kivitelezésükben finoman cizellált alkotások.





KÁROLYI
ZSIGMOND
Selyemcukor,
elesettség
2001
olaj, vászon
100 x 100 cm

napkorongra, falevélre, a leghétköznapibb tárgyakra, mondjuk egy asztalra, vagy éppen egy koponya részletére is utalhatnak. A festő – nem kevés élcelődéssel – a képkészítéssel kapcsolatos gyakorlati problémákra, a festék megfolyására, a nedvesség folyamatos felszáradására is céloz velük. Néhol a kép felső peremére biggyesztett harmatcseppre emlékeztető üvegpöttyökkel játékosan a természetutánczás, imitáció sarkalatos festészeti paradoxonát feszegeti.

A festmény és plasztika határán mozgó munkáival a kép elvont, eszmei értékét gyakran ütközteti tárgyiasságával, számára ilyenkor az szó szerinti műtárgyat jelent. A festett kép határait „betűrt vásznaival” járja körül mintegy le-

tapogatva azt, pozícióikat variálva játékbba kezd a képet alkotó vászonnal és vakrárával.

Erdélyi Gábor képei nem egyszerűen érzékletesen megfestett monokróm felületek. Ugyan a felszíni hatások érdeklik, de nem a lendületes festékrétegek anyagi érzékiessége, hanem a rétegek egymásra helyezésével, áttűnésével lassan, átgondoltan kialakuló látványvilág, amely nemcsak intellektuális tapasztalatot jelent, hanem szinte romantikus hangulatot kelt szemlélőjében.

Erdélyi Gábor képeit rendszeresen állítja ki a Vadnai Galéria, emellett számos egyéni és csoportos tárlaton vett részt (például Kortárs Művészeti Intézet, Dunaújváros, Fészek Galéria, Mű-



KÁLDI KATA
Egy pár cipő
1999
olaj, vászon
44 x 44 cm

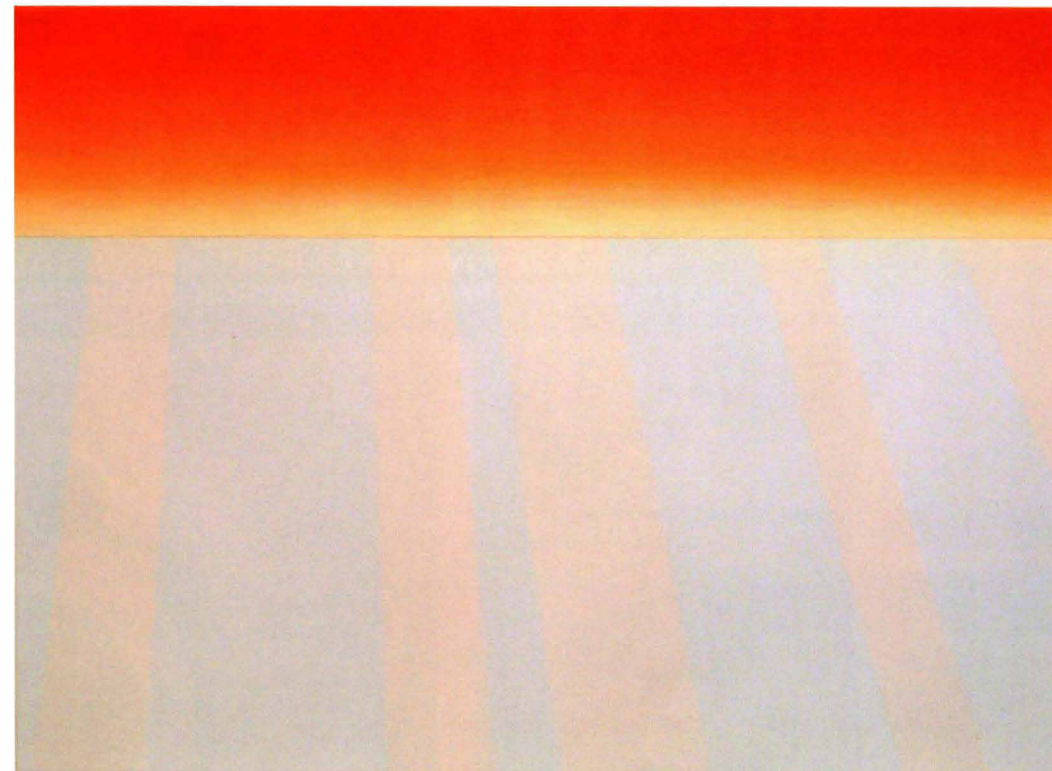
csarnok, Ernst Múzeum, MEO Kortárs Művészeti Gyűjtemény). 1999-ben a velencei biennále egyik magyar résztvevője volt. Többek között Barcsay-díjat és Derkovits-ösztöndíjat kapott, emellett nemzetközi elismeréseket és a Magyar Aszfalt Festészeti Kft. különdíját nyerte el. Képei több hazai közgyűjteményben megtalálhatók.

Káldi Kata 1994-ben végzett az egyetemen, majd kétéves posztgraduális képzésben vett részt. 1996-ban a Nürnbergi Akadémián folytatott tanulmányokat. 1997-ben Derkovits-ösztöndíjat kapott és ugyanebben az évben nyerte a Magyar Aszfalt Kft. különdíját. Egyéni kiállítása volt a VárfoK Galériában, de más kiállítóhelyeken is szerepeltek művei itthon (többek között a Liget, a Stúdió Galériában, a Galéria 56-ban, csoportosan a Műcsarnokban, a Ludwig Múzeumban) és külföldön (Akademie der Bildenden Künste, Nürnberg; Museum für Moderne Kunst, Frankfurt).

Képei egyszerre tárgyiasultak és elvontak. Többnyire egy szín árnyalataival festi közvetlen környezetében található, személyes használati tárgyait, köztük a legbanálisabb dolgokat, cipőket, súlyzókat, vasalót, edényeket, a mindennapok szertartásainak kellékeit. Ezeket megszokott környezetükből kiszakítva homogén, tiszta felületre helyezi, néhol alig észrevehető körvonallal a háttérből kiemelve, vagy vastag olajpászmák eltérő tónusaival kirajzolva, másutt határozott, eltérő színű ecsetvonásokkal elkülönítve. A tárgyak és környezetük közötti egyensúly megbillen.

A képkalkítás minden mozzanatában az ezekhez hasonló feszültségek, ellentétek foglalkoztatják. Művei megjelenítésükben tömönyszerűen egyszerűek, de állításuk a motívum és környezete közötti diszharmonia miatt megkérdőjeleződik, így bonyolultakká és bizonytalanná válnak, miként nézjük is: mit keresnek e megfoghatatlan, szinte misztikus térben ezek a kézzelfogható és hétköznapi dolgok?

Némely képén e kettősség feszültségét fokozza a tárgyak megkétszereződése (tükröződése, árnyékvetése) vagy két egymáshoz nem illő tárgy (például szó-



ERDÉLYI GÁBOR
Tindál előtt narancssárga
2004
olaj, selyem, akril, vászon

ló és vasaló) különös párosítása által, ilyen módon a tárgyak egymás közötti viszonya is kérdéseessé és kétségesé válik.

A valóságos és az irreális, a figurális és az absztrakt, a forma és tartalom kapcsolata, egyensúlya vagy diszharmoniaja – mind elvont felvetések, a modern festészet alapkérdései. A hétköznapi tárgyak mint témaválasztás is ennek egyik eleme, mellyel műveit aktualizálja és meghitté teszi. A tárgyak mellett növények, virágok, táji elemek, épület-törödékek, az őt körülvevő mikrovilág is megjelenik festményein.

Képi világa a helyenként nyers, durva ecsetkezelés ellenére letompított, halk. A jól látható ecsetnyomok érzékletessé teszik a felületet, kirajzolják a tárgyak formáit, valójában maguk a tárgyak. Ezzel is festészetelméleti kérdésekhez érkezünk: a témával dúsított elvont képfelület helyett a képet tárgy-ként kell szemlélünk.

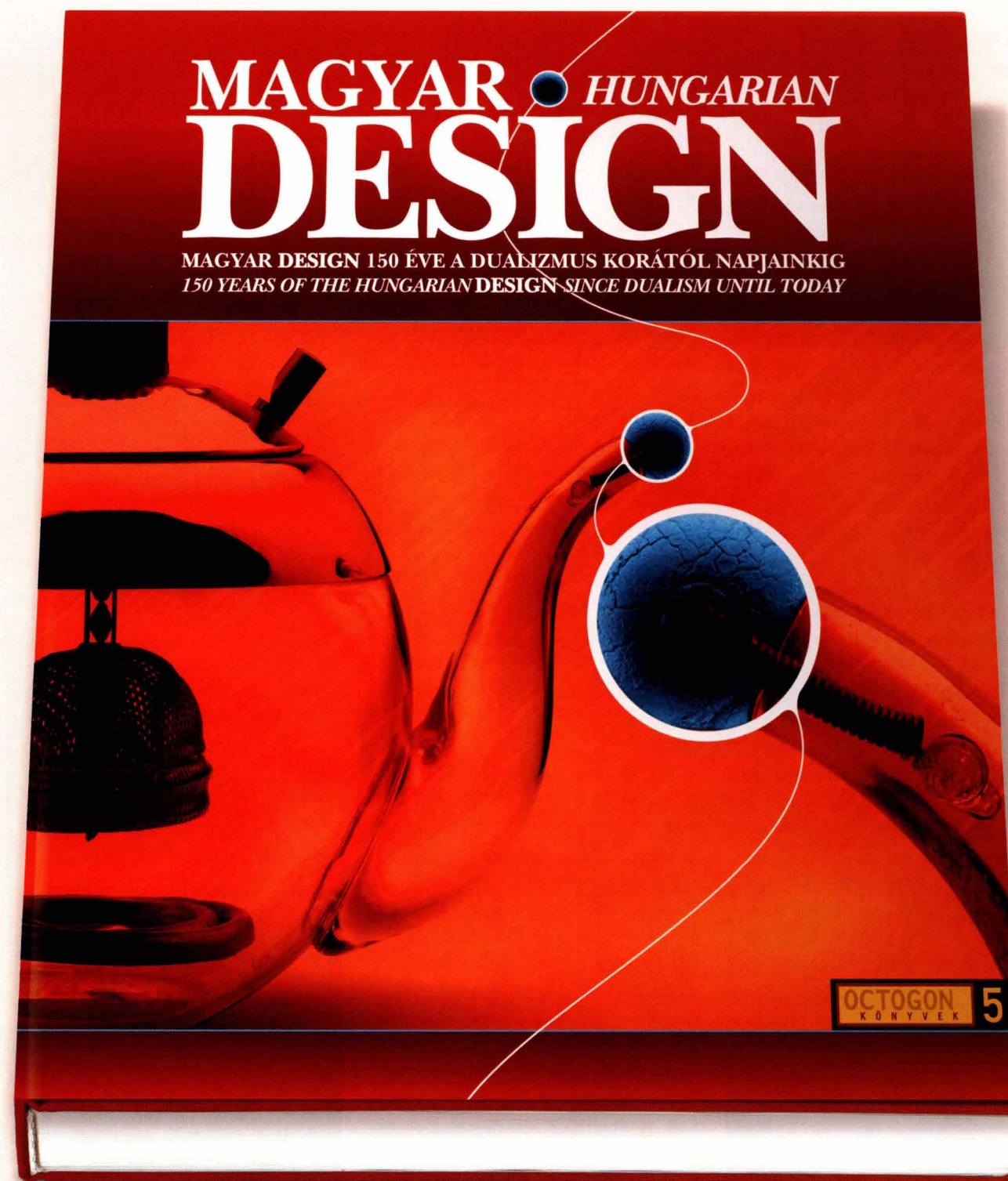
Csendéletei, tájképei nem rideg tárgyábrázolások, hanem egyéniségének érzékeny kivetülései. Újabban az eddigieknél oldottabb és színeesebb képeket fest, főleg tájképeket, amelyekkel új dimenziók nyílnak meg festészetében.

Az itt bemutatott alkotók – tanár és tanítványai egyaránt – közösek abban, hogy a kép eszmei és tárgyi jelentősé-

gét vizsgálják. A kép lezárt forma, szó szerint vett műtárgy, amelynek határai vannak, és ezek között a határok, vagyis a képszélek között nyílik lehetőség a „mű” létrehozására, amely a „tárgy”-ra kerül rá, s attól elválaszthatatlanná válik. Lehet próbálkozni a



határok áthágásával, megtoldásával – amelyre találunk példát Erdélyi Gábor kísérleteiben –, de mindez a kép törvényszerűségeinek elismerésével történik. Káldi Kata ezt így fogalmazta meg: „A szabadságot lehet megtapasztalni egy adott felületen a vászon szélei között, amelyeket az ember elfogad mint korlátait.” A határokon belüli háttérrel szabadság, tehetség és képzeletlenség mindaz, melyekkel az itt bemutatott alkotók rendelkeznek. ❖

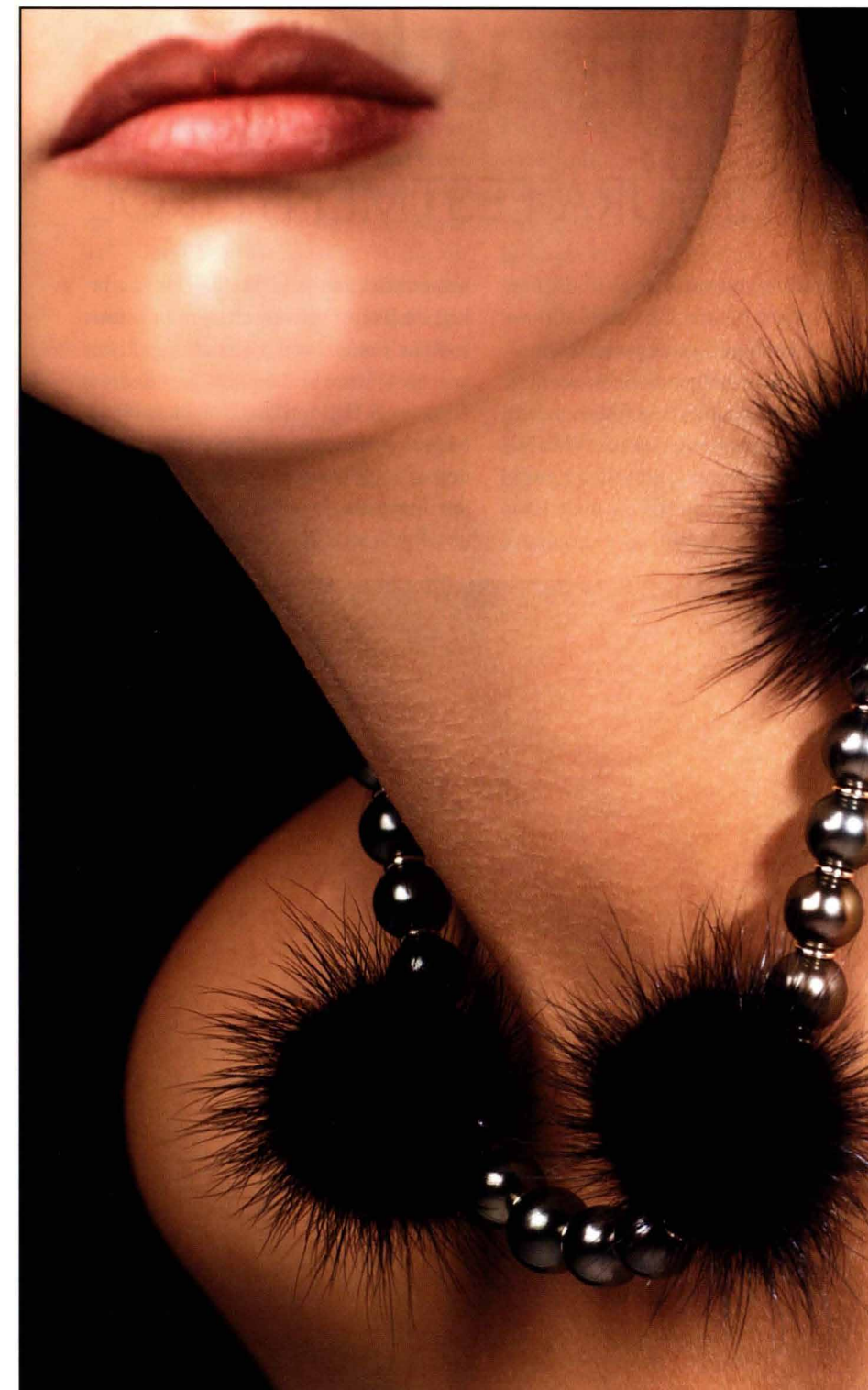


MEGJELENT!

Igazi szenzáció! A magyar design 150 éves történetének összefoglalása! Elegáns, reprezentatív, tartalmas. Szakmabelieknek alapkönyv, érdeklődők számára tökéletes ajándék. Az OCTOGON Könyvek sorozat 5. kötetét keresse a könyvesboltokban!

Az első 50 új megrendelőnk és régi előfizetőink között egy-egy Magyar Design könyvet sorsolunk ki!

Ára: 8800 Ft, megrendelhető: hirdetes@octogon.hu vagy telefonon a szerkesztőségben: (06 1) 316-3546



E G Y E D I É K S Z E R E K

TAMÁS LÓRÁNT

AZ EZÜST



WLADIS GALÉRIA ÉS MŰTEREM
H-1055 BUDAPEST, FALK MIKSA UTCA 13.
TEL./FAX: (36-1) 354-0834 INFO@WLADISGALERIA.HU

Optikai stimuláció

BRAUN ANDRÁS STRUKTÚRA-FESTMÉNYEIRŐL

SZOBOSZLAI JÁNOS

Sajátos, összetéveszthetetlen, egyéni stílust alakított ki az 1990-es évek közepén a most harminchét éves festő, Braun András. Nem-ábrázoló jellegű, geometrikus elemekből és struktúrákból álló, telített színekből építkező művei szinte vibrálnak, dinamikát és

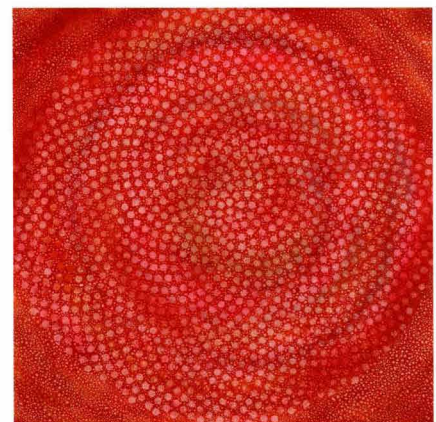
a minimalista sorozatművek (Judd) és a Vasarely-féle op art. A kapcsolatok és hasonlóságok mellett lényegesebbnek látszik a különbség, mivel Braun nem egy korábban kialakult és sikerre jutott iskolát követ, hanem saját utat jár. Világos, hogy absztrakt, kizárja a figurális ábrázolást. Geometrikus, mert koncentrikus köröket, ellipsziseket, négy-

a spontán kézírás kiiktatása lehet analóg, de Braun műveiben nem találunk nyílt és a mű retorikájában hangsúlyos szerepet játszó kultúrkritikai reflexiót. A Vasarely-féle optikai hatások valóban hasonlóak, de ebben az összevetésben kiderül, hogy Vasarelyhez képest Braun jóval expresszívebb, energikusabb, s az optikai trükk nála nem soft, „aha-él-

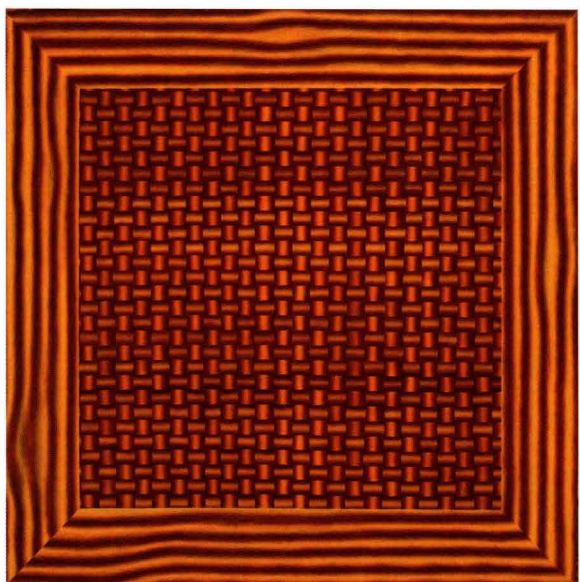
fotóátfestéssel kísérletezni, szövetek, textilek rasztereinek ecsettel való megfestésével foglalkozni. Itt Károlyi Zsigmond, a monokróm festészet jelentős alkotója volt a rajztanára, akihez mint mesterhez a főiskola második évében igazolt át. Károlyi „monokróm osztályába”, a radikális festészeti kurzusba került, ahol Gál András volt a tanársegéd, s többek között Erdélyi Gábor, Szabó Dezső, Káldi Kata, Fejérvári Zsolt, vagy a festészettel felhagyó, de teoretikusan e témával foglalkozó Páldi Livia voltak kollégái. Az akadémián Braunt továbbra sem a festmény tárgya érdekelte, hanem a hogyan kérdése. A leveseket ábrázoló sorozatban (*Pontyhalászlé, Para-*

s egyes művészek ennek szociális vonatkozásai miatt kezdtek az óriásplakát műfajában alkotni (Nemes Csaba, Veress Zsolt). Braunt jobban érdekelte a nyomdatechnika, a hatalmas printek közelről nézve absztraktnak ható, rácsos-pöttyös felülete, vagy egyes részletei, amelyek kiszakítva a képből elveszítik jelentésüket. Gigantposzterekből darabokat applikál festményeibe (*Bünteti*, 1997, *Tedd üresbe*, 1998, *Meg kell rókáztatnom a tamagocsimat*, 1998), vagy megfesti azok szerkezetét (*Matekzseni*, 1997). E kis formátumú (95 x 95, 101 x 101 cm-es) képek mellett Braun az optikai hatások érdekében megnöveli a képek méretét: a *Kettősség* 1998-ból 141 x 278 cm, a

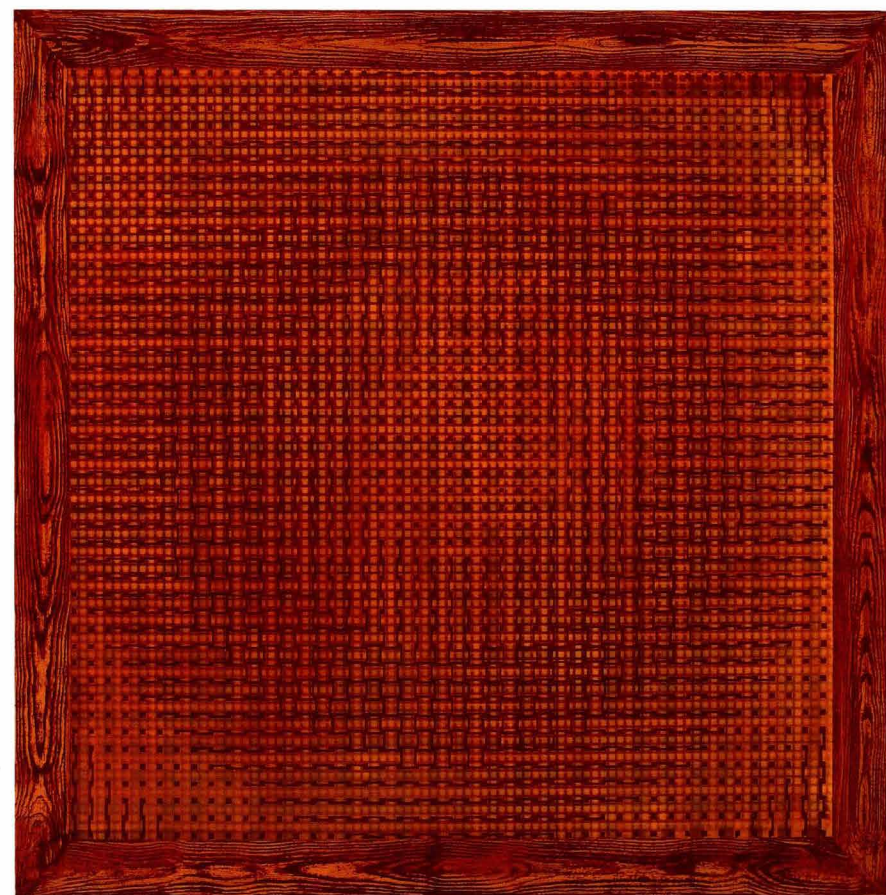
szintes rácsvonalakból állnak. Ezek esetenként mint testek jelennek meg, árnyékok és fények keltik a háromdimenzió illúzióját, Braun tehát bevisz az



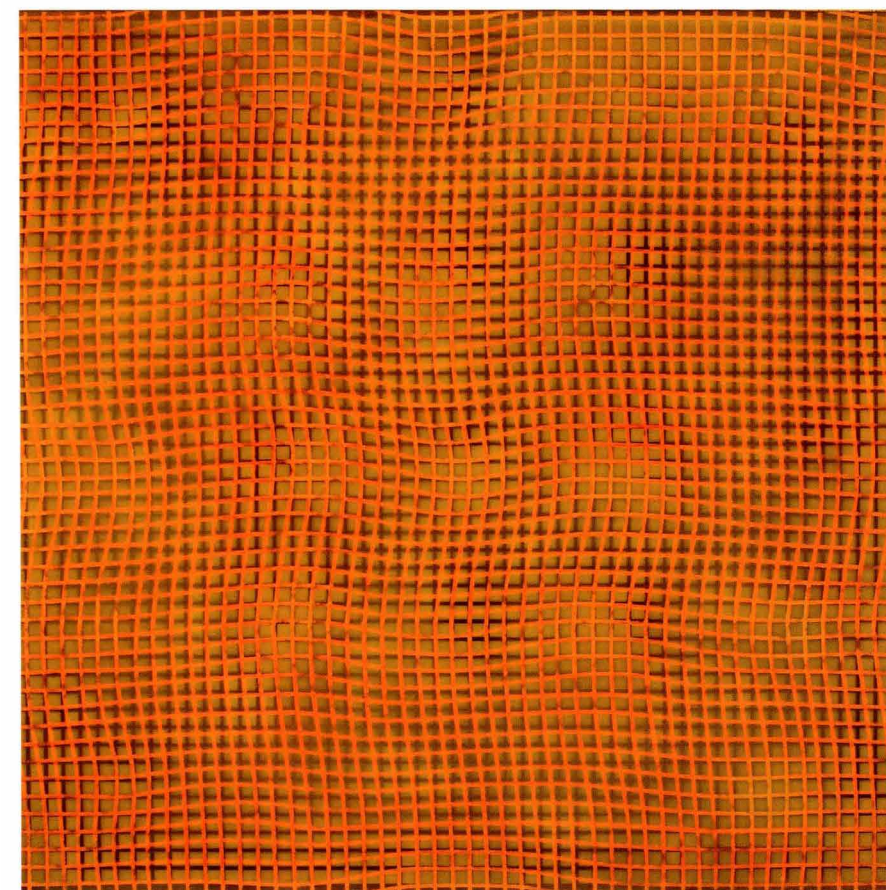
BRAUN ANDRÁS
TBL
2002
olaj, akril, vászon
140 x 140 cm



BRAUN ANDRÁS
R. L.: Mirror
2002
olaj, vászon
118 x 118 cm



BRAUN ANDRÁS
J. J. Target
2003
olaj, akril, vászon
145 x 145 cm



dicsonleves betűtésztaival, Marhahúsleves cérnamentélttel) egyfelől még van figuratív elem (pontyszelet), de már megjelenik a Braunra jellemző blaszfémikus-ironikus címadás és a levesek felületének mint struktúrájának a megfestése (a természetes hangvételű képeken a felületen úszó zsírpöttyök alkottak rasztert). A kilencvenes évek elején újdonságnak számító gigantposztterek egy új társadalom kialakulását jelezték,

Szöveges feladat ugyanazon évből 180 x 260 centiméteres. Az ebben az időben született művek jelzik festői stílusának beérését. Művei nem ábrázolnak azonosítható, tárgyas elemeket, vagy ha ritkán felbukkan rajtuk egy-egy (például kötélcsomó, betűk), tisztán struktúraépítési funkciója van. A képek koncentrikus körökből, körfelületekből, spirálokból, ellipszisekből, gyémánt formákból, függőleges-víz-

absztrakcióba egy hagyományos, a perspektíva illúziójának kialakításához használatos eszközt. A raszterek és formák e festményeken egymásra festett rétegekből jönnek létre. Braun az első – így legalulra kerülő – festékfelületre egy újat, arra egy újabbat visz fel. E rácsvonalak (vagy kör- és ellipsziszvonalak) mögül kilátszik az előző, így egyfajta képmélység jön létre: a rasztereken látunk, mintegy belelátunk a képbe. Művein tehát látszólagos tereket, háromdimenziós illúziót figyelhetünk meg. Braun hengert, a párhuzamos vonalak megfestésére alkalmas ecsetsort, sablonokat és maszkokat használ e képek festésekor.

A Braun-féle kép rétegei önmagukban is egy-egy raszter, vonalháló, struk-

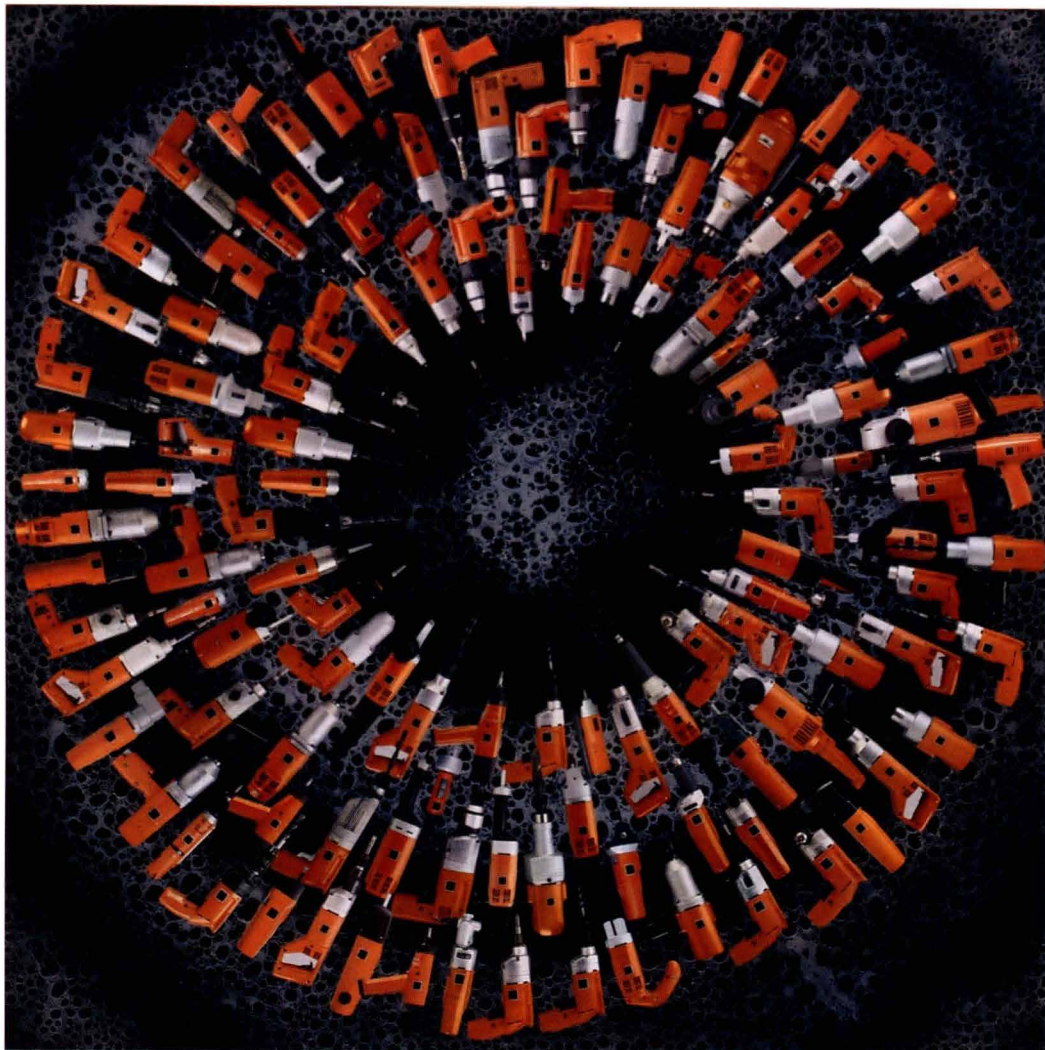
BRAUN ANDRÁS
V. V. Zebrák
2003
olaj, akril, vászon
67 x 67 cm

←
BRAUN ANDRÁS
J. G. Solar
System 4
2004
akril, olaj, vászon
100 x 100 cm

zethálókat fest, de e formáknak és struktúráknak nincs szimbolikus szerepe (mint például Mondriannál a vízszintes és függőleges vonalaknak, amelyek feminin és maszkulin karaktereket képviselnek). Expresszív, de a New York-i iskola mint művészettörténeti evidencia áll művei mögött, nem követendő vizuális nyelv. A pop artból Lichtenstein megfestett offszetraszterei, a nyomdatechnika rasztereinek átvétele,

ményt” okoz (amelyben például felismerjük, hogy a kocka testét lehet doboztérnek is látni), hanem intenzív, felkavaró élményt nyújt. Műveit olyan struktúra-festőkével rokoníthatjuk, mint Philip Taffe, Susy Rosemary vagy Steve di Benedetto, a hazai festészetben legközelebbi rokona Bullás József.

A miskolci származású Braun a budapesti képzőművészeti szakközépiskolában kezdett montázsokat készíteni,



BRAUN
ANDRÁS
Kísérő
jelenség
2002
olaj, akril,
papír, vászon
90 x 90 cm

is felborulni látszanak. Hasonlót tapasztalunk a kaleidoszkóp lassú mozgásakor. A koncentrikus ellipszisek, a kép középpontjából kifelé haladó sugárvonalak és a spirálformák ugyanilyen okból mozogni látszanak: mintha tekintetünk behatolna a kép mélységeibe, vagy fordítva: az óriási, emberléptéknél nagyobb képek mintha a néző felé közelítenének és ráomlanának. Ezek az optikai hatások ismertek az álmokból, a kábítószeres utazásokból, a pszichedelikus élményekből és tapasztalatokból. A hatvanas évek hippi-dizájnja használta is ezeket az effekteket lemezborítók, plakátokon, de a 2001. *Űrodüsszeia* utolsó szekvenciája is eszünkbe juthat, hiszen határozott mozgást él át a szereplő (és a néző) a fényekből-színekből álló, azonosíthatatlan terekben. Braun képeit szemünk a központi idegrendszerbe juttatja, amely megzavarodik, elbizonytalanodik. A festmény tehát közvetlen stimuláció, amely hallucinogén – de, hangsúlyoznunk kell, nem ábrázoló, nem figuratív, nem narratív – élményt okoz.

Braun festményei különös műgondal készülnek. Gyakran emlegeti, hogy szándékosan épít hibát a műveibe, de ezek a hibák a kompozíció kiszámíthatóságának, unalmassá válásának, didaktikusságának elkerülése érdekében kerülnek a képbe. A hiba tehát nem a festésmódban van, mert Braun precíz, fegyelmezett munkával tökéletes festői felületeket hoz létre. Geometrikussága miatt többen a digitális képhez hasonlítják műveit. Ha a precíz és pontos ki-munkálásra gondolnak, igazuk van, de tudnunk kell, hogy Braun nem használ PC-t a komponáláskor. Azt is meg kell említenünk, hogy Braun valóban optikai hatást ér el, de festményei nem pusztán optikai trükkök variációi. Festményeinek formavilága dinamizmust, energiát sugároz, színei telítettek és intenzívek, s ha ezt állítjuk, akkor feltételezzük, hogy erős kapcsolatot alakítanak ki nézőjükkal. Színei önálló életre kelnek az optikai turbulencia miatt, s bár műveinek koncepciója hasonló, mindegyik képe más-más festői élményt nyújt. Geometrikusságuk, absztrakt voltak nem teszi e képeket szárazzá, hideg-

gé és pár másodperces nézelődéssel elintézhetővé. A néző a kompozícióknak kifejezést, expresszivitást tulajdonít, intenzív viszonyt alakít ki a képpel – s ez Braun célja.

2003-ban az acb Galéria mutatta be legutóbbi ciklusának első darabjait, *Ver-ao* címmel. Ismert festők festményeinek hátoldalát festette meg. Kulcsmű ebben a sorozatban a *Richter* című mű, amelyen egy vászonfestmény hátoldalát mint realista felületet látjuk. Braun kidolgozza a fakeret mintáját, a festmény sarkait merevítő elemeket, de a felület túlnyomó része az ábrázolt festmény

vásznának struktúráját mutatja. A következő képek kezdetben megtartják ezt a kompozíciót (keret, merevítők, vászon), de Braun ellép a realista modustól és a vászon függőleges–vízszintes rasterét teszi meg főszereplőnek. A faminta a kereten elnagyoltabb lesz, ezzel egy másik, már merőben absztrakt struktúrát képvisel, aztán eltűnik. A cikluson belül négyzetrácsos, hullámvonalas, körformájú variációk találhatók, a művek mérete az 50 x 50 centiméterestől a kétszer két métereseig terjed. 2004-es, *HU.GO* című acb-s tárlatán Braun további variációkat mutatott be.

Braun András festményei megtalálhatók a Ludwig Múzeum, a Raiffeisen Bank, a Kortárs Művészeti Intézet és a Szombathelyi Képtár gyűjteményében. 1995-ben elnyerte a Ludwig Alapítvány, 1999-ben a Magyar Aszfalt festészeti díját. Alkotásainak nagyívű kollekciója az Irokéz Gyűjtemény része, ahol valamennyi korszakából és ciklusából jelentős művek kerültek megőrzésre (e cikk hivatkozásai is e gyűjteményben lévő művekre utalnak). A művész festményei számos hazai és külföldi magángyűjteményben is jelen vannak. ✨



BRAUN ANDRÁS
Nyékládháza
2001
olaj, akril,
vászon, papír
150 x 300 cm

túra. Láttuk, hogy a festő ezeket egymásra festi. Az így létrejött rétegek mint egy-egy hullámcsomag hatnak egymásra a fizikából ismert interferencia-jelenséghez hasonlóan. A hullámok interferenciája azt jelenti, hogy két vagy több hullám ütközik, vagy párhuzamosan halad, vagy keresztezi egymást, s a találkozás során a hullámok rezgésszámuktól és amplitúdójuktól függően kioltják,

gyengítik, vagy erősítik egymást. Különösen jól megfigyelhető ez azokon a képeken, ahol ugyanazt, vagy nagyon hasonló vonalhálót fest Braun az előző rétegre. Ilyenkor az apró, de gyakori ismétlődések megzavarják a szemet, a vonalháló vibrálni, lüktetni kezd. A megzavart szem egy idő után nem tudja eldönteni, melyik a felső és melyik az alsó réteg, tehát a kép sajátos térviszonyai



BRAUN
ANDRÁS
A. L.:
FOLLOW ME
2004
olaj, akril,
vászon
200 x 200 cm

Holland bolygó

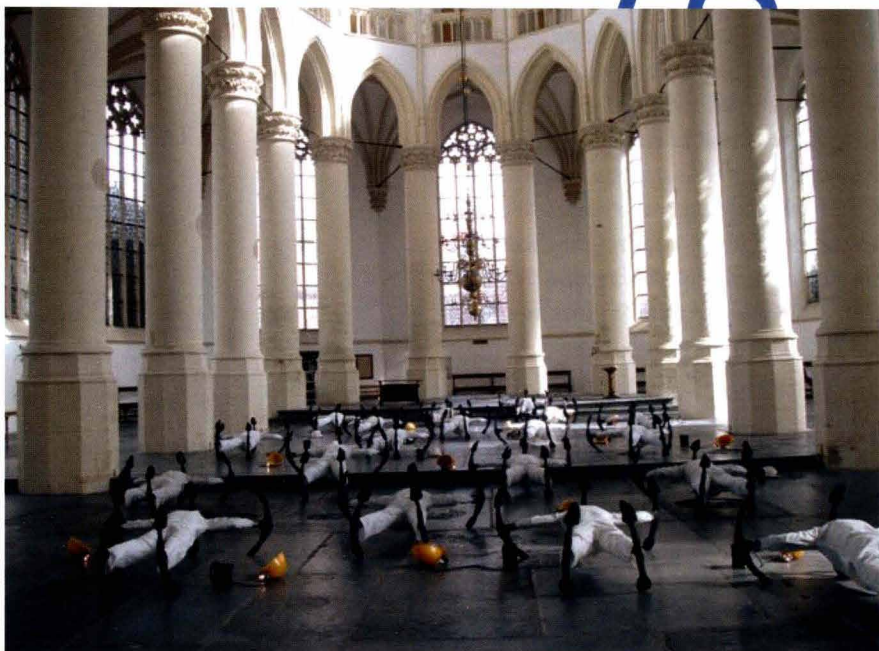
WINKLER NÓRA

A holland kulturális évad főszervezője Török András teljesen szabad kezet kapott a kulturális minisztériumtól a programsor összeállításában. Kulturális szakemberként, több terület ismerőjeként kiterjedt kapcsolatrendszerrel és nagy gyakorlattal rendelkezik. A kortárs vizuális művészeti szekció kurátorának Bencsik Barnabást kérte fel, s az együttműködés eredményeként, 2004 júniusától az év végéig tartó, átfogó kiállítássorozat jött létre.



Az már az artmagazin korábbi számából kiderült, hogy a holland művészeti intézmények vezetői számára személyre szabott javaslatokkal álltál elő, „nekik való” művészekkel szerveztél meg az itthoni találkozásokat. Honnan volt a terepismereted?

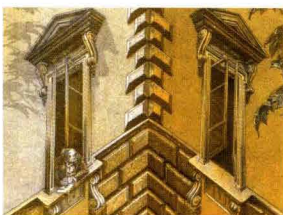
A Mondriaan Alapítvány meghívására tettem egy tanulmányutat Hollandiába tavaly ősszel. Az alapítvány egy hasonló profilú és tevékenységű intézmény, mint a British Council, az egyik legnagyobb állami kultúrát támogató intézmény, egyik fő programjuk a holland művészet külföldi megjelenítése. Ennek érdekében rendszeresen hívnak meg külföldi kulturális szakembereket, kurátorokat és segítenek is megszervezni a találkozókat. Ez éppen kapóra jött, hisz ennek során több olyan intézménnyel kerültem szakmai kapcsolatba, amelyek idén a kiállítási programunkba is bekapcsolódtak. A kurátorokkal,



galériásokkal folytatott beszélgetések során ismertem meg az egyes intézményeket, kiderült számomra, hogy milyen az ízlésük, profiljuk, a kiállítási tereik. Erre nagy szükség is volt, mert az egyébként ismert, nagy nemzeti intézmények évekre előre dolgoznak a kiállítási programmal, és nekünk nagyon rövid időnk volt a szervezésre.

Mekkora büdzsével dolgoztatok?

Az évad programjára 380 milliót biztosított az állam, ebből a képzőművészetre 35 millió jutott. Az összerakot egyébként az angliai Magyar Magic költségvetésének épp a harmada.



Ezért volt nagy jelentősége annak, hogy Török Andrásnak jó kapcsolatai

vannak különböző holland kulturális intézmények boardjaiban ülő szakemberekkel, így pályázatok révén sikerült még majd 50.000 Eurót összeszednünk. Költségvetési helyzetüktől függően természetesen a holland fogadó intézmények is jelentős mértékben hozzájárultak a kiállítások költségeihez. Ha azt nézem mennyibe került a magyar államnak a képzőművészeti bemutatkozás, tulajdonképpen egy budai lakás árából 60 magyar művész, több mint 30 kiállításon vett részt.

Ehhez nyilván az is kellett, hogy a hollandok a finanszírozásba is beszálljanak.

Az együttműködés kezdetén mi finanszíroztuk a tanulmányutakat, s a holland meghívottak szinte mindegyike talált is itt olyan művészt, akinek szívesen szervezett kiállítást, s melyek költségét e befogadó-intézmények állták.

Milyen benyomásaik voltak itt a hollandoknak?

Voltak néhányan, akik jártak már Magyarországon a 80-as években, s többen



ismertek már magyar művészeket a különböző Biennálékról. Összességében elmondható, hogy az uniós csatlakozás után már egy jó szakember nem engedheti meg magának, hogy ne figyeljen erre a régióra is. A kulturális piacon egyszerűen kompetitív hátránya származik belőle. Amúgy meg lenyűgözte őket, Budapest építésze és a „világvárosi” atmoszférája – Leidenhez, vagy Leeuwardenhez képest például, tényleg az. És azt is megéreztek, hogy mennyire itt élnek még az elmúlt évtizedek, milyen sajátos a múlthoz való viszonyunk.

Milyen visszhangja volt a kinti programoknak?

A képzőművészeti program már nyáron elkezdődött, különböző nemzetközi csoportos kiállításokon vettek részt magyar művészek. Hogy a visszhang milyen, annak azt gondolom jó példája, hogy a hágai Den Haag Sculptuur 2004 című kiállítás fődíját a Kis Varsó kapta, Deserted Memorial / Elhagyott emlékmű című munkájukkal. A szeptemberi hivatalos nyitókiállítások óta számtalan értékelő cikk jelent meg a különböző kiállításokról a napilapokban. Nádas Péter kiállítása igazi szenzáció: őt a Hágai Fotómúzeum igazgatója kérte fel, hogy állítson össze egy szubjektív XX. sz-i. magyar fotográfia történetet, saját kommentárokkal, amelyben megjelenjen a nemzetközi hírű fotósok – Brassai, Kertész, Capa stb. –, akiket természetesen jól ismer a holland közönség, csak azt nem tudják róluk, hogy magyarok. Orosz István is nagy meglepetést keltett bravúros grafikáival abban a múzeumban, ahol M. C. Eschernek a képi illúziókeltés világhírű mesterének életművét őrzik. De ez a sor hosszan folytatható... És ami igazán fontos, a magángalériák-

ban kiállító művészek közül már többen ajánlatot kaptak hosszú távú együttműködésre is.

Az ilyesfajta nemzeti bemutatkozó programok országimáza ügyek is. Van ilyenkor bármilyen konszenzus, alapelv, irányadás arra nézvést, hogy mi is a cél, milyen üzenettel kell bírjon egy ilyen programsorozat?

Amikor elkezdtünk dolgozni a programon, minden terület kurátora megfogalmazta maga számára a konkrét célokat és prioritásokat, majd ezeket összegez-

A KIÁLLÍTÓ MŰVÉSZEK:

Benczúr Emese	Gálik András,
Birkás Ákos	Havas Bálint
Bukta Imre	Lovas Ilona
Csörgő Attila	Lőrinczy György
drMáriás Béla	Lugosi Lugo László
ef Zámbo István	Menesi Attila
Előd Ágnes	Nádas Péter
Eperjesi Ágnes	Nagy Márta
fe Lugossy László	Nemes Csaba
Fodor János	Németh Hajnal
Gerber Pál	Orosz István
Gyenis Tibor	Pacsika Rudolf
Kaszás Tamás	Roskó Gábor
Kerekes Gábor	St. Auby Tamás
Kicsiny Balázs	Sugár János
Kisspál Szabolcs	Szabó Dezső
Kokesch Ádám	Szarka Péter
Komoróczy Tamás	Szépfalvi Ágnes
Koronczai Endre	Szombathy Bálint
Kristóf Krisztián	Szűcs Attila
Kupcsik Adrián	Tandori Dezső
Lakner Antal	Várnai Gyula

ve kialakítottuk az egész évadot meghatározó néhány alapelvet. A legfontosabbnak azt tartottuk, hogy olyan projekteket valósítsunk meg, amikben megvan a további együttműködés potenciális esélye, hogy olyan szakmai kapcsolatok, kooperációk kialakításához járuljunk hozzá, amik segítik a természetes integrálódást az európai kulturális vérkeringésbe. A tradicionális klisék helyett egy korszerű és progresszív kultúráról akartunk képet adni a hollandoknak, akik egyébként sem vevők az érzelmes sztereotípiákra. Ragaszkodtunk a szakmai és művészi kvalitáshoz és igyekeztünk bármilyen más, személyi vagy politikai szempontot kizárni a program összeállítása során – azt remélem sikerrel.

Akkor az is a szervezők személyes igényességének köszönhető, hogy színvonalas az összes megjelent képzőművészeti kiadvány, prospektus és katalógus, jó a tördelésük, a grafikai arculatuk, szép a nyomásuk. De ilyenkor még mindig jöhetnek a legkínosabb, a rosszul angolra fordított szövegek, neadjisten szóvicc átültetések, de ez sincs. Üdítő volt látni, hogy ez egy eu-konform ország anyaga.

Kösz, ezt jól esik hallani, de a dologhoz az is hozzátartozik, hogy a hollandok nagyon komolyan veszik a kiadványaikat, ha nyomdára pénzt költenek, akkor a hazai viszonylatban szinte ismeretlen igényességgel készítik el azokat. Úgyhogy ebben a viszonylatban is nagyon oda kellett figyelni. Becsúsztak azért persze kisebb hibák a szervezés során, utolsó pillanatban összeálló kiállítások, kevésbé erős projektek, de összességében, úgy gondolom, elégedettek lehetünk. ❖

Falut ikonért

Hatszáz év ikonfestészete

SZEGÁL BORISZ

Az orosz ikon (görög *eikón*-'kép', 'ábrázolás') sajátos értéket képvisel az

európai képzőművészet történetében. Szinte mindenki ismeri Andrej Rubljov mesterművét, a *Szentháromságot*, az átlagnál műveltebbek talán még egy-két

más szentképet is ismerhetnek; a többség azonban inkább az „orosz ikonok”-ról tud, s bár talán látott már jó néhányat, nem jegyezte meg egyiket sem. És hát milyenek az „orosz ikonok”? „Szépek, középkoriak, nagyok, érdekesek” vagy éppen „olyanok, mint a szentképek általában” – hangozhat el egy múzeumlátogató válasza. Legyünk őszinték, nem is olyan könnyű megjegyezni egy-egy ikont. Sok közöttük a Madonna, az egyházi ünnepek ábrázolása, a jószágos Szent Miklós, vagy a harcias Szent György képe (kígyóval, sárkánnyal, vagy anélkül) – kissé monotonnak tűnhet a sok szentkép egy-egy kiállításon az impresszionisták izgalmas individualitásához szokott néző számára. Az ikon világába nem egyszerű a belépés. Leginkább a töprengő, érző nézőből vált ki figyelmet, érdeklődést, csodálatot.

Az orosz ikon útja a művészeti köztudatba

1913-ban rendezték Moszkvában az első olyan kiállítást, amelyen bemutatnak számos 15–16. századi ikont. Ma szinte hihetetlennek tűnik, hogy e mérföldkönek számító kiállítás előtt az orosz ikon mint műtárgy szinte teljesen ismeretlen volt a közönség előtt, még Oroszországban is. Erre többféle magyarázatot is adhatunk.

Évszázadokon keresztül Oroszországban lényegében nem létezett világi képzőművészet; csak a 18. században kezdett fejlődni, az ikonfestészettől teljesen függetlenül. A „művészet” fogalma nem kapcsolódott össze az „ikonnal”; a templomokban lévő szentképek szinte egységesen zordak voltak, nehezen lehetett elképzelni egy ilyen alkotást egyházi környezetben kívül. Az igen sötét színek, a sötétbarna, a vörös, az okkersár-

ANDREJ RUBLJOV
Szentháromság
Az 1410 körül készült ikon joggal tekinthető a középkori orosz egyházi művészet csúcspontjához. Az Ábrahámot és Sárát meglátogató három ifjút ábrázoló kép szinte szegényes, puritán, nélküli a szokásos részleteket, mégis magával ragadó, talán azért, mert a különleges harmónia emberfölötti visszafogottságot sugároz.



ga és a fekete domináltak; ünnepélyesen mozdulatlan alakok sugalltak emberfölötti örökkévalóságot, gyakran fanatizmust. Paraszti otthonokban ritkán került a sarokba valódi középkori ikon, inkább csak olcsó utánzat. Vagyonságosabb kalmár vagy úri családok birtokában voltak ugyan művészi értékű ikonok, azonban általában jóval kisebbek és szerényebbek, mint a templomokban. De sehol sem tekintették a szentképet *képnek*.

Csak a 20. század első éveiben ébredt érdeklődés az ikonok iránt. Megkísérelték a középkori ikonok restaurálását, az olykor több réteg festék eltávolítását, az eredeti képek előhívását, mivel kiderült, hogy a régi ikonokat az évszázadok során „fölváltották”, olykor teljesen megváltoztatva az eredeti témát. Nem volt rendkívüli a kétoldali ikon sem, azaz a régi ikon túloldalára festették az új képet, az eredetit pedig lekentek vastag festékréteggel.

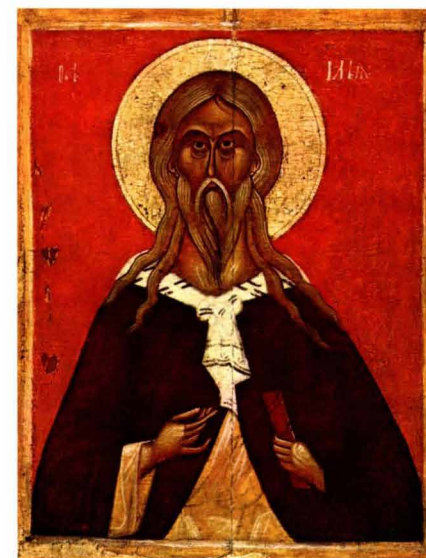
A restaurálás eredményei felülmúlták a legvérmesebb reményeket is.

A megtisztítás után visszanyert ikonok harmonikus, színpompás, sokszor a néző fantáziáját is megmozgató világa hatalmas érdeklődést váltott ki Oroszországban. (Ebben bizonyára játszott szerepet az I. világháború által kiváltott fokozott érdeklődés és érzékenység a nemzeti értékek iránt. Aligha véletlen, hogy az egyik legérdekesebb esszét a középkori orosz ikonok érzelmi tartalmáról Trubeckoj herceg írta – 1915-ben.)

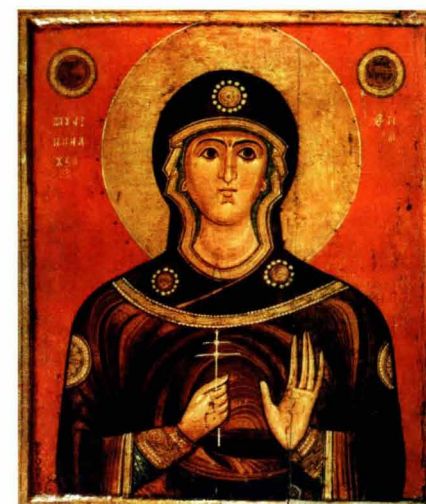
Az októberi forradalom után meglepő módon a deklaráltan ateista szovjet állam támogatta az Igor Grabar akadémikus által vezetett restaurálási műhely munkáját, melynek köszönhetően több száz novgorodi, pszkovi, zvenyigorodi, vlagyimiri, szuzdali, tveri, moszkvai ikon nyerte vissza eredeti alakját. Csak ezután bontakozhatott ki az ikonok művészeti elemzése és értelmezése. A legérdekesebbnek és legértékesebbnek tekintett ikonok azonban nem maradtak a templomok ikonosztázai-
ban, a szentképeket múzeumokban he-

lyezték el. Így került 1927-ben a Tretyjakov Képtárba Rubljov remekműve is (azóta eredeti helyén, a Szergijev-Poszadi Lavrában – a legjelentősebb orosz kolostorban – levő Szentháromság templomában egy igen jó minőségű másolat látható). Azaz az új ideológia

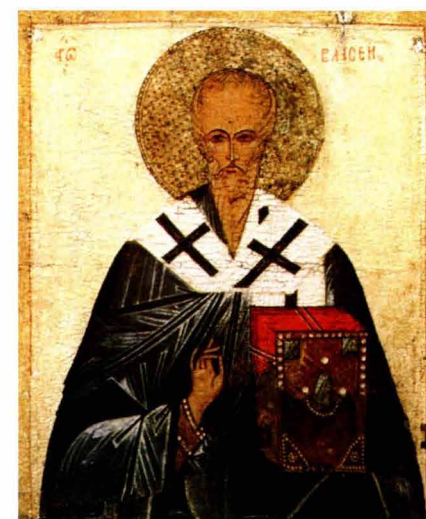
Szent Boris és Szent Gleb az első orosz szentek. A két ifjú fejedelmet fivérük, Szvjatopolk kijevi nagyfejedelem ölette meg 1015-ben. E gyönyörű novgorodi ikon kiemeli a fiatal harcosok erejét, lendületét, bátorságát, de a mártír sorsukat kifejező szomorúságot is.



A kép világosan fejezi ki Szent Illés jószágos, segítőkész, de kemény és szigorú jellemét. Tartottak is tőle az egyszerű halandók!



Szent Anasztázia és Szent Vlasszus hagyományos stílusú, gondosan megmunkált és kidolgozott ikonok, de nem kiemelkedő művek.



Angyali Üdvözet
Még egy novgorodi,
valószínűleg a 13. szá-
zad elején készült
ikon. Festője szokot-
lan módon kezelte ezt
a rendkívüli eseményt.
Általában a hívő és
Mária el vannak
választva egymástól
fallal vagy paravánnal.



nem kultikus, csak művészeti értéket látott az ikonokban.

1929–1930 során az orosz ikonokat bemutatták Németországban, Nagy-Britanniában és az Egyesült Államokban is. Ekkor ismerkedett meg első ízben Európa és Amerika közönsége az orosz ikonokkal. A kiállításokat nemcsak a közönség érdeklődése kísérte; két kiváló angol szakíró, Martin Conway és Roger Frey elragadtatással írt a kiállított remekművekről. Ekkor vált az orosz ikon a nemzetközi művészet többé-kevésbé elfogadott részévé.

Bizánci mesterek, orosz tanítványok

Az első ikonok a kereszténység 988. évi elfogadása után kerültek Kijev első keresztény templomainak falaira. Alkotóik természetesen bizánci ikonfestők voltak, hiszen magát a vallást, ugyanúgy, mint a cirill ábécét, a „grecinek”-től kapták a szlávok. Már a legrégebbi, 10. századi orosz krónikák is említést tesznek arról, hogy bizánci ikonfestők dolgoztak Kijevben. Vlagyimir nagyfejedelem ugyancsak bizánci mestereket hívott az

első székesegyház – a Boldogasszony temploma – díszítéséhez.

A görög mesterek munkája általános elismerést aratott, az orosz tanoncok átvették a bizánci ikonfestészet minden fontosabb szabályát, tematikáját, technikáját.

A kijevi állam összeomlásáig, 1242-ig, a görög ikonfestők gyakori vendégek voltak a Kijevi Ruszban. A helyzet a 13. második felében változott meg: az új orosz „fővárosok” – Vlagyimir, Szuzdal, Zvenyigorod, később Moszkva – jóval messzebb voltak, kapcsolatuk Bizánccal szórványosabb lett. Csak Novgorod és Pszkov, amelyek, Kijevhez hasonlóan, a „borostyánúton” helyezkedtek el, tartották fenn a kapcsolatot Bizánccal. Nem meglepő tehát, hogy éppen ezekben a bojár köztársaságokban dolgozhattak még kétszáz évig a görög mesterek, s számos művük máig megmaradt.

Északkeleten viszont már ritka vendégek voltak a görögök, a megbízások zömét a 14. században az orosz ikonfestők kapták. Annak ellenére, hogy egészen 1380-ig a tatárok szinte korlátlan hatalommal bírtak a leigázott orosz földeken, nem akadályozták meg a templomok építését. Ezeket a templomokat a bizánci hagyományoknak megfelelően építették és díszítették. A pravoszláv egyház és az egész orosz állam egyik alapvető doktrínája szerint Oroszország Bizánc teljes értékű utódja (még a 17. században is igen népszerű volt a „három Róma” elmélete: az első maga Róma, a második Konstantinápoly, a harmadik és az utolsó Róma: Moszkva). Oroszország erősödő elszigetelődése is hozzájárult ahhoz, hogy a bizánci minták nagymértékben konzerválódtak.

A 14. században az orosz ikonfestők művei – a bizánci hagyomány keretein belül – egyre tökéletesebbé, egyre tartalmasabbá váltak. Megjelent az arcok finom, árnyalt ábrázolása, a perspektíva, a díszítő elemek, a színek sokasága. A régi ikonok lényegében a Biblia, a szentek életének visszafogott, tisztelet és távolságot tolmácsoló illusztrációi voltak; az újabbakon megjelentek az érzelmek, az indulatok, az élet. A korábbi ikonok szerzői leggyakrabban névtelen mesterek voltak, míg a 14. szá-

zad végen élt és alkotott ikonfestők nevét, életét ismerjük. Persze, a korabeli krónikák csak a legnagyobb, a leghíresebb mesterekről tettek említést. Ezek a mesterek ismerték egymást, olykor dolgoztak is együtt hosszabb-rövidebb időszakokban, majd szétváltak útjaik. Andrej Rubljov (kb. 1370–1430) e fényes korszak talán legnagyobb piktora volt. Ismerjük idősebb társának, mentorának, tanárának a nevét is. Feofan Grek (Görög Theophanes) kb. 1380 és 1405 között élt és alkotott Oroszországban, először Novgorodban, később Moszkvában és a környéken. Igen valószínű, hogy már érett mesterként került Oroszországba. Nemcsak festő, hanem eredeti gondolkodó, filozófus is volt a *Troickaja krónika* tanulsága szerint. Tarkovszkij híres filmjében (*Andrej Rubljov*) is bölcs, rendkívül művelt, sokat megélt és sokat látott (bár kissé megfáradt) emberként jelenik meg. Kétségtelenül nagy hatással volt kortársaira; nem véletlen, hogy Feofan irányította több moszkvai kremli templom, székesegyház díszítését.

Érdemes megjegyezni, hogy számos orosz történész érezte fontosnak tisztázni a görög mesterek szerepét az orosz ikonfestészet kialakulásában. Világos, hogy a kezdetben, a 11–12. században, a vendégek meghatározó szerepet játszhattak, később azonban egyre ritkábban találkozunk a bizánci ikonfestőkre való utalásokkal. A vita leginkább arról folyt, hogy az oroszok csak tanoncok voltak, vagy már kezdetben is befolyásolták a freskók, illetve ikonok elkészítését. Nyilvánvaló, hogy a helyi anyagok (leginkább a színezők összetétele), a megrendelők kívánságai és – nem utolsósorban – az eltérő időjárás mindenképpen jelentős szerepet játszottak. Másfelől, a bizánciak technikailag kiválóan képzett, tapasztalt, a világ egyik leggazdagabb művészeti környezetében nevelkedő, de feltehetőleg konzervatív, az otthoni mintákhoz ragaszkodó ikonfestők voltak. Nehezen képzelhető el, hogy átengedték volna a vezető, irányító szerepet az orosz segédeknek. Nem kevésbé fontos, hogy a fő megrendelő – a pravoszláv egyház – ugyancsak ragaszkodott az eredeti bizánci mintákhoz. A helyi sajátosságokat persze el kel-



lett fogadni. (Például a freskó elkészítéséhez csak az építkezés befejezése után egy évvel kezdtek hozzá – ennyi ideig kellett várni, amíg megszáradtak a falak. Magát a festést májusban kezdték, és szeptemberben be kellett fejezni, még a tél beállta előtt. Így csak a kisebb templomok díszítése készült el egy „freskó-szezon” alatt; nagyobb templomokban két, sőt, három évig dolgoztak a festők.)

Az ősi bizánci mintákhoz való ragaszkodás megmaradt a Bizánci Birodalom mint világi és egyházi hatalom eltűnése után is. Csak néhány jelentős festő, elsősorban Szimon Usakov (1626–1686) és valamivel később Kirill Ulanov

kísérelték meg a korabeli nyugat-európai *világi* festészet vívmányainak alkalmazását az ikonfestészetben. Usakov ikonjai nagy sikert, csodálatot váltották ki, cári és főnemesi családok vele festették meg nemcsak házi ikonjaikat, hanem az arcképeiket is. Usakov életműve azonban szinte kivétel maradt, az ikonfestők többsége megtartotta a hagyományos stílust. Változtak az idők, változtak az eszközök. A tojástempera – a régi mesterek festéke – átadta helyét az olajfestéknek. De megállt az idő a megfestett típusok, stílusok, formák fölött is. Sőt, a 18–19. században az ikonfestők visszatértek a 11–12. századi mintákhoz. Igen valószínű, hogy ép-

Dionisius egyik leghíresebb ikonja: Mária mennybemenetele. Az ikon rendkívül jól szerkesztett mestermű. Események és szereplők nem zavarják egymást, inkább segíti a nézőt az eligazodásban, az események megértésében. Csoportos a színek mozgalmassága.



Szimon Usakov nagyon eltért a középkori bizánci mintáktól a Szent-háromságban. Az 1680 körül készült ikon rendkívül díszes, azonban a gondosan kidolgozott háttér és előtér sem vonja el a néző figyelmét az Atyát, Fiút és Szent-lelket ábrázoló ifjak különleges, varázslatos lényétől.

pen ekkor mázoltak át „egyházi barnára” a gyönyörű színes középkori ikonokat, szigorúbb és ridegebb formát és tartalmat kölcsönözve a 14–15. század jóval könnyedebb stílusában született szentképeknek.

Hol készültek az ikonok

Arról csak kevés adat áll rendelkezésünkre vajon a 10–11. században hol és hogyan készültek az ikonok. A 12. századtól kezdve, tudomásunk szerint, az ikonfestő műhelyek leginkább a kolostorok, illetve a fejedelmi udvarok mellett működtek. Ezek a műhelyek évszázadokon keresztül az ikonfestészet központjai voltak. A festők tekintélyes, köztisztelőben álló személyek voltak; többen felszentelt papok. Tehetségüket elismerték és honorálták. Egy-egy sikeresebb szentkép dicsőséget hozott alkotójának annak ellenére, hogy a művész neve sohasem került az ikonra. Például a moszkvai Uszpenszkij-székesegyháznak 1481-ben készített ikonokért Dionisius és három embere száz rubelt kapott. Nyilvánvaló, hogy nem ez jellemezte a többi. Dionisius korának talán legjelentősebb festője, az Uszpenszkij-székesegyház pedig nemcsak a Kreml, illetve Moszkva, de az egész ország fő székesegyháza volt. Mégis, a krónikában is említett elképesztően nagy összeg világosan kifejezte, mennyire nagyra értékelték egy ikonfestő munkáját az egyházi és világi előljárók. Ennyi pénzért akár egy falut lehetett venni.

Mivel Oroszországban nem jött létre nyugat-európai típusú céhrendszer, az ikonfestők szabadon mozogtak, munkájukat csak a megrendelő véleményezte. Ennek ellenére kialakultak többé-kevésbé rögzített stílusok. Egy beavatott szem nagyobb nehézségek nélkül megkülönbözteti a Kazanyi Madonnát a Szmolenszki Boldogasszony képétől.

A 19. században már nemcsak készítették, hanem valósággal gyártották az ikonokat, aminek számos módszere terjedt el. Például kisebb-nagyobb műhelyekben megformázott bádogból készítették az egész ikont, kivágták az arc, esetleg a kezek helyét; ezeket rápingál-

ták vagy rászitázták a fára, majd rászögezték a bádogborítót. Számos nagyobb, kifejezetten bádog feldolgozásával foglalkozó cég kiegészítő (de igen jövedelmező) tevékenysége lett az ikongyártás. Bádoglapokat méretre vágtak, rászitázták a megfelelő képet (olykor egy híres ikon lekicsinyített mását), és ezeket rászögezték egy megfelelő méretű falapra.

Emellett persze készültek valódi ikonok is. Megrendelői, illetve vevői voltak az újonnan fölépült templomok, ugyanúgy, mint az igényesebb (és vagyonosabb) családok tagjai, akiket nem elégittek ki az olcsó utánzatok. Ezek a képek azonban visszafogottságukkal,



szerénységükkel, sokszor egyszerű fel-fogásukkal jelentősen eltérnek a középkori elődöktől.

1917 után

A Szovjetunióban igen ritkán készült egy-egy új ikon; 1922 (a Szovjetunió megalakulásának éve) és 1992 között valószínűleg egyetlen új templomot sem szenteltek föl Oroszországban. Ezzel szemben sok ezer templomot bontottak



le, vagy alakítottak át kultúrházzá, gyárrá, raktárrá, munkásszállássá. Számatlan remekmű, amely joggal megérdemelte volna a helyet a világörökségben, nyomtalanul eltűnt. E sorok írója a hetvenes évek elején Leningrádban járva például óvodásoknak kialakított uszodát látott egy 18. századi templomban. A fürdőző gyermekek és a freskók maradványain látható szentek szemlátomást nem vettek tudomást egymásról.

Csak a kilencvenes években indult újra a tömeges ikonfestészet (és gyártás). A mai ikonfestők szemlátomást ragaszkodnak a klasszikus formákhoz, de azért kísérleteznek is.

Jelenleg még nem lehet határozottan állítani, hogy születőben volna a 21. századi ikon – de az ellenkezőjét sem. Kérdés persze, elvárásként fogalmazható-e a középkori ikonnal szemben a folyamatos fejlődés igénye. Az, hogy az elkövetkezendő években igen jelentős mennyiségben készülnek majd ikonok, egyértelmű: új templomok építése, a hívők száma emelkedése eredményezi a folyamatosnak mondható keresletnövekedést. A kérdés tehát az, hogy a klasszikus, középkori minták újraéléde vagy a modern festészet elemeit integráló ikonfestészet válik meghatározóvá Oroszországban. ✨

II. Miklós és családja A terror áldozatait sohasem kanonizálták, de nem tűnik idegennek a cári család szentként ábrázoló, még életükben, 1912 körül megalkotott ikon. Mintha érezné a szerző, hogy az elképesztő fényűzésben élő uralkodó, felesége és gyermekei szörnyű megpróbáltatások után, mártírként halnak meg.

Szent Szergiusz az orosz történelem egyik legjelentősebb, legbefolyásosabb személyisége. E napjainkban készült ikon háttérében látható Szent Szergiusz által alapított Lavra – a pravoszláv egyház szellemi központja.

SZŐLŐS MADONNÁJA

MAGYAR MAGÁNGYŰJTEMÉNYBEN

DR. KOVÁCS ZOLTÁN

Az elmúlt években gyakran fordult elő, hogy Magyarországon nemzetközi mércével mérve is jelentős műtárgyak bukkantak fel, szinte a teljes ismeretlenségből (az *Artmagazin* korábbi számaiban már esett szó néhány ilyen kiemelkedő műalkotásról). Az európai művészet múzeumainkban, közgyűjteményeinkben őrzött emlékei jórészt ismertek a szakutatók előtt, azonban az egyházi és főleg a magángyűjtemények még tartogathatnak, és, úgy tűnik, tartogatnak is, meglepetéseket. Hazai magángyűjteményeink műtárgyanyagának szakszerű művészettörténeti feldolgozása nehézséggel jár, hatalmas munka, egyelőre még a jövő feladata. Néhány kiemelkedő alkotás, a húsz-harminc évente megrendezett magángyűjteményi kiállításoknak köszönhetően, nemcsak a szakemberek, hanem a nagyközönség számára is hozzáférhetővé vált. Az európai művészet hazai magángyűjteményekbe került emlékeinek egy részét utoljára 1981-ben a Magyar Nemzeti Galériában megrendezett *Válogatás hazai magángyűjteményekből* című kiállításon láthatta a nagyközönség. Természetesen a rendszerváltás óta megélénkült hazai műkereskedelem is előcsalogat időnként ritka és színvonalas műveket.

Néhány évvel ezelőtt a Polgár Aukciósház, majd később a Nagyházi Galéria árverési anyagában tűnt fel egy igen figyelemre méltó festmény, amely Máriát ábrázolja ölében a gyermek Jézussal, arany háttér előtt. A gyermek lába előtti gyümölcsöstálban alma, körte és egyéb gyümölcsök láthatók. A Madonna fejét gyengéden oldalra hajtván, szeretettel tekint gyermekére, és szőlőfürttel kínálja. A kis Jézus egy fűtről leszakított szőlőszemet emel anyja felé. Mária fejét át-



tetsző fehér fátyol takarja, fehér ruhájára kékeszöld köpeny borul. A mezetlen gyermek ölét fehér drapéria fedi, kisé elforduló jobb válla felett mosolyogva a néző felé fordítja tekintetét.

Az időközben restaurált festmény eredeti felületei arról árulkodnak, hogy jól képzett, biztos kézzel dolgozó mesterrel állunk szemben. A festő pontosan festette meg a figurák anatómiai részleteit, az arcok, a kezek, valamint a gyermek Jézus kissé kicsavarodó tartása,

amely önmagában is próbára teszi a művész képességeit, egyaránt jó formaérzékről tanúskodnak. Különösen szépek, festőiek a drapéria nagy tételekben megformált, széles ecsetvonásokkal megfestett részletei. A fény-árnyék viszonyok mesteri alkalmazása mind a testfelületeken, mind a drapériákon a kép legfontosabb erényei közé tartozik. A festmény jobb alsó sarkában egy töredékes, szabad szemmel alig érzékelhető jelzés látható, amely a mű tisztítása után

olvashatóvá vált: „D. WERL F...” A jelzés talán egy évszámmal folytatódhatott, ebből azonban ma már semmi sem látható.

A mű minden bizonnyal az I. Miksa és fivére, VI. Albert bajor hercegek udvarában működött Johann David Werl német festővel hozható összefüggésbe. A művészről rendkívül keveset tud a művészettörténet. A bajorországi Memmingenből származó Werl születési dátumát nem ismerjük, azonban az írott források szerint 1594-ben a müncheni üveg- és címerfestő Sigmund Hebenstreit tanítványa lett. 1609 táján a bajor hercegi udvarban találjuk, és egy évvel később, már „hercegi bajor festő”-nek („Fürstlicher Bayerischer Maler”) titulálja magát. 1610-től szülővárosában sókereskedést nyit Albert herceg támogatásával, aki kamaraszolgaként, udvari festőként, és 1616-tól udvari kertmesterként foglalkoztatja. A számadáskönyvek bejegyzései alapján Werl számos portrét festett udvari megbízásra, e műveknek azonban sajnos semmi nyoma a mai bajor gyűjteményekben. A művészettörténeti szakirodalom szerint a festőnek csupán egyetlen jelzett, hiteles alkotása maradt fenn: a Baumburg kolostorából származó, 1608-ra datált oltárkép, amely az egyházi és világi rendek által dicsőített Máriát ábrázolja. A művet 1935-ig a burghausen városi múzeum gyűjteményében őrizték, majd onnan a schleifheimi kastély képtárába került (Inv. Nr. 2671.). Az oltárkép jelenleg Dillingen a.d. Donau



egyetemi kápolnájának falát díszíti. Jól olvasható jelzetének írásképe („D. WERL FECITA: MDCVIII.”) gyakorlatilag megegyezik a budapesti Szőlős Madonna szignatúrájával, azzal a különbséggel, hogy ez utóbbról hiányzik az évszám.

A kompozíció a trónoló Mária motívumát illetően egyértelműen Werl mestere, a brüggei származású Peter de Witte (1548 k.–1628) művészetének hatását mutatja. Az olasz iskolázottságú flamand festő Vasari tanítványa, majd hamarosan műhelytársa lett a toscanai herceg számára készített munkáknál. Miután felvette a Candid nevet, 1586-tól a bajor udvartól kapott folyamatos megbízásokat. Az ugyancsak németalföldi Frederik Sustrisszal együtt itáliai művészeti hatásokat közvetítettek München felé. Candidnak az augsburgi Ul-



richsmünster egyik oltárképéhez készült akvarellvázlatát a budapesti Szépművészeti Múzeum őrzi. Az Esterházy-gyűjteményből származó rajz Madonnája fej- és arctípusát tekintve közel áll Werl *Szőlős Madonnájához*. A drapéria megformálásában is számíthatunk hasonlóságot fedezhetünk fel a két alak között. Még szembetűnőbb a rokonság, ha szemügyre vesszük az elkészült augsburgi oltárképet is, ahol mind a gyermek Jézus alakja, göndör fűrtökkel övezett kerek arca, telt idomai, mind Mária ovális arca, hosszúkás orra, fej-



kendője egyértelműen Werl művét idézik. Candid elsősorban a drapériák és díszes ruhák érzéletes megfestésében mutatott különös jártasságot, s ezt a tudást, úgy tűnik, Werl is igyekezett alaposan elsajátítani. A kutatók egykor Werlnek, ma inkább Candidnak tulajdonítják azt az V. Vilmos bajor herceg leányáról, Magdaléna hercegnőről készült pompás, és különös érzékenységgel megfestett képmást, amely jól érzékelteti ezeket a kolorit gazdagságában, a drapériák virtuóz ábrázolásában, az ékszeres és ruhadíszes aprólékos megfestésében megnyilvánuló erényeket. A baumburgi oltár sokalakos kompozíciója tág teret kínált Werlnek a gazdagon díszített öltözékek színes és virtuóz ábrázolásához, de a budapesti *Szőlős Madonna* festőileg legjobban megoldott, legszínvonalasabb részleteit is éppen a drapériákon láthatjuk.

A párizsi Louvre gyűjteményében őriznek egy lavírozott tollrajzot, amely egy térdelő pápát és egy térdelő császárt ábrázol három szárnyas puttó kíséretében. A tiarát viselő egyházfő előtt megjelenő puttó egy templomot és Szent Péter kulcsát tartja a kezében, míg a másik kettő kardot és nyílveesszót. A rajz, amelyet kétségtelenül a müncheni St.

PETER CANDID
Magdaléna hercegnő
képmása
München
Alte Pinakothek

PETER CANDID
Madonna felhőkön
Szent Ferencsel és
Szent Benedekkel
Budapest
Szépművészeti
Múzeum

JOHANN
DAVID WERL
Mária dicsőítése
oltárkép
Dillingen a.d. Donau



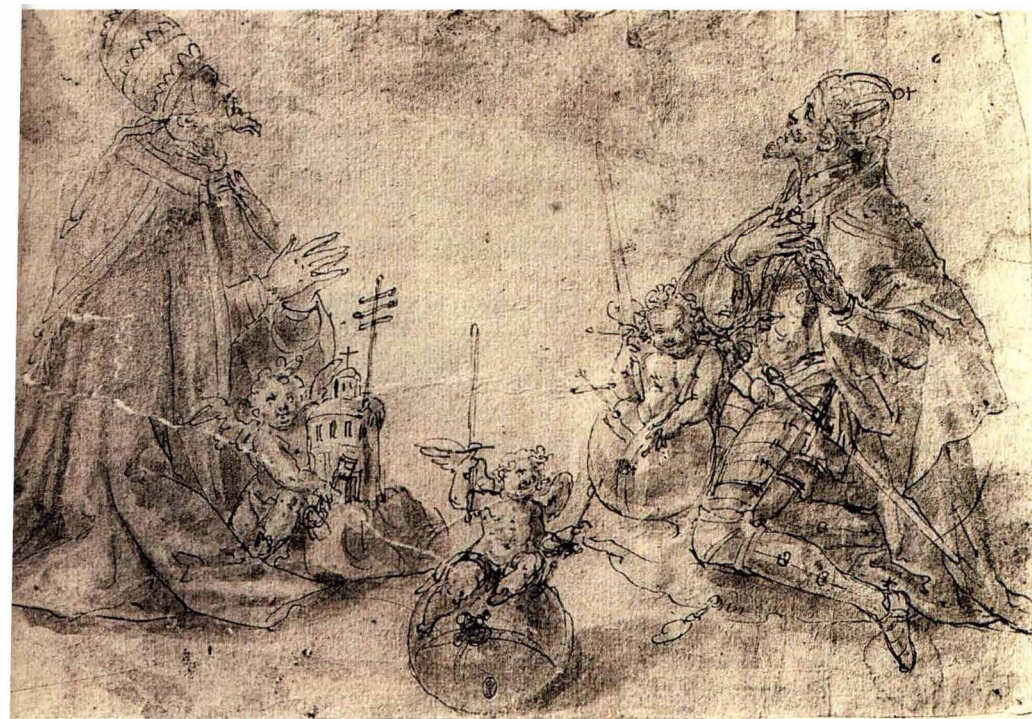
birtokolt. A leltár számos festményt is említ, amelyeknek azonban csak egy része tekinthető saját kezű munkának. Igen érdekes az elhunyt könyveinek jegyzéke, amely jól képzett emberről tanúskodik, és valamelyest betekintést nyújt a kor szellemi életébe is. A műterem berendezése a viszonylag sok gipszöntvénnel, valamint a feltehetően dekorációként szolgáló fegyverekkel ugyancsak figyelmet érdemel. A hagyatéki leltár a házban lévő különféle festmények között említ egy Mária-képet is: „Mehr ein Maria bilt mit dem Khindl von



inem guldin grundt”. Azaz egy arany háttérű képet, amely Máriát és a gyermek Jézust ábrázolja. Még egy ugyanilyen témájú kép szerepel a leltárban, amely a hálószobában volt, erről azonban csak azt tudjuk, hogy szintén Máriát ábrázolta a gyermek Jézussal („Maria bilt mit dem Khindl”). Az arany háttérű képről feltételezhető, hogy esetleg azonos lehet a Magyarországon felbukkant művel. A festmény jellegzetes, némileg archaizáló arany háttere egyértelműen erre enged következtetni.

A budapesti kép kompozícióját csend-életszerű elemmel gazdagítja az előtérben megjelenő gyümölcsöstál. A motívum már a 15. században feltűnik Madonna-képeken Németalföldön és Itáliában, többnyire szimbolikus jelentéssel is bíró csendéleti részletként. Werl festményének kétségtelenül lehangsúlyo-

sabb motívuma azonban a szőlő. Mária szőlővel kínálja Jézust, aki a fűtről egy szemet letépvé, azt anyja szájára fel emeli, miközben bájos mosollyal a nézőre tekint. Az anya és gyermeke közötti szeretetteljes kapcsolatot e kedves játékos-sággal színező jelenet azonban nyilvánvalóan jelképes értelemmel is bír. A keresztény művészet szőlőszimbolikája a Szentírásban gyökerezik. A Zsoltárok Könyve (80,9-12) alapján a szőlőtő Izrael jelképezi, amelyet az Úr Egyiptomból telepített Kánaánba, hogy ott gyökereit eresszen és terebélyesedjék. A Számok Könyve (13,17-24) tudósít azokról a férfiakról, akiket Mózes Kánaán felderítésére küldött, és akik a vállukon hatalmas szőlőfürttel tértek vissza, amely az ígéret földjének bőségét jelezte. Ezt a történetet a középkori egyházatyák a keresztre feszítésre vonatkoztatták, a szőlőfürtöt pedig Krisztus-szimbólum-



JOHANN DAVID WERL
Pápa és császár
avírozott tollrajz
Párizs, Louvre

ALSO-RAJNAI
SZOBRÁSZ
Szent Anna
harmadmagával
1480 körül



vallásos köztudatban az a metaforikus elképzelés is, mely szerint Mária lenne a termékeny szőlővessző, amelynek gyümölcse Krisztus, az érett szőlő. E gondolat alapja Sirák könyvében (24,17) ol-

ként értelmezték. János evangéliumában (15,1-11) Jézus magáról mondja, hogy „Én vagyok a szőlőtő, Atyám a szőlőműves. Minden szőlővesszőt, amely nem hoz gyümölcsöt, lemetsz rólam, azt pedig, amely terem, megtisztítja, hogy még többet teremjen”, illetve „Én vagyok a szőlőtő, ti a szőlőszemek...” Már az ókeresztény idők óta kimutatható a

vasható: „Rügyeket hajtottam, mint a szőlőtőke, virágaim pompás gyümölcsöt termettek.” A késő középkori művészetben gyakorta ábrázolták a keresztre feszített Jézust egy szőlőtövön, ugyanis az élet fáját olykor szőlőtőnek is képzeltek. Ugyancsak népszerű volt a Krisztust a misztikus szőlőpréshen mutató ábrázolási típus, amely szintén a középkori misztikában gyökerezik. A 15. századtól kezdve egyre több olyan ábrázolást ismerünk, amelyen Mária vagy a gyermek Jézus szőlőfürtöt tart a kezében. Martin Schongauer egyik művén példának okáért, a Szent Család Máriájának kezében tűnik fel a szőlő. A motívum elterjedését az is elősegítette, hogy Mária a szőlőművelők védőszentje. A 15. századtól kezdve ennek köszönhető az elsősorban német területeken nagy számban előforduló „Weinrebenmadonna”-ábrázolások népszerűsége. A szőlős Madonna-képek a képzőművészet nyelvén azt a gondolatot sugallják, hogy Mária a szőlőtő, amely Krisztust, a nemes szőlőt felnevelte, illetve ő az újtestamentumi életfa (szőlőtő) hordozója, amelyből az eucharisztia szent borát nyerik. Ilyen módon a szőlőtő az oltáriszentség jelképe is. A budapesti képen a gyermek gesztusa, amellyel szőlőt nyújt anyja felé, utal jövőbeni áldozatára, amelyet felkínált az emberiség megváltására. ✧



Művészet & érték

UNIQA Műtárgybiztosítás

– hogy gyűjteménye a legnagyobb biztonságban legyen

Biztosítási fedezet múzeumokban, lakásban és kiállításokon elhelyezett műtárgyakra egyaránt.



Amiért érdemes hozzánk fordulni

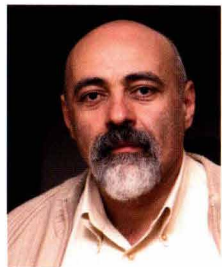
- All Risks fedezet
- Tanácsadás
- Art-Loss-Register
- Dokumentáció
- Megegyezés szerinti érték

Az ország egész területéről várjuk jelentkezését!

UNIQA Biztosító Rt.
1134 Budapest, Róbert Károly krt. 76–78.
Tel.: 1/2386-005 · Fax: 1/2386-010
Mobil: 20/549-0766
E-mail: mutargybiztositas@uniqa.hu
www.uniqa.hu

K Ö R K É R D É S

Véleménye szerint melyik volt 2004 eddigi árverésin a három legfontosabb, legszebb, legérdekesebb festmény illetve szobor?



Antal Péter
ügyvéd,
műgyűjtő

Vajda Lajos: *Lebegő házak*
Kieselbach Galéria / 2004. ősz
Márffy Ödön: *Szalmakalapos nő*
Kieselbach Galéria / 2004. tavasz
Gulácsy Lajos: *Harmathullás*
Mű-Terem Galéria / 2004. tavasz



Nudelman László
műgyűjtő

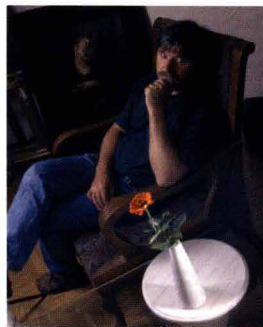
VAJDA LAJOS
Lebegő házak, 1937
Tempera-montázs,
papír
48 x 36,5 cm

Olyan műveket választottam, melyek remekművek, és az életművön belül is főműveknek számítanak. Első helyen



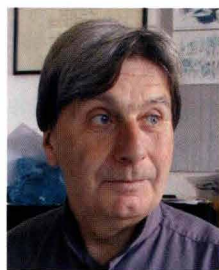
mindenképpen Patkó Károly *Ádám és Éva* című képe van nálam a Mű-Terem Galéria aukciójáról, aztán Anna Margit *Rózsálovagja*, mely abszolút kiemelkedik az életműből, a Blitz Galéria árveréséről, és Vajda Lajos *Lebegő házak* című képe Kieselbachtól.

De mondhattam volna Kmetty *Kutas csendéletét*, vagy Márffy *Csendéletét*, melyek szintén főművek, és idesorolható a londoni Sotheby's árveréséről Benczúr Gyula *Piknik* című festménye.



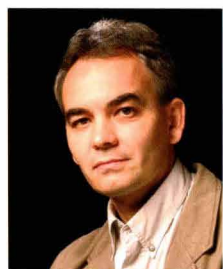
Kemény Gyula
műgyűjtő

Patkó Károly: *Ádám és Éva*
Mű-Terem Galéria / 2004. tavasz
Márffy Ödön: *Krúdy Ilona portréja*
Kieselbach Galéria / 2004. ősz
Rippl-Rónai József: *Bonnard portréja*
Kieselbach Galéria / 2004. tavasz



Finta József
építész

Munkácsy Mihály: *Két család*
Mű-Terem Galéria / 2004. tavasz
Mednyánszky László: *A város peremén*
Kieselbach Galéria / 2004. tavasz
Vajda Lajos: *Lebegő házak*
Kieselbach Galéria / 2004. ősz



Kovács Zoltán
művészet-történész

Abban a szerencsés helyzetben vagyok, hogy már alkalmam volt látni néhány aukciósház leendő karácsonyi árverési anyagát. Mindenekelőtt e művek közül emelnék ki néhányat. A BÁV aukcióján fog szerepelni a 17. század első felében működött, kitűnő haarlemi csendéletfestő, Cornelis Cruys egy nemrégiben meghatározott műve, amelyről bátran állíthatom, hogy múzeumban lenne a helye. A Nagyházi Galéria fogja árverésre bocsátani az utrechti életképfestő, Joost Cornelisz. Droochsloot 1640-ben festett *Bethesdai fürdő* című képét, amely a kompozíció ismert változatai

közül az egyik legkiválóbb, és a művész életművében is előkelő helyet foglal el. Ugyancsak ebben az anyagban szerepel a flamand Gysaerts Wouter és ifj. David Teniers 1675 körül közösen festett műve, amelyet történeti és ikonográfiai sajátosságai tesznek figyelemre méltóvá. Az év korábbi árveréseiről a Polgár Galériában tavasszal sikertelenül aukcionált Willem de Poorter-festményt tartom kiemelkedőnek a hazai anyagban. Végezetül egy remek 19. századi festményt említenék a Nagyházi Galéria szeptemberi árveréséről, amely szintén az el nem kelt művek sorát gyarapította. A *Műterem* címet kapott képet egy a szakirodalomban teljesen ismeretlen, azonban egészen magas színvonalon dolgozó, Kirsch nevű festő szignálta 1869-ben.



Fehér László
festőművész

Bernáth Aurél: *Festőnő 1942*
Mű-Terem / 2004. ősz
Rippl-Rónai József: *Bonnard portréja*
Kieselbach Galéria / 2004. ősz
Mednyánszky László: *A város peremén*
Kieselbach Galéria / 2004. tavasz



Kaszás Gábor
művészet-történész

Az általam kiválasztott művek között két festmény és egy szobor szerepel. Utóbbi különösen kedves számomra, hisz hasonló, magas minőségű kisplasztikák meglehetősen ritkán bukkannak fel az árveréseken. A Galtz és a Márffy

alkotást a két képben megbúvó, csak ritkán felszínre bukkanó, igazán kivételes egyéni teljesítmények miatt választottam!

Márffy Ödön: *Csinszka pitypanggal*, 1927
Mű-Terem Galéria / 2004. tavasz
Glatz Oszkár: *Vízparton*
Kieselbach Galéria / 2004. ősz
Jálics Ernő: *Éva*, 1920-as évek
Mű-Terem Galéria / 2004. ősz



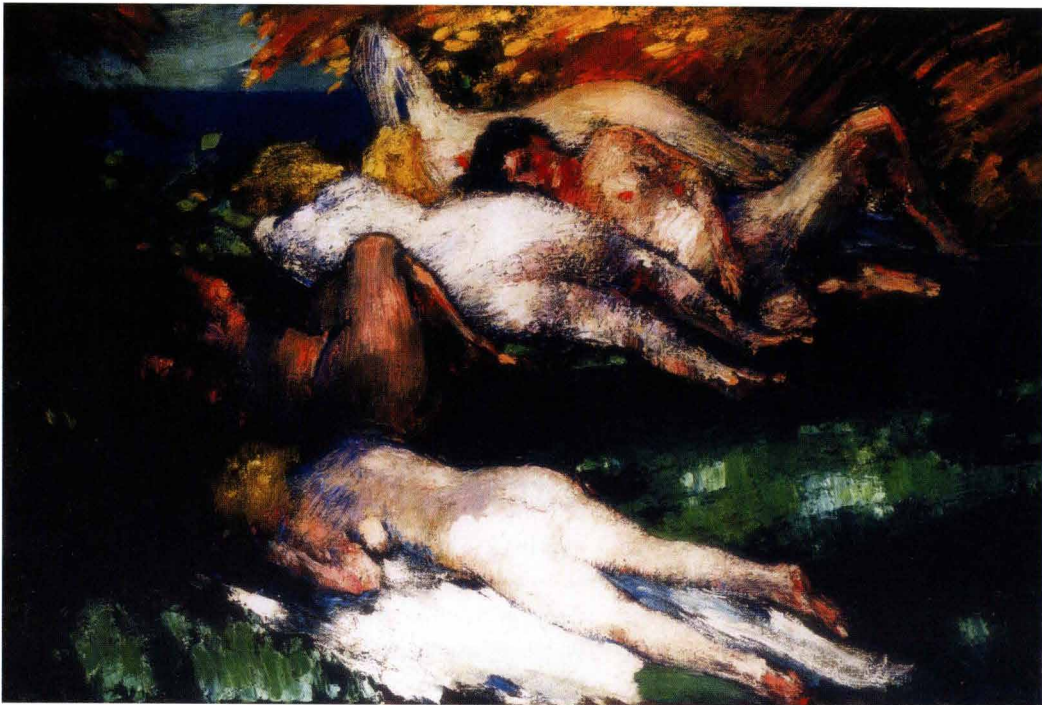
Pátzay Vilma
műkereskedő, tanácsadó

ÉN Vaszary János *Nyári álom* című képét tartom igazi nemzetközi léptékű remekműnek, ami jelentőségéhez képest méltatlanul alacsony áron kelt

el a legutóbbi Kieselbach-aukción. Nagyon örültem, hogy felbukkant Csók István *Tavaszi ébredése* című vászna, amelynek a létezéséről nem is tudtam, noha évekkel ezelőtt a Mű-

PATKÓ KÁROLY
Ádám és Éva, 1920
Olaj, vászon
130 x 115 cm





VASZARY JÁNOS
Nyári álom
1921
olaj, vászon
46,5 x 99 cm

GULÁCSY LAJOS
Harmathullás
1904–1905
olaj, papírlemez
43,5 x 54 cm



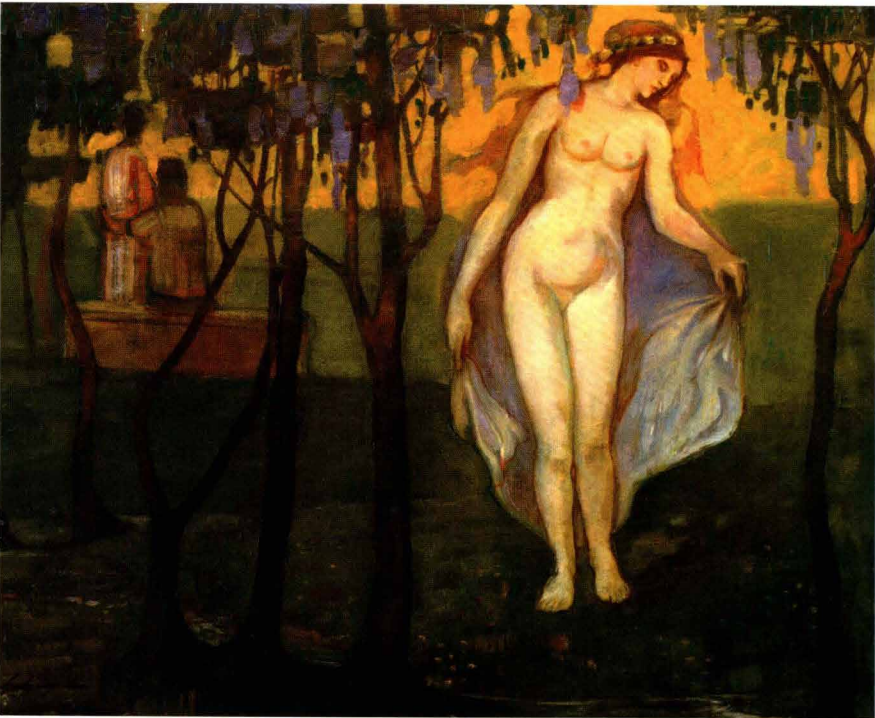
Bélai
György
műgyűjtő

Vajda Lajos: *Lebegő háztetők*
Kieselbach Galéria / 2004. ősz
Patkó Károly: *Ádám, Éva*
Múterem Galéria / 2004. tavasz
Rippl Rónai József: *A herculesfürdői kaszinó*
Kieselbach Galéria / 2004. ősz



Bellák
Gábor
művészet-
történész

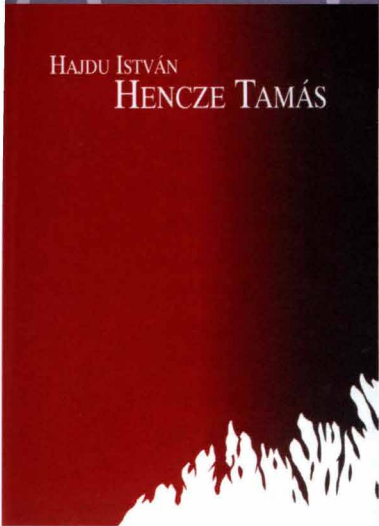
Az idei év (november elején járunk, még előttünk a karácsonyi árverések nagy, ismeretlen kínálata) aukciós terméséből mi volt számomra a legizgalmasabb?



Olgyai Viktor másfél méteres éjszakai tájképe. Egy mű a müncheni Sezession kiállításáról! Végre valami igazi szeccsessziós kép! Végre valaki, akit a 20. század elején nem Párizsban, hanem Münchenben találunk! Ez a fajta, minden dekadenciától mentes misztikum, az éjszaka varázsának minden póztól mentes átélése, a foltszerű és kalligrafikus ritmizálás ilyen monumentális harmóniája, ez a skandináv hangulatú tájélmény nagyon ritka a századforduló magyar festészetében. Olgyai képe a magyar (nem a magyaros!) szeccsesszió egyik fontos műve. S valóban nem érne többet egy rutinos Perlrott-városrészlet egynegyedénél? (*Kieselbach / 2004. tavasz*)

Frank Frigyes mártélyi háztetői 1934-ből. Izgalmas, érzéki, színes és temperamentumos kép. Ha az életmű egésze nem is, de egyes művei vetekednek Czobéléival. (*Kieselbach / 2004. ősz*)

Kosztolányi Kann Gyula olyan művész, aki több figyelmet érdemel, annál is inkább mert műveit olykor Zifferként attribuílják. A *Bécsi háztetők* szerencsére még nem Ziffer. A színes házfalak vibrálása, a mérnökiesen pontos képszerkesztés, a látvány vidám geometriája pedig – a tematikán túl is – szépen illeszkedik a bécsi késő szeccsesszió vizuális atmoszférájába. (*Mű-Terem Galéria / 2004. ősz*)



GEOMETRIA A SZÉLBEN
Hajdu István: Hencze Tamás
Budapest, KOGArt és PolgART, 2004

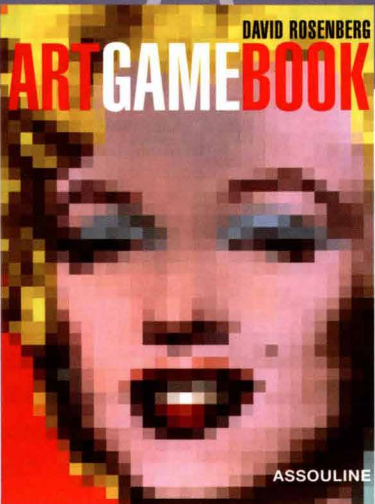
„Néz: a kevély kör önmagába megtérő vonalát fenn egy kéz átszakítja s az elpattant vonal menekülve középpont nyugtától: spirálban fel az ég felé tör”, írta Képes Géza a *Kristályrendszerek* című, Hencze Tamásnak ajánlott versében. A költőn kívül kevesen vállalkoztak Hencze festményei kapcsán értelmező, narratív gondolatokra. A művészettörténészek ugyan már pályája elején elismerték újítását, majd azóta következetes munkáját, de csak ritkán keresték „aszketikus, hűvösen tiszta” képei mögött az érzelmi és gondolati küzdelmet.

Hajdu István könyvének (Hernádi Miklós szerkesztésében) fő hozadéka, hogy megpróbálja e kimért képi világ minél több mozgatórugóját feltárni. Több kitűnő bekezdés és fotó hozza elénk a fiatal, kísérletező művészt. Varázslatosak a nem kevesebb, mint negyven évvel ezelőtti akvarelek, s hiteles összekapcsolásuk a távol-keleti esztétikával. Hencze jó barátságban volt Miklós Pállal, az Iparművészeti Múzeum kitűnő sinológus főigazgatójával.

Az elemzések további erőnye a számos nemzetközi párhuzam. Hajdu idézi több kollégája írását, és ezeket rendre kiegészíti saját interpretációjával. Visszatérő, bölcs meglátás a kapcsolat a filmhez, valamint a festőhenger mint médium szerepének kiemelése.

Egyszerre tanulságos és szép a tűzképek és a formázott vásznak sorozata. Úgyes az átvezetés a nyolcvanas évek újra gesztusos művészetéhez: Hencze maga idézi fel döntését az újfestészet kihívása nyomán, hogy az „emóciók viharában” geometriájának vitorláját úgy feszíti ki, hogy hű maradjon magához, de megállja helyét a szimbólumok versenyében is.

A kilencvenes évek és a mai művek elemzése már jóval rövidebb, viszont számos művet reprodukál a könyv és mutat be a kiállítás a KOGArt felső két szintjén. ÉC

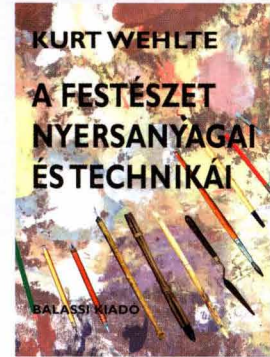


JÁTSZANI IS ENGEDD FIADAT
David Rosenberg: ART GAME BOOK
Assouline Publishing, 2003

Mikor először megnéztem a könyv címét, arra gondoltam, hogy a 'game' azaz játék szó biztos csak marketingből van ott. Hogy nyilván kell valamit odatenni, mert olyan, hogy artbook annyi van már, egyáltalán a művészeti könyvkiadás olyan iramban és mennyiségben termeli ki a korszakokat, irányzatokat, köröket, izmusokat, egyes alkotókat feldolgozó albumokat, hogy kell valami csodaszó, amivel egy könyv, amely a művészetről magáról akar bárkihez is szólni, létjogosultságot kap. De tényleg vegyük csak egy tetszőleges nagyváros nagy múzeumának art shopját és számoljuk meg hány nemzetközi és hány saját kiadású könyvet találunk. A Musee d'Orsay boltjában például külön polcrendszerek tárolják a gyerekeknek szóló kiadványokat, kifestőket, kivágókat, kiszínezőket, a múzeum falain lógo remekműveket otthon kedvükre szabdalhatják, ragaszthatják, szóval játékos módon közelíthetnek hozzájuk.

A piac tehát tele van, érvényes szempontok, ötletek, válogatások nélkül jó helyre már nemigen lehet lépni. Ezt a felismerést persze nem kell egyedileg nagy nehezen megszerezni, aki figyel, tudja, hogy az infotainment komoly elvárás, vagy szórakoztatva nevelsz vagy nem tudja meg senki hogy nevelnél. Ma egy magát jól működő, 21. századnak valló múzeumnál

A FESTÉSZET TECHNIKÁI



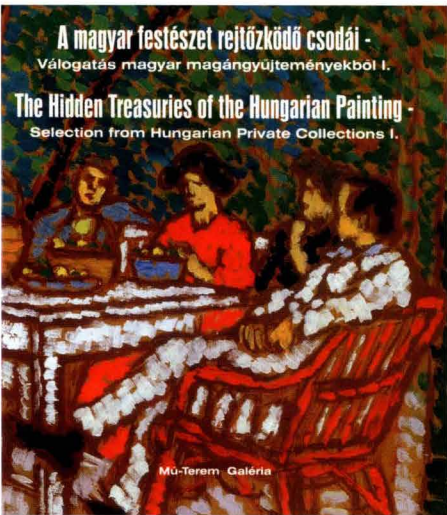
A Festészet technikái 1993-as első megjelenése óta több kiadást ért meg. Az utóbbi évtizedben számottevően megváltoztak, korszerűsödtek a festészet nyersanyagai és technikái, emiatt a kiadó idősebbeknek tartotta világszerte népszerű munkája alapos átdolgozását. A pigmentek lexikális jegyzékét kibővítette az első kiadás óta megjelent újdonságokkal. A „festészet bibliájának” új grafikai szerkesztése a régi és az új olvasók számára egyaránt megkönnyíti a fontos információk megtalálását. A jelen kiadásban újdonságként margi-náliák segítik a gyors áttekintést, amelyek emellett fogalommagyarázatokat és kiegészítő információkat is tartalmaznak.

Az új kiadás alapvető, megbízható és korszerű ismereteket nyújt a festészet hivatásos és amatőr művelőinek.



„A Műgyűjtők Galériájában beleszóppentem a mélyvízbe, hiszen a műkereskedelem világa merőben más, mint amit az egyetemen tanul vagy elképzelsz az ember. Képekkel csak ritkán kerülnek közvetlen kapcsolatba a hallgatók – ez persze nagy baj, mert az elméleti tudás ebben a szakmában semmire sem elég. Jellemző, hogy amikor műkereskedelmi gyakorlatot tanítottam az ELTE művészettörténet szakán, mind az öt évfolyamból voltak hallgatóim, annyira érdekelték őket a képek praktikusabb megközelítése. Csak gyakorlat, mégpedig évtizedes gyakorlat után mondhatja magáról valaki azt, hogy kezd eligazodni az útvesztőben.”

Virág Judit galériatulajdonos, a hazai árverések meghatározó szereplőjének érdekes, néha mulatságos történetek kapcsán adott válaszai a műkereskedelem izgalmas világáról. Hasznos kézikönyv kezdő gyűjtőknek, de sok tanácsot találhat benne a gyűjtést már régóta szenvedélyének valló olvasó is.



Stanislaw Stücgold

KISHONTHY ZSOLT

Az utóbbi években több magyar galéria több alkalommal sikeresen működött közre magyar művészek alkotásainak Magyarországra való hazahozatalában, honi köz- vagy magángyűjteményben való elhelyezésében. A MissionArt az elsők között vett részt hasonló mentőakciókban, majd a művek itthoni kiállításokon történő bemutatásában, melyeket rendszerint katalógusokban, könyvekben való publikálás követett. Régebben Mattis Teutsch János, Czöbel Béla, Járítz Józsa, legutóbb pedig Kondor Béla művészettörténeti szempontból is jelentős gyűjteménye került Magyarországra a MissionArt jó nemzetközi kapcsolatainak köszönhetően. E kollekciókkal rendre olyan, korábban lappangó vagy ismeretlen művek tértek haza, melyek önmagukban is alapvető jelentőségűek, gondoljunk csak Czöbel Béla *Bergeni lelkesz* című munkájára, mely kétségtelenül a tízes évek fő műve, Járítz Józsa addig itthon alig ismert, húszas évekbeli műveire, vagy Kondor Béla néhány, korábban a kutatók számára is ismeretlen grafikájára, melyek egy nagyobb együttes részeként kerültek haza a Kanári-szigetéről.

A galéria legutóbbi felfedezése egy svájci magángyűjteményhez kötődik, ahol egy korábbi, a nagybányai festéssel kapcsolatos kutatás közben már láthattunk két korai, 1908-as Stücgold-festményt. E művek fotóját megismerve a *Matisse tanítványok, magyar fauve-ok* című kiállítás kurátorai jelezték, hogy örömmel mutatnák be az eddig lappangó festményeket a jövő év őszén megnyíló, Magyar Nemzeti Galéria-beli tárlaton. A művek nagyszerű kvalitása, a „neós” stílusjegyeket mutató előadásmód, a ragyogó színvilág és persze, nem utolsósorban, a jól ismert és szeretett helyszín és téma készítetett minket arra, hogy újra meglátogassuk



a svájci gyűjteményt, hogy hazahozzuk a Matisse-tanítvány Stücgold nagybányai képeit.

A már ismert művek az újbóli találkozásakor sem keltettek csalódást, annál nagyobb meglepetést okoztak viszont az addig nem ismert, későbbi Stücgold-művek. Az 1910-es, 1920-as években keletkezett festmények már jócskán eltávolodtak a nagybányai szemlélettől, stílusukat a párizsi és a müncheni évek befolyásolták. E képeken nyoma sincs a természetábrázolás korábbi sémáinak, alkotójuk kiforrott alkotó egyéniség, határozott elképzelésekkel a világról, a művészetről. Stücgold festészete egy-két év alatt óriási változáson ment át, igaz, már a nagybányai képek sem egy kezdő művész munkáinak tűnnek. Bár az utóbbi években feltűnt a művész néhány műve a magyar műtárgypiacon, valószínűleg kevesen tudják, ki is volt ő valójában.

Stanislaw Stücgold (1868–1933) Varsóban született, itt végezte középiskoláit, és ide tért vissza az egyetemi évek után, amelyek Zürichben és Párizsban teltek, ahol vegyésmérnöki diplomát szerzett. Gazdag bankárcsaládja sem tudta azonban megvédeni, amikor a lengyel függetlenségi mozgalomban való részvétele miatt az orosz hatóságok többször bebörtönözték, majd távozásra kényszerítették hazájából.

Egy visszaemlékezésében így ír erről: „Az orosz abszolutizmus elleni harcban 1905/06-ban a harcolók soraiba álltam a lengyel szabadságért és a leigázott zsidóságért. Saját bőrömön tapasztaltam meg az orosz politikai börtönök szörnyűségeit. Ettől fogva arra törekedtem, hogy mindettől megóvjam az emberiséget... Azonban szellemi ideáljaink,



erőfeszítéseink egy pillanat alatt szertefoszlottak, megsemmisültek. Üldözött az orosz titkosrendőrség.”

Elrejtésében, majd távozásában segítségére volt egy arisztokrata barátnője (őt Stücgold látnoki képességűnek tartotta), aki rávette, hogy mérnök létére forduljon a művészi pálya felé. Így történt, hogy hosszas hezitálás után, 38 évesen, 1906-ban Münchenben Hollósnál kezdett festészetet tanulni.

1908–1909-ben már Nagybányán dolgozott, és az ekkor készült művei ismeretében egyértelmű, hogy nem a hagyományos szemléletű, hanem rögtön a modern felfogású, újabb festészeti elveket követő „neós” csoportosuláshoz kapcsolódott. E művek ragyogó, napfényes színei, a tömör, redukált formaképzés, a határozott körvonalak, az ultramarin bátor használata ezen új stílus jellemzői, Stücgold kezén azonban mégis egyéni módon összegződnek, képesek műveinek egy teljesen sajátos, szemé-

lyes karaktert adni. Már e korai képein is megjelenik lényeglátó képessége, az az összefoglalásra, szintézisre való törekvés, amely majd az 1910–1912 utáni műveire jellemző igazán. Nagybányán festett, ismert képei: *A református templom, Nagybányai részlet, Zazarpark, Nagymama unokájával, Önarckép*.

A szabadiskolában ismerte meg későbbi élettársát, Veress Erzsébetet, aki egy Nagybánya környéki kisnemesi családból származott. Erzsébet már fiatalon, ellentmondva a családi szokásoknak és hagyományoknak, tanítónői oklevelet szerzett, és munkába is állt egy kis erdélyi faluban. Stücgold talán megtelepedett volna Nagybányán, mint fiatal házasember, de Erzsébet szülei hallani sem akartak a házasságról, így a szintén lázadó ifjú nőt megszőktette, és Párizsba utaztak.

A fiatal pár 1909-től Párizsban élt nagy szegénységben, ugyanis a gazdag Stücgold család sem fogadta el a házasságot, és megtagadták a lázadó fiút. Talán korábbi párizsi tartózkodásának köszönhetően azonban Stücgold itt is azonnal rátalált a neki legjobban megfelelő helyre: tudjuk, hogy az évtől már Matisse iskoláját látogatta, és hamarosan részt vett a Societé des Artists Indépendants kiállításain. Egyéniségét és helyzetét jól jellemzi egy valószínűleg 1909-ben készült fotó, melyen egy műteremben fiatal férfiak között vezéregyéniségként ül középen, tekintetét a távolba vetve, míg a többiek körben felé hajolnak, vagy reá néznek. Mindez főleg annak fényében érdekes, hogy a maga három évével végül is kezdő festőnek számíthatott volna, és talán csak alig néhány hónap telhetett el Párizsba érkezése óta.

Rövid idő múlva Stücgold már olyan művészeket mondhatott barátjának, mint Guillaume Appollinaire, Vámos Rousseau és André Salmon. Előbbi az 1912-es Salon des Indépendants kiállítás kritikájában a következőket írta a *L'Intransigant* című lapban 1912 március 20-án a 15. teremről: „Stücgold ennek a teremnek a legérdekesebb festője – egy nagy dekoratív képet állít ki, amelynek a rajza még emlékeztet Matisse-éra, ugyanakkor a színkezelése teljes mértékben egyéni.”

A 10-es évek elején Matisse hatásáról leginkább a *Tánc* és a *Zene* kompozíciójához közelálló – valószínűleg az Apollinaire által is említett *Fürdőzők* vagy az *Erőszak* című képei tanúskodnak, de Vámos Rousseau egyértelmű formai és stílusbeli befolyása mutatható ki például az *Ádám és Éva* című nagyméretű munkáján. A zsidó származású Stücgoldot a zsidó-keresztény mitológia foglalkoztatta, és teozófiai tanulmányai hatására sokszor a kettőt egy képen próbálta ötvözni. Ez a misztikus szemlélet egyaránt áthatotta tájképeit, csendéleteit és figurális kompozícióit is. André Salmon éppen emiatt a látnoki víziók által befolyásolt festészetet tartotta Stücgold erősségének.

A már említett Függetlenek Szalonja 1912-es kiállítása után, 1913-ban rendezte első önálló kiállítását az akkori legjelentősebb müncheni galériás, Hans Goltz. Még ugyanebben az évben szerepelt a galéria 2. csoportos kiállításán, majd a berlini Herbstsalon (Der Sturm) tárlatán, itt a *Könyöklő nő (Nóra)* és a Gondolkodó (*Kis Judit Wolfskehl*) című műveit állította ki. 1917-ben rendezte meg második önálló kiállítását Hans Goltz Münchenben, itt mutatta be a

négy évvel korábban festett *Holdkóros* és az *Álomkép (Tükröződés)* című remekeit, melyek alapján Stücgold bátran sorolható a szürrealizmus előfutárai közé. Hitvallása szerint:

„A teremtés képességének a szabad Én-ből kell erednie. (...) A földből kihajtó növény karjait szabadon a nap felé nyújtja, s annak fényétől megittasulva formáit belülről terjeszti ki. A művész ugyanilyen. Egyéniségét nem kell keresnie. Amint szellemmé vált, a természet győzi meg őt. A rajta kívül álló dolgok mozgása a művészbe hatol, és hagyják, hogy műszülessen, de csak az akarat felügyelete alatt. Ha az akaratot a jelen uralja, a mű csak illusztratív erejű lesz. Ha az akarat uralja a jelent, akkor lesz stílus – tett.”

1913 után Münchenbe költözött, ahol festőiskolát nyitott, és szoros kapcsolatot ápolt a Der Blaue Reiter tagjaival, a csoport második közös kiállítására Franz Marc invitálta meg. A világháború után egy darabig Zürichben és Freiburgban élt, majd Párizs, Varsó, Berlin és újra Párizs következett, itt halt meg 1933-ban. Emlékkiállítását a Galerie Bernheim-Jeune ugyanabban az évben rendezte meg.

„Stücgold képei erős, ősképszerű erejűekkel ragadnak meg bennünket. (...) Ám mindenekelőtt a nagy szintézis utáni vágyakozást kell észrevennünk, amely őt akkoriban Münchenben vagy Párizsban, a Nabis-k körében ragadta meg, mint a Világ és az ember összecsengése. Stücgold műve éppúgy távol van Chagall finom lírájától, mint Javlenzkij szigorú, katonás fegyelmezettségétől. Néhány képe William Blake vízionárius művészetének megformálására emlékeztet. Ami viszont Stücgold számos művének magas rangját adja, a valóságnak az igazán vallásos szemlélete, a dühös próféták forró lélegzete, amely égve és sebzőn csap meg bennünket. Ez a művészet egy harcosé, aki mindig készen áll önmaga megmérettetésére” – írta művészetéről egyik monográfusa, Clemens Weiler.

A MissionArt Galéria hamarosan kiállításon mutatja be a már Magyarországra érkezett műtárgyegyüttest, de tervben van egy átfogó, nagyobb szabású tárlat megrendezése is a művész festményeiből. ✨

STANISLAV STÜCGOLD
Református templom
Nagybányán
1908
olaj, vászon
65.5 x 55.5 cm

artmagazin



„A kultúrának hősök kelleneek” – éneklí Laca, azaz „fenomén” feLugossy László legutóbbi, Szirtes Jánossal közös filmjűkben, a Tiszta lapban. Igaza van: a jelen átmediatizált, totális fogyasztói kultúrájában, ahol az értékek a végűsűkig relativizálódtak, a tömegkultúrális erőszak közepette csak egy hűs menthet meg minket és a kultúra ügyét.

Készman József • Artmagazin 2004. július



Hogy szabad ilyen állapotú képeket kiállítani? Kilencven százalék fekete ragya, tíz százalék emberke, aki úszik a ragyában. Ezek ragyák, nem képek. Mintha egy böllér ment volna neki a vászonnak, disznóperzselővel.

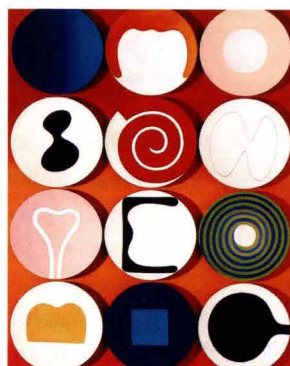
Kováts Lajos · Artmagazin
2004. május

Az azonosítás a művészettörténeti kutatás egyik legérdekesebb feladata, amely a tudományos alapposságon 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 szírcsészt igényel.

Matits Ferenc • Artmagazin 2003. december

...ma ugyanis Moszkva kulturális és közintézményei-
ben rengeteg a Magyarországon zsákmányolt régi, ki-
váló bútort, köztük rengeteg 16–17. századi mű. E so-
rok írója Moszkvában járva maga is üldölgelt egy otta-
ni kitűnő intézetben egy szép régi széket (más nem
lévén a közelben, amin helyet foglalhatott volna), kis-
sé felve, hogy a műtárgyban ne tegyen kárt férfiem-
berhez méltó testsúlyával, amikor is az intézmény ked-
ves igazgatóhelyettese közölte vele: üljön rajta nyu-
godtan, hiszen maguktól származik.”

Mravik László • Artmagazin 2004. május



A hamisított szakvélemények legotrombább formája az, amikor a szerző még a meghamisított szakember nevét sem írja helyesen.

Bellák Gábor · Artmagazin
2004. május



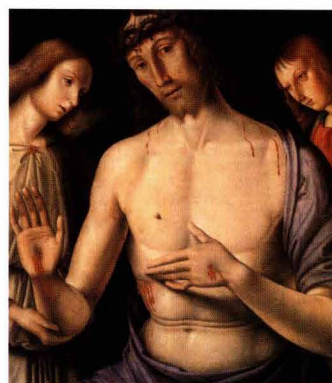
Mégis, ha az ember felteszi azt a kérdést: miért van az, hogy a női akt, mint látvány gyakran többet nyújtott annál, mint egy „szemlélésre” szánt tárgy, rájön, hogy a nőkhöz való viszony nemcsak társadalompolitikai, hanem művészeti-filozófiai kérdés is. Milyen legyen a nő: ártatlan vagy érzéki? Van-e zseniális nő (Friedrich Schlegel), vagy vannak közöttük „boldog érzékiséggel megáldott alkotók” (Goethe), vagy teljességgel „unesztetikuskák” (Schopenhauer), maradjanak tudatlanok vagy lehetővé kell-e tenni számára tenni számukra az educatiót?

Kovács Ágnes • Artmagazin 2004. november



Van egy svéd film, a *Dalok a második emeletről*, amelyben egy szélhámos csávó rábeszél valakit, hogy feszületekbe fektesse a pénzét, úgyis jön a karácsony, megtérül. Persze nem jön be az üzlet, és a film végén van egy képsor: a „befektető” áll egy pusztában a rengeteg kereszt között, és dühösen a földhöz vág egyet, azt kiáltva: „Miért is gondoltam, hogy ezzel a lúzerrel fogok én nyerni...” Ez hasonlít arra, amikor elrontasz egy festményt, és ott állsz, hogy most hogyan tovább. Ha abból sikerül kímálsz, akkor az nagyon jó. Az egy feltámadással egyenrangú.

Szűcs Attila • Artmagazin 2004. március



Reméljük, e rövid áttekintés a jövőben segít elkerülni a hasonlóan vaskos tévedéseket, s ezentúl nem jelennek meg a műtárgypiac legmagasabb régióiban olyan hamisítványok, amelyeket egy magára igazán adó galériában a jó szemű témörőnek is könnyedén fel kellene ismernie.

Molnos Péter • Artmagazin 2004. május

A befejezetlenség stílusa azt jelentette, hogy nem vagyunk elég biztosak magunkban. Kontrollálsz, kifelé beszélsz, kacsingatsz. Egy bizonyos életkor után nem kell kacsingatni kifelé. Mindent szétszedtünk. Most az összerakás ideje van.

Roskó Gábor • Artmagazin 2004. július



nők évszázada



WWW.NOKEVSZAZADA.HU

A Nők Évszázada klubban
olyan kérdésekre találsz
választ, melyek
átgondolásához igazi
bátorság kell.

**Végre saját életed
főszereplőjévé
válhatsz!**

Lépj be Te is!



Örökzöld



SZERENCSEJÁTÉK RT.