

ARTMAGAZIN



93



980 Ft

15. évfolyam 2017 / 1. szám

nka



12.madeinhungary + 05.MeeD

határtalan design / *design without borders*

kiállítás cseh, dán, észt, finn, lengyel, lett, litván, magyar, norvég, szlovák és svéd designerek munkáiból

Új Budapest Galéria 2017.04.01. – 05.07.

madeinhungary-meed.hu

• Visegrad Fund

• nka Nemzeti Kulturális Alap

• PANNONIA BIZTOSÍTÓ

• Budapesti Tavaszi Fesztivál 17

7-12
ÉVESEKNEK

MÁRCIUS 11. | 18. | 25.
ÁPRILIS 01. | 08. | 22.

Mini
tex
túra
2017

KÉPZŐMŰVÉSZET – IRODALOM – SZÍNHÁZ
MAGYAR NEMZETI
GALÉRIA



FŐTÁMOGATÓ:

otp junior

MESEK:

PAGONY

SZEREPLŐK:

Budapest Bábszínház

WWW.MNG.HU
WWW.JEGYMESTER.HU

Alig tudunk elszakadni 2016-tól, pedig elég nehéz év volt. Nagy-Britanniában például a Morus Tamás-évforduló miatt az Utópia éveként hirdették meg, aztán jött a Brexit – maga a negatív utópia. Azért egy sajátos, orosz irodalmon edződött szempontból (szerzőnk a Nabokov-fordító Hetényi Zsuzsa) áttekintjük, hányféle megjelenése volt az utópikus gondolatoknak és milyen fajta kiállításokat szenteltek nekik Londonban, hogy legalább lássuk, honnan kell visszafordulnunk. Szerencsére a műkereskedelem egyelőre még a *kutya ugat, a karaván halad*-elv mentén működik, úgyhogy azt is áttekintjük, milyen árrekordok születtek, miért fizettek a legtöbbet azok, akik már

Utópiában laknak. Egy pici infografikával azt is érzékeltetjük, hol állnak a magyar piac árai a nemzetköziéhez képest. Ebből a szempontból érdemes megnézni azt is, miért fontos a magyar művészek jelenléte a tekintélyes külföldi múzeumokban, illetve a rangos nemzetközi vásárokon, és hogyan zajlik egy szerzeményezés például Londonban. Egyik interjünk ezzel foglalkozik, a másikban pedig arról olvashatnak, hogyan valósult meg itthon ez a nemzetköziség, akkor, amikor még alig lehetett külföldre eljutni. Hogyan sikerült a népi hagyományoktól elindulva a világ kerámiaművészeit idecsábítani közös munkára, Kecskeméten. Ennek kapcsán azt is megnézzük, milyen új útjai vannak

a kerámiának mint műfajnak, pontosabban, hogy ki miért és hogyan nyúl ehhez a technikához. Szó lesz még teljes életműveket áttekintő kiállítások tanulságairól, és mondhatni körüljárjuk a magyar színház-történet egyik legfontosabb figuráját, a zöld szamarat, illetve ennek kapcsán a dadaista színház itthoni megnyilvánulásait. Hogy mindezt majd tényleg megfelelő kontextusba lehessen helyezni, ajánlunk egy új könyvet, amely a magyar turanizmus történetét dolgozza fel. A hab a tortán pedig az a cikkünk, amelyből kiderül: valaha egy holland művésztelepen Mondrian magyar cigányzenére mulatott.

Topor Tünde

Helyesbítés:

Lapunk 2016/8. szám 26. oldalán a képfelirat helyesen:
Galimberti Sándor: *Amszterdam*, 1915, olaj, vászon, 92 x 92,5 cm, Jamus Pannonius Múzeum, Pécs
© JPM, Pécs

Impresszum

Főszerkesztő: Topor Tünde topor@artmagazin.hu	Lapunk szerzői: Fáy Miklós Galács Judit Hetényi Zsuzsa Horányi Attila Katona Anikó Martos Gábor Mélyi József Mucsi Emese Németh István Szikra Renáta Szilágyi Róza Tekla Topor Tünde Torma Beatrix Winkler Nóra	Felelős kiadó: Einspach Gábor einspach@artmagazin.hu
Szerkesztő: Szikra Renáta szikra@artmagazin.hu		Kiadja az Artmagazin Kft. 1061 Budapest, Paulay Ede u. 55. +36 30 560 93 29 info@artmagazin.hu
Olvasószerkesztő: Lukács Annabella		Megjelenik havonta.
Szerkesztőségi koordinátor: Tormási Anita tormasi@artmagazin.hu		Nyomdai munkák: Pauker Nyomdaipari Kft. CTP szaktanácsadás: Miklós Árpád
Lapterv: Horváth Csilla		Terjesztés: Árusítás a Lapker Zrt. országos hálózatán keresztül, Relay, Inmedio kiemelt áruhelyein.
Layout: de_form		
Stratégia: Winkler Nóra		
Artmagazin Online: Mucsi Emese, Szilágyi Róza Tekla	A címlapon: Címlapunkon Edmund de Waal: <i>Tárgyak és jelenések III.</i> , 2012 © A művész jóvoltából Fotó: Ian Skelton	
Gyakornok: Varga Krisztina	Cikkünk a 38. oldalon.	

4 – 5	ARTANZIX
6 – 13	Műkereskedelem Martos Gábor: SOK DOLLÁR, SOK FORINT, SOK HÜHÓ, SOK HÜHA 2016 legnagyobb és legérdekesebb nemzetközi és hazai műtárgypiaci sikerei
14 – 15	Kiállítás Mélyi József: FÁTYOL ÉS VÁSZON Szűcs Attila kiállítása a Ludwig Múzeumban
16 – 18	Kiállítás Fáy Miklós: MINT A CSIRKÉT Artemisia Gentileschi Rómában
20 – 23	Artmagazin-díj Szilágyi Róza Tekla: Artmagazin-díj az Art Marketen A 2016-OS NYERTES: A VIOLUK CONTEMPORARY
24 – 29	Interjú Topor Tünde: ÚJRAFELFEDEZÉSEK KORA Interjú Valkó Margittal, a Kisterem Galéria vezetőjével
30 – 36	Esszé Hetényi Zsuzsa: NEURONIA
38 – 41	Kiállítás – fókuszban a kerámia Horányi Attila: A GYÚRT TUDÁS SZÜKSÉGESSÉGÉRŐL Ai Weiwei és Edmund de Waal kerámiái Grazban
42 – 43	Egy kép – fókuszban a kerámia Mucsi Emese: Halálfélelem ide vagy oda CSUTAK MAGDA: KITÜNTETÉS
44 – 48	Interjú – fókuszban a kerámia Torma Beatrix: A TALENTUMOKAT VISSZA KELL FIZETNI Beszélgetés Probstner Jánossal, a Kecskeméti Nemzetközi Kerámia Stúdió alapítójával
49	Fókuszban a kerámia Topor Tünde: ROSKÓ GÁBOR: FALBURKOLAT
50	Fókuszban a kerámia Mucsi Emese: Gyorsan, mint a gondolat KOMORÓCZKY TAMÁS KERÁMIÁIRÓL
51	Fókuszban a kerámia Winkler Nóra: MIRA BIRODALMA
52 – 56	Tanulmány Galács Judit: S JÖTT A ZÖLD SZAMÁR, ÉS HELYESEN BÖGÖTT... Avagy a dada mint lehetőség a színház újragondolására
58 – 61	Magyarok Németh István: ZUNKI JÓSKA, KULCSÁR MÁRTON Willy Sluijter magyar vonatkozású plakátjai
62 – 63	Gutenberg-galaxis Katona Anikó: Kelet népe, avagy irány Turán ABLONCZY BALÁZS: KELETRE, MAGYAR! A MAGYAR TURANIZMUS TÖRTÉNETE

ÓRIÁS MONDRIAN

A hágai városi tanács Richard Meier tervezte épületének homlokzatára készül a világ legnagyobb „Mondrianja”. Az apropót az adja, hogy a holland geometrikus absztrakció radikális vezéralakja éppen 100 éve indította el Theo van Doesburggal a *De Stijl* folyóiratot, amely fórumot biztosított a művészetek új egységét hirdető avantgárd csoportnak. A vörös-sárga-kék színmezők és a fekete-fehér rácsozat nemcsak Mondrian képeinek védjegye lett, ugyanezt a (forma)nyelvet beszélték térbe fordítva Van Doesburg épülettervei és Gerrit Rietveld bútorai is. Egyébként Mondriant 1931-ben fel is kérték, igaz, nem Hágában, hanem Hilversumban, hogy készítsen egy kompozíciót az ottani városháza betonhomlokzatára, ám a csúcsára állított fehér rombusz, amit tervezett, mégsem nyerte el a megrendelők tetszését. A mostani „dinamikus és statikus erők egyensúlyára” alapozott hágai színekompozíció à la Mondrian (Studio Vollaerszwart) azonban a centenáriumi ünnepségek egyik fénypontja lesz, és korántsem az egyetlen átalakított épület a fővárosban: a Parlamenttel és a Mauritshuis múzeumépületével szemben például kis kubista pontonok horgonyoznak majd a Hofvijver tavában. A Gemeentemuseumban júniusban nyílik a *Mondrian felfedezése* kiállítás, amely külön kiemeli a mozgalomnak a modern formatervezésre és építészetre gyakorolt hatását.



Hercules Segers (1590 k. – 1638 k.): *A Rijnsburgi kolostor romjai délről*, 1625–30 k., rézkarc, sárgásfehér festékkel sötétbarna alapra nyomva, 20 x 31,9 cm, Kupferstichkabinet. Staatliche Museen zu Berlin
© Kupferstichkabinet. Staatliche Museen zu Berlin



A hágai városháza épülete az új Mondrian homlokzattal (Studio Vollaerszwart), 2017
© The Hague

MISZTIKUS TÁJAK

Életéről néhány adat maradt csak fenn, pedig a holland aranykor híres és nagyon népszerű festő-rézmeteszője volt Hercules Segers. Rembrandt nyolc munkáját vette meg saját gyűjteményébe, köztük a hagyatékból egy rézlemez is, amit később átdolgozott és Segers mesteri tájképét többé-kevésbé érintetlenül hagyva, saját neve alatt „forgalmazott”. Segers tájképfestőnek tanult, de szélmalmokkal tarkított józan holland mélyföld helyett misztikus tájakat, sziklaszirtekkel és szakadékokkal szabdalts (általa egyébként sosem látott) hegyvidéket festett, néha saját amszterdami városi házát ágyazva bele a fantasztikus panoráma-képekbe. Festményeiből mára alig több mint egy tucatot tartanak számon, metszete viszont annál több maradt, köztük egészen különleges darabok is. Kortársaival ellentétben őt nem az érdekelte, hogy a nyomatok mindig tökéletesen egyformák és főként hogy fekete-fehérek legyenek. Kísérletezett színes tintával és előre színezett alappal is: világos tintával sötét alapra nyomott kolostorromjai például kísérteties éjszakai táj hatását keltik. Gyakran nem is papírra, hanem lenvászonra nyomtatott, aztán a nyomatot tovább színezte, festette, vagy szétvágta és miniatűr festményt készített belőle. A műfaji határok összerosásának avantgárd gesztusa miatt nehéz eldönteni, hogy nyomtatott festményekről vagy inkább festett nyomatokról van szó. Hirtelen halála lehetett az oka, hogy olyan sok félbemaradt, de ma is hihetetlenül izgalmas kísérleti darabot hagyott hátra.

The Mysterious Landscapes of Hercules Segers, The Met Fifth Avenue, New York, 2017. május 21-ig.

VAN GOGH SÍRJA

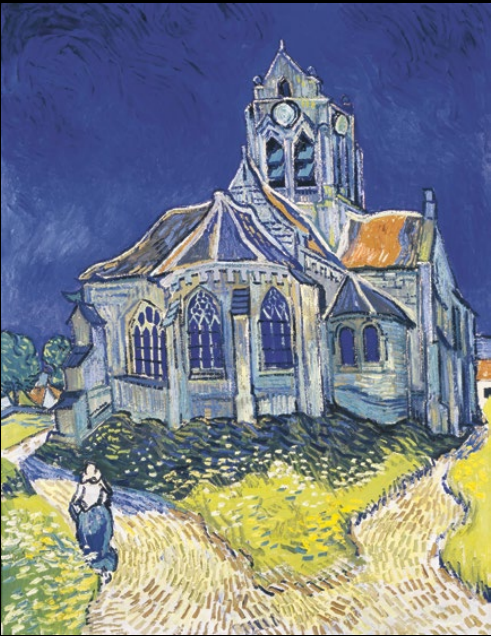
A két évvel ezelőtti viharok és súlyos esőzések okozta beázás, földcsuszamlás és az évi kétszázezer zarándok kíméletlen taposása következtében katasztrofális állapotba került a Van Gogh fivérek sírja – írja a *Hyperallergic*. Vincent Van Gogh a Párizstól északra fekvő kisvárosban, Auvers-sur-Oise-ban festette élete utolsó hónapjaiban, elboruló elmével az Auvers környéki szélfúttá mezőket, virágos kerteteket és vendéglátója, Dr. Gachet szép leányát. A város vezetése a nonprofit Van Gogh Intézetel együttműködésben crowdfunding kampányt indított, hogy összegyűjtse azt a 600 ezer eurót, amelyből a parcella rendezésén túl a temető vízelvezetésére, világítására, éjszakai őrzésére is futná, nem beszélve az esőbeálló és illemhely felállításáról, mert hiányuk ekkora látogatószám mellett már megkerülhetetlen problémát jelent. A lelkes ötletgazdák tájatalakítást is terveznek, hogy a temető közvetlen közelében újra a festményekről jól ismert hullámozó búzamezőben (és hollókban?) gyönyörködhesenek a Van Gogh-rajongók. Közösségi finanszírozás útján szeretnék felújíttatni a síroktól mindössze pár perc sétára lévő Notre-Dame-de-l’Assomption sérült tetőszerkezetét, ha már a helyi templomot megörökítő híres Van Gogh-festmény ragyogó kék egét nem is tudják az egész turistaszezonban biztosítani.



Fischer József íróasztala
© IMM

Járitz-villa terasza (Budapest II. ker., Baba utca 14.) tervezte: Fischer József, 1941–1942
Fotó: Seider Zoltán
© Fischer Zsuzsanna

Összeállította: Szikra Renáta



Vincent van Gogh: *Az auvers-i templom*, 1890. június, olaj, vászon, 93 x 74.5 cm, Musée d’Orsay, Párizs
Forrás: Wikimedia Commons

ASZTALTÓL AZ ÁGYIG

A saját használatra tervezett dolgozóasztal mindig nagyon személyes, kis túlzással azt is mondhatnánk, az építész egyetlen tárgyba sűrített életműve vagy ars poeticája. Az Iparművészeti Múzeum *Breuer újra itthon* kiállítása a két világháború közti modernista építészet körképét a Breuer-kortársak dolgozóasztalain keresztül vázolja fel a gyűjteménybe frissen bekerült Breuer gránit tárgyalóasztal apropóján. A harmincas években Breuer Marcell és Molnár Farkas cégtársaként működő Fischer József piros linóleummal borított, alacsony csövázás asztala például éppolyan praktikus, ugyanakkor merész és elegáns, mint egyik legjobb villája, amit a festő Járitz Józsa családja számára tervezett 1942-ben. A negyvenes évek elején még beépítetlen budai hegyoldalban inkább úrhajóhoz, mint lakóházhoz hasonlít a pálcaszerű oszlopokon lebegő hófehér építmény. Maga a villa érdekes adalékként szolgálhat a Járitz különleges életművéről lapunkban nemrég megjelent tanulmányhoz (*Artmagazin*, 2016/7, 46–54. o.). Sajnos alighogy elkészült, az épületet súlyos bombatalálat érte. Újjáépítették, de a tulajdonosváltások következtében (ma kórház) szinte a felismerhetlenségig át is alakították. Beépítették a lendületes ívű, részben üvegbetonnal fedett teraszt is, de megmaradt a finom kis kerti medence, amelynek Járitz Józsa tervezte mozaikján most szárazra vetve kralloznak, szökellnek a színes alakok.

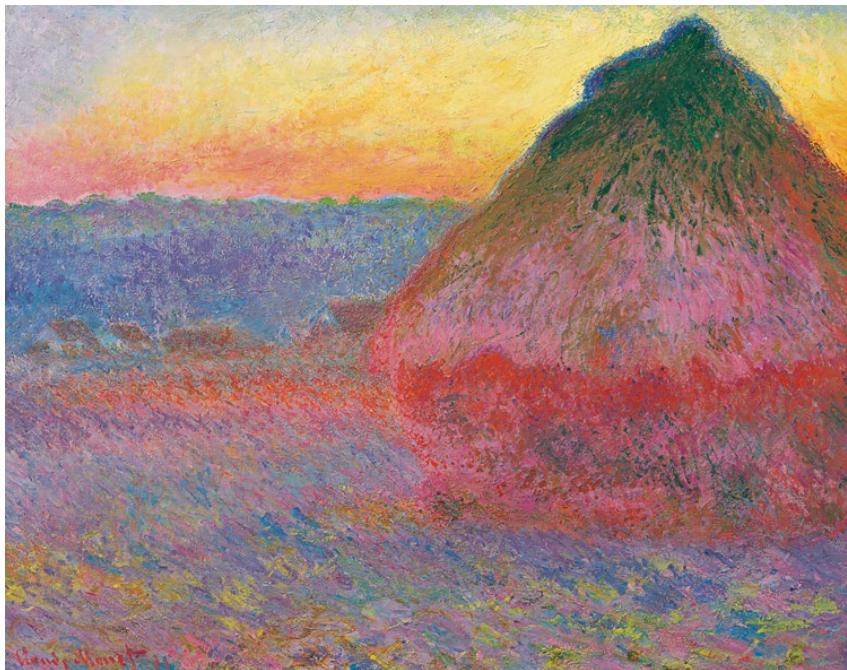
Breuer újra itthon, Iparművészeti Múzeum, 2017. június 11-ig.



Claude Monet, Willem de Kooning és Rubens: kaszál a festőiség.
Még a rekordot elért fotó is festői. Lássuk pontosan, mit is díjazott tavaly a piac.

Martos Gábor

SOK DOLLÁR, SOK FORINT, SOK HŰHÓ, SOK HŰHA 2016 legnagyobb és legérdekesebb nemzetközi és hazai műtárgypiaci sikerei



Claude Monet: *Szénaboglya (Meule)*, 1891, olaj, vászon, 72,7 x 92,1, cm, Christie's New York, Impressionist & Modern Art Evening Sale (Sale 12145, Lot 9B), 2016. november 16., leütési ár: 81 447 500 dollár

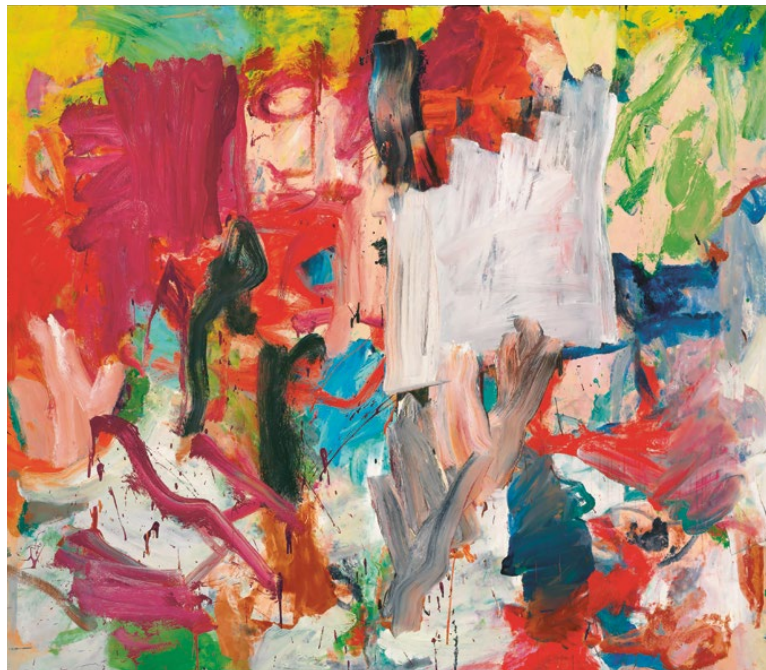
© Christie's Images Limited 2017

A világ top-műkereskedelme továbbra is csupán egy-két kimagasló forgalmú árverezőházra koncentrálódik.

nél, de már New Yorkban *L'Éternel Printemps* (Örök tavasz; 1901–1903) című szobráért adott valaki 20 410 000 dollárt (5,638 milliárd forint). A sort folytathatjuk még néhány további érdekes szerzőicsúc-s leütéssel. A Christie's májusi New York-i árverésén Maurizio Cattelan *Him* (2001) című, Hitlert egy térdeplő kisfiú alakjában megörökítő szobrát 17 189 000 dollárért vitték el (4,762 milliárd forint; a korábbi Cattelan-rekord 2010-ben 7,9 millió dollár, azaz 2,1 milliárd forint volt). Ugyancsak májusban, New Yorkban és a Christie's árverésén Frida Kahlo *Dos desnudos en el bosque* (Két akt az erdőben; 1939) című festményéért fizettek 8 005 000 dollárt (2,235 milliárd forint). Kahlo korábbi árverési rekordja 2006-ból 5 616 000 dollár volt, de ez a mostani ár nemcsak szerzői rekord, hanem a latin-amerikai művészek munkái tekintetében is új csúcst jelent. Júniusban a párizsi Artcurialban fizettek ki 500–700 000 eurós becsérték után 1 243 000 eurót (1 417 020 dollár) Marcel Duchamp *Nu sur nu* (Akt akton; 1910–1911) című munkájáért.

2016-ban a legtöbb pénz ezúttal is egy magánadásvétel során mozgott, amely egyben minden idők legmagasabb vételárú európai műzeumi beszerzéseként is csúcst döntött. Rembrandt van Rijn *Maerten Soolmans és felesége, Oopjen Coppit portréi* (1634) című két festményét januárban vette meg 160 millió euróért (177 845 000 dollár; 49,844 milliárd forint) – a Christie's közvetítésével – Éric de Rothschild-tól közösen Franciaország és Hollandia; a képpár a két állam szerződése értelmében soha nem választható el egymástól, felváltva fogják őket fél-félévig együtt bemutatni a Louvre-ban, illetve a Rijksmuseumban, és egyéb kiállításra nem is adhatók kölcsön. Ugyanakkor mivel a francia jog szerint a közös vásárlásra nincs mód, ezért papíron a férfit portré Franciaország, a női pedig Hollandia tulajdona lett (lásd Artanzix: Nem válnak a Rothschild Rembrandtok, *Artmagazin* 2015/8, 4. o.). Ami az árveréseket illeti, ott a legmagasabb összeget novemberben fizették ki a Christie's New York-i aukcióján, amikor 81 447 500 dollárt (23,6 milliárd forint) tettek le Claude Monet *Meule* (Szénaboglya; 1891) című munkájáért. Az, hogy a világ top-műkereskedelme továbbra is csupán egy-két kimagasló forgalmú árverezőházra koncentrálódik, ennek az egyetlen árnak a fényében is jól látható, mert például Németország egyik vezető műkereskedőháza, a müncheni Ketterer teljes 2016-os

árverési forgalma volt 47 millió euró (49,3 millió dollár), és nagy sikerként könyvelték el, hogy az év során több mint nyolcvan tételük leütési ára lépte át a százezer eurós határt; a legtöbbet, 725 000 eurót Emil Nolde *Figur und Clematis* (Alak klematisszal) című munkájáért adták. Úgyhogy vissza is a „nagyokhoz”. A második legmagasabb összeg Willem de Kooningnak jutott, *Untitled XXV* (*Cím nélkül XXV*; 1977) című vászna novemberben a Christie's New York-i árverésén 66 327 500 dollárt (19,308 milliárd forint) ért meg valakinek. A régi mesterek között Peter Paul Rubens *Lót és lányai* (1613–14 körül) című festménye vitte el a pálmát: júliusban a Christie's londoni árverésén adtak érte 44 882 500 fontot (58 167 720 dollár; 16,539 milliárd forint), ami a második legmagasabb ár ebben a műtárgykategóriában. (Az eladási lista élén is egy Rubens-mű áll: *Az ártatlanok lemezszárlása* (1610) című képért 2002 júliusában a Sotheby's londoni árverésén fizettek 49 506 650 fontot (75 930 440 dollár; 19,354 milliárd forint). A szobrok között Auguste Rodin kétszer is megdöntötte saját korábbi árrekordját: előbb februárban a Sotheby's londoni aukcióján *Iris, messagère des dieux* (Írisz, az istenek hírnöke; 1902–1905) című munkája ért el 11 573 000 fontos árat (16 662 805 dollár; 4,6 milliárd forint), majd májusban ugyancsak a Sotheby's-



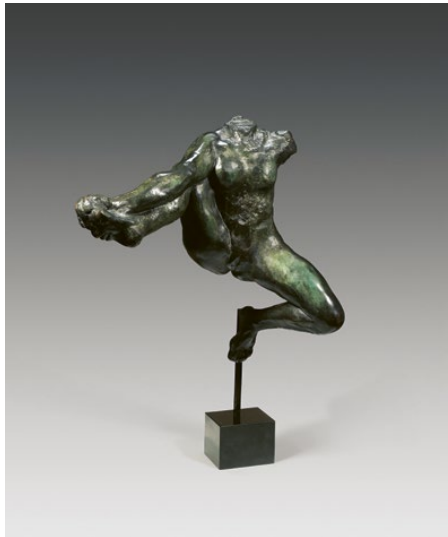
Willem de Kooning: *Cím nélkül XXV*, 1977, olaj, vászon, 195,7 x 223,5 cm, Christie's New York, Post-War & Contemporary Art Evening Sale (Sale 12156, Lot 8A), 2016. november 15., leütési ár: 66 327 500 dollár

© Christie's Images Limited 2017 / HUNGART © 2017



Szűcs Attila: *Érintés*, 2016, olaj, gesso, rétegelt lemez, 100 x 80 cm, Sotheby's London, Contemporary East, Lot 269, 2016. június 7., leütési ár: 16 250 font

© A művész jóvoltából / HUNGART © 2017



Auguste Rodin: *Írisz, az istenek hírnöke*, 1902–05, bronz, 82,9 cm, Sotheby's London, Impressionist & Modern Art Evening Sale, Lot 22, 2016. február 3., leütési ár: 11 573 000 font
© 2017 Sotheby's



Maurizio Cattelan: *Him*, 2001, viasz, emberi haj, öltöny, műgyanta, pigment, 101 x 42,1 x 63,5 cm, Christie's New York, Bound to Fail (Sale 12151, Lot 39 A), 2016. május 8., leütési ár: 17 189 000 dollár
© Christie's Images Limited 2017 / HUNGART © 2017

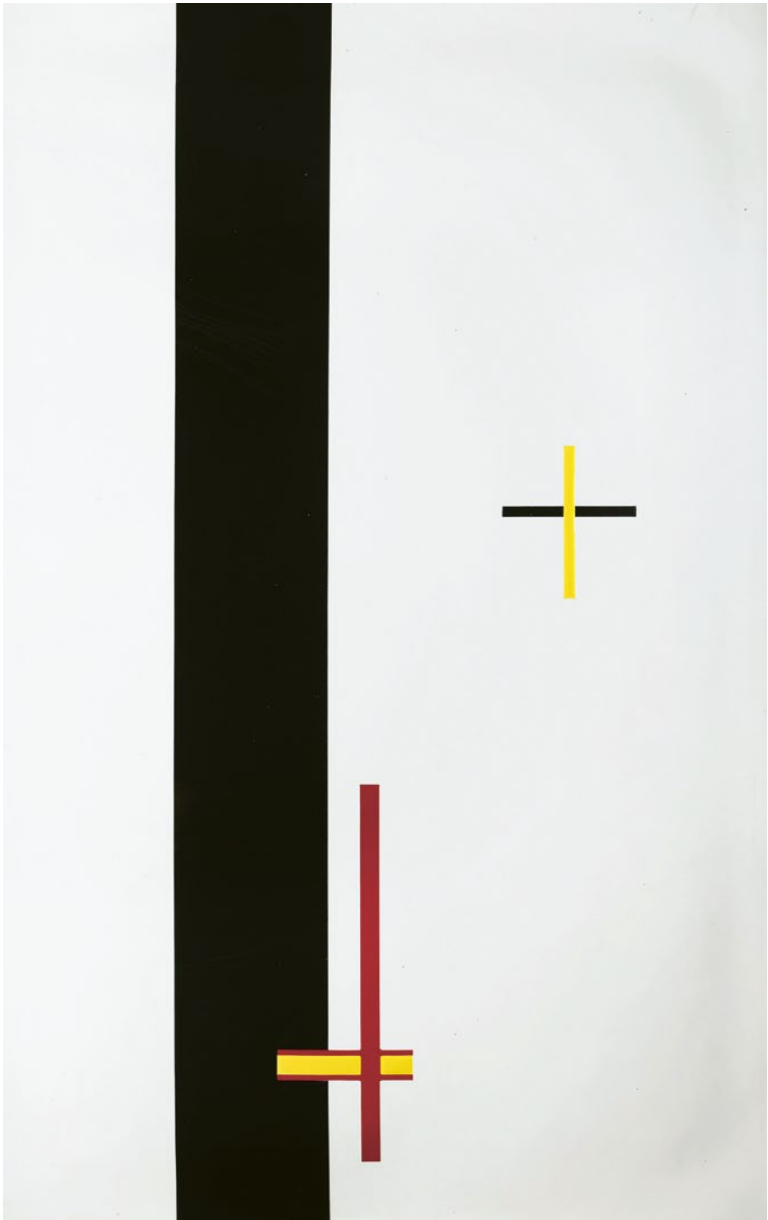
Sajnos a nemzetközi műkereskedelmi világ nem alkalmazkodik a szigorúan vett naptári év beosztásához, így kezdésképpen több mint egy évvel visszább kell lépnünk, hogy beszámolhassunk több olyan jelentős, 2015-ben lezajlott műkereskedelmi tranzakcióról, melyekről csak tavaly szereztünk tudomást, így mindenképpen ott a helyük a 2016-os „top-összefoglalókban”.

Tavaly februárban lett például nyilvános, hogy még valamikor 2015 őszén a nemzetközi műgyűjtés két milliárdos amerikai nagyágyúja megint üzletet kötött egymással: Kenneth Griffin egyetlen adásvétel keretében két képet is megvett David Geffentől, Willem de Kooning *Interchange* (1955) és Jackson Pollock *Number 17A* (1948) című festményeit, és a kettőért együtt kerek 500 millió dollárt adott, méghozzá a hírek szerint olyan „megosztásban”, hogy az első kép 300, a második pedig 200 millióba került. Márpedig ha ez tényleg így van, akkor a De Kooning-kép felkerült a minden idők legdrágább műtárgyait számba vevő lista legtetejére, közvetlenül Paul Gauguin *Nafea Faa Ipoipo (Mikor házasodsz meg?; 1892)* című munkája mellé, amelyért 2015 elején a Katari Múzeumok fizettek ugyanennyit Rudolf Staechelin svájci műgyűjtőnek, a Sotheby's volt igazgatójának. De Kooning 1955-ben 4000 dollárért adta el ezt a művét, amely aztán 1989-ben egy árverésen 20,68 millió dollárért cserélt gazdát, a Pollock pedig ezzel a negyedik legdrágább műtárgy lett a világon (öt Paul Cézanne *Les Joueurs de cartes [Kártyázók; 1895]* című képe szorítja le a dobogó harmadik fokáról az érte 2011-ben ugyancsak a katari sejk családja által George Embiricos görög hajómágnásnak kifizetett 250 – más források szerint 259 – millió dollárral).

2015 májusában Picasso lánya, Maya Widmaier-Picasso – Larry Gagosian műkereskedő-galériás közvetítésével – eladta Leon Black New York-i milliárdosnak apja *Buste de femme (Marie-Thérèse) (Egy nő mellszobra – Marie-Thérèse; 1931)* című köplasztikáját 106 millió dollárért. Csakhogy, mint ez az üzletkötés napvilágra kerülése után kiderült, 2014 novemberében Maya ugyanezt a szobrot egyszer már értékesítette a Katari Múzeumoknak, 42 millió dollárért (szépen felment közben az ára). Az értelemszerűen kitörő jogi csatározásoknak 2016 júniusában lett vége (és ekkor váltak nyilvánossá az összegek is): a szobor maradt Leon Blacknél (vagyis ettől számítva az érte kifizetett 106 millió dollár a mű dokumentálható ára), Katar pedig meg nem nevezett összegű kártérítést kapott.

És még egy magánüzlet 2015-ből: Jacopo Pontorno *Fiatal férfi portréja piros sapkában (Carlo Neroni firenzei nemes archépe, 1530)* című festménye 30,6 millió fontért (36,5 millió dollár) került korábbi tulajdonosától, a hetedik Earl of Caledontól J. Tomilson Hill New York-i bankár birtokába; ez az üzlet azután derült ki, hogy miután az új amerikai tulajdonos ki akarta vinni az országból a képet, a londoni National Gallery gyűjtést indított, hogy ugyanazért a vételárért megvegye, és a mű Angliában maradjasson. A tisztázatlan jogi viszonyok miatt az ügy a mai napig lezáratlan, a festmény egyelőre marad a szigetországbán.

És végül a szerző korábbi figyelmetlensége: tavalyi összefoglalómból sajnos kimaradt, mivel csak a múlt év során találtam rá az adatra, hogy 2015 májusában a China Guardian pekingi árverésén 279 millió jüant (43 millió dollár; kb. 11,5 milliárd forint) fizettek Pan Tianshou/Pan Tiensou *Eagle, Rock, and Flora (Sas, szikla és növények)* című festményéért (amit 2005-ben még csak 11,7 millió jüanért árvereztek el).



Moholy-Nagy László: *EM 1 Telefonkép*, 1922/23, zománc, acél, 95,2 x 60,3 cm, Sotheby's New York, Impressionist & Modern Art Evening Sale, Lot 5, 2016. november 14., leütési ár: 6 087 500 dollár
© 2017 Sotheby's / HUNGART © 2017

Nemcsak szerzői csúcsot döntött a kortárs román festő, Adrian Ghenie, amikor *Nickelodeon* (2008) című vászna októberben a Christie's londoni árverésén 7 109 000 fontért (9 028 430 dollár; 2,398 milliárd forint; becült ár: 1–1,5 millió font; leütési ár: 6,2 millió font) kelt el, de ez az összeg egyúttal a jelenlegi legdrágább román műalkotással is tette művét. Érdeemes megjegyezni, hogy Ghenie korábbi rekordja (2016. február, Sotheby's, London) „csak” 3 117 000 font (4 511 506 dollár) volt, és hogy a nemzetközi sikerek közepette a 2000-es évek elején festett *Krisztus* című képét októberben az Artmark bukaresti árverésén 12–18 000 eurós becérték után már 125 000 euróért (kb. 38,7 millió forint) is meg lehetett vásárolni. Novemberben a Sotheby's londoni aukcióján Alekszandr Rodcsenko *Construction No. 95* (1919) című vásznáért 3 646 250 fontot fize-

tett ki a licitnyertes (4 523 173 dollár; 1,335 milliárd forint; Rodcsenko korábbi rekordja 2015-ből 420 000 font – 646 000 dollár – volt). Félix Vallotton *Au Marché (Piacon)* című alkotása ugyanakkor a Sotheby's zürichi árverésén ért el 3 492 500 svájci frankos szerzőitop-árat (1,009 milliárd forint; Vallotton korábbi rekordja 2000-ben 2 937 500 frank volt). Ugyancsak novemberben, de ezúttal a torontói Heffel aukciósházban Lawren Harris *Mountain Forms (Hegyi formák; 1926)* című festményével az érte megadott 11 210 000 kanadai dollárral (8,3 millió dollár; 3,274 milliárd forint) nemcsak szerzői csúcsot döntött, de egyúttal ez lett a legdrágább a kanadai művészek munkái között. 2016. decemberi rekorddal zárva a sort: James Ensor *Squelette arretant masques (Csontvázak megállítják a maszkosokat; 1891)* című képe a Sotheby's párizsi aukcióján hozta meg a festő-

nek az eddigi legmagasabb árat az érte kifizetett 7 357 500 euróval (7 916 596 dollár; 2,316 milliárd forint).

És ha már amúgy is Ensor különleges, bizarr világú képével fejeztük be, akkor említsük meg azt is, hogy változás történt az outsider art-kategória élén is: januárban a Christie'snél valaki 785 000 dollárt adott William Edmondson *Boxer (Boxoló, 1936)* című szobráért; Edmondson korábbi rekordja 263 000 dollár volt (*Anyja gyermekével; 2014*), az outsider art-kategória korábbi rekordját pedig eddig Henry Darger tartotta egy cím nélküli munkájával, amelyért 2014-ben 745 076 dollárt adtak (Henry Darger-ről: Halász Péter: Henry Darger (1892–1973), *Artmagazin* 2005/2, 67–69. o.) Az egyes műtárgykategóriákba beleszaladva – és hogy kissé távolabbra is tekintsünk – 2016-ban megdőlt a japán fametszetek árcsúcsa:



Richard Prince: *Cím nélkül (Cowboy)*, 2000, ektacolor print, 121,3 x 195,6 cm, Christie's New York, Post-War and Contemporary Art Evening Sale (Sale 12152, Lot 57B), 2016. május 10., leütési ár: 3 525 000 dollár
© Christie's Images Limited 2017 / HUNGART © 2017



Peter Paul Rubens: *Lót és lányai*, olaj, vászon, 190 x 225 cm, Christie's London, Old Master and British Paintings Evening Sale (Sale 11973, Lot 12), 2016. július 7., leütési ár: 44 882 500 font
© Christie's Images Limited 2017

A 2016-os év méltó műkereskedelmi lezárásaként december 29-én a varsói királyi kastélyban Piotr Glinski lengyel kulturális miniszter és Adam Karol Czartoryski herceg egy szerződés aláírásával pecsételte meg az év alighanem legnagyobb szabású műtárgypiaci tranzakcióját: a lengyel állam 100 millió euróért (30,937 milliárd forint; bár a lengyel közrádió 113 millió eurós vételárat jelentett be) megvásárolta az 1801-ben Izabela Czartoryska hercegnő által alapított Czartoryski-gyűjteményt a család által a kollekció kezelésére 1991-ben létrehozott alapítványtól. Az egyes becslések szerint kétmilliárd eurónál (618,757 milliárd forint) is többet érő gyűjtemény 250 000 könyvet és kéziratot, 86 000 műtárgyat (etruszk és görög vázákat, római és egyiptomi szobrokat, reneszánsz gobelineket, híres emberek relikviáit) és 593 képzőművészeti alkotást tartalmaz (többek között Luca Giordano, Dürer, Rembrandt, ifj. Peter Brueghel és Renoir munkáit), legismertebb – és alighanem legértékesebb – darabja azonban Leonardo da Vinci *Hölgy hermelinnel* (1489–90 körül) című festménye, amelyet a gyűjteményalapító fia, Adam Jerzy Czartoryski herceg vásárolt meg Itáliában 1798-ban. Mivel azonban ebben az esetben is egy gyűjtemény egyben történő adásvételéről van szó, vagyis a benne szereplő egyes alkotások vételárát nem tudjuk, így azok nem szerepelhetnek összeállításunkban; mindenesetre a Leonardo-portré mai biztosítási értéke – az Artdaily, illetve az artwolf szerint is – 350 millió euró (108,282 milliárd forint).

Leonardo da Vinci: *Hölgy hermelinnel (Cecilia Gallerani portréja)*, 1489–90, olaj, fa, 54 x 39 cm
© Joseph S. Martin / ARTOTHEK



Kitagawa Utamaro *Fukaku shinobu koi (Mélyen elrejtett szerelem)* című képéért júniusban a párizsi Drouot-nál fizettek ki 745 800 eurót (234 676 514 forint; a szerző és egyben a kategória korábbi aukciós rekordja 2005 szeptemberében a Christie's New York-i árverésén 380 000 dollár volt). A tibeti szobrok között egy 13. századi Canda Vajrapani-ábrázolás novemberben a Bonhams hongkongi árverésén 49 260 000 hongkongi dollárral (6 351 479 dollár; 1,865 milliárd forint) lett a jelenlegi legdrágább; decemberben pedig a Christie's párizsi árverésén egy 11. századi bronz Buddha-szobor 13 570 500 eurós árával (14 358 946 dollár; 4,225 milliárd forint; mindössze 150–200 000 euróra becsülték) lett a legmagasabb árú ázsiai műtárgy, amit valaha a Christie's-nél Párizsban eladtak. A fotográfia piacán a tavalyi legdrágább, Richard Prince *Untitled (Cowboy)* című felvétele a májusban a Christie's New York-i árverésén az érte kifizetett 3 525 000 dollárral a világ ötödik legmagasabb áron elkelt fotója lett. De Prince-nek más munkái is jól szerepeltek: ugyanezen az aukción *Untitled (Fashion)* című felvételéért 2 853 000, egy másik ugyanilyen című képéért pedig 2 405 000 dollárt adtak. A képregények kategóriájában tavaly is az ezen a pályán a legnagyobb sztár, Hergé (Georges Remi) tarolt: egy eredeti tusrajz-oldala a *Felfedezők* a *Holdon* című Tintin-füzetből (1954) novemberben az Artcurial párizsi árverésén 1 553 312 eurót (1 646 510 dollár; 480 millió forint; 700–900 ezer euróra becsülték) ért meg

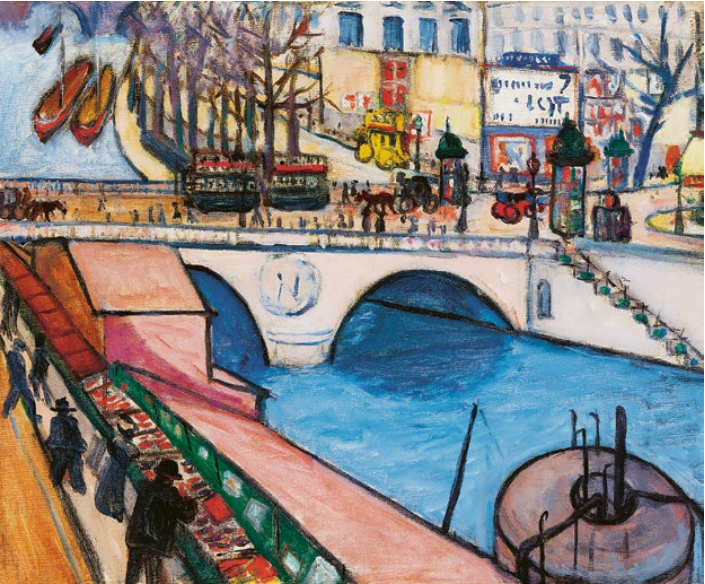
valakinek; egy (szóló) oldalért még soha nem adtak ennyi pénzt (címlapéért, illetve egy dupla oldalpárért már többet is). Alig maradt el ettől az ártól Hergé egy másik tétele: az *Ottokár király jogara* című Tintin-könyv (1939) két utolsó oldalának eredeti tusrajza áprilisban ugyanennél a háznál és ugyancsak Párizsban kapott 1,046 millió eurót (1,2 millió dollár; 325,4 millió forint; 600–800 000 euróra becsülték). És bár nem képregény, de címlap: októberben a Swann Auction Galleries New York-i árverésén megdőlt a *Vogue magazin*-címlapok aukciós ára, amikor is az 1927. novemberi szám Georges Lepape grafikáját felhasználó címlaptervért 52 500 dollárt adott meg valaki (miközben előzetesen csak 6–9000 dollárra becsülték). A zenei kották aukciós piacán Gustav Mahler *II. (Feltámadás) szimfóniájának* kézírata novemberben a Sotheby's londoni árverésén taszította le 4 546 250 fontos (5 639 623 dollár; 1,667 milliárd forint) árával a korábbi rekordert, Mozart *IX. szimfóniájának* 1987-ben 2,5 millió fontért elkelt kéziratát. A művészeti piac egyik legkülönlegesebb, mondhatni bizarr licitje Truman Capote (1924–1984) amerikai író mives japán fadobozban elhelyezett hamvaiért indult. Szeptemberben a Julien's Auctions Los Angeles-i árveréséről kemény licitharc végén 45 000 dollárért (12 279 530 forint; 4–6000 dollárra becsülték) vitte haza a nyertes. Mielőtt a nagyvilágból hazatérnénk az itthoni műtárgypiacra, vessünk egy pillantást a magyar vagy legalábbis magyar származású művészek

külföldön elért tavalyi csúcisleütéseire. Annál is inkább, hiszen november óta új mű áll a legdrágább magyarok listájának az élén: a Sotheby's New York-i árverésén ekkor adtak (mint utóbb kiderült: a Museum of Modern Art képviselői) 6 087 500 dollárt (1,757 milliárd forint; 3–4 millió dollárra becsülték) Moholy-Nagy László *EM 1 Telephonbild (EM 1 Telefonkép; 1923)* című munkájáért. (A MoMA gyűjteményében már eddig is több darabot őrzött ebből a sorozatból.) Az első után ráadásul a második helyre is új alkotás került ezen a listán: Hantai Simon *Mariale M.A.4* (1960) című vászna decemberben a Sotheby's párizsi árverésén 4 432 500 euróért (4 770 466 dollár; 1,391 milliárd forint; 1,5–2 millió euróra becsülték) váltott tulajdonost; 2005 decemberében a Christie's-nél ugyanez a kép még csak 560 800 euróért kelt el. Ami az élő művészeket illeti, ott az eddig is listavezető Reigl Judit megdöntötte saját korábbi rekordját: *Éclatement (Kitörés; 1955)* című festménye júniusban a Sotheby's párizsi aukcióján 411 000 euróval (466 427 dollár; 127 568 774 forint) előzte meg a művész pont egy évvel korábban ugyanott elért 315 000 eurós árát. A Párizsban élő, a világ szemében sokkal inkább francia, mint magyar festő mellett azonban tavaly végre több idehaza alkotó, és köztük több fiatal művésznek is sikerült betörnie a nemzetközi piacra. Júniusban a Sotheby's londoni árverésén Szűcs Attila *Érintés* című festményéért 16 250 fontot (6,5 millió forint; 5–7000 fontra becsülték); El Kazovszkij



Boromisza Tibor: *Rözezhordók a ligetben*, 1908, olaj, vászon, 100 x 116 cm, Virág Judit Galéria és Aukciósház, 54. aukció, 46. tétel, leütési ár: 87 millió forint

© Virág Judit Galéria és Aukciósház



Tihanyi Lajos: *Pont St. Michel (Paris)*, 1908, olaj, vászon, 53,5 x 65 cm, Kieselbach Galéria és Aukciósház, 54. téli aukció, 46. tétel, 2016. december 20., leütési ár: 170 millió forint

© Kieselbach Galéria és Aukciósház

Vénusz kert IV. című munkájáért pedig 13 750 fontot (5 432 856 forint; 12–15 000 fontra becsülték) adtak. Novemberi árverésén a ház megismételte a „magyar blokkot”: ekkor Szűcs Attila egy festménye 13 750 fontos; Fajó János 10 625 fontos; Galimberti Sándor 21 250 fontos; Patkó Károly két munkája 23 750, illetve 27 500 fontos; Mattis-Teutsch János 32 500 fontos; Kassák Lajos 31 250 fontos; Rozsda Endre 8750 fontos árat ért el. És hogy nemcsak Londonban lettek keresettek a magyar művészek munkái, arra bizonyíték, hogy Vajda Lajos *Lámpaember báránnyal* című 1937-es akvarellje például a stuttgarti Nagel Auctionen árverésén ért el nem akármilyen licitverseny végén 76 450 eurós (24 010 996 forint; 5000 euróra becsülték; leütési ár: 55 000 euró) árat.

Végül lássuk a hazai piacot – de először itt is egy külföldön nagy sikert elért alkotó hazai szereplését: a nemzetközi szinten, tehát forintban már milliárdos árakat elérő Hantai Simon *Etűd* (1973) című vásznát októberben a Kieselbach Galéria árverésén 18 millió, a *Manteaux de la vierge* (A Szűz köpenye vagy *Máriaköpeny*; 1960) címűt pedig 19 millió forintért ütötték le. Ami pedig a teljes hazai műtárgyforgalmat illeti, ott a 2012. decemberi Virág Judit-féle 240 millió forintos Csontváry-csúcs óta nem volt olyan

magas leütés, mint 2016 végén: decemberben a Kieselbach Galériánál 170 millió forintot (plusz a jutalékok) adott valaki Tihanyi Lajos *Pont St. Michel (Párizs)* című 1908-ban festett vásznáért; ez az ötödik legmagasabb összeg, amit hazai árverésen műtárgyért valaha kifizettek, amivel ez lett a hetedik legdrágább festmény itthon. Ennél drágábban eddig csak Csontváry három, Munkácsy két képét ütötték le. A tavalyi második legmagasabb árat Rippl-Rónai József érte el, akinek *Stilizált virágok özöne* (1914) című festményéért a Kieselbach Galéria májusi árverésén koppant 95 milliónál a kalapács. (2014 májusában ugyanezért a képért a Virág Judit Galéria árverésén 15 milliós kikiáltás után 17 millióig volt licit, de nem ütötték le, mert nem érte el a limitárat.) Ami az élő művészeket illeti, ebben a kategóriában 2016-ban egy olasz festő érte el a legmagasabb árat Magyarországon: Luigi Rocca *N.Y. Washington Square* című nagy méretű fotorealista festménye májusban a Blitz árverésén jutott el a 10 millió forintos leütésig. Ugyanott-ugyanakkor Keserű Ilona *Áramlás* (1975/1989) című vászna 8,5 millió, *Jelek* (1991) című munkája pedig 7,5 millió forintos leütést hozott. És ugyanennyit adott meg valaki októberben a Kieselbach Galéria árverésén Ludmil Siskov *Grand Prix* (1960) című vásznáért is, míg Földi Péter *Major udvar I.* (1992–93)

című munkája decemberben a Blitznél 5 millió forintig emelkedett. A képzőművészeti alkotásokon kívül két kategóriában született még kiemelkedő ár tavaly idehaza: Thuróczy János *Krónikája* (1488, Augsburg) decemberben a Központi Antikvárium árverésén 28 millió forinttal (kikiáltási ár: 22 millió forint) a legdrágább magyar könyv lett; a BÁV novemberi aukcióján pedig egy szoliter gyűrűbe foglalt ötkarátos briliáns 8 millió forintos leütéssel lett a második legértékesebb ékszer Magyarországon.

2013 tavaszán jelent meg Martos Gábor *Műkereskedelem – Egy cápa ára* című könyve (lásd: *Artmagazin* 58), amelynek Függelékében a szerző sokoldalos táblázatokban közli a világon 30 millió dollárnál, illetve az idehaza 30 millió forintnál magasabb összegért elkt műalkotások listáját – a nyomdába adás kényszere miatt 2012. december 31-dikével bezárólag. Azóta ezeket a listákat 2014, 2015 és 2016 januárjában lapunkban egészítette ki mindig az előző év legfontosabb nemzetközi és hazai műtárgypiaci eredményeivel (lásd: *Artmagazin* 65, 75, 85). A magunk teremtette hagyomány természetesen idén sem szakad meg: első számunkban itt vannak a 2016. év árverési csúcsei, vagyis a „Cápa” Függelékének „negyedik függeléke”.

2016-ban a világon 30 millió dollár felett elkelt műtárgyak (árverések esetében az árak jutalékkal együtt; a vastagon szedett nevek új szerzőiár-csúcsot jeleznek; a [] jelek között állók magánüzletek voltak)

[Rembrandt: *Maerten Soolmans és felesége, Oopjen Coppit portréi* (1634) – 2016. január, magánüzlet – 160 millió euró (177,845 millió dollár; 49,844 milliárd forint; Éric de Rothschildtól vette meg Franciaország és Hollandia közösen a Christie’s közvetítésével)]

Claude Monet: *Meule (Szénakazal)*; 1891)
– 2016. november, Christie’s, New York – 81 447 500 dollár (23,6 milliárd forint; 45 millió dollár körülre becsülték; leütési ár: 72,5 millió dollár)

Willem de Kooning: *Untitled XXV (Cím nélkül XXV)*; 1977)
– 2016. november, Christie’s, New York – 66 327 500 dollár (19,308 milliárd forint; 40 millió dollár körülre becsülték)

Pablo Picasso: *Femme Assise (Ülő nő; Fernande Olivier portréja)*; 1909)
– 2016. június, Sotheby’s, London – 43 269 000 font (63 631 391 dollár; 17,729 milliárd forint; 30 millió font körülre becsülték)

Peter Paul Rubens: *Lőt és lányai* (1613–14 körül) – 2016. július, Christie’s, London – 44 882 500 font (58 167 720 dollár; 16,539 milliárd forint; becsült érték: 20–30 millió font; leütési ár: 40 millió font)

Jean-Michel Basquiat: *Untitled (Cím nélkül)*; 1982) – 2016. május, Christie’s, New York – 57 285 000 dollár; 15,792 milliárd forint; 40 millió dollár körülre becsülték; leütési ár: 51 millió dollár; vevő: Yusaku Maezawa japán vállalkozó)

Amedeo Modigliani: *Jeanne Hébuterne (au Foulard)* (*Jeanne Hébuterne kendővel*; 1919) – 2016. június, Sotheby’s, London – 38 509 000 millió font (56 631 335 dollár; 15,782 milliárd forint; 28 millió font körülre becsülték)

Edvard Munch: *Pikene pa broen (Lányok a hídon)*; 1902) – 2016. november, Sotheby’s, New York – 54 487 500 dollár (15,739 milliárd forint; 50 millió dollár körülre becsülték; leütési ár: 50 millió dollár)

Cui Ruzhuo: *The Grand Snowing Mountains (Nagy havas hegyek)*; 2013)
– 2016. április, Poly Auction, Hongkong – 306 800 000 hongkongi dollár (39 515 840 dollár; 11,784 milliárd forint; 150–200 millió hongkongi dollárra becsülték)

Cy Twombly: *Untitled (New York City) (Cím nélkül – New York City)*; 1968)
– 2016. május, Sotheby’s New York – 36 650 000 dollár (10,136 milliárd forint; 40 millió dollárra becsülték; leütési ár: 32,5 millió dollár; 1968 novemberében 2,6 millió dollárért kelt el)

Fu Pao-si (Fu Baoshi): *The God of Cloud and the Great Lord of Fate (A felhő istene és a sors nagyura)*; 1954) – 2016. június, Poly International Auction, Peking – 230 000 000 jüan (35 024 669 dollár; 9,824 milliárd forint; 180 millió jüanra becsülték)

Francis Bacon: *Two Studies for a Self Portrait (Két tanulmány egy önarcképhez)*; 1970) – 2016. május, Sotheby’s New York – 34 970 000 dollár (9,670 milliárd forint; becsérték: 22–30 millió dollár; leütési ár: 31 millió dollár)

Csang Ta-Csien (Zahng Daqian): *Virágzó barackfa* (1982)
– 2016. április, Sotheby’s, Hongkong – 270 680 000 hongkongi dollár (34 901 479 dollár; 9,599 milliárd forint; 65 millió hongkongi dollár körülre becsülték; leütési ár: 240 millió hongkongi dollár; vevő: a sanghaji Lung Múzeum, amelyet Liu Ji-csian/Liu Yiqian alapított; a festő korábbi rekordja 191 millió hongkongi dollár (24,5 millió dollár) volt)

Henry Moore: *Reclining Figure: Festival (Fekvő alak: fesztivál)*; 1951)
– 2016. június, Christie’s, London – 24 722 500 font (33 103 428 dollár; 9,341 milliárd forint, becsérték: 15–20 millió font; leütési ár: 22 millió font)

Mark Rothko: *No.17* (1957) – 2016. május, Christie’s, New York – 32 645 000 dollár (9,003 milliárd forint; becsérték: 30–40 millió dollár; kikiáltási ár: 24 millió dollár; leütési ár: 29 millió dollár)

Gerhard Richter: *A.B., Still* (1986) – 2016. november, Sotheby’s, New York – 33 987 500 dollár (9,927 milliárd forint; becsérték: 20–30 millió dollár)

Zeng Gong (1019–1083): *Jushi Tie („A történetek leírása”, 124 karakteres kalligráfiából álló levél pecsétekkel, 1080. szeptember 27.)* – 2016. május, China Guardian, Peking – 207 000 000 jüan (31 686 774 dollár; 8,839 milliárd forint; a legdrágább kínai levél; vevő: Wang Csongjun/Wang Zhongjun kínai film mogul)

Orazio Gentileschi: *Danaé* (1621) – 2016. január, Sotheby’s, New York – 30 490 000 millió dollár (8,775 milliárd forint; becsérték: 25–35 millió dollár; vevő: J. Paul Getty Museum)

Vu Kuan-csung (Wu Guanzhong): *The Zhou Village (Zhou falu)*; 1997)
– 2016. április, Poly Auction, Hongkong – 236 000 000 hongkongi dollár (30 451 613 dollár; 8,361 milliárd forint; kikiáltási ár: 138 millió hongkongi dollár)

170 millió

23,6 milliárd

2016-ban a magyarországi árveréseken 30 millió forint felett elkelt műtárgyak (leütési árak jutalék nélkül; a vastagon szedett nevek új szerzőiár-csúcsot jeleznek)

Tihanyi Lajos: *Pont St. Michel (Párizs)* (1908) – 2016. december, Kieselbach Galéria – 170 millió forint

Rippl-Rónai József: *Stilizált virágok özöne* (1914) – 2016. május, Kieselbach Galéria – 95 millió forint
(2014 májusában a Virág Judit Galéria 46. árverésén 15 milliós kikiáltás után 17 millióig volt érte licit, de nem ütötték le, mert nem érte el a limitárat)

Boromisza Tibor: *Rözezhordók a ligetben* (1908) – 2016. december, Virág Judit Galéria – 87 millió forint

Rippl-Rónai József: *Társaság a kastélyparkban* (1907) – 2016. december, Virág Judit Galéria – 80 millió forint

Aba-Novák Vilmos: *Rálátás Felsőbányára* (1925) – 2016. május, Kieselbach Galéria – 60 millió forint

Patkó Károly: *Fésülködés (Toilette)* (1929) – 2016. december, Kieselbach Galéria – 60 millió forint

Munkácsy Mihály: *Naplemente* (1873) – 2016. december, Virág Judit Galéria – 55 millió forint

Rippl-Rónai József: *A Róma-villa ősszel* (1914 körül) – 2016. november, BÁV – 52 millió forint

Munkácsy Mihály: *Ülő nő intéricurben* (1880-as évek) – 2016. május, Virág Judit Galéria – 50 millió forint

Vaszary János: *Dinnyés csendélet* (1938) – 2016. október, Virág Judit Galéria – 50 millió forint

Farkas István: *Kertben* (1937) – 2016. május, Kieselbach Galéria – 45 millió forint

Schönberger Armand: *Kávéházi koncert* (1928) – 2016. május, Virág Judit Galéria – 44 millió forint

Vajda Lajos: *Északi táj* (1938; védett) – 2016. május, Kieselbach Galéria – 40 millió forint

Scheiber Hugó: *Körhinta* (1927 k.) – 2016. május, Kieselbach Galéria – 38 millió forint

Czöbel Béla: *Ringelspiel (Körhinta)* (1904) – 2016. november, BÁV – 36 millió forint

Patkó Károly: *Subiaco* (1931) – 2016. május, Virág Judit Galéria – 34 millió forint

Scheiber Hugó: *Kabaré* (1925 k.) – 2016. május, Virág Judit Galéria – 34 millió forint

Paál László: *Barbizoni erdőrszlet* (1874 k.) – 2016. május, Virág Judit Galéria – 30 millió forint (2003 júniusában a Sotheby’s londoni árverésén 25–35 000 fontos becsérték után 60 000 fontért (akkori áron 21 millió forint) kelt el)

Szobotka Imre: *Utca* (1920) – 2016. december, Virág Judit Galéria – 30 millió forint

MNB Értéktár-program keretében:
Breuer Marcell: *Gránit tárgyalóasztal* – 150 000 dollár (43,6 millió forint; az Iparművészeti Múzeumba került)

(Az MNB listán csak az egyedi műtárgyak szerepelnek, hiszen az MNB által tavaly megvásárolt gyűjtemények egyes darabjainak az árat nem tudjuk; bár vélhetőleg azok között is vannak 30 millió forintnál magasabb összegűek.)

Mélyi József

FÁTYOL ÉS VÁSZON

Szűcs Attila kiállítása a Ludwig Múzeumban

Egy retrospektív kiállítás gyakran nem mond többet annál, mint amit a benne megjelenő alkotások korábban egyenként állítottak. Egy évtizedek munkásságát felölelő tárlatban az évszámokkal is jelölt festmények pedig néha csupán magáról az eltelt időről tanúskodnak. Szűcs Attila kiállítása a Ludwig Múzeumban a fenti állítások ellenpéldája. Az egymást követő terekben most új viszonyrendszerbe helyezett képek – a kilencvenes évek eleje óta született munkák – egyszerre áttekinthetően szinte egyneműek. Amit korábban stílusváltásnak gondoltunk, az most, az eddigi életműre visszapillantva csupán finom súlyponteltolásnak tűnik. A képekben alig tükröződik a kor. Talán a kilencvenes évek közepén készült lírai műveken érződik még leginkább az eltelt idő; kicsit súlyosabbnak látszik minden megfestett tárgy, a könnyű ecsetvonások mögött is jobban feltűnik, mennyi szorongást, vagy ahogy a cím is mondja, kísérteties keret ez egy-egy mű. Különösen az üres ágyak súlya nyomasztó, mintha nem a hiányzó emberi test lenyomata süllyedhetne az ágyfelületbe, hanem a tárgy maga, önsúlyánál fogva nyomná össze virtuális használatját.

Egy retrospektív kiállítás kellett hozzá, hogy észrevehetővé váljon, festészete mennyire halálközpon-tú.

Szűcs Attila festményein végignézve a leg-súlyosabbak mégsem az ábrázolt tárgyak, hanem maga a hiány, a láthatatlanság. A nézőre ólomsúllyal nehezedik a felismerés, mennyire hiányoznak a tekintetek. Az egész kiállításon egy-két részletesebben megfestett gyermek-

és felnőttarc, Csontváry örült vonásai, néhány maszk – a többi tekintet mind elmosódott. Minden elhomályosult, mert minden tetőről, sarokból lecsorog a festék, a terek pusztulnak, hámlanak, vagy egyszerűen becsillannak, színekre bomlanak, a figurák pedig áttetszővé válnak (átmetszi őket egy kép a képben kerete), portré helyett egy elforduló alak hátát látjuk. Szűcs Attila képei – bár első pillantásra ez korántsem nyilvánvaló – egy folyamatosan rombolódó, szétmálló világ összbenyomását keltik. Egy retrospektív kiállítás kellett hozzá, hogy észrevehetővé váljon, festészete mennyire halálközpon-tú.

Pedig minden itt állt előttünk. De most világosan látszik, hogy nem csupán egyetlen képen jelenik meg a neonhatású, világító Exit-felirat, amely nyilvánvalóan nemcsak a teret jelöli. Most válik láthatóvá, hogy a könnyűnek gondolt planking-képeken szereplő merev alakok mennyire élettelenek. Egy tükörben, homályosan látott ember hirtelen az elmúlással kapcsolódik össze. Csupa elmúlt vagy múltban lévő tárgy, ember, és valamennyi egy kísérteties, fátyszerű réteg mögött lesz látható. Egy melan-kolikus motívum ebben a nézetben azonnal tragikussá alakul. Ha a képeket a memento mori szemszögéből nézzük, akkor a régebbi, hiányra, láthatatlanságra, vakfoltokra épülő művek vagy a növénymotívumokat középpontba állító képek is egyszerre új értelmezést kaphatnak. Sőt, még a kiállítás címében szereplő kísérlet szó jelentése is eltolódik. A festmények ebből az alapfeltevésből kiindulva a létezés határvonalának megjelenítésére irányuló kísérletek. „A halál fizikai lehetetlensége egy élő tudatában” – Damien Hirst cápájának jutott a kilenc-venes évek talán leginnovatívabb címe: egyszerre szürreális és konceptuális, tudományos

és költői, az épp abban az időben véglegesen elveszett művészettörténeti orientáció lenyomata. Szűcs Attila a Francis Bacont mércének tekintő Hirst generációjához tartozik, és meglehet, hogy fókusza így ma is egy huszadik századi megközelítésmódra vezethető vissza. Ha innét nézzük, festményei a halállal való szembenézés lehetetlenségéről szólhatnak, illetve a lehetetlen áthidalására irányuló generációs kísérletről.

Bármennyire is nem ad támpontot az életmű korszakolásához a kiállítás, a generációs emlékezet szempontjából mégis óhatatlanul kijelöli saját határait. A hatvanas évek közepén-végén született korosztály kezeli ennyire könnyedén Columbo figuráját, tekint vissza tanácstalanul Kádárra, esetlenül Buster Keatonra és feltétel nélküli, de tanult gyűlölettel Hitlerre. Szűcs Attila Lidice tragédiáját már képes távolságtartóan, képi problémaként feldolgozni és festmény- emlékműbe foglalni. A témák, amelyek többsége – szintén generációs adottságként – a képernyővel és a vetítővászonnal kapcsolódik össze, a történelmi terheket, a lehatárolt, de megszűrve egykor mégis elérhető múlt- elemeket dolgozza fel, valójában szintén nézhető az elmúlás szemszögéből. Egy olyan nézőpontból, amelynek a történelemmel, sőt, ha továbbmegyünk, és a huszadik század vagy a mai mindennapi élet súlyától megszabadítjuk a megközelítést, a halállal kapcsolatban is elengedhetetlen alkotórésze volt a bizonytalan területeket kitakaró vakfolt. Mindez valóban csak akkor válik láthatóvá, ha Szűcs Attila festményei egy pillantással átfoghatóak. S így tűnik elő a kérdés, vajon mi jelenik meg minden egyes kép esetében a szemünk előtt: vetítővászon vagy homályos fátyol?



Szűcs Attila: *Hajnali három*, 2010, olaj, vászon, 190 x 140 cm, Szűcs Ferenc gyűjteménye

© A művész jóvoltából Fotó: Szűcs Attila

Fáy Miklós

MINT A CSIRKÉT

Artemisia Gentileschi Rómában



Cristofano Allori: *Judit Holofernéz fejével*, 1615–17, olaj, vászon, 139 x 116 cm, Galleria Palatina (Palazzo Pitti), Firenze
Forrás: Wikimedia Commons

A nagy, az első osztályú, legmaradandóbb élmény Cristofano Allori. Judit, az arcát figyelő szolgáló, mintha azt nézné, milyen érzés. A kard Judit kezében, amiről nem lehet eldönteni, hogy ez most Allori gyengéje vagy ereje. Olyan szerencsétlenül áll, mert nem szokta a nő a fejelevágást. De azért fogja a fejet, aminek mintha nem volna súlya, talán tényleg ennyi egy emberi koponya, agy, öntudat. Már a harmadik helyen látom Allori képét, láttam ott-hon, az Uffiziben, itthon, a Szépművészetiben, most meg mindannyiunk hazájában, Rómában. És akkor nem beszélünk arról, ahol először láttam, a Hungaroton lemezborítóján, vezényel Szekeres Ferenc.

Jaj, bocsánat, nem ezért vagyunk itt. *Artemisia Gentileschi* a kiállítás címe, főhőse, oka és célja. Hogy végre valahogy másképp is rendet lehet vágni ebben a festőktől hemzsező világban, a Carracciak meg Guercinók között, ahol mindenki csak halványan ismerős. Mert ma csak az nyer, akinek története van. Tényleg olyanokká váltak a 17. század festői, mintha egy televíziós tehetségkutatóban indulnának. Csak az lehet a pemzlikirály, akit a szélesebb közönség is meg tud különböztetni a többiektől.

És a megkülönböztetés alapja nyilván nem az, hogy miképpen használja a sárgát, és érzékeltetni tudja-e a báránybőr puhaságát, hanem hogy történt-e vele valami olyasmi, amit el lehet mesélni. Ha Caravaggio nem késel meg senkit, egy volna a sok közül. Ha Artemisia Gentileschi nem nő, még egy sem lenne a sok közül. Önmagában nem baj, csak félek, hogy ez marad meg bennünk is. Mit láttál Rómában? Artemisia Gentileschit. Tudod, az a nő, akit megerőszakolt az apja haverja, akinek tanítania kellett volna, és aztán őt kínozták a tárgyaláson is, hogy vajon igazat mond-e. Hüvelykzorítóval. Egy festőt. Aki, tudod, aztán a megerőszakolója arcát festette meg Holofernézként. Bosszúból egy életen át, mit egy életen, immár négy évszázad óta négy évszázad óta nyiszálja a pasas nyakát. Pasas, pasas, hogy is hívják? Agostino Tassi. Az a furcsa, hogy elég messzire el lehet jutni így is. Traumázni meg poszttraumázni, meg egyáltalán, a nők helyzete Itáliában, a munkásosztály helyzete Angliában, mit jelenthetett szegénynek, hogy hiába volt a legtehetségesebb Gentileschi gyerek, mégsem vették föl az Accademia-ra. Vagy fölvevették? Nem baj, akkor is, mintha nem vették volna föl, egyedül

maradt, egyedül harcolta végig a század első felét, hogy lehet nő is festő. Ha kivételként, akkor kivételként. Csakis azért, mert nem lehetett eltagadni a tehetségét.

Trauma és poszttrauma, tessék megnézni, hány képen végzik ki a nők a férfiakat. Jó, lehet, hogy Cristofano Allori is nőbarát volt, lehet, hogy Caravaggio örömét lelta a spricckoló vérben, eltorzult fejben, de Artemisia más. Az ő Judit-jában van valami nekigyürkőzés, vastag karján felgyűri a ruhaujjat, és elvégzi a bosszú munkát. Lenyiszálja a fejet, és közben igyekszik távol maradni Holofernéstől, hogy a ruhája lehetőleg ne legyen véres. Artemisia megkegyelmez a ruhának, csak épp pár csöpp éri, az is inkább a dekoltázst. Tiszta munka.

Voltaképpen ez a szakmunka az Artemisia Gentileschi-féle kivégzések leghátborzongatóbb része. Senkinek nem telik benne öröme, nem azért történik, hogy helyreálljon a világ egyensúlya. Vagy ha igen, akkor az egyensúly maga nem okoz különösebb örömet. Fogja Jáel a szöveget, és beleveri Sisera fejébe, figyelmesen, a munkára koncentrálna.

Az a legszebb az egészben, hogy visszafelé könnyű mindenféle elméleteket gyártani.



Artemisia Gentileschi: *Judit lefejezi Holofernést*, 1617, olaj, vászon, 159 x 126 cm, Museo di Capodimonte, Nápoly
© Museo e Real Bosco di Capodimonte – su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo



Artemisia Gentileschi: *Lantos önarckép*, 1617–18 k., olaj, vászon, 65,5 x 50,2 cm, Hartford, Wadsworth Atheneum Museum of Art CT, Charles H. Schwartz Endowment Fund
© Allen Phillips/Wadsworth Atheneum

Hogy Artemisia annyira lemondott a szerelemről, hogy már ezeket a bosszúfestményeket is szerelem nélkül festette. Lehet. Hiszen Agostino Tassival sem úgy ért véget a kapcsolata, ahogy ma elképzeljük, megerőszkolta, mire ő föl-jelentette, és várta az igazságot. Testi kapcsolatban maradtak, mert arra gondolt, hogy majd eljön a házasság ideje is. Gentileschi papa csak akkor jelentett föl, amikor kiderült, hogy Tassinak már van felesége. Előbb vagy utóbb, szerintem inkább előbb, el fog készülni egy Artemisia című film, amire beindulhatnak a művészet barátai, végre, és beindulhatnak a művészet szakértői, hogy ugyan, ugyan, az nem is így történt. Amíg ez az Artemisia-Amadeus nem készül el, addig maradnak a kiállítások, beszámolók, feminista gondolatok, hogy vajon hány tehetséget fojtott meg a tévképzet: festő csak férfi lehet. Karmester is csak férfi lehetett az ezredfordulóig, de ma Rómában egy ifjú hölgy vezényelte a *Così fan tutti*t. Hegedűs is csak férfi lehetett, költő is, hadvezér is. Visszafelé ezen elég nehéz

változtatni, aki igazságot akar szolgáltatni, annak körülbelül annyira könnyű a feladata, mintha alternatív művészettörténetet szeretne megírni, amelyben nem hálnak meg gyerek-korukban a legnagyobb tehetségek. Nem látom be, mit nyernénk vele. Viszont félek, hogy félre-értjük vagy rosszul értjük Artemisiát, ha az élet-művét a férfiakon való bosszúként értelmezzük. Túl könnyű volna. Alternatívát, persze, nem tudok ajánlani, csak arról tudok beszélni, ami a sok megszárlás között legjobban meglepett. Egymással szemben, a kiállítás nyitányaként, két önarckép. Az egyik a lantozó nő, van egy kis csavarintás a hang-szerben, ami egy kicsit zavar, és hogy Artemisia szép keze mintha nem érintené a húrokat, de attól még csodálatos a mű. A ruha kékje, a lant sötétsárgája, a nyak kényelmetlen tartása, mert nézni kell ránk vagy, nyilván a tükörbe, de mi vagyunk ott, a kihallgatói tükör mögött. És vele szemben ugyanez az arc, orr, szem néhány vonással, és a haj, az is néhány vonással, merthogy nincs sok neki, az csak most tűnik

föl. Nem hazudik a festmény sem, csak leplez, kendőt köt, eltereli a figyelmet. Nem azt akarom mondani, hogy mennyire nő, kozmetikushoz megy önarckép előtt, hanem hogy a ceruza vagy szén mennyire szadista eszköz, valahogy igaz-mondásra kényszeríti azt, aki bánni tud vele. Ahogy Dürer is ondolált hajú Jézusnak festi magát, de ha rajzol, akkor egy nagy péniszű gebe, abban a korban, amelyben a nagy pénisz még nem számított nagy dicsőségnek. Ilyenek vagyunk, mondják ezek a csodás festők, ha ecset helyett csak vonalakkal dolgoznak. Bátrak és viharvertek.

Artemisia Gentileschi e il suo tempo,
Museo di Roma (Palazzo Braschi),
Róma, 2017. május 7-ig.



VIDÍTÓ KEDVEZMÉNYEK!

Ne búsuljon tovább!

A Magyar Narancs-olvasókártyával akár több ezer forintot is spórolhat kedvenc helyein.

Rendelje meg most **11 288 forint kedvezménnyel*** mindössze 19 860 forintért a Magyar Narancsot, és legyen Ön a legtöbb helyen **20 százalékos kedvezményre** jogosító „Olvasókártya”!

Már csak ezért is érdemes egy évre előfizetni!

* Az áruspéldányhoz képest.

Az előfizetés lejártáig 20% kedvezmény:

Bethlen Téri Színház | Cirko-Gejzír | Fonód Budai Zeneház | Írók Boltja | Jurányi Produkciós Közösségi Inkubátorház | Katona József Színház és Kamra | Ludwig Múzeum | Nemzeti Táncszínház | Örkény Színház | Petőfi Irodalmi Múzeum | Szkéné Színház | Trafó | Zsolnay Örökségkezelő (Pécs)

10% kedvezmény: Tranzit Art Café
7% kedvezmény: Lira Könyvesboltok

olvasókártya

MINTA OLVASÓ

érvényes 2017.12.07.

sorszám 002276

MAGYARNARANCSS

MAGYARNARANCSS

magyarnarancs.hu/elofizetes

Artmagazin-díj az Art Marketen

A 2016-OS NYERTES: A VIOLUK CONTEMPORARY



Lukács Viola és Kis Judit az Artmagazin-díjjal
Fotó: Biró Dávid



A violuk contemporary Artmagazin-díjas standja a 2016-os Art Market Budapesten
Fotó: Lukács Péter



A művészeti vásárok látogatójának nincs egyszerű dolga. A nemzetközi szemléken részt vevő képzőművészeti galériák standjai a legkülönfélébb alkotásokat vonultatják fel, elsősorban eladási céllal. Ám a hétköznapi (értsd: a mit vegyek? gondjában nem érintett) látogató szeretné magát inkább kiállítóteremben érezni, a bemutatott műveket, a köztük fennálló esetleges kapcsolódásokat megvilágító kísérőszövegek hiányában mégis nehezen boldogul. Olyan játszmába csöppent, ahol valójában neki nem osztottak lapot.

Az osztó sincs könnyebb helyzetben. A galerista az eladásban érdekelt, de a galéria arculatát és a vele dolgozó művészeket képviselve többféle követelménynek kell megfelelnie. Úgy kell forgalmat csinálnia, hogy közben a standja nem lehet „vásári”.

Az *Artmagazin* hatodik éve jutalmazza Budapesten az art fairek játékszabályai mentén legelegánsabban lavírozó kiállítót. Azt nézzük, hogy a résztvevők mennyire állják meg a helyüket a vásár-szituációban, de figyelünk a helyzet megszokott szabályainak remixelésével kísérletező bátor kezdeményezésekre is. A magyar kiállítók esetében az is fontos szempont, hogy az egyes szereplők mennyit tesznek a hazai kortárs művészet nemzetközi bemutatásáért.

A háromezer négyzetméternyi standrengeteg tüzetes megtekintése után, idén először, a helyszínen, nyitott kerekasztal-beszélgetésben vitattuk meg a látottakat. (A 2016-os Artmagazin-díj három döntőse egyébként a szlovén Galerija-Gallery, a lengyel Propaganda és a violuk contemporary volt.) Pro és kontra érvek ütköztetése után kihirdettük, hogy az Artmagazin-díj 2016-ban a violuk contemporaryhoz került.

A Lukács Viola által 2015-ben alapított violuk contemporary másodjára szerepelt az Art Market Budapesten. Tavaly Christót, Frank Stellát, Richard Serrát és Bernar Venet-t hozott a Millenárisra, vagyis a művészek elérhető printjeit, rajzait. Az idei violuk-standon, melynek megvalósításában Kis Judit képzőművész-kurátor volt Lukács Viola partnere, sokkal személyesebb és erősen magyar vonatkozású anyagot láthattak a látogatók. A *Migráció mintázatai* című összeállítás a szűkre szabott hely ellenére sokrétű és üdítően otthonos kamarakiállítás-élményt adott.

Az első emlékezetes benyomást a magyar származású építész-filozófusról, Yona Friedmanról készült videók tették. A stand falára vetített, Marc Vincent Kalinka és Nader Seraj kooperációjában készült 2012-es *Being Yona Friedman* című felvétel részlete a művész impresszív, a párizsi Boulevard Garibaldiin lévő műteremlakásába visz. Így zökkenhettünk ki azonnal a standokon ismétlődő kiállítási helyzetek monotonitásából. Bentebb, a földet borító szőnyegen elhelyezett modernista fotelekbe süppedve hallgathattuk hosszabban Yona Friedmant, ahogy a Jakabfi György és Lukács Viola által 2016-ban készített, *Meeting Yona Friedman* címet viselő, hatvanperces video-interjúban munkáiról és Magyarországhoz fűződő viszonyáról mesél a már ismerős enteriőrben. Mint utóbb kiderült, a videók kárpótlásképpen futottak a standon. Az idős művész lemondta az Art Market Budapestre tervezett beszélgetést és a *Yona Friedman. The Dilution of Architecture* című könyv bemutatóját, ezért a violuk contemporary közvetlenül a vásár előtt rögzítette vele a fentebb említett személyes hangvételű interjút.

A videók mellett Dobrowszky István, Hajas Tibor, Kuchta Klára, Major János, Reigl Judit és Bernar Venet munkáit is bemutató stand koncepciója a migráció fogalma köré szerveződött. A migráns szó új jelentésrétegekkel bővült Magyarországon az elmúlt másfél-két évben; kisajátította a politikai nyelvhasználat, és pejoratívvá vált. A kurátorok a szó jelentését igyekeztek újraírni a vásár kínálta speciális környezetben. A felvonultatott alkotások mind olyan művészek munkái voltak, akik vagy Magyarország elhagyása után szereztek nevet maguknak, vagy pedig hazájukban maradvá, egyfajta „belső (e)migrációba” kényszerültek. A hét kiállított művész közül a nem magyar származású Bernar Venet lehet az egyetlen kakukktojás, de a mintázat nála is azonos: ő is bevándorlóként lett híres művész Amerikában, a hatvanas évek végén.

A *Migráció mintázatai*-konceptió szoros összefüggésben áll Lukács genfi diploma-kutatásával. Utóbbi részét képezi a magyar származású Kuchta Klárával folytatott két és fél éves párbeszédből született és az Art Marketen is bemutatott *Ne higgy a tükörnek – Kurátori gyakorlat és diskurzus Kuchta Klárával* angol-magyar-francia nyelvű kiadvány. Ez az első darabja a violuk contemporary által publikált 100 lapszámra tervezett *Magazin 100* elnevezésű füzetorozatnak, amely számonként egy-egy marginális pozícióban lévő művész vagy művészcsoport munkásságát mutatja majd be a tervek szerint. A szöveg amellet, hogy ismerteti az eddig kevésbé ismert életművet, a női lét és a migráció traumáiból következő tapasztalatokat is összegzi. Kuchta 1947-ben, hatéves korában került áttelepítéssel, vagyis országok közötti népességcserével Rozsnyóról Buda-



Yona Friedman Boulevard Garibaldin lévő otthonában, Párizsban, 2016
Fotó: Jakabfi György

keszire, húsz évvel később Bécsbe emigrált, majd 1970-ben Genfben telepedett le. Ötven évet felölelő munkásságában kezdetben kiemelt eszközként jelentek meg a téralkotó léptékben is alkalmazott szövési technikák. 1974-től, a művészetében bekövetkezett erős váltás nyomán figyelme jellemzően önmagára irányult, és az emberi haj vált elsődleges vizsgálati tárgyává. Ebben az időszakban már új médiumokkal is dolgozott: a svájci videoművészet úttörőjeként kísérleti munkáiban saját maga által komponált hangsavokat helyezett a legújabb technikával készített videoanyagokra. 1987-ben újabb – szellemi-magánéleti – fordulat következett be az életében, ettől kezdve művészeti-tudományos kutatásainak eredményeit fény-és kinetikus installációkban juttatta érvényre. Szerteágazó alkotói figyelmét bizonyítja, hogy legújabb munkáiban az állatok viselkedése és a mesterséges intelligencia lehetséges összefüggéseivel foglalkozik. A stand egyik falát betöltő Kuchta-„szőnyeg” (*Barna kompozíció*, 1973) a közös munka eredményeképp kerülhetett Budapestre, de az említett, személyes kapcsolatra alapozó, közösen meghatározott munkamódszer volt a kiindulópontja a violuk-stand kuratori koncepciójának is. A violuk contemporaryvel most először együttműködő Reigl Judit a „vasfüggöny” leereszkedése után, sokadik próbálkozásra, 1950-ben

hagyta el hazáját, és Párizsban futott be sikeres művészi karriert. A 93 éves, még mindig aktív festőtől a *Folyamat* című 2010-es munka szerepelt a standon. A szabadságra és sikerre vágyó, külföldre költöző művészek mellett Dobrovsky István, Hajas Tibor és Major János a belső emigrációt képviselték a bemutatott anyagban. Dobrovsky két kis méretű olaj-aktja (*Akt I., Akt II.*) Hajas Tibor *Makói Mappájával* állt párbeszédben a stand egy elzártabb, hátsó pontján. A Párizsban tanult Dobrovsky 23 évesen egy sikertelen öngyilkossági kísérlet után, a kórházi lábadozás alatt az ablakból kiugorva vetett véget életének. A két művész tragikus sorsú élettörténete is párhuzamba állítható: Hajas 33 éves korában szenvedett halálos autóbalesetet, éppen a makói művésztelepről hazafelé tartva, de talán még ennél is erősebben kapcsolja össze az említett anyagokat az a tény, hogy az autodidakta képzőművész, performer, költő Hajas Dobrovskyt megismerve kezdett el művészettel foglalkozni. Major művészetében a kommunista ideológia keretébe szorított kelet-európai zsidó identitás mutatkozik meg markánsan. Munkáját ez, a belső migráció egy újabb mintázata köti a stand koncepciójához. Életműve – visszakanyarodva a stand nyitómunkáihoz – ellenpontba állítható a hasonló kulturális háttérű, ám egészen más életutat bejáró Yona



Kuchta Kláránál
Fotó: Réthey-Prikkel Tamás



Kuchta Klára és Lukács Viola munka közben
Fotó: Réthey-Prikkel Tamás

Friedman oeuvre-jével, aki a háború után Bukaresten keresztül hagyta el Magyarországot, és ment Izraelbe. Hogy miért állított ki a violuk contemporary egy építésszt a budapesti művészeti vásáron? Ahogyan maga Yona Friedman is az univerzális, kollektív tudás fontossága mellett teszi le a voksát, úgy a violuk standja is az interdiszciplínaris gondolkodást illusztrálta. Éppen ez és a művészeti vásár kontextusában is egyértelműen felvállalt szubjektív szemlélet adta az erejét annak, amit a violuk contemporarynél láttunk az Art Marketen. Pont ez győzött meg minket. Az *Artmagazin* legszebb standnak járó díját először – még a Budapest Art Fahren – a Kisterem Galéria nyerte el, majd négy éve – már az Art Market Budapesten – a 2B Galéria *Waldsee 1944* című nemzetközi levelezőlap-kiállítása, ezt követően a Vintage Galéria, tavalyelőtt a Trapéz Galéria, 2015-ben pedig a Trema kiadót is üzemeltető montenegrói ISU – Institute of Contemporary Arts. (A díj *Artmagazin*-cikket és az Art Market jóvoltából 25%-os standkedvezményt ér.) A zsűri tagjai 2016-ban: Mucsi Emese, Páldi Livia, Szilágyi Róza Tekla, Szikra Renáta, Topor Tünde és Winkler Nóra volt.

Szilágyi Róza Tekla



Az Artmagazin majdnem teljes szerkesztősége a nyilvános kerekasztal-beszélgetésen
Fotó: Mucsi Emese

Részletek a díj odaítélését megelőző kerekasztal-vitából:

Páldi Livia, kurátor:

„Nem vagyok nagy artfair-járó, szóval engem itt is inkább a konceptuálisabb vagy valamilyen történeti súllyal bíró anyagot bemutató standok fognak meg. Azt gondolom, hogy a violuk contemporary parcellája volt az a hely, ahol sikerült olyan közvetlen környezetet teremteni, amiben egyszersmind sok információt is kaptunk. Gyakorlatilag olyan volt, mintha a világhírű építész, Yona Friedman lakásába léptünk volna be. Az egyik videót a box kurátora készítette vele Párizsban. Tehát ezzel kifejezetten erre a budapesti eseményre készültek, ahol egy olyan építész-gondolkodóval szerettek volna szerepelni, aki a háború után hagyta el azt a Magyarországot, azt a helyet, amivel nagyon fájdalmas, nagyon összetett viszonya van. Ebben a videóban szerepel egy kifejezetten a kurrens Magyarországnak szóló üzenet. Ez számomra nagyon fontos elem volt. Persze nyilván nem várható el minden standtól az art fairen, hogy ilyenfajta üzenetet közvetítsen.”

Winkler Nóra, Artmagazin:

„Amikor belépsz a violuk-standba, egy komoly intellektuális erőt sugárzó, értelmes arc kezd beszélni hozzád a képernyőről, és ezzel tulajdonképpen ki is lehet lépni ebből az eladásalapú körből. Itt egyszerűen megjelenik valami, ami arra emlékeztet, hogy ezek valóban emberi gondolatokból és érzelmekből létrejövő művek, nem mellesleg az egyetemes kultúra részei.”

Szikra Renáta, szerkesztő, Artmagazin:

„Eleve minden kis teret úgy vizsgáltunk, mint egy kiállítási szituációt. Ilyen szempontból a Violáé mindannyiunk számára élmény volt. Ott mindenki olyat kapott, amit eddig a vásáron nem tapasztalt.”

Mucsi Emese, szerkesztő, Artmagazin Online:

„Nekem a GalerijaGallery volt a favoritom. Ez a stand tulajdonképpen egy művészek által üzemeltetett művészeti tér. Az Art Marketre hozott projektjük keretében mindennap 5 és 7 között kóktélokot kevernek a látogatóknak. Az italok különböző alkotók koncepciói szerint készülnek el, és persze meg lehet őket venni. Nagyon közvetlen az egész, de ez a lazaság egyáltalán nem megy a tartalom rovására. A pultozás

mellett kis példányszámú szeriális munkákat is árulnak, a kereskedelmi tevékenységük itt tehát a művek és a kóktélok értékesítésében merül ki. A GalerijaGallery azért lehet szerintem esélyes a díjra, mert közel áll ahhoz a szemlélethez, amit mi is képviselünk a magazinnál. Mi tulajdonképpen mediációs tevékenységet végzünk, nyitunk azok felé is, akik nem szakmaszerűen foglalkoznak a művészettel. Mintha a GalerijaGallery is erre törekedne.”

Topor Tünde, főszerkesztő, Artmagazin:

„A GalerijaGallery még arra is reagál, hogy az egész művészeti vásár-szituációról van ez a sztereotípia, hogy milyen elegáns, meg »pezsgővel sétálni a képek között«. Az ő standjukat úgy is lehet értelmezni, mint ami közel viszi a mindennapi bulizós helyzethez a művészet élvezetét, meg úgy is, hogy azt mutatja: na ez nagyon jó, mindenki idejön pezsgőzni, aztán senkit nem érdekel, hogy mi van a falon. De tény és való, az, hogy most hogyan fogadjuk be a műalkotásokat és mit indítanak el az agyunkban, nem annyira súlyos téma, mint a Viola standján megjelenő emigráció-kérdés.”

Páldi Livia:

„Nekem amit a GalerijaGallery képvisel, egy kicsit lerágott csont. Ebből azért elég sokat láttunk. Ezt sokan csinálták már sokféle helyzetben. Én nem nagyon látom azt a pluszt, amit ez a megjelenés hozza a helyzethez.”

Közönségből egy látogató:

„Szerintem a GalerijaGallery elviszi egy kicsit a történetet a marketing irányába. Szabad-e ezt ennyire hozzáférhetővé tenni? Dolga-e a kortárs művészetnek, hogy az átjárhatóságot megteremtse?”

Topor Tünde:

„Akkor lenne marketing, ha a nagyon drága dolgokat tolná. Szerintem pont a marketinget teszi időzójelbe, nekem ez tetszik benne.”

Winkler Nóra:

„Gondolkoztunk azon, hogy együtt lehet-e zsűrízni mindenkit, mert a kiállítók nagy része visz egy galériát annak minden lehetőségével és terhével, és nyilván egyfajta könnyebbség úgy kiállítani, hogy nem húzza

le a kiállító vállát az, hogy fenntart egy ingatlant és embereket fizet. Így egy kicsit nagyobb azért a mozgástér. De mivel ez egy zsűrízett vásár, ezért azt gondoljuk, hogy mindenki, aki itt kiállíthatott, egyenrangúan versenyez a többivel.”

Topor Tünde:

„Van még egy kiállító, ami/aki mellett többen is kardoskodtak: a lengyel Propaganda. Az egy nagyon szép stand. Az egyik fala ikonokkal van tele, a másik kortárs grafikával, középen-szemben pedig Zichy Mihály egyik művének az átdolgozását lehet látni. Ők is készültek, kifejezetten Budapestre, és a violukkal ellentétben a Propaganda egy kereskedelmi galéria, ez nagy súllyal esik latba. Viola valóban nem galériás, hanem egy konzulens, aki erre az alkalomra összeállított valamit.”

Szilágyi Róza Tekla, munkatárs, Artmagazin Online:

„Nekem kifejezetten szimpatikus, hogy a violuknál olyan output van, ami nem kereskedelmi galériás tevékenység végeredménye. Ez az anyag nagyon egyben van és láthatóan több tevékenység találkozik benne. Viola megcsinálta a Kuchta Klára-könyvet és a Yona-videót is – ez nagyon szépen összecseng a kuratori szelekcióval.”

Topor Tünde:

„Ha az Artmagazin-díj szempontjából nézzük, akkor nem jó üzenet a kereskedelmi galériák felé, ha nem kereskedelmi galériásokat emelünk ki. Szerintem ma Magyarországon erős missziót jelent jól átgondolt standdal szerepelni egy vásáron. Vannak kereskedelmi galériák is, akik szépen, koncepciózusan rendezték be az eladásra kínált dolgait. Voltak galériák, amelyek olyan műveket állítottak ki elsősorban, amik a hetvenes-nyolcvanas évek belső ellenállását, rendszerellenes mentalitását jelenítik meg. Azt is értékelni kell, ha valaki úgy veszi ezt az akadályt, hogy a művek által üzen, áttételesebben elegáns a standja, és ezt kereskedelmi galériaként teszi. Ugyanakkor, ha Yona Friedmant és ezt az egész migrációs kérdéskört választjuk, annak egyértelműbb az üzenete.”

Topor Tünde

ÚJRAFELFEDEZÉSEK KORA

Interjú Valkó Margittal, a Kisterem Galéria vezetőjével



Valkó Margit, a Kisterem Galéria vezetője
© Artmagazin Fotó: Simon Zsuzsanna – Bognár Benedek

Kiállította Nádler István néhány különleges, korai művét a Kisteremben, éppen most érkezett meg a nyomdából az általa kiadott Keserű Ilona-életmű-katalógus és egyik fő művésze, Jovánovics György munkáját nemrég vásárolta meg a Tate Modern. Mintha az eddig befektetett munka és energia most kezdene igazán megtérülni. Ugyanakkor itthon talán nem ismerik, vagy nem ismerik el annyira, mint néhány más vezető galériát.

Topor Tünde: Szerinted miben különbözik a magyar galéria-szintér más szereplőtől, ha egyáltalán lehet ilyen különbséget tenni?

Valkó Margit: Nem tudom, mennyire lehet, de az biztos, hogy én az első perctől kezdve koncentráltam arra, hogy nemzetközi jelenlétet biztosítsak a művészeimnek. Akik sokszor kísérleti műveket állítanak ki a Kisteremben, és ezt kezdetben nem is volt könnyű a hazai közönséggel elfogadtatni. A programommal nem számíthattam szélesebb közönségsikerre, de még arra sem, hogy a gyűjtők azonnal ráéreznek, elsőre megértve a jelentőségét egy-egy ilyen műnek vagy kiállításnak. Viszont tisztában voltam azzal, hogy ha be akarok jutni a jó vásárokra, akkor nem elég kitalálnom nagyon progresszív programot, de azt következetesen képviselnem is kell.

Tudatosan készültem arra, hogy mire galériát nyitok, megtaláljam azt az ideális pontot, ahol beléphetek erre a szintérre, és képes legyek viszonylag könnyedén beilleszkedni a közegbe, megfelelni az ott támasztott követelményeknek. Szerencsére akkor is voltak Magyarországon olyan művészek, akik folyamatosan követték a nemzetközi szintér változásait, jártak rezidenciaprogramokra, kiállítottak külföldön is – bár elsőre kicsit váratlan lehetett, amikor egy kereskedelmi galéria falain tűnt fel a munkájuk. A galéria életében egyébként az első nagy mérföldkő az volt, amikor első jelentkezésre felvettek a bázeli LISTE vásárra 2009-ben. 2006-ban nyílt meg a Kisterem Galéria, és addigra építtem fel olyan programot, amivel már jelentkezhettem Bázelen. A LISTE a nagy Art Fair kisebb szatellitvására, de a művészeti piac, a gyűjtők által nagyon elismert vásár ez is. Szóval, akkor volt először, hogy azt érezhettem, tényleg elértem valamit. És olyan kapcsolatokat szereztem és építettem ki akkor, amik a mai napig elevenek.

Keserű, Jovánovics és most Nádler is ott van a művészek között. Ahogy emlékszem, a Kisterem kezdeti éveiben azért nem az ő generációjukon volt a hangsúly. Hogyan látod, miért fordult feléjük (pontosabban az ő generációjuk felé az egész régióban) éppen most a külföldi szakemberek, gyűjtők figyelme? És ez az érdeklődés készítetted-e téged korrekcióra a galéria programját tekintve?

Ez valóban nagyon érdekesen alakult. Én sem vagyok fiatal galériás, húsz éve foglalkoztam már műkereskedelemmel, amikor saját galériát nyitottam. Addigra már jó kapcsolatom alakult ki a magyar neoavantgárd művészeivel...

Sugár szerint a neoavantgárd kifejezést nem lehetne használni...

Jó, akkor a nagy generáció művészeivel, vagy ha úgy tetszik, a régi ipartervesek néhány tagjával. A Jovánovicssal és Keserű Ilonával folytatott beszélgetések inspirálták azokat a kisebb „kutató-kiállításokat”, ahol kitaláltuk, milyen módon lehetne a műveikhez nyúlni, mielőtt külföldön bemutatnánk őket.

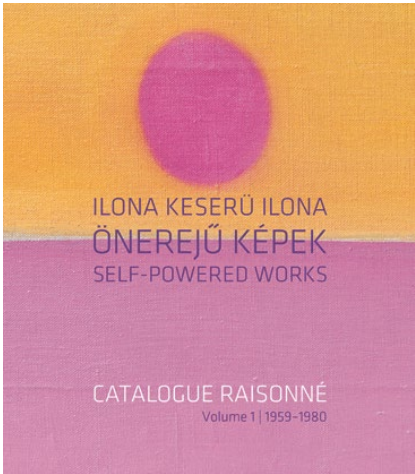
Ez új, ezt még nem hallottam, kifejténéd kicsit bővebben, hogy mit jelent a „kutató-kiállítás”?

Kutató vagy inkább kísérleti kiállításnál olyasmire gondolok, mint amit Jovánovics első kisterembeli kiállításán csináltunk. Őt ma alapvetően szobrászként ismerik az emberek, szobrászként, aki gipszreliefeket készít. Első kiállítása nálunk mégis fotókiállítás volt, kísérleti fotósorozat, ami a tükröződések vizsgálatát, aztán szerepelt még a *Liza Wiathruck*-sorozat, és kitettük egy kevésbé ismert grafikai sorozatát is, amit Dél-Franciaországban készített. Ezt az anyagot egészítette ki néhány korai kísérleti gipszöntvény. Egy ilyen jellegű kiállítás tehát

lehetőséget ad a művész pályájának újraértékelésére, arra, hogy más szemmel tekintsünk ezekre a művekre a későbbiek ismeretében. Egyébként olyan volt az egész, mintha a műtermét kinyitotta, nyilvánossá tette volna. Keserű Ilonánál is hasonlóképpen történt. Régebbi munkákat kerestünk elő, azokat kutattuk meg, már amennyira az eszközeinkből telt. Ezeket új kontextusba helyezve, a régebbi motívumok újbóli felbukkanását, változását megmutatva, szerintem elég izgalmas, meglepő anyag került a falra.

De a szokásos gyakorlat az lenne, hogy a legújabb, legfrissebb dolgait mutatod be. Miért nyúltál vissza a korai művekhez? Ez most költői kérdés, és már nálunk is sok szó esett arról, hogyan maradhettek a '68 után keletkezett művek esetleg egész mostanáig is kiállítatlanul.

Az okok között szerepel, hogy még hasonló jellegű kiállításokat is csak ritkán csinálnak a nagyobb, erre hivatott intézmények. Én gyakran mentem műtermekbe, évek óta nézegettem a legkisebb rejtett zugokat, kihúztam a fiókokat, végigböngésztem a polcokat és mindenre rákérdeztem. Sokat beszélgettünk, és a beszélgetés során felmerülő régi és új témák inspirálták a kiállításokat. Apránként állt össze, mit kellene, mit érdemes egymás mellé tenni, és valahogy rendre felbukkantak a korai munkák. Keserűt és Jovánovicsot már rég képviseltem, amikor híre ment a Tate Modern nemzetközi gyűjteménybővítési szándékának. Hamar felállt a szerzeményezési bizottság és megszervezték a kelet-európai régió látogatását, ebbe én is bekapcsolódhattam. És mert egész szakmai pályafutásom alatt ezeket a darabokat forgattam a fejemben és azon gondolkodtam, hogy az általam jól ismert és nagyra értékelt munkákat hogyan lehetne bejuttatni, beilleszteni



Ilona Keserü Ilona Catalogue Raisonné, katalógusborító

– oda, ahová valók is – egy neves külföldi gyűjteménybe, szerencsésen, de nem véletlenül, összekapcsolódtak a dolgok.

Hogyan zajlik egy ilyen szerzeményezés lépésről lépésre? Mennyi ideig tart és mik a fázisai a mű keletkezésétől a gyűjteménybe kerülésig?

Hát a mű keletkezése például időben nagyon távol volt attól, amiben én aktívan részt vehettem (nevet), a Jovánovics-mű '79-es. Kezdetben tényleg nagyon sokat jártam fel a műtermükbe, ma már nekem is szinte luxusnak számít, hogy műveket nézegetek a keletkezésük helyszínén (pedig semmit sem szeretnék jobban), mivel mostanra, ahogy a legtöbb galériást, engem is betemet az adminisztráció. De akkor, az elején, sokszor ülttem Jovánovics Andrásy úti műtermében, egy gyönyörű, régi lakásban, ahol mint egy magán-múzeumban, ott függtek a falakon a jelentősebb munkái. Imádtam nézegetni őket, különösen ezt a korai darabot (*Előfüggöny az EXTATIKUS MARIONETT-hez*, 1979), amiről mindig is azt gondoltam, hogy ez pont olyan mű, aminek egy nagy múzeum falán volna inkább a helye. Amikor adódott egy olyan lehetőség – a Bookmarks (lásd: *Együttállások, Artmagazin* 63, 34–38. o.), amin az iparterves generáció munkáit fiatal művészekével együtt állíthattuk ki, akkor tudtam, hogy ennek a műnek ott a helye. Amikor pedig kiderült, hogy a Tate akvizíciós bizottsága is meg fogja nézni a kiállítást, szemernyi kétségem sem volt, hogy ezt a Jovánovics-művet fogom javasolni. Volt a fejemben egy másik, kisebb kísérleti öntvény, de azt azonnal meg is vásárolták egy külföldi magángyűjteménybe. Ezt a reliefet viszont nagyon szerettük volna múzeumi/közgyűjteménybe juttatni. A Tate kurátorai is felfigyeltek a munkára, és levélben kerestek meg, hogy szívesen felterjesztenék megvásárlásra. Egy évbe telt, míg idáig jutott a történet.

Mi az, ami szerinted számukra érdekes a Jovánovics-műben? Megindokolták, hogy miért pont ezt választották?

Komplex műelemzéssel együtt küldték a levelet, ez ugyanis úgy zajlik, hogy a Tate egyik kurátora prezentálja, mutatja be a művet a bizottság előtt. Ehhez komolyan felkészül: beleássa magát az életműbe, tanulmányozza a művet magát is, ehhez persze mi küldünk el egy csomó háttéranyagot. A még elérhető művek között és az életművön belül is kijelölik ennek a helyét, elemzik, és megindokolják, miért lenne helye a Tate gyűjteményében. Konkrétan ez a mű például azért is fontos, mert átmenetet képez Jovánovics alkotói stílusai között, egyben szorosban kapcsolódik nemzetközi áramlatokhoz, például a Zero csoport (*a 60-as évektől aktív düsseldorfi avantgárd művészcsoporthoz, tagjai közt pl. Günther Ueckerrel – a szerk.*) munkáihoz. Egyrészt tehát nagyon aktuális volt abban a korban, amikor keletkezett, ugyanakkor nagyon egyedi is, mert pont ilyet viszont nem csinált senki. Egy teljesen fehér gipszreliefről beszélünk. Ráadásul van egy nagyon erős kisugárzása is a műnek. Lehet, hogy nem tűnik szigorúan vett szakmai szempontnak, mégis fontos, hogy jó nézni! Most egyébként azt várjuk nagy izgalommal, hogy mikor és milyen tematika szerint kerül ki a kiállítóterbe. Visszatérve a processzushoz: még mindig nem vehettük biztosra, hogy meg is vásárolják a reliefet, amikor ki kellett küldnünk „szakmai megtekintésre”, hogy ne csak a felterjesztő kurátor, hanem a gyűjtemény vezetői is közelebbről és a maga valójában megsejtelhessék. De ez azért elég lassan zajlott: egy év telt el, mire eldöntötték, hogy felterjesztik, aztán egy újabb év, amíg a büdzsé lehetőséget kínált arra, hogy magyar művésztől vásároljanak, mert a sorban természetesen a régió más országai, az oroszok, lengyelek, románok is ott vannak. Egyeztetni kellett a restaurátor- és raktározó részleggel is,

hogy miként lehet szállítani, tárolni, karbantartani, és csak miután mindenki igent mondott rá, akkor kellett megszerveznünk a kijuttatását. Szerencsére mindenkinek tetszett és nagy sikert aratott, úgyhogy a Jovánovics-relief bekerült a Tate gyűjteményébe. Ezt nagy sikernek éltem meg a szakmai karrieremben, úgy éreztem, ezek után akár már nyugdíjba is vonulhatok. (De persze nem megyek.)

A FIAC után azt mondtad, az is tanulságos volt.

Igen, a másik nagy tapasztalatom mostanában, hogy miközben volt ez az intenzív érdeklődés a Jovánovics-művek iránt, hasonló, ugyanebből a korszakból válogatott anyaggal jelentkeztem a párizsi FIAC-ra. Van ugyanis az úgynevezett „rediscovery”, azaz újrafelfedező szekció. Emögött annak belátása áll, hogy bizonyos művészekre egy adott időszakban nagyobb figyelem irányul, ami összefügghet divathullámokkal, aztán meg elfordul róluk a figyelem, holott ugyanolyan intenzitással dolgoznak. Az ilyen művészek leginkább a periféria-országokból jönnek, mellettem például Párizsban mindkét oldalon spanyol művészek mutatkoztak be. Kevésbé ismert, de nagyon izgalmas és érvényes életművek kerülnek így reflektorfénybe. A kevesebb eszközzel és lehetőséggel rendelkező országokból jövő művészek esetében nem nagyon lehet egy hosszú életpálya alatt folyamatosan fenntartani a figyelmet, éppen ezért az ilyen újrafelfedezéseket kiemelten támogatja néhány vásár, a FIAC is. Ezekre is nehéz bejutni, és nagyon sok pénzbe kerül a részvétel. Itt jön a képbe az, hogy milyen infrastruktúrával rendelkezik a hátszágod, mennyire feldolgozott a művészeid életműve, be vannak-e fotózva a náluk lévő és a már tőlük elkerült művek, hogyan vannak tágabb és szűkebb kontextusba helyezve, katalogizálva, mindezt milyen szakirodalom, publikációs lista támasztja alá.



Jovánovics György: *Előfüggöny az EXTATIKUS MARIONETT-hez*, 1979, gipsz, 130 x 130 cm, Tate Modern
© A Kisterem Galéria jóvoltából Fotó: Bakos Ágnes – Tihanyi Bence

Jovánovics életművének feldolgozottsága többekéhez képest azért nagyon jónak mondható. Ez az ár kialakítására is hat, nem?

Az ő életműve viszonylag jól körülhatárolható tárgye gyűttes, amelyről sok elemzés, írás jelent meg, ugyanakkor vannak lappangó művei és még több korai műve külföldi magángyűjteményekben, nagyrészt felkutatatlanul. Tehát amikor azt gondolod, mennyire fantasztikus, hogy a művészednek kiállítása van Londonban, a műve bekerül a Tate Modern gyűjteményébe, másutt is részt vesz nagy nemzetközi kiállításon, akkor el kell gondol-

koznod azon, hogy mennyit is érnek vajon ezek a művek? Hiszen ha nem nagyon forognak a munkái a nemzetközi kereskedelemben, akkor hogyan árazod be őket? Ez teljesen elvonatkoztatható a privát kereskedelmi érdekeidtől (tehát hogy minél előbb pénzt láss belőlük), mert itt az a fő kérdés, hogy hová pozicionálsz a művészedet egy olyan a közegben, ahol dül a presztízsharc. Hiszen híres művész főművei közül megszerezni valamit, az presztízskérdés is. Ezzel összefüggően a neves művészeket képviselő galériásoknak kötelezettségeik vannak, nem mindegy, hogy mekkora standon mutatják be a művészeiket, akikről még több

és vaskosabb, komolyabb könyveket, katalógusokat kell kiadniuk, részt kell venni velük a vásárok kapcsolódó eseményein – és mindezt finanszírozni is kell persze. Szóval ez egy öngerjesztő folyamat, és mindezek megvalósításához el kell/kellene érni azokat az árakat, amik itthon valószínűtlennek tűnnek. Ráadásul még itthon sincsenek benne a köztudatban, szó sincs arról, hogy a múzeumok kiállítótereiben a jelentőségüknek megfelelően lennének képviselve, és továbbra is Kassáké az utolsó név, amit még ki tudnak mondani külföldön. Ilyen helyzetben nagyon nehéz belőni, hogy mennyit érhetnek a művek idehaza és külföldön.



Kaszás Tamás: *Kunyhó-torony*, 2014, installáció, változó méretek, Tate Modern
© A Kisterem Galéria jóvoltából Fotó: Sulyok Miklós



Nádler István-kiállításenteriór, Kisterem, 2017
© A Kisterem Galéria jóvoltából Fotó: Sulyok Miklós

Akkor te hogyan állapítod meg az árakat?

Végiggondolom, mi az a következő lépcsőfok, amit el lehet érni velük. És vannak a régióban párhuzamos életművek, hasonló pályák például Lengyelországban, amikhez viszonyítani lehet.

Szó volt arról, mennyire fontos az egyes életművek dokumentációja, tudományos feldolgozása, és hogy mindez idegen nyelven is elérhető legyen. Most adtál ki felelős kiadóként egy hatalmas Keserű Ilona-életmű-katalógust. Ez ritka vállalkozás egy kereskedelmi galéria részéről.

Kértünk és kaptunk is támogatást a Nemzeti Kulturális Alaptól. De azért volt rá szükség és igény, mert a korai korszakban több változatban elkészített, részben külföldre került művekről csak Ilona tud pontos felvilágosítással szolgálni, csak vele szoros együttműködésben tudott ez a katalógus összeállni.

Ez most nekünk volt a legfontosabb, mert csak akkor tudunk tovább dolgozni az életművel, ha ezek az információk a rendelkezésünkre állnak. Ez is egy, a kísérletező kiállításokhoz hasonló kutatói munka, amelyben együttműködünk a Keserű Ilona életművét régóta kutató művészettörténésszel. Nekünk ennek a legkorábbi, a művek és információk szempontjából egyre nehezebben hozzáférhető korszaknak a feldolgozása volt sürgető, elsősorban ebben kellett rendet raknunk.

De értem a kérdést, egy oeuvre-katalógus kiadása tényleg rendhagyó valamennyire, mert

ilyet leginkább sok évvel a pálya lezárása után szoktak csinálni. Csak közben az azért furcsa, hogy idehaza az ilyen kvalitású művészek életműve iránt nincs vagy alig van tudományos, szakkutatói érdeklődés. Nádler Istvánnal is emiatt kezdtünk dolgozni. Bár őt is régről ismerem és jó kapcsolatban voltunk mindig, de a kölni Bookmarks kiállítás kapcsán, ahol Jovánovics munkájával együtt állítottuk ki egy fantasztikus festményét, újra felvetődött az az engem régóta foglalkoztató gondolat, hogy az ő műveit is mutassuk be ilyen kontextusban. Kiderült, hogy nagyon sok anyaga van, de nincsenek a művei teljesen átfotózva, katalogizálva. Felmerült tehát, hogy segítsünk neki ebben. Úgyhogy végigolvastuk a már azért létező Nádler-szakirodalmat, tömörítettük, összefoglaltuk az informatív szövegeket, angolra fordítottuk az anyagot.

Visszakanyarodva egy engem foglalkoztató, de teljesen még nem körüljárt kérdéshez: ha nem lenne ez a most megélénkült nemzetközi érdeklődés az iparterves generáció régebbi munkái iránt, ami mint kiderült, azért mégis kicsit korrigálta, finoman áthangolta a művészválasztásodat...

De én mind Jovánovicssal, mind Keserű Ilonával már sokkal korábban elkezdtem foglalkozni...

Igen, de az intenzívebb figyelem nem az új, friss művek, hanem a régebbi munkáik felé fordult – és így te is intenzívebben foglalkozol ezzel a korszakkal. De mi van a fiatalokkal?

Amikor elkezdted a Kistermet, milyen galériát vizionáltál? Kiket akartál kiállítani?

Tényleg nem így indult, mert a kezdetek kezdetén részben a saját kortársaimat és azokat a fiatalokat képzeltem ide, akiket akkor ismertem. Valamennyire gondolkoztam az idősebb generációban, de tényleg nem az volt a középpontban. Fiatal, progresszív galériát akartam csinálni, kísérletező művészekkel, olyanokkal, mint Fodor János, Kokesch Ádám, a Kisváros, később Kaszás Tamás. És borzasztóan örülök annak, hogy az idősebb generációval ilyen sikereket érek el, és tudom, hogy ennek lesz még folytatása. Az is jó, hogy kicsit korrigáljuk azt, amit a történelem kikököntetett a rendes kerékvágásból. De mégis, néha úgy érzem, nem az én dolgom lett volna ezeket a művészeket befuttatni. Én magam a saját korombéli és kicsivel idősebb művészek műveit tudom a legkönnyebben befogadni és közvetíteni is, mivel erről van nagyobb áttekintésem és egyben mélyebb ismeretanyagom. Szerencsére ez a korosztály is sikeres, rendszeresen beválogatják őket nagy nemzetközi kiállításokra, biennáléokra. Kokesch Ádám szerepelt az isztambuli biennálén, a Kisváros jelenleg Nimes-ben installálja egy művét, amit Erna Hecey, a másik galériásuk juttatott be az ottani múzeumba. Kaszás Tamás anyaga is állandóan utazik, március elején nyílik egyéni kiállítása a lisszaboni Gulbenkian Múzeumban. Az ő egyik műve, a *Kunyhó-torony* is bekerült a Tate Modern gyűjteményébe, ajándékozás útján, de azt a befogadást is éppolyan gondosan elbírálták, mint bármelyik vásárlást.

Tőlem pedig egy előző párizsi FIAC-on a luxemburgi Museum of Modern Art, a MUDAM vette meg egyik nagy installációját, a *Megamenedék* címűt. A vásár után egy héttel keresett meg telefonon a múzeum, hogy megvan-e még a mű, mert megvennék. Egy ilyen kérdésre azért jó érzés igent mondani. De itt van Vécsei Juli is, akinek a papírmunkái iránt töretlen a rajongásom, és több magángyűjteménybe is bekerültek már a művei Hollandiában és Bécsben is. Nagyon jó viszonyt és együttműködést alakítottunk ki Káldi Katával is, biztos vagyok benne, hogy Kata életműve egyszer csak így egyben is nagyon érdekes lesz.

Utolsó kérdés. Biztos azért is, mert olyan régóta ismerjük egymást, érzem a mű- és művészválasztásaid mögötti ízlést, de nem tudom, hogyan lehetne ezt leírni... Nem tudnám megnevezni, mi a Kisterem koncepciója, bár elég nagy biztonsággal meg tudnám mondani egy-egy műről vagy művészről, hogy az Kisterem-kompatibilis-e...

Nekem is érdekes, mert ez nem egy merev dolog, folyton alakul, de mégis ugyanaz. Most is figyelem a legfiatalabbakat, végigmentem a FIAC ezen részlegén, mert most nem a projekt-szekcióban, hanem a már említett újrafelfedezők között állítottam ki. Igyekeztem friss szemmel nézni a poszt-internet művészeket, és próbáltam visszacsatolni a korábbi dolgokhoz – ami nem mindig megy könnyen, de egyszer csak összeáll a kép, ami segítségemre van abban, hogy megértsék idehaza dolgozó olyan művészeket is,

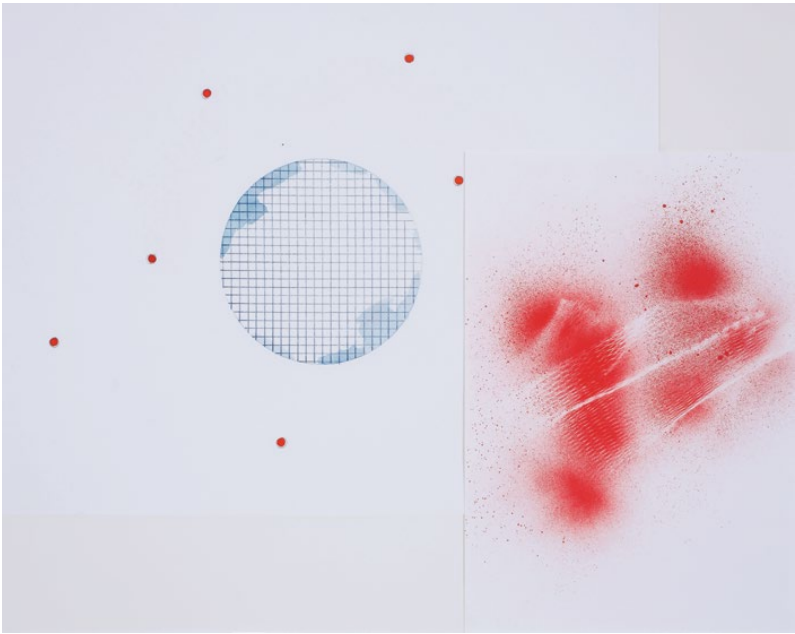
akiket eddig inkább kikerültem. Hirtelen bevillan egy munka vagy egy kiállítás, amivel korábban nem tudtam mit kezdeni – hasznos, ha képes az ember visszanyúlni régebbi vizuális rendszerekhez, ha van hová kapcsolni az új látványokat.

Nem feltétlenül a megértés része érdekel, hanem hogy miben nőttél fel? Mi tetszett először, mire emlékszel? Nem kell tudományos magyarázat, a személyes élményeidre lennék inkább kíváncsi.

Akkor talán azt mondanám, hogy a drezdai Zwinger. Meg sem tudom magyarázni, elsőre mégis ez jutott eszembe.

És ott mi?

Arra például tisztán emlékszem, hogy megyek a folyosón, ahol az egyik oldalon a kastély parkjára lehetett kilátni az ablakokon, amiket alig értem fel, a szemközti falon pedig ott függtek a Canaletók. Ezek nagyon megmaradtak, körülbelül tíz-tizenegy éves lehettem akkor. Persze nem töltöttem az egész gyerekkoromat a Zwingerben... Mindenestre ehhez jött később az INDIGO csoport tagjaival való megismerkedés közgázosként, valahol az éjszakában, a rock and roll mentén. Teljesen új vizuális világot nyitottak meg előttem, Sugár János kétségtelenül az egyik legfontosabb mestere volt ennek, nagyon sokat segített nekem is. Őt is szeretném végre egy jó vásáron több művével képviselni,



Vécsei Júlia: *Realitás gyakorlatok*, 2015–2016, indigó, ceruza, toll, akril, akril spray papíron, 40 x 50 cm

© A művész és a Kisterem Galéria jóvoltából Fotó: Sulyok Miklós

de ezeknek a helyzeteknek meg kell érnie – én bízom a megérzéseimben.

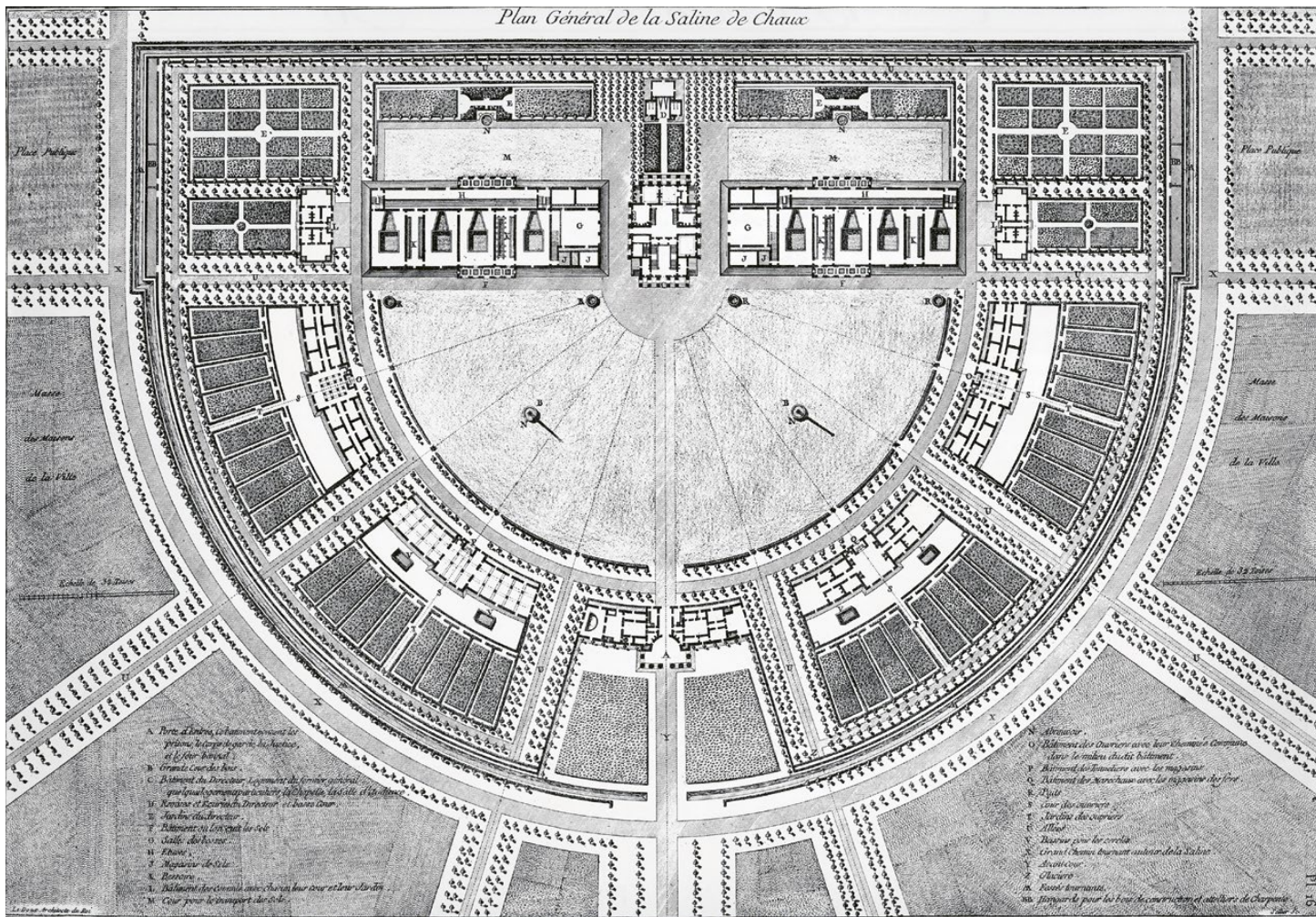
Ha valamit esetleg nem kérdeztem meg, amit szeretnél elmondani...

Igen, csak nem tudom, hová lehetne beilleszteni: itthon kevesebben ismernek, még a szakmából is, pedig elég sokat tudok ennek a közegnek a működési mechanizmusairól, és a Kisterem szó szerint kicsi terében rendeztem néhány igazán fantasztikus kiállítást, amit nagyon jelentős külföldi intézmények kurátorai láttak, művészettörténészek, újságírók és szerencsére a szakma fontos hazai képviselői is. Mégis nagyon elgondolkodtat, hogy más fontos szakmabeliek soha nem tették még be a lábukat a Kisterembe. Nem akarok nagyon arrogánsnak tűnni, de szerintem a kapcsolatfelvételt nekik kellene kezdeményezni, mert bizonyos művészek műtermének, kiállításainak vagy életművének az ismerete nélkül nem lehet teljes képet kialakítani a hazai kortárs művészetről. Szóval nagyon bírnám, ha maguktól is érdeklődnének a Kisterem programja iránt. Ez üzenet – esetleg kellene valahogy finomítani szerinted?

2016 az utópia, vagyis a képzelet és a lehetőségek éve volt Londonban. Egyelőre úgy tűnik a társadalom tökéletesítésének gondolata az ottani múzeumi szakembereket foglalkoztatja a legintenzívebben, az utópiák megvalósulásához pedig egy rövid időre az érezhette a legközelebb magát, aki végigjárta az általuk rendezett a kiállításokat. Például szerzőnk.

Hetényi Zsuzsa

NEURONIA



A Claude-Nicolas Ledoux tervezte Királyi Sólepárló alaprajza (Saline Royale Arc-et Senans, Chaux), 1774

Forrás: Wikimedia Commons

Hogy lehet az, hogy még mindig nem tökéletes államban élünk, tényleg? Pedig már 500 éve leírta-rajzolta az angol Thomas More, kiadta Rotterdami Erasmus. Tudjuk, de nem olvassuk. Egyik részt sem az ellentétes kettőből, sőt egyiküket sem. Machiavellit sem. A jóval korábbi állam-álmódó Platónról nem is beszélve. Ha túl soknak tűnne itt a név, hivatkozom a *Times Literary Supplement* tavaly novemberi számából W. J. Connell impozáns cikkére arról, hogy nem Morus Tamás hatott Machiavellire, hanem fordítva, mert ott még az évszámok is nyüzsgönek, és ez senkit nem fészélyez. Akárhogy is van, az utópia szóért akkor is hálások vagyunk Morusnak. Milyen örömteli és ritka eset, hogy egy szónak van születésnapja. A Seholország elvileg a Jó ország lenne, Eutópia (vigyázat, nem Európia). Miközben egyre csak okosodunk, fejlődünk, haladunk, csak nem akar létrejönni ez a tökéletes hely. Az első bökkenő alighanem az, hogy mindig egy nagyon kicsike városállam képeződik vagy képzelődik le a papírra. Egy picike közösség számára még beláthatónak tűnik valamiféle racionálisan szervezett élet, feltéve, ha jól körülkerítjük falakkal, nehogy a valóságos élet beleszüremkedjék, vagy szervezetlen és nevetlen idegek betolakodjanak. Még alkalmasabb a hely, ha sziget, akkor nem kell kerítést sem építeni. A másik baj, hogy az utópikus ideális társadalmat belülről is rágja az a féreg, mert emberek lakják, akik vagy ilyenek, vagy olyanok, alapvetően nem egyformák.

Somerset House

Óriási, az orosz irodalmon is edzett utópiaéhséggel érkeztem Londonba, ahol a Morus-évforduló köré rendezvény- és kiállításorozat szerveződött a Somerset House összes termében, beleértve természetesen a Courtauld Gallery kiállítását is a francia 18–19. századi városépítészeti tervekről. Várakozásomat fokozta, hogy életem egyik meghatározó építészeti

élménye volt a Claude-Nicolas Ledoux tervezte sópárló üzem a franciaországi Arc-et-Senans-ban (1775–1779). Ledoux királyi építész volt, a sóbányák a királyi monopóliumhoz tartoztak, mert a só ára az aranyéval vetekedett. A félkör alakú telepet kétszer kellett bejárnom, hogy jól megértsem a leckét. (Az alkotó teljes kört tervezett, de a másik fele... hm, utópia maradt.) Ledoux számtalan szimbólumot faragott kőbe, a korai szabadkőműves eszköztár és formavilág bevetésével. A látvány először lenyűgöző. A bejáratnál mesterséges barlang nyers kővei meredeznek a falból, hogy azután bent ennek ellenkezője, a faragott kővek tiszta formája fogadjon. A kör felezővonalán a főépület az igazgatóé, mellette a két sópárló üzem hosszú épülete. A félkörívén helyezkednek el a munkások, a bodnárók-kádárok és a felvigyázók épületei, a pékség, a mosoda és a börtön. A félkörívén kívül egy konyhakert-sáv, majd a telepet a fenyegető szabad külvilágtól, a létbizonytalanságtól és rablóbandáktól védő fal köríve. A falanszterbe családdal kellett belépni, a nőknek és gyerekeknek is dolgozniuk kellett, és nem volt szabad kilépniük a falakon túlra. Itt termelték meg az ételt, itt gyógyították és fegyelmezték őket. A meg nem valósult terven vasöntöde, fegyvergyár éppúgy szerepel, mint közösségi ház, könyvtár és szegények háza, Erkölcshiskola, Boldogságmenedék, Egységház, Nevelésház, Pihenésház, Gyönyörház, Megbékélő ház, Szerelemház. Foucault szavával csupa heterotópikus tér. A létező utópiában csak éppen otthon nincsen, minden átmeneti hely. Nincs átékelhető saját idő és választható hely, a nemes eszmék szimbolikus formában, kőbe vésvé várták volna oda, és csak oda a kötelező boldogságra betérőt. Az igazgatói épület tympanon-háromszöge közepén a kerek ablak jól ismert szem-ikon, itt azonban gyakorlati funkciója, hogy a nyílásból szemmel lehet tartani az egész területet. A megfaragott kő, a tökéletes város, az elméletben gonddal csiszolt terv megvalósulása

a szervezethez börtöne, az értelem utópiája visszajára fordulva, szabadság helyett rabszolgaság, egyenlőség helyett felügyelet. Ledoux megbízást kapott párizsi kerületi adóhivatali épületek megtervezésére is, de olyan komor és vaskos asszír stílusban kezdte építeni, hogy a párizsi nép fellázadt ellenük, és kénytelenek voltak az építkezéssorozatot leállítani. Igen, a közelmúltban a Ligetben hallottam, hogy sehol sem a város lakók mondják meg, hogy milyen városban szeretnének lakni... Ledoux masszív, ablaktalan, sötét tömbjei birodalmi fensőbbiséget és nagyhatalmi gőgöt sugároznak. Az adóhivatali épületek sem a hivatalnokok munkakörülményeit nem biztosították (mert belül egyiptomi sötétség volt), sem az állampolgárok jó közérzetét. Formájuk, bármily szimbolikus is, anakronisztikus és embertelen. Ledoux-t a francia forradalom királyi posztjától megfosztotta, rendelkezési lassan elfogytak. Életműve nagy része tervekben maradt, megvalósult részének java összeomlott. Elfeledve, magányosan halt meg, élete végére elméje elborult.

Ledoux geometrikus, a szakirodalom szerint antik (szerintem egyben asszír-egyiptomi) formavilágát folytató fiatalabb kortársai is az állam alapvető funkcióit ellátó középületeket terveztek, pénzváltó csarnokot, postahivatalt, törvényszéket, kórházat, vágóhidat, börtönt, egy kis vigaszul parkot és piacot. A Courtauld kiállításán meg sem jelenik az élő város, helyette rituális díszletek sorakoznak, páros oszlopok, piramisok... civil tér csak a Nemzeti temető (1785) és a Nemzeti Sorompó tér. Szerencsére a Somerset House folyó felőli bejáratánál színes kavalkád és játékok, kvíz és könyvtár várja a látogatót az utópia tárgykörében, a múzeum kupolájának tetején mosolygós zászló leng, az egész utópia projekt logója. A neonszínekben pompázó képeslapokon és kispalakaton kitalált, utópikus ábécével írott vidám szövegeket silabizálhatunk. A könyvek között egy keserédes mű, Darren Alan



Az igazgató háza (Saline Royale Arc-et Senans, Chaux)

Forrás: Wikimedia Commons / Concierge.2C



Kiállításenteriór a *Fear & Love (Félelem és szeretet)* kiállításon,
Christien Meindertsma *Rost piac* installációjával
© Luke Hayes

A sor hibás: a brexit után a brit színeket megjelenítő lamella a földön hever. A függöny kinyílásakor az 1940-ben porig bombázott Rotterdamban katedrális fényképe látható... a szétesett Európa múltból jövőbe vetített háborús víziója? Mint az írott sajtóból megtudom, a régi múzeum alapítója, a most 85 éves Sir Terence Conran szerint a dizájn meghatározza az életminőséget és a nemzeti imázst, de gyorsan hozzáteszi, hogy anti-brexit. (Tetemes vagyona fekszik az átalakításban és a költözésben is, különösen, mert a Chelsea önkormányzat a múzeum mellé 54 lakás megépítésére is kötelezte a beruházást. Ezekre nem futotta a dizájnól, unalmas kockaépületek.) Utópiára csatornázott eszembe jut, hogy már az új épület előző rendeltetése is egy utópia kudarca volt, mert a brit gyarmatbirodalom szétesése után formált Nemzetközösség, a Commonwealth honolt itt, amely szó szerint közös jólétre egyesült társulás volt, de már öt tagállam kilépett (írexit, hong(kong)exit, zimbexit). Az épület eredetileg egyenlő szárú parabola és hiperbola formájú betonelemekből épült, abban a hatvanas évekre jellemző merészen masszív stílusban, amelynek jellegzetes darabja a Royal Festival Hall. A közepén lévő nagy lyuk megmaradt, remélhetőleg belógatnak majd valamit a kihasználatlan térbe.

Tate Modern, Switch Tower

A Tate Modern új szárnya, a Switch Tower is hasonló, kicsit görbe helyben öntött betonból készült, a régi és új szárny között szintén üres térrel. Ezt a Hyundai finanszírozta nagy méretű vagy vetített műalkotások foglalják el. Idén elnyújtva dalolt meditációs zenei aláfestéssel vízi állatok közelkép-baletttje látható. A két torony közti új híd igen alkalmas lenne performanszra vagy tériszonyosok számára öngyilkossági készítéseik átélésére.

Az új szárnyban még csak az alsó négyen van élet, emeletenként egy-két nagy terem fogadhat kiállítást. Itt áll Kader Attia 2009-es kuszkuszból épült algériai városa, amely Le Corbusier (hm, utópikus) terveinek egyik mintája volt, és látható Borisz Mihajlov 1960-as években készült ukrainai fotósorozata, az egykori (utóp....) Szovjetunió soha nem felejtendő alulnézeti mementója.

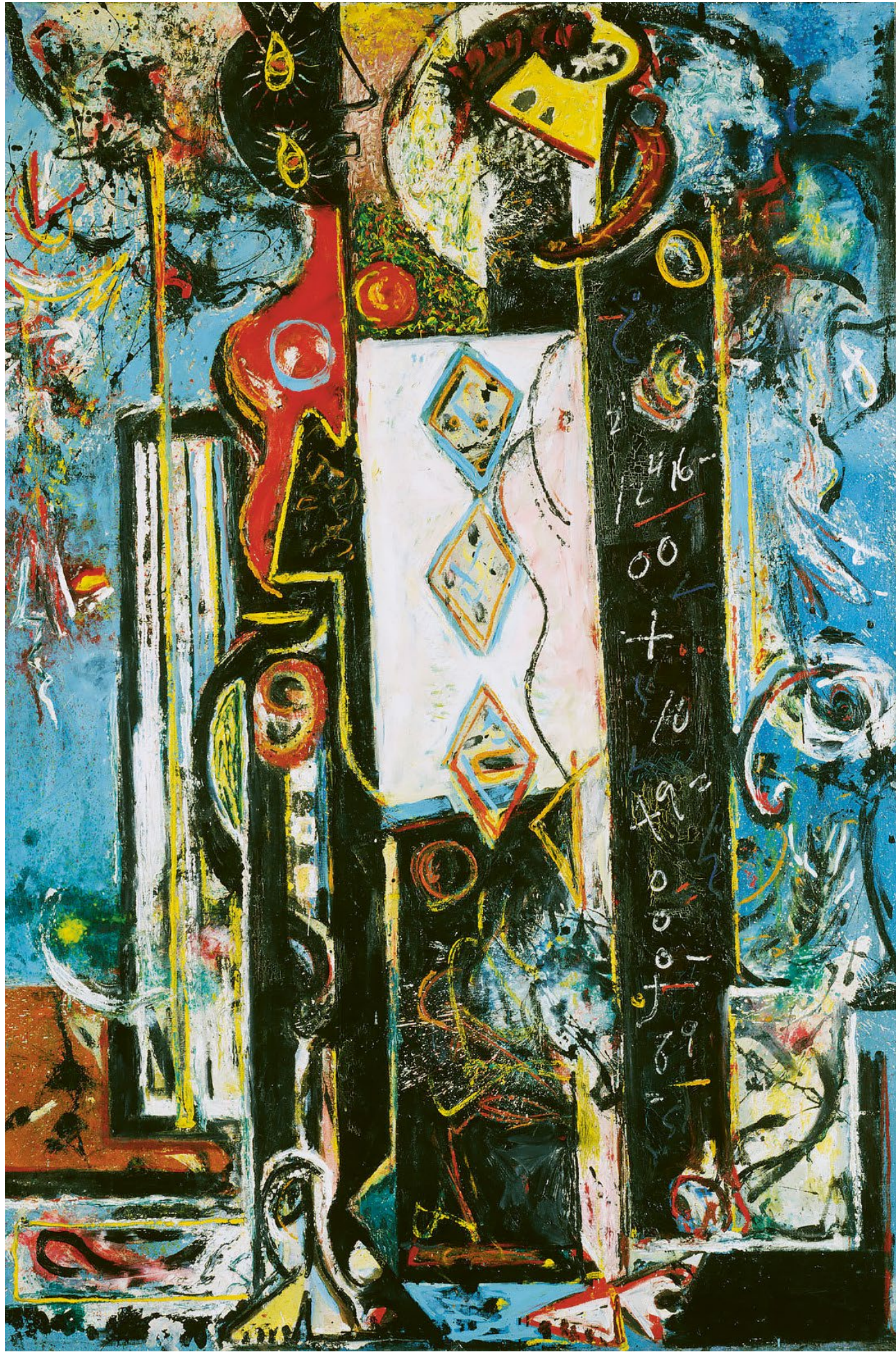
A nagy téli kiállítás Sir Elton John fotográfiáit mutatja be, a világ egyik leggazdagabb magángyűjteményét. Gazdája annak a korszaknak a képviselője, amely a V&A lázadás-körképének hanyatló szakaszát fémjelzi: leghíresebb dalai sem értek fel a Beatles vagy a Pink Floyd átlagtermésével. 1991 óta gyűjt fotókat, külön házat építtetett nekik, és nyilvánvalóan remek tanácsadókat alkalmaz, mert a fotóművészet klasszikus újítóinak nevei sorjáznak a falon, köztük nem is egy magyaré. Megvan neki Irving Penn 1947-es egész alakos portrészorozata, aki azt találta ki, hogy egy szűk, hegyesszögű sarokba ültette be „áldozatait”, lássuk csak, hogyan viselkedik, hogyan tölti ki a teret vagy hogyan feszeng tőle. Egy egész fotólexikon van a falon: Edward Weston, Herbert Bayer, Man Ray; közelképes csendéletek és meztelenség, geometrikus szerkezetű perspektíva és árnyék, elveszett sorsok és üvegkönnyek. Weston 1935-ös Sztravinszkij-portréja olyan kiismerhetetlen sokaságát tartalmazza az arc ráncainak és főleg a nagy kéz vonalainak és formáinak, hogy bármily sokáig keressük benne a zenéjét, csak a keserű, megviselt férfarc az, ami fogva tart. De hiába Elton Johné az egyik legrégebbi André Kertész-fotó és annak negatívja, az esztergomi rehabilitációs medencében úszó férfi fény-árnyékos pici képe, ha Kertészt lengyel fotósnek nevezi a vele készült riportfilmben. Pedig a feliratok példaszerű pontosság szándékával készültek. „László Moholy-Nagy 1895–1946, született Romániában (akkor Osztrák–

Magyar Monarchia), dolgozott Magyarországon, Németországban, az USA-ban.”

Whitechapel Gallery

Hasonló, ha nem hosszabb életútvonalat írt le a dél-afrikai William Kentridge, akinek kiállításait alighanem iránta érzett bámulatom varázsolja elem minden utazási célpontomon, évek óta. A Whitechapel Gallery nevével is illik Kentridge döntően fekete-fehér, árnyjátékos világához. A nekem itt új fekete-fehér film a szocializmus-utópia burleszkjével jeleníti meg a későbbi bukás kezdetekre visszavetített jeleit. Persze, itt a korai avantgárd utópikus jellege is a művész kezére játszik, no meg szinte veszületettnek tűnő, organikus affinitása az orosz groteszkhez, amit az *Orr*, a Gogol novellájából írt Sosztakovics-opera összművészeti színpadra alkalmazása már megmutatott (MET, 2010).

Kentridge állandóan az idő jellegét feszegeti, címei között ott *Az idő tagadása*, a *Bamba (sűrű) idők*. A *Second hand olvasás* filmkockáin végigsétál az Oxford középszótár lapjain, telefírkálja és ráanimálja saját magát. Nagy performanszmester, mindig beleteszi testi jelenlétét az ügybe, ezt az egyszerre mackósan esetlen és táncosan ügyes, kopasz-szemüveges-fésületlen és elegánsan magabiztos testet, amelyet a cirkuszi kellékektől eltekintve csak sötét nadrágba és fehér ingbe bújtat. Ez a jelmez a fekete-fehér filmhagyomány, a pop-art és az árnyjáték együttesén kívül az apartheid konfliktus súlyos terhét is megjeleníti, amint a harsány jazz és dada-zene mögött is hallatszanak a fekete kultúra népi ritmusai. *Az idő tagadása* film nem más, mint egy nagyjából nyolclepedőnyi csíkon hosszan vonuló menet, formákból más formákba átfolyó, alakváltó képek sora, egy dél-afrikai gyarmati történelmi panoráma.



Jackson Pollock: *Férfi és nő*, 1942–43, olaj, vászon, 186,1 x 124,3 cm, Philadelphia Museum of Art.
Mr. and Mrs. H. Gates Lloyd ajándéka, 1974



Enteriőr Arshile Gorky 1944-es *A virágos malom vize* című festményével, a londoni Royal Academy of Arts *Abstract Expressionism (Absztrakt expresszionizmus)* kiállításán
Fotó: Hetényi Zsuzsa



Design classics 999
© Phaidon

A zene a Kentridge-emblémának is felfogható megafontölcsérekéből harsog, amelyeket szer- vesen tudott alkalmazni a Trockij-beszédet karikírozó, de a forradalmi utópia rángatott mozgással filmezett abszurd, katartikus és tra- gikus delíriumában (Ő, szentimentális gép!). A húszas évek filmkísérleteinek és híradói- nak nyelvét kombináló groteszk a vetítő- vásznon kívül még négy oldalsó videón fut, négy régi, keskeny, török feliratos ajtó üvegében. A Trockij beszédét gépelő kis- asszony először csak egyenruhába öltözik, az ordító Trockij-beszéd háttérben harsogó katonazene közben egyre jobban belegaba- lyodik az írógépből előtekeredő végtelen papírcsíkba, következő pihenője alatt eltűnik a tükröképe, akivel később tornagyakorlatokat végez, míg végtagjai próbabábusan önállósul- nak és széthullik a teste.

A Gerilla Girls csoport egy 1966-os akciót főlelevenítve, az *Európában még rosszabb a helyzet?* projekt keretében Európa négyszáz múzeumába küldte el 15 kérdését arról, hány női művész szerepel kiállításaikon, illetve gyűjteményükben; hány „nonconform” nemű szerepelt rendezvényeiken; vezetnek-e erről statisztikát; mi volt a legsikeresebb kiállításuk; mekkora honoráriumokat fizet- nek; milyen forrásokból mennyi támogatást kapnak (állam, város, magánszemélyek, válla- latok) és mit tanultak az amerikai múzeumok- tól. A válaszok mellett (a falon) a padlón szerepelnek azon múzeumok, akiket meg- taposásra javasolnak, mert nem méltatták őket válaszra. A falon a Ludwig, a padlón a Múcsarnok látható.

Royal Academy of Art

Mi más, ha nem utópia a Royal Academy of Art 2018-ra elkészülő átépítése? Idei átütő kiállításuk az *Absztrakt expresszionizmus*, ahol a legismertebb nagyok, Jackson Pollock, Mark Rothko és Willem de Kooning festmé- nyei mellett a műkedvelő számára kevésbé vagy nem ismert művészek lélegzetekasztó vásznai ragyognak lenyűgöző formákkal, sűrű festéku súlyos textúrával.

„Na, melyiket vinnéd haza?” – hallom anyám hangját, aki kora gyermekkoromtól múzeu- mokba cipelt, most azt gondolom, nem is annyira épülesemre, mert soha nem magya- rázott, csak hagyta, hadd legeglesszek, hanem inkább azért, mert ő maga akart menni. Biztosan nem vinném haza a nekem leg- nagyobb hatású képet, bár szépen illeszkedik utópia-paradigmámba, Robert Motherwell 1972-es *Platón barlangjában no. 1*. Egy hosz- szú, vörös, göndör hajú fiú álldogált mellet- tem a sejtelmesen gomolygó festékszürkeség előtt, amelybe felülről éles, nyílt négyszög vonala hasít bele, majd megkérdezte, mi az, hogy Platón barlangja. Harmadéves oxfordi építészettörténeti hallgató volt.

Nem viszem haza Pollock falfestményeit, a Peggy Guggenheim számára 1943-ban festett hullámvázakat, és nem azért, mert teljes szobányi méretűek. Vinném a nálunk talán csak lexikonokban, de múzeumokban nem szerepelt örmény származású Arshile Gorky elégikus, kicsit Kandinszkijra ha- sonlító buja színeit, *A virágos malom vize* címűt, még akkor is, ha felakasztotta magát

Amerikában, és ez mindig eszembe jutna. Leégett a stúdiója, elhagyta a felesége és kézsérülése miatt nem tudott dolgozni – nem tragikusabb vég, mint legtöbb kedvenc orosz szerzőmé. Igaz, életének hajnala sem volt derűs: családjával a török népiártás elől menekült tízévesen sok más örménnyel együtt az orosz birodalomba, grúz területre, ahonnan anyja halála után, tizenöt évesen emigrált New Yorkban élő apjához, akit se nem ismert, se nem szeretett meg. Születési dátumát vagy nem tudta, vagy játszott azzal, hogy váltogatta abban az identitásjátékban, amelyben új nevet is vett fel és Gorkij rokonának adta ki magát, az övéhez hasonló bajszot is növesztett. Ha már a vágyakról esik szó, a realitások kicsit biztosabb talaján állva a Phaidon kiadó *Design classics 999* forma- tervezett tárgyat bemutató súlyos lexikonjá- nak három kötetét kérném szépen, amely a Geffrye múzeum szabadpolcos könyvtára- ból mosolygott rám.

Vagy vidámságban tálaljuk az utópiát, vagy ő tálal bennünket vérbe fagyasztva. Nem mindegy, hogy vidámmá szelídített elme- játékok vagy vad és veszélyes vibrálások szaladgálnak az agyi neuronok között, ahol a teremtett világ lakozik. Ártatlan átmenet vagy egyensúly a kettő között csak a nem valós térben lehetséges, a sehol-sincs-világ- ban, így hát, úgy tűnik, az utópia művészet- nek a legfogyaszthatóbb. Andy Warhol szerint a művész olyan dolgokat csinál, amire nincs szükségük az embereknek, de ő valamiért mégis úgy gondolja, jó ötlet lenne adni nekik.



Szőnyi György: *Ajándék*, 1986–1987

dolce geo

—Bak Imre Mengyán András Szőnyi György Vincze Ottó—

A R + + E × +

B U D A P E S +

2017. február 24. – 2017. március 17.

Ebben a lapszámban kiemelt figyelmet szentelünk a többség által kifejezetten konzervatívnak tartott kerámiaművészet műfaji megújulásának. A grazi Kunsthausban az év elején két nagyágyú, Ai Weiwei és a mostanra szintén sztárként ünnevelt és ennek megfelelően agyonfoglalkoztatott angol keramikus, Edmund de Waal állított ki. Alkotóként és kurátorként kalauzolnak ősi tradíciók mentén, a néha meghökkentően tiszteletlen, popos gesztusokat érzékeny konceptualizmussal és filozófiai mélységű kutatással kombinálva.

Horányi Attila

A GYÚRT TUDÁS SZÜKSÉGESSÉGÉRŐL Ai Weiwei és Edmund de Waal kerámiái Grazban



Ai Weiwei: *Han-dinasztia kori urna Coca-Cola logóval*, 1994, a nyugati Han-dinasztia uralkodásának idejéből (i. e. 206 – i. sz. 24) származó urna, festék
© Foto: Studio Ai Weiwei, © Ai Weiwei, M+ Sigg Collection, Hong Kong

Eredetileg Ai Weiwei miatt mentem el Grazban a Kunsthaus *Kneaded Knowledge* kiállítására. A tárlat címe – gyúrt tudás – is érdekes volt, de inkább csak úgy, ahogy az elmúlt évtized számos tárlatának metafizikával és ismeretelmélettel kacérkodó címe érdekes: egy másik, komolyabbnak gondolt világ egy-egy fontos szavát kölcsönvéve egy közepes kiállítás számára is sajátos aurát lehet teremteni. Könnyűkező travesztia – ezt vártam itt is, és ebbe az előítéletes elképzelésbe beleillett Ai Weiwei néhány popos gesztussal átfestett régi kínai vázája. És tényleg, nem kellett sokat keresgélnem ahhoz, hogy meglássam a pinkre, kanárisárgára, sötétlilára festett tárgyakat. Ott volt mellettük az egyik Coca-Cola logós Han-kori edény, amelyről persze eszembe jutott az az 1995-ös akció, amelyben Ai Weiwei egy szintén Han-kori antik edényt ejtett úgy a földre, hogy az darabokra tört (*Dropping a Han Dynasty Urn*). Ez a – látszólag Robert Rauschenberg *Kiradírozott de Kooning* rajzát idéző – destrukció azért nagyon érdekes, mert szemben a generációk közötti konfliktusban megjelenő neodada gesztussal, ez az aktus a művész kihívó önpozicionálásán túl a tárgyak törékenységről, a kultúra elpusztíthatóságáról is szól, és ez két-három évtized-

del korábban, a kulturális forradalom Kínájában napi valóság volt. A Coca-Cola logós edényt nézve még az sem egyértelmű, hogy a logó vagy az edény az erősebb: mi marad meg igazán? Egyáltalán milyen módon kell/lehet domináns kultúrák találkozását elképzelni? Passzív együttélésként, hierarchikusan vagy dinamikus küzdelemben? Innen nézve Ai pusztító és átfestő aktusai végtelenül finom konceptuális munkák, amelyek a kultúra, a politika, a történelem, a birodalom/hatalom kérdéseit-problémáit hozzák játékba könnyed és könnyen hype-olható gesztussal. Más természetűek Ai porceláninstallációi, amelyekben sok száz vagy sok ezer (sőt, mint a Tate Modernbe készített *Sunflower* esetében sok millió) viszonylag hasonló tárgyat gyártat le több száz éves porcelánmanufaktúrákban. Grazban két ilyen munka látható, az egyik közülük a *Stones*, amely egy Graz környéki ősi település régészeti feltárásán előkerült 930 darab pattintott kőeszköz megmintázásából és kiegészéséből jött létre. A másik, a 2015-ös *Remains* egy kínai munkatábor helyén talált emberi csontokat alakított porcelán „tömegsírrá”. A nyilvánvaló társadalmi, politikai és történelmi kontextusokon túl e

...sok ezer éve készítenek sorozatban úgy tárgyakat, hogy azokba esetlegességeikből kiolvashatóan beleég a készítés saját ideje és eseménye.

művek művészeti és esztétikai jelentősége abban rejlik, hogy a tradicionális kézi készítés minden egyes követ és csontot egyedivé – külön-külön felmértté, megmintázottá, megfestetté – tesz, még ha egy tömegben szórja is elének őket a művész. Az egyediség ráadásul nemcsak a sokasággal szemben értelmeződik, hanem a porcelántechnika mentén is, amellyel sok ezer éve készítenek sorozatban úgy tárgyakat, hogy azokba esetlegességeikből kiolvashatóan beleég a készítés saját ideje és eseménye. Ezt a történeti dimenziót a grazi tárlat azzal is felerősítette, hogy Ai Weiwei saját munkái mellett a számára fontos porcelán- és kerámia-tárgyakból is bemutatott egy válogatást. Az a tradíció – gyúrt tudás – jelent meg ezekben a munkákban, amely nemzedékről nemzedékre örököltette az esetlegességben megnyilvánuló egyediség értését és tiszteletét; az a tradíció, melynek ma aktuális állomása például a konceptuális indíttatású Ai.



Enteriőr a grazi *Geknetetes Wissen* kiállításon, középen Edmund de Waal *Irrkunst* installációjával, 2016

© Foto: Universalmuseum Joanneum/J. J. Kucek



Edmund de Waal: *Tárgyak és jelenések III, 2012*
© A művész jövőtáblól Fotó: Ian Skelton

***Irrkunst* – a tévedés, a félreértés, az elkalandozás művészete**

De nem csak ő. És bár Ai Weiwei miatt mentem eredetileg, és az ő popos-konceptuális porcelán-jait akartam látni, egy másik művész, Edmund de Waal miatt maradtam még órákig. Már első tárgyegyüttese levett a lábamról: néhány henger alakú porcelántárgy egymás mellett, illetve egymás tetején. Egyik keskenyebb, másik magasabb, a szélesebb tetején egy még szélesebb tálka; mindez egy akváriumhoz hasonló, minden oldalról üvegfallal zárt téglatestben. Két furcsaság különböztette meg minden általam eddig látott porcelánmunkától: a tárgyak nagyon homályosan voltak csak láthatók, és az egész együttes nagyon különös címet kapott: *Objects and Apparitions III, Tárgyak és jelenések III*.

De Waalt tehát valamiképp a tárgyiasság, a tárgylét foglalkoztatja, illetve ennek megismerhetősége és közvetíthetősége. Magasság, mélység, szélesség, súly, szín, anyag – de hogy ezt ne tudhassuk azonnal, hogy kutatnunk kelljen, hogy odafigyeljünk rá, az üvegfalak

áttetszőségének tompításával szó szerint homályba burkolja, mintegy jelezve, hogy színről színre látásunk, a nézés maga, töredékes. A jobb, teljesebb megismeréshez ki kellene vennünk tárlójából a tárgyat, amit meg is tennénk, ha lehetne. Ez a beteljesületlenül maradó vágy egyúttal meghozza azt a felismerést is, hogy a tárgyak kivétele a megfogásukkal, megtapintásukkal, tárgyiságuk egy másik dimenziójával ajándékozna meg minket. Megérintésükkel az alkotási folyamat esetlegességét is megtapasztalva, az alkotó keze nyomához, létének egy rövid szakaszához kapcsolódhatnánk. És nemcsak őhoz, hanem a tárgy (más) megtapintóihoz, használóihoz is. Nyilván másként hagy nyomot a tárgy egyik használója, mint a tárgy megalkotója (vagy átalakítója, rombolója akár – ez éppen Ai Weiwei felismerése), és persze használni is sokféleképpen lehet. Vajon ráírhatók-e különféle történetek ily módon egy tárgyra?

Edmund de Waalt a tárgyak tárgyiasságában kitapintható története foglalkoztatja: ezt írta meg annak a 264 darab *necukénak* (kifejezetten fogdosásra kialakított, állatokat formázó, különféle anyagú és technikájú apró japán tárgyak) a történetében, amelyek a 19. század

közepén a családja birtokába kerültek, majd igen kalandos módon végül hozzá jutottak el (*Edmund de Waal A borostyánszemű nyúl című regényéről lásd: Topor Tünde: Az utánozhatalatlan bársonyos fény, Artmagazin 2013/10, 65–66. o. – szerk.*). Az övéhez hasonló kíváncsiságot fedezett fel Walter Benjamins, a tárgyak, terek, városnegyedek, hangulatok gyűjtőjének, feljegyzőjének írásaiban. Amikor 2016-ban a berlini Galerie Max Hetzler meghívta De Waalt egy kiállításra, ő az alkalmat kihasználva Benjamin írásain keresztül ismerkedett a várossal; a berlini kiállításra pedig Benjamin írásaihoz kapcsolódó installációkat hozott létre. Ezek közül a legnagyobb, az *Irrkunst* – a tévedés, a félreértés, az elkalandozás művészete – egy minden tekintetben *opus magnum*, Grazban is látható.

Öt darab három méter magas, másfél méter mély és három, illetve egy méter széles téglatest sorakozik egymás mellett. A feketére festett faépítményeket előlről, hátulról, oldalról kis méretű, négyszög alakú kémlelőnyílásokkal vagy éppen tárlókkal „nyitotta meg” de Waal. A nyílások geometrikus rendszere elsőre valamiféle szabályszerűséget feltételez, de ez nehezen vagy egyáltalán nem felfejthető. Nem

lehet kiszámítani, hogy a következő nyílás előtt lesz-e üveg, és ha lesz, akkor az áttetsző vagy homályos-e, melyik üreg vagy vitrin jut fényhez, melyikben milyen és hány darab porcelántárgy kap helyet. Az installációban elhelyezett 119 tárgy, éles ellentétben a porcelán mindenkori legfőbb ékének számító fehérséggel – ami miatt a középkori kereskedők fehér aranyak is nevezték – fémes fekete mázat kapott: így a tárgyak egyszerre csillognak és derengenek; némelyik egészen beleolvad a fekete építmény fekete falú megnyitásaiba.

E megnyitások között vannak viszonylag magasabb „negatív dobozok”, melyekben keskenyebb és magasabb hengerek állnak kettes, hármas vagy négyes csoportokban. A hengerek fala szabálytalan, hullámzik kissé, keresztmetszetük sem szabályos kör alakú – jól jelzi ez az anyag hangsúlyosan kézi megmunkálását. Más nyílások egészen alacsonyak: ilyenekben előfordul, hogy két sekély és széles tál tölti ki a teret, vagy csak néhány apró tárgy; másutt éppen csak egy edény, vagy egy sem. Az edények közül azonban egyiknek sincs fedele, mindegyik nyitott, mintha csak arra várnának, hogy megtöltsék, használják őket. Olyan gyűjtemény ez, amely maga is alkalmas



Edmund de Waal: *Irrkunst (részlet), 2016*
© A művész és a Galerie Max Hetzler, Berlin jövőtáblól/ Paris. Fotó: Mike Bruce

a tárolásra, különféle dolgok, anyagok befogadására. A tárgyai elhelyezésével, csoportosításával tudatosan játszó De Waal rendszeresen hasonlítja installációit szövegekhez vagy kottákhoz, porcelánjait pedig szavakhoz vagy hangokhoz, amelyek – hogy a hasonlatot kibontsam – sajátos viszonyaikban maguk is új és új jelentésekre tesznek szert.

Az érzékelés és az emlékezés változó élessége, esetlegessége, a tárgyakat összekapcsoló viszonyok áttekinthetlensége adja e mű fő témáját, miközben a hol jobban, hol kevésbé látszó porcelánok derengő látványa egészen megejtő szépségű, csoportosításuk ritmusa és összhangzata pedig szinte elégikus.

De Waal, aki hatéves kora óta fazekaskodik és mindent tud erről a mesterségről – *The Pot Book* című 2011-es albuma 300 keramikust mutat be az ókortól napjainkig egészen személyes szavakkal – Ai Weiweihez hasonlóan maga is válogatott vagy két tucat tárgyat e kiállításra, kedvenceket és előképeket. Ezek jellemzően huszadik századi modern munkák Lucie Rie-től kezdve Malevicsen és Isamu Noguchin át Miróig, Lucio Fontanáig és Picassóig. Válogatásának szinte minden darabja azt a kérdést vizsgálja, hogy hol a határ a (stúdió) plasztika és a képző-

művészetben is érvényes szobor között. Mind-egyik vendégtárgy világos, szinte észrevehetetlen üvegtárlót kapott, amelyben formai minőségük a legteljesebben érvényesül, amelyben készítését maga a tárgy meséli el. Ám ahhoz, hogy odafigyeljünk a *gyúrt* tudásra, amely *szükséges* tudás is (a kiállítás címének e kettős értelme az angol kiejtésen alapszik, amely szerint a *kneaded* és a *needed* szavak kimondva egyformák), ahhoz De Waalnak a kortárs konceptuális indíttatású művészet problémafelvetéseinek kellett a fazekasmunkát megfeleltetnie. Ezt azzal érte el, hogy tárgyai installálását is a művészi program részévé tette, és hogy így tárgyain, azok fizikai, téri és szimbolikus viszonyain keresztül világunk megismerhetőségét modellezte.

Ai Weiwei és Edmund de Waal konceptuális művészeti felkészültséggel és a kortárs társadalmi-kulturális valóság iránti érzékenységgel nyúlnak az agyaghoz, és így hoznak létre abból érvényes képzőművészetet, nem eltagadva munkájuk forrását, a craft-jellegű iparművészetet. Elképesztő tanulság, alig néhány száz kilométerre.

Mucsi Emese

Halálfélelem ide vagy oda

CSUTAK MAGDA: KITÜNTETÉS



Csutak Magda: *Kitüntetés*, 1979, 6 x 5 cm, csontlisztporcelán, arany
© A művész és Radics Márk jóvoltából Fotó: Radics Márk

Was das Computer horror – ez a rejtélyes felirat olvasható Csutak Magda (1945, Sepsiszentgyörgy) képzőművész egyik 1978-ban készült munkáján. Bár az egyedi eljárással létrehozott, filigrán csontlisztporcelán tárgy bizonyos tulajdonságai hasonlóak a dísztüfélék jellemzőihez – felhelyezése hasonlóképpen történik, anyagminősége jelentéssel teli –, esetében a külcsín jelentősége háttérbe szorul, átadva kiemelt helyét a tárgy által hordozott és hirdetett üzenetnek. Nem kitűző tehát, hanem *Kitüntetés*, ahogy ezt a címe is megerősíti. Nem általános, hanem egyedi. Csak annak a mellkasán ékeskedhet, aki méltó rá. De vajon ki érdemel ki egy ilyet és miért? A *Kitüntetés* a hetvenes évek végén keletkezett egy olyan művészi program keretében, amelynek egy pontján a Bécsben élő Csutak az általa elkészített, egyedi kitüntetések az akkori barátai, jellemzően a magyar underground művészeti közeg főbb szereplői között osztotta ki. Sokan kaptak, többek között Beke László, Szőke Annamária, Hegyi Lóránd és Szentjóbgy Tamás is, de mindenki azon megjegyzés vagy

jelzés kíséretében vehette át a tárgyat, hogy ez a személyre szóló elismerés ki-ki saját urnájaként is értelmezhető. A *Kitüntetés* alapanyaga a csontlisztet is tartalmazó porcelánmassza volt, előállításáa pedig részben a krematóriumokéhoz hasonló körülmények között, magas hőfokra fűtött kemencében történt. A csontlisztporcelán alapvetően angol lelemény, de az alapkeverék különböző változataival máshol is kísérleteztek. Így a bukaresti Üveg és Finomkerámia Kutatóintézetben is, ahol a művészet és a tudomány határmezsgyéjén alkotó és gondolkodó Csutak 1974 és '77 között formatervező alkalmazottként tanulmányozta és tesztelte ezt az anyagot (és vett részt fotoszenzibilis üveg-, optikai üveg- és lézer-kísérletekben). Ezzel párhuzamosan művészeti ösztöndíjasként műtermi, tehát szabadabb körülmények között is folytatta az intézetbeli munkát, tovább dolgozott a csontlisztporcelánnal: többek között papírvékonyágú, törékeny porcelánfelületeket alkotott. Csutak anyagismerete, technikai felkészültsége fokozatosan egészült ki a szilikát alapanyagú

tárgyakhoz és műtárgyakhoz kapcsolódó kultúrtörténeti tudással. Tanulmányain túli ismereteit a bukarestit követő bécsi időszakban végzett tárgyrestaurálási munkája során szerezte, ahol nagy múltú, különleges és rejtélyes darabokhoz férhetett hozzá – így viszonya az anyaghoz még reflektáltabbá vált. Az 1977–78 közötti időszakban létrehozott munkáiban a papírlaphoz hasonló porcelánhártya mint íráshordozó jelent meg, részben annak a felismerésnek az eredményeként, hogy a történeti tárgyak – az agyagtáblák, a megkarcolt csontdarabkák, a kézzel írt és a nyomtatott papír stb. – nagy része az adattárolás és a nyomhagyás, az emlékezés felületeiként szolgáltak. És hogy az emberiség múltja többek közt ezekből a tárgyakból és a rajtuk hagyott nyomokból, információkból, valamint azok összefüggéseiből állt össze értelmezhető, de nagyon is megkérdőjelezhetően értelmezett egészszé.

A *Kitüntetések*en olvasható feliratok különböző szövegüzenetek, amelyeket Csutak választott és sajátított ki korabeli, bécsi napilapokban közölt, számára jelentőségteljes cikkrészletek, szavak

közül. A több ezer éves agyagtáblákon rögzített, örök érvényűnek gondolt üzenetekkel szemben a kiemelt szövegdarabok és az érzékeny hordozó együttese éppen a tartalom mulandóságára, gyors lejáratára hívja fel a figyelmet. Was das Computer horror [Mi, a, komputer, horror] – hogy ebben az esetben miért éppen ezt a furcsa, kérdésszerű, különálló szavakból alkotott szövegkollázst választotta a napisajtó tartalmai közül, arra számos lehetséges válasz adható. Az információáramlás éppen az 1975-től kezdődő és jelenleg is tartó komputeres korszakban, a személyi számítógépek hálózatának érájában váltott a korábbihoz képest óriás sebességre, és ugyanígy ekkor nőtt meg az általános információtárolási kapacitás, valamint lett egyszerűbb maga a rögzítés is. A komputertörténethez azonban nemcsak ezek a tények és a Computer szó jelenléte kapcsolják a *Kitüntetés*t, hanem az objekt anyagösszetétele is. A szilikátok ugyanis amellet, hogy olyan ipari termékek alkotóelemei, mint az üveg, a cserép, a téglavagy a porcelán, a számítógépek fontos alkatrészei – a mikrochip vagy szilícium-

morzsa – előállításánál is felhasznált anyagok. Egy parányi szilíciumlapka áramkörök ezreit tartalmazza, ezek pedig adatokat tárolnak, és ma már másodpercenként mintegy 20 milliárd művelet elvégzésére is képesek. Az adatrögzítés, a nyomhagyás több évezredes története így jelenik meg tehát egy lapon, pontosabban egy kis szöveges porcelánlapként. A „horror”, azaz a fenségessel, a kiszámíthatatlan terrorttal szemben érzett borzongató félelem pedig egyfelől azt az állandó fenyegetettséget jelöli, amely a számítógépben vagy a felhőben a felhasználó által nem követhető módon rögzített és tárolt információ fennmaradását és továbbélését érinti. Másfelől, ezzel szoros összefüggésben az olyan feltételezések önámító jellegére figyelmeztet minduntalan, amelyek az egyén halála után örökül hagyott akármilyen üzenet vagy emlék általi továbbélést, a földi végesség megkerülésének, a jelenlét mesterséges meghosszabbításának illúzióját hirdetik. Ebben az értelemben a *Kitüntetés* olyan, mint egy az élet mulandóságát hirdető, rendhagyó vanitas tárgy. Az objekt láttán a kitüntetett

„urnatulajdonosok” és a művet értelmező nézők egyaránt szembesülhetnek saját sérülékenysé-gükkel, végességükkel. Mi több, a legjellem-zőbb vanitas-szimbólumok is megtalálhatók benne, csak részekre kell szedni. A *Kitüntetés* anyagában (a csontlisztporcelán összetevőiben) ott rejlik a homokóra és a koponya, a kész tárgy megalkotási folyamatát (a magas hőfokú kemence valamikori tüzeit) ismerve megidéződik a kialudt láng, a felületén olvasható szövegen keresztül betekintést enged az egyetemes emberi kultúra folyamatosan digitalizálódó és bővülő megaarchívumába (Was das Computer horror). Az objekt aranybevonata pedig amellet, hogy megjeleníti a materiális javakat és ezzel szoros kapcsolatban álló hatalmi jelkép is, mint a Nap és a megvilágosodás szimbóluma, mint „megszilárdult fény” néha a szemekbe csillan, hogy egy igazán rövid időre segítsen érzékelhetetlenné tenni a folyamatos halálfélelmet.

„...a holokausztot a judaizmus felől tekintett zsidó történelem egyik fejezetének tekintjük-e, vagy úgy véljük, hogy az visszavonhatatlanul átírta a zsidóságról való nyilvános gondolkodást...”

A MúzeumCafé 57. számát keresse a nagyobb újságárusoknál és a múzeumshopokban!

múzeumcafé

57

judaika
zsidó örökség

Torma Beatrix

A TALENTUMOKAT VISSZA KELL FIZETNI

Beszélgetés Probstner Jánossal, a Kecskeméti Nemzetközi Kerámia Stúdió alapítójával



Fotó: Torma Beatrix

A béke és alkotás szigetének tűnik ma is a Kecskemét belvárosában megbúvó alkotóműhely. A nemcsak megnevezésében, hanem a világ meghatározó művészei által is nemzetközi szellemiségűnek tartott kerámiastúdió már az alapítását követő években nagy elismertségre tett szert. A hetvenes években történt, hogy először találkozhatott itt egy orosz alkotó az amerikai szilikátművészettel, az NDK és NSZK keramikusai egymással. Japán, ausztrál, kanadai, izlandi művészek érkeztek, mert hallottak arról, hogy a szocialista blokk közepén egy, a középkori műhelyek szellemiségét őrző, innovatív intézmény működik. A Stúdió szellemi atyja és irányítója Probstner János volt, akivel pályájáról, a Stúdióról és persze a korszakról beszélgettünk.

Torma Beatrix: Mi sem igazolja jobban a Stúdió ma is élő nemzetközi hírnevét, mint az a tény, hogy jómagam 2013-ban, Közép-Amerikában hallottam róla, a világszerte elismert mexikói keramikustól, Gustavo Pérez-től. Pérez azzal engedett haza, hogy feltétlenül látogassam meg az intézményt és Jánost, aki a pusztában él és akivel hosszú eszmecsereket folytattak végtelenbe nyúló sétáikon. Honnan jössz, és hogy érkeztl az Alföldre?

Probstner János: Szepességi szász család vagyunk, apám csónaképítő mesterként kereste a kenyerét. Csak alkalmazott volt ugyan a műhelyben, de mesterként viselkedett és akként is bántak vele. Anyám egy arisztokrata cseléd volt, aki nem hajnalban, hanem tízkor kelt, majd kényelmesen megreggelizett. Értelmiségi családokhoz járt, ahol finoman eligazította a háztartást. Én nem voltam kiemelkedő semmiben sem, és ez igen elkeserített, ugyanis mindenáron tanulni akartam, de úgy gondoltam, hogy ha valaki nem olyan tehetséges, mint Albert Einstein vagy Dalí, akkor semmi értelme az életnek. Egy húsvétkor, amikor meglocsoltam keresztanyámat és elpanaszoltam neki bánatomat, azt mondta: János, lehet, hogy a te talentumaid másra vonatkoznak. Dolgozhatsz az emberekért. Szolgálj másokat. Az ő biztatására mentem tanulni, és azért kerámiát, mert arra volt a legkönnyebb bejutni. A 60-as évek elején járunk. A bölcsészet és a néprajz érdekelt, felfedeztem, hogy jól rajzolok, és eljutottam dr. Kresz Mária néprajztudóshoz, aki akkor

a Néprajzi Múzeumot vezette. Magával vitt vidéki gyűjtőútjaira, én készítettem a dokumentációt, ő pedig olyan könyveket ajándékozott nekem, amik itthon hozzáférhetetlenek voltak. Mire az Iparművészetire jelentkeztem, tekintélyes szakirodalommal rendelkeztem. Erkölcsei alapon kezdtem el tanulni, mert lenni akartam valaki. Valaki, aki művelt, nyitott és különleges. Megkaptam a Népi Iparművészeti Tanács ösztöndíját és a Gorka-díjat is, amikor végeztem. Aztán immáron diplomával a zsebemben oda kellett mennem, ahová küldtek, az pedig egy hódmezővásárhelyi ktsz volt, oda irányítottak azzal a feladattal, hogy a tyúkitatók helyett készítsünk eladható népművészeti kerámiákat. Tabán, Újváros, Csúcs: ezek voltak Hódmezővásárhely tájegységei, önálló formavilággal és ornamentikával. Ezekből merítettem, úgyhogy hamarosan teljesen újfajta használati kerámiák kerültek ki tőlünk. Száz prototípust kellett volna legyártani három év alatt, én százötvenet terveztem és gyártattam fél év alatt. Ezzel aztán meg is szűnt a munkám, mert nem tudtak velem a továbbiakban mit kezdeni. Innen Pécsre mentem, ahol megismerkedtem Fürtös György keramikussal, aki a Zsolnay porcelángyár tervezőművésze volt. Filmeseeknek dolgoztunk, és én az akkortájt igen divatos áldozati, úgynevezett hérészes edényeket csináltam. Az edénysorozat domináns darabjai azok a figurális hérészes korsók, csalikorsók, amelyek tetején kicsi ágy áll és meztelen pár ül rajta összeölelkezve. Egy nap megjelent a műhelyben a Kishajmási Szövetkezet elnöke, hogy kerámiát készítenének, mert igen jó náluk az agyag, és kell

nekik egy tervező, aki kitalálja, mit csináljanak. Az János lesz, mondta Gyuri, és én mentem. Könnyen ismerkedtem, agilis és nyitott voltam, a népművészek tisztelték is. Láttam az értékeiket, és észre sem vettem, már meg is szerveztem a Fiatalok Népművészeti Stúdióját. Állandó kapcsolatban voltam velük, közben pedig okos lányokkal barátkoztam. Így ismertem meg Kósa Klára iparművészt, aki kecskeméti családból származott, és ahol hasonló feladatra kerestek tervezőt, mint korábbi munkahelyeimen. Minthogy ekkor már házas is voltam, örömmel elfogadtam a nekünk felkínált kecskeméti lakást. Leköltöztünk, és nem volt mit csinálnom, mert nem volt se pénz, se felszerelés. Így kezdődött, 1976-ban.

Hogy alakult aztán a történet Kecskeméten, és kicsit előreszaladva: honnan jött az a merész ötlet, hogy a szovjet megszállás alatt élő országban Nyugat felé tekints és nemzetközi stúdióban gondolkodsz?

Ez személyes indíttatásom volt egy sajátos történelmi helyzetben. Olyan munkát kellett találnom, olyan közeget, ahol szabadon dolgozhatok. Addigra már külföldi ösztöndíjasként megtapasztaltam a szabadságot, és ki akartam alakítani magamnak egy itteni mikrovilágot, hiszen a rendszert nem tudtam megváltoztatni. Megszállt ország voltunk, de mi voltunk a legvidámabb barakk, ahol korlátozott módon, de működtek a maszek kisboltok, volt háztáji termelés, vagyis volt az egyéni szabadságnak egy viszonylagosan elfogadott formája, ami

a művészetekre is kihatott. Az állam aktív résztvevőként támogatta a képzőművészetet, hiszen kötelező volt két ezreléket minden beruházás költségéből művészeti alkotásokra fordítani. A főiskolákra nehéz volt bejutni, de az ott végzettek remélhették, hogy munkához jutnak. A Művészeti Alap állami boltjai is támogatták az alkotókat, voltak tervezői állások, cserébe persze politikai öncenzúrát vártak el. A nyolcvanas évekre az Aczél György-féle tiltjuk-tűrjük-támogatjuk kultúrpolitika rendszerében a kulturális megszállás kötelékei már elkezdtek lazulni; az ország ezzel a korlátozott szabadsággal Kelet és Nyugat különleges találkozási pontjává vált. Az én célom az volt, hogy ablakot nyissunk a Nyugatra. Ha mi nem mehettünk ki, jöjjenek ide ők. Ma is azt gondolom, hogy az intézmény csak abban a történelmi helyzetben és itt jöhetett létre. Lassan megszűnt a képzőművészet és iparművészet szembenállása, a kor szellemének megfelelő megjelenítés lett mérvadó, és erre a kerámia különösen alkalmas. Lazultak a műfaji határok, keramikus is indulhatott szobrászati pályázaton, ez emelte a kerámia értékét. Létrejött a pécsi Kisplasztikai, majd a Kerámia Biennálé (1968), majd egy év múlva Siklóson Schrammel Imre szilikát szimpózium mozgalmat kezdeményezett, amely mellettünk évtizedeken át szolgálta a magyar kerámiaművészet fejlődését. De mindezek ellenére elmaradtak voltunk. Ennek felismerése és egyéb tapasztalatok kellettek ahhoz, hogy merészen gondolkodjak, nemzetközi alkotók bevonásáról, mint ahogy az is kellett, hogy a feleségem, aki egy ideig mint gépíró nő dolgozott egy kórházban, ott egy fontos ember feleségével beszélgetésbe elegyedjen, és ez a beszélgetés felkeltse egy művelt, hatalomban lévő elvtárs figyelmét, és elindítsa azt, hogy megnyerjünk mindenkit, a megyei tanács akkori elnökét, a Finomipari Kerámia Művek vezérigazgatóját, a Népművészeti Intézetet annak az ügynek, hogy egy nyitott szellemű kísérleti kerámiastúdiót hozhassunk itt létre.

Milyen példákbl merítettél és mi lett az általad alapított Stúdió sajátossága?

Nekem ötleteim és elképzeléseim voltak. Példa nem volt előttem, inkább mi lettünk nemzetközi példa a holland Hertogenbosch Ceramic Work Centre vagy a japán Shigaraki Ceramic Cultural Park számára, akik például prefektussal és harminc japán keramikussal látogattak hozzánk. (Még egy arany nyakkendőtűt is kaptam tőlük ajándékba.) Ezek az intézmények technikailag csúcsszinten vannak felszerelve és sokkal szélesebb skálán működnek. A kecskeméti stúdiót az óvárosba, védett népi-műemléki területre terveztük, alkotásra és elvonulásra alkalmas belső udvarokkal. Évek múlva egy kolléga a „kerámia kolostorának” nevezte el, ezen a néven említik ma is a kerámia világában. Emberléptékű környezet volt családias hangulattal. Két kemencével és egy szobával indultunk, amit az évtizedek alatt nyolc elektromos és tizenkét speciális kemencéig fejlesztettünk fel. Nem lakosztályokat és önálló műhelyeket biztosítottunk, meg kellett osztozni mindenent. A szobák lakócellák voltak, amit

például az orosz lányok lepedővel szeparáltak. Együtt kellett lakni, dolgozni és vacsorázni, mert ennyi helyünk volt. Mindenki vigyázott a többiekre, és ha valaki megvágta a kezét, egyszerre ketten jelentkeztek, hogy kórházba vigyék. Diplomával vagy mestervizsgával lehetett hozzánk pályázni, a művészek ösztöndíját a megye biztosította. Fontos jellemző továbbá, hogy folyamatosan, egész évben működő intézményt akartam csinálni. Az évente meghirdetett változatos szakmai programok, többhetes nemzetközi szimpóziumok vagy a csak néhány napos workshopok és a hosszabb idejű ösztöndíjak keretében a művészek a tudásuk legjavát adták. Számomra a minőség és a tudás mindenekelőtti és -fölötti szempont volt, judeo-keresztény neveltetésnek köszönhetően a talentum iránti tiszteletem hatalmas. A takarítónőből (Bibó) nálunk híressé lett műhelyvezető válhatott, mindenkit egyenlően kezeltünk és minden segítséget egyenrangúan adtunk meg. Örömmel töltött el, ha valaki valamiben jó, kiemelkedően tehetséges volt, és ezt nem is titkoltam el soha. Mindegy, hogy ki jött el hozzánk látogatóba, Kudlik Juli, Willy Brandt vagy a később sokat segítő európai nagykövet, Hans Beck úr, én agyondicsértem az itt kibontott képességeket minden vendégnek. Ha az én karrierem felől érdeklődtek, nevetve válaszoltam, hogy az enyémet számos tehetség építi szerte a világban, az itteni munkájával.

Mit nyújtott a hazai és mit a külföldi alkotóknak a műhely, és hogyan vált valóban nemzetközivé?

A hazai egyéni alkotók számára óriási dolog volt, hogy gyári tervezőkkel és külföldi keramikusokkal találkozhatnak. Itt gyári anyagokat használhattak, ismeretlen mázakkal, hozzáférhetetlen alapanyagokkal dolgozhattak. Itt égettek először magas hőfokon. A keramikusok legtöbbje még csak 1000 fokon égethetett, amikor a mi itt felépített sómázas kemencénk már 1350 fokig működött. A németektől visszatanultuk a kisipari fatüzelésű kemencék építését és égetését. Eltanultuk az amerikaiaktól, hogy hogyan lehet előfűtés után fáradt olajjal és vízzel tüzelni és szigetelőpaplanból épített kemencében palackos gázzal égetni. Ehhez az amerikaiak hoztak otthonról szigetelőgyapotot és égőfejeket, amit itt hagytak nekünk. A művészet szabad alkotói szentélye voltunk, ahol olyan alkotások születhettek, amiket akkor még nem lehetett kiállítani, viszont az összegyűlt tudás és technológiai háttér lehetővé tette, hogy magyar keramikusok sora nyerjen nemzetközi díjakat. Pagony Rita Faenzában, Geszler Mária Münchenben, Koblenzben. Külföldön egyszerűen híre ment a műhelynek, az emberek kíváncsiak lettek ránk. A másakra, a falon túli művészre. Míg máshol Keletről Nyugatra akartak menni, miattunk ez fordítva is működött. Soha nem adtunk fel hirdetést, öt év alatt mégis nagy elismertségre tettünk szert, özönlöttek hozzánk az emberek. Arra törekedtünk, hogy mindig legyen hazai vagy külföldi kiváló mester, aki előadást tart, akik aztán hozták a nemzetközi kapcsolatokat. Mi ugyanúgy nyitottak voltunk Mark Twainre és az orosz irodalomra. Üvöltött a Szabad Európa Rádió,

amit elzártunk, ha jöttek az elvtársak. Viszont nekik köszönhetően bármelyik gyár bármelyik alapanyagát, mázát megkaptuk, technológiát, gépparkot. Minden külföldi hozta magával, amit technikailag tudott, rengeteget tanultunk mindenkitől, a művészek egymástól, és ez azért volt lehetséges, mert együtt dolgoztak. Bárki bármivel kísérletezhetett, ez volt a lényeg, és megvolt hozzá minden feltétel, ha mégsem, akkor beszereztük. Ugyanakkor a művészeink nem jöttek kész, hozott darabokkal, itt kellett dolgozniuk (ellentétben például a japán stúdiókkal). Szakmai zsűri választotta ki, hogy a helyben elkészített művekből melyik darabok maradnak a közösségben. Így jöhetett létre az a kiemelkedő színvonalú nemzetközi kollekció, ami azért is jelentős, mert tulajdonképpen egy művészettörténeti gyűjtemény, amiből vissza lehet fejteni az egész korszakot. Az itt lévők ott-hon érezték magukat és szabadon dolgozhattak, a kontroll nélküli útkeresés lehetőségét nyújtottuk nekik a kerámiaművészetben; mindezt egy számukra egzotikus történelmi környezetben.

Több mint három és fél évtizeden át építetted, alakítottad fokozatosan a műhelyt. A Kísérleti Stúdióból 1985-től hivatalosan is Nemzetközi Kerámia Stúdió lett. Hogyan változott a műhely szellemisége az igazgatásod alatt? Hogy látod, van közös jellemzője az itt készült alkotásoknak?

Az intézmény nevének választásakor fogalmunk sem volt, mit hoz a jövő, de a név deklarálta, amit célul tűztam ki, a nyitott szellemiséget,

fogékonyságot a változásra, kíváncsiságot az ismeretlen iránt. Meghívás volt minden hasonlóan gondolkodó számára. Ugyanakkor azért kaphatott zöld utat, mert a kezdeti koncepció a használati edények formatervezése és a népművészet megújítása volt, szem előtt tartva az egyéni alkotómunkát. Iparművész fazekasokkal kezdtünk és pár év múlva világhíres szobrász-keramikusok és oktatók jöttek, akik csak nálunk adtak mesterkurzust. Az elején gazdag szellemi és kézműves hagyományokkal rendelkezünk, technikailag viszont elmaradtak voltunk. Ennek orvoslása rohamléptekben történt, mert a népköztársaság éppúgy támogatott bennünket, mint a külföldi kollégák. A hazai művészek munkájában már nagyon rövid idő alatt megmutatkozott az ideérkező nemzetközi keramikusok hatása. A kezdeti években készített ipari prototípusok, sokszorosítható használati tárgyak magas színvonaluk ellenére sem voltak képesek a hiánygazdaság időszakában piacot generálni. A rendszer szorítása azonban egyre enyhült, az ipari tömegtermelés és a kézművesség pedig világszerte elvált egymástól. A közös jellemző nem az itt készített tárgyak forma- és színvilágában vagy alapanyag-használatában nyilvánul meg, hanem a gondolkodásban. Mindenki egyéni képességei és technikai tudása szerint dolgozott, elvárásoktól mentesen. Volt, aki használati kerámiát készített, mások meglepetésként, extrém alakokat, megint mások szobrot. Óriási eredmény volt, amikor a Stúdió először az Iparművészeti (1984), később pedig a soproni Nyugat-magyarországi Egyetem Alkalmazott Művészeti Tanszékének



Enteriőr az Iparművészeti Múzeum *Művészet az agyag kolostorából* – a Kecskeméti Kortárs Művészeti Műhelyek – Nemzetközi Kerámia Stúdió gyűjteményének kiállításán (2013. május 17. – szeptember 2.)

Fotó: Ament Gellért



John Glick amerikai (Michigan) keramikusművész kis-ázsiai kerámiákat és kalligráfiát idéző tárgyja

Fotó: Torma Beatrix



Probstner János kezében a John Glick-művel

Fotó: Torma Beatrix



Probstner János és Jóna Gudvardardóttir otthonukban, Fülöpházán. Jóna kerámiáival
Fotó: Torma Beatrix

(2000) műtermévé, műhelybázisává vált. A gyakorlatban ez azt jelentette, hogy a diákok gyakorlati képzése nálunk történt, ahol világ-híres oktatókkal és mesterekkel találkozhattak olyan technikai feltételek mellett, amiket az egyetemek nem tudtak biztosítani számukra. A kézművességet önálló művészetté formáltuk az évtizedek alatt, mindvégig megőrizve a stúdiókerámia és az alkotás intim, személyes légkörét. A Stúdió jelentőségét az orvosi egyetemek mellett és rájuk épített kutatóintézetekhez tudnám hasonlítani.

A Stúdió az életműved, de 2011 óta nem te vezeted. Mi történt és hogy látod most az intézmény jelenét, lehetőségeit?

A műhely életében sok fejezet volt, megbirkóz-tunk a rendszerváltással, be tudtunk illeszkedni a piacgazdaságba is. Amikor felajánlották, hogy vállalkozhatunk, talán az egész országban mi voltunk az egyetlen ilyen jellegű művészeti intézmény, amelyik ezt elfogadta. A Stúdió hozta létre az első hazai szilikát alapanyagokat gyártó céget, a mai Interkerámot. Ha jogta-lanul el nem veszik és privatizálják, a sikeres vállalkozás ma is eltartana minket. Mi min-den bevéte-lünket visszaforgattuk fejlesztésbe, kemencékbe, ajtókbá, eszközökbe, abba, amire szükség volt. Úgy csináltam mindent, mintha magamnak csinálnám, beleértve a gyűjtemény fejlesztését is. Nagyon sajnálom, hogy nem jutottunk el odáig, hogy a nemzetközi egyetemi művészsképzés mellőzhetetlen részeivé váljunk – ez egyedülálló hungarikum is lett volna. Min-den esélyünk megvolt rá, csak hit, értelem és idő kellett volna még, az éppen regnáló és az érté-kekre figyelmetlen, mulandó hatalomba került politikusok részéről is. Vannak dolgok, amiket nem lehet stagnálásra ítélni. Ha egy állandó versenyhez szoktatott lovat nem engednek se futni, se tenyészteni, hanem igáslóvá teszik, leépül, elpusztul.

Amire én az évtizedek alatt mindvégig ügyel-tem, hogy megőrizzük a szakmai függetlenség-ünket, és ez viharosabb történelmi helyzetek-ben is sikerült, mert olyan politikusaink voltak, akik felismerték a jelentőségét annak, amit csináltunk. Nem kértek szerepet a műhely szakmai irányításából, viszont érdekük volt, hogy mi jól végezzük a munkánkat, ezért az általunk hozott szakmai döntéseknek megfele-lően támogattak bennünket. Sajnálatos módon 2011-ben Kecskemét város úgy döntött, hogy a megyei tulajdonú, de független intézmény irányítását egy általa lojálisnak ítélt, de hozzá nem értő, pályáztatás nélkül kinevezett vezetés kezébe adja, megszüntetve ezzel az intézmény addigi demokratikus függetlenségét és kiemel-kedően sikeres szakmai irányítását. Attól a pil-lanattól, hogy a politika helyet kér és követel egy szakmai intézmény vezetésében, veszélybe kerül nem csupán az adott intézmény alapvető kulturális küldetése, hanem princípiumai, kvalitása is. A Stúdió közel negyvenéves mun-kássága és gyűjteménye fontos helyi gyöke-rekkel és magánmecenatúrában személyes kötődésekkel rendelkezett, ebből vált hazai és nemzetközi jelentőségűvé, egy önálló alkotássá. Ez csak a politika és a szakma egymást ösz-tönző, elismerő és segítő magatartásával volt lehetséges, ahol a felek kölcsönösen tisztelték egymás tudását, tartózkodva attól, amihez nem értenek. Most tiszta szívvel kívánom, hogy a Stúdió méltó szakmai vezetést találjon.

Ha már itt tartunk: szerinted miben áll a kerá-mia sajátossága? Mi az, ami csak rá jellemző és megkülönbözteti egy festménytől, szobortól vagy egyéb képzőművészeti tárgytól?

A kerámia olyan technika, ami a művészetek szinte minden lehetőségét felsorakoztatja. Képes magába foglalni a festészet és szobrászat minden ismértét, plasztikus és festői. Az üveg hasonló, de átlátszó, a fa festhető, de nem időt-

álló, a bronz színezhető, de nem festőien, nézd meg ezeket a John Glick-tányérokat, festmények. De ha ezt a Dobány Sándor-teáskannát nézem, ez meg egy szobor. A legellenállóbb anyag az égetett agyag: a piramisokat is téglából építették. A kerámia csodálatos anyag, van benne valami, ami idővel megérik.

Vannak-e olyan alkotók, akiket kiemel-nél vagy különös jelentőséggel bírnak számodra?

Több ilyen művész van itthonról a közeli nemzedékemből, barátaim, tudják, hogy rájuk gondolok, de volt helyzetemből adódóan, nem mondanék neveket, nehogy megbántsak valakit, akit kihagyok. A külföldiek közül sorolhatok néhányat: Sergei Isupov, aki olyan kortalan és páratlan zseni, mint Bosch, a festő, a kivételes érzékenysé-gű amerikai John Glick, a belga Frank Steyaert, a tévedhetetlen inkvizíció korá-ból itt ragadt spanyol Enrique Mestre, a mágikus vegyész és tárgyszobrász dán AAge Birk, a texasi szobrász-virtuóz Joe Bova, a talán ősi azték gyökerű Gustavo Pérez... És persze Jóna Gudvardardóttir, aki Izlandon tanszékvezető volt, aztán idejött a Stúdióba, és itt maradt. Évtizedek óta itt él velem, a kerámiái is itt vannak körülöttünk (mint az északi fény meg-dermedt pillanatai). Nagy ajándéka az életemnek, hogy zseniális kollégákat ismerhettem és segíthettem időtálló-n nagyszerű alkotások létrejöttében.

Probstner János keramikus, címzetes egyetemi tanár kivételes elkötelezettségét, határokon átnyúló, európai szellemiségű tevékenységét az Európai Parlament 2015-ben Európai Polgári Díjra méltatta.

Topor Tünde

ROSKÓ GÁBOR: FALBURKOLAT



Roskó Gábor: Burkolat magastüüz kerámialapokból (részlet), 2015
© Horváth Judit jóvoltából Fotó: Nagy Géza

Roskó Gábor évtizedekkel ezelőtt kezdett Kecskemétre járni, pályázni a kerámiaműhely nyújtotta lehetőségre, hogy az általa elképzelt lények ne csak két, hanem három dimenzióban is létrejöhessenek. Kezdetben a kerámia (sőt, legelőször a porcelán) még a szobrászi gondolat megvalósulásának anyaga lett nála: egy *Osama bin Laden*-figura és a tíz antropomorf állat-alakból, illetve furcsa lényből álló *Minjan*-szoborcsoport a főműve ennek a fázisnak. De mert Roskó – aki például lapot is szerkeszt *Und* címmel, utalva arra a K und K világra, amelynek fikciójában inkább otthon érzi magát, mint a mában – komolyan veszi a műfaji és

technológiai hagyományokat; ezek életben tartása, illetve feltámasztása is foglalkoztatni kezdte, így egy idő után érdeklődése az alkal-mazott kerámia felé fordult. Magyarország, amely régebben a Zsolnay gyár termékei által nagyhatalomnak számított a kerámia épület-díszítésben, mára tulajdonképpen eltékozolta ezt az örökséget – így a mostani épületdíszítő gyakorlat sem igazán él azzal a lehetőséggel, hogy kortárs művészek által tervezett, hazai kerámiaburkolatot használjon. Néha van persze kivétel (ami nem dönti meg a fenti szomorú szabályt); egy magánház kocsibeállójának zsaluzott betonfalára került

például ez a körülbelül 3 x 3 méteres magastüüz kerámialapokból álló burkolat. A rajtuk látható motívumok azokat a mintákat használják fel, amelyeket Roskó bérházak kapuiról, fal-dekorációiról gyűjtött össze, és amik már maguk is az antik, a magyaros (sőt néha azték) ornamensek újraéledései voltak a budapesti historizmusban.

Mucsi Emese

Gyorsan, mint a gondolat

KOMORÓCZKY TAMÁS KERÁMIÁIRÓL



Enteriőrfotó Komoróczy Tamás *Logos, Tekhnos, Textos, Videos, Audios, Lajos* című kiállításáról

© A művész jóvoltából Fotó: Rosta József

Legfeljebb négy mozdulattal „szaladnak ki” Komoróczy Tamás kerámiatárgyai, azokban az esetekben legalábbis, amikor közvetlenül ő érinti és formálja a még képlékeny agyagot és nem iparilag előállított tálakat vagy 3D modellező szoftvert használ eszközként. A friss, egyszerű gesztusok mentén kialakított formák kerülnek a berögződéseket, az ismétlést, az aprólékos kidolgozást, a modorosságot. A kézmozdulatok gyorsaságát mintha a gondolat sebessége diktálná. Kerámiái olyan kísérlet eredményeinek is tekinthetők, amely során az alkotói elképzelés egy alapgondolatból, vezérmotívumból kiindulva, de az anyaggal történő munka által befolyásolva, a mozdulattal szinte párhuzamosan alakul ki. A téma sajátos metamorfózison átesve vissza-visszatér, ebben az esetben éppen az agyaggal folytatott párbeszédben. De nemcsak ezzel az eszközzel jár el így, más-sal is szóba áll. Bár eredetileg festőként végzett,

murális technikákat hallgatott és videoművészeti képzésben is részt vett, pontatlanság lenne kiemelni a munkásságára leginkább jellemző egyetlen médiumot. Olyan gondolkodó, aki gondolatait képzőművészként, a legváltozatosabb formákban és közegekben képes közvetíteni. Kommunikációs, azaz alkotói eszközei között megtaláljuk a szavakat is, esetében azonban a bölcselet, a költészet hagyományos, nyelvi természetű kifejezésformái nem élveznek előnyt a videóval, a rajzzal, a festéssel, a szobrászati megnyilvánulásokkal, neontárgyakkal vagy éppen a kerámiával szemben. Térrendezési elképzeléseiben, kiállításaiiban, environmentjeiben ezek mind együtt jelennek meg különböző kombinációkban, az adott alapgondolat, a vezérmotívum által megkívánt alkalmazásban. Terei belső tájak (mindscape), egy gondolati tér kivetülései. Olyan színházi vagy filmes képekhez hasonlóak, amelyekben minden vizuális elem,

minden megjelenő anyag, a látott kép minden egyes porcikája jelentéssel bír. Ilyen kompozíciókban kapnak helyet kerámiái is. A *Logos, Tekhnos, Textos, Videos, Audios, Lajos* című egyéni kiállításán 2016-ban a már készen vett kerámiatájakat mint felületet használta: airbrush-pisztollyal festett rájuk szintén pár mozdulatos, gyors, könnyed, csuklóból felvitt motívumokat, nyilakat, vektorokat, egyszerű kis jeleket, rácsszerkezeteket, Picassótól elvett vonalakat. A kerámiatárgyak itt, a Budapest Galéria Lajos utcai tereiben is egy nagy egész elemeiként szerepeltek, amelyben egyszerre kaptak helyet az archaikus, premodern kultikus jelhagyásokkal és az emberiség jövőjéhez kapcsolódó mitikus formai és technikai képzetekkel foglalkozó gondolatok. Jelenleg is 60 kg agyag vár a műtermében arra, hogy valami ezekhez hasonló kerüljön belé.

Winkler Nóra

MIRA BIRODALMA



Makai Mira Dalma: *Csővek-kövek III.*, 2016, máazott kerámia, 40 × 30 × 30 cm

© A művész jóvoltából Fotó: Makai Mira Dalma

Részben azért szerettem meg, amit Makai Mira Dalma csinál, mert annyira meglepett. Nem mintha sose lehetne váratlanságot átélni kiállításokon, részint ezért megyünk, de meg is jegyzi az ember, ha igazi más milyenséggel találkozik. Az Esterhazy Contemporary díjazottainak kiállításán a szobraikat párba állították a festményeivel, de külön-külön is érezni lehetett, milyen mai, izgalmas, eredeti ez a világ. És kicsit olyan is volt, mint visszamenőleg csodálni a harmincas évek hazai Bauhaus villáit, tudni, ezek mennyire hűen, őszintén szóltak a saját korukról. Nulla kompromisszum, benne mindaz, ami technikailag kivitelezhető, párosulva jól akarással. Pontosan tán meg se lehet fogalmazni, mitől olyan eleven, amit ezekben a kerámiákban látni, de még mielőtt az agy beérné és elemezné a látottat, elkap az érzés, itt vagyunk a mában, abszolút jelen idejű ez a fajta esztétika, plusz

az is, hogy váratlan, mert eléggé az, hogy pont kerámiákban ölt testet. Ráadásul a Képző képgrafika szakán tanult Makai számára ezt a nyelvet a teljes véletlen hozta, egy Erasmus-pályázattal elnyert három hónap Münchenben. Mira, aki mindenféle technológiai kalandozása és kísérlete mellett is azt mondja, ő igazából és lényegileg festő – és tényleg –, ott bekerült a 2012-ben, korán elhunyt német absztrakt festő és szobrász, Norbert Prangenbergtől műhelyébe. Kézbe kapott egy számára ismeretlen agyagfajtát, és a feladványt, hogy hogyan tudna ebből nagyobb műveket készíteni anélkül, hogy a kiegészítésnél széttörne az anyag. És ezzel aztán kinyílt egy új világ. Leginkább zsigeri, csillogó, izmos felületű, nehezen meghatározható tárgyú szobrokat készített. Tengeri lényekhez, fénylő, friss szervekhez hasonlítanak, taktilisak, vonzóak.

Legalábbis nekem, van, akinek viszolyogtató ez a belsőleges organikus gomolygás. Különösen érdekes, festőként mennyire uralja ezt a másfajta és egészen eltérő alázatot és figyelmet igénylő technikát. Talányosak a művek, leszámítva a különálló, de összefűzhető virágokból álló szőnyegszerű mezőt, sose tudni, mit látunk. És miközben izgalmasak ezek a formák, és autonóm munkák, nem pusztán felületkísérletek, tényleg olyan, mintha egy festőt látnánk, akit alapvetően a színpompa, az olajos felület izgat, de most épp nem kizárólag vásznon.

Hogyan nézett ki egy dadaista színielőadás Magyarországon? És hogy néz ki most?

Galács Judit

S JÖTT A ZÖLD SZAMÁR, ÉS HELYESEN BÖGÖTT... Avagy a dada mint lehetőség a színház újragondolására



Bortnyik Sándor: *Zöld szamár*, 1924, olaj, vászon, 60 x 55 cm, Magyar Nemzeti Galéria, Budapest
© Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria

1916. február 5-e kiemelkedő nap volt a különböző európai országokból származó emigráns művészek egy csoportja számára. Azok számára, akik Zürichben próbálták átvészelni a háborús éveket és radikális művészeti gesztusokkal igyekeztek reagálni a világban zajló eseményekre. Ezen a napon nyílt meg ugyanis a nappal kávéházként, este mulatóként működő Cabaret Voltaire, amelyet alapítói azzal a szándékkal hoztak létre, hogy kiállításokkal, új szellemben készült irodalmi művek előadásával és más eseményekkel reflektálhassanak a művészet és a világ változásaira, mindarra, amit a világháború oly agresszíven tett nyilvánvalóvá számukra. A Cabaret Voltaire beindításával Tristan Tzara, Hans Arp és művésztársaik egyúttal megalapították a dadaizmus mozgalmát is, amelynek századik évfordulójáról az elmúlt év során számos kiállítással, konferenciával és dada-ünnepek sorával emlékeztek meg világszerte, kifejezésre juttatva a dadaizmus egykori és mostani jelentőségét.

A dada születési helyén, Zürichben szinte minden erről szólt, és a rendezvények között kiemelt fontosságúak voltak a színházi események. Ez nem is meglepő, hiszen az alkotók művészeti praxisának alapját, legalábbis a svájci időszakban, a dada-estek jelentették. Ezeken az esteken a művészek szokatlan, formabontó előadásokon, meglehetősen jelmezekben, a legtöbbször gúnyolódva adták elő újszerű költeményeiket. A soirée-k tulajdonképpen multimediális események voltak, a szavakat és az irodalmat énekléssel, tánccal és nagy mennyiségű, szokatlan zajjal kombinálták. Ezek alapján úgy tekinthetünk a dadára, mint kezdetben kifejezetten az irodalomra, az előadó-művészetekre koncentráló művészeti

mozgalomra; de a szavaknak, a nyelvi játéknak, az ezen alapuló szövegekkel készült alkotásoknak a dada egész történetében különösen hangsúlyos szerepük maradt. Nem meglepő, hogy a színházra is nagy hatást gyakoroltak az újfajta gesztusok, így a tavalyi évfordulóhoz kapcsolódva erről is meg kell emlékeznünk.

A közgondolkodásban a dadaista színházi előadásokról az az általános nézet, hogy felforgató, kizárólag polgárpukkasztásra törekvő események voltak. Ha az előadások szokatlan kivitelezését tekintjük, akkor elsőre valóban úgy tűnhet, hogy ezek csupán érthetetlen művészkedések, nem vehetők komolyan, és a részt vevő művészek sem vették magukat komolyan. Lépünk túl azonban ezen a sztereotípus megközelítésen, és gondolkodjunk el azon, mit csináltak, mit akartak mondani nekünk a dadaista előadások létrehozói! Mik voltak azok a legfontosabb színházi innovációk, amiket a dadaista szellemben készült színpadi produkciók beemeltak a gyakorlatba? A kísérlethez, látszólag meglepő módon, távolodjunk el a mozgalom klasszikusnak tekintett színhelyeitől, és helyezzük a központba Budapestet.

Az egyetlen magyarországi, előadásokban is manifesztálódott dadaista színházi kísérlet Palasovszky Ödön és Hevesy Iván nevéhez fűződik. Ők voltak azok, akik a svájci eseményekhez képest kissé megkésve, 1925-ben megalapították a Zöld Szamár Színházat, amelynek egyetlen előadását két este mutatták be az akkor a Csengery utcában működő Művész Színpadon. A társulat tagjai, a Bauhausból frissen hazatért Bortnyik Sándor és Molnár Farkas, az író-költő Palasovszky Ödön, a kritikus-művészeti író Hevesy Iván, Mittay László és a zeneszerző Jemnitz Sándor fiatal, kísérletező alkotók

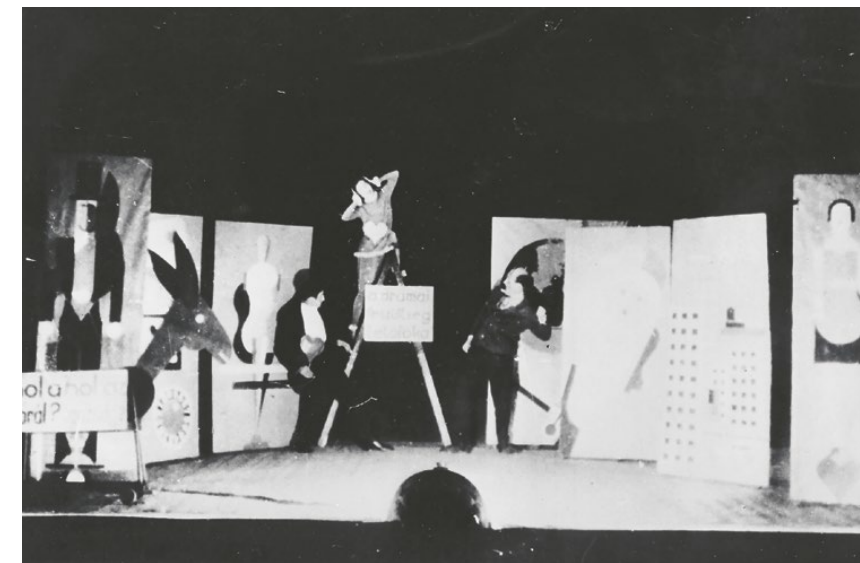
voltak, akik a színház művészetének természetéről és lehetőségeiről akartak gondolkodni, és megmutatni a magyar közönségnek, hogy így is lehet előadásokat csinálni. Színházukat Bortnyik Sándor egy 1924-es, még a Bauhausban készült, *Zöld szamár* című festményéről nevezték el. Bár a társulat elhatárolódott minden izmustól, így a dadától is, a produkciót jellemző abszurditás és a groteszk használata mégis egyértelműen ehhez az irányzathoz köti őket, amint ezt beszámolóikban már a kortársak is megjegyezték.

Egyetlen estjük három különböző darabból összeálló előadásáról a Molnár Farkas készítette plakát is tudósít. A három mű közül kettő Ivan Goll egy-egy dramatizált verse volt: az *Új Orfeusz* és a *Párizs ég*, a harmadik pedig Jean Cocteau színdarabja, *Az Eiffel-torony násznépe*, amely napjainkra a dadaista dráma klasszikusává lépett elő. Az est Hevesy Iván bevezetőjével kezdődött, amelyben röviden beszélt a színpadra kerülő produkciókról és felhívta a figyelmet a darabok újításaira. A bemutatkozáskor a színház igazgatója, a zöld szamár is megjelent a színpadon, és a közönséget üdvözölve fölemelte két mellső lábát. A jelmez Molnár Farkas tervezte, és ő volt az is, aki magára húzta azt.

A három egymást követő jelenet, illetve előadásrész különböző, önmagában egységes műalkotást képzett, amelyben a szöveg, a zene és a díszlet egyéni kompozíciókat alkotott, a megvalósítás pedig a szöveg és a történet karakterét követte. Az előadások meghatározó jellegét a darabok műfajának egyedi megnevezésével is kiemelték: írógép-orchester, jazzband-recitativ és gramofon pantomim.



Palasovszky Ödön
Fotó: Landau Erzs (Ergy Landau)
© PIM



Bortnyik Sándor: *Zöld szamár-pantomim* (mozgó kulisszákkal, balról az eredeti zöld szamár-díszletelemmel), 1929 (díszlet: Bortnyik Sándor, zene: Kozma József, Madzsar Művészcsoport: Nő: Kövesházi Ágnes, Férfi: Palasovszky Ödön, Férfi: Tiszay Andor)
© Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet Táncarchivuma



Bortnyik Sándor kerekeken guruló „zöld szamara”, a mozgó kulisszákkal működő színpadkép egyik kelléke számos avantgárd színházi előadáson szerepelt a húszas években. A kis méretű replikát Antoni Rozália iparművész készítette a Bajor Gizi Színészmuzeum 1981-ben nyílt állandó kiállítására

© Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet Táncarchivuma
Fotó: Bognár Benedek – Simon Zsuzsanna

A Hevesy bevezetőjét követő első jelenet Ivan Goll szerzeménye, az *Új Orfeusz* volt. Ivan Goll versét Mittay László rendezte színpadra, aki a modern metropolisz közösségi létformájának színterét, egy lelketlen hivatalt társított a vershez. Ebben a közegben, frakkban tűnik fel előttünk az ifjú Orfeusz (Palasovszky Ödön előadásában), akit szorgos kezű gépiró kisasszonyok (korabeli szóhasználat szerint tipmamzellek) vesznek körbe. A jelenet elnevezésül szolgáló írógép-orchester is a fő motívumot szolgáltató írógépek kopogására és az általuk generált hangra utalt. A kisasszonyok állhatatosan gépelték a költő tragikus szerelmének történetét, közben néha abbahagyták a munkát, hogy együtt érző sóhajukkal különös hangsúlyt adjanak egyes részeknek. Az alaphangul szolgáló írógép-kopogás egy jazzband játékaival egészült ki. Jemnitz Sándor erős dobhangzásokra hangszerelt futamokat komponált, hogy a metropolisz lüktetésének ritmusával tovább erősítse a közösségi élményt.

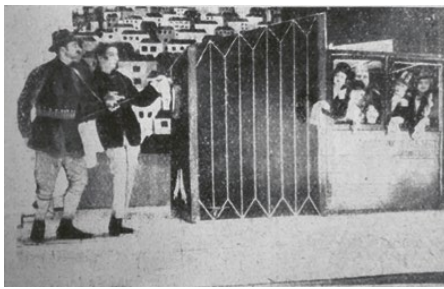
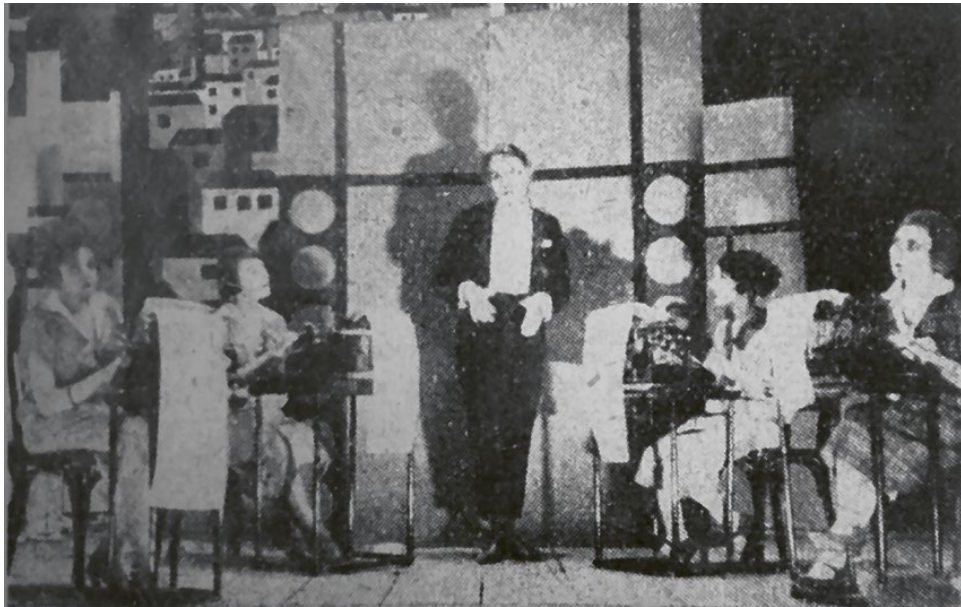
Az *Új Orfeuszt* egy másik Ivan Goll-mű, a *Párizs ég* követte. Sajnálatos módon erről nem maradt képi emlék, csupán rövid leírások segítenek elképzelni az előadást. Kosztolányi Dezső kritikájában azt írja, hogy a jelenet egy szokásos párizsi hétköznapot ábrázolt: a gazdag emberek szórakozásait, a munkások szenvedéseit, a földalattit és egy autóbalesetet. Látszólag értelem nélküli képekből állt össze a kompozíció, de a töredékek együttesen már olyan hatást keltettek, hogy a néző arra a konklúzióra

jusson, milyen reménytelen is az, amit mi életnek hívunk. Kosztolányi szavait egészíti ki Palasovszkynak egy későbbi interjújában közölt nyilatkozata, miszerint a Zöld Szamár előadásai jelentették az első alkalmat, amikor a kórus műfajával kísérletezett. Ezt az állítást nemcsak az előző jelenet igazolja, hanem a *Párizs ég* is, ugyanis többen is említik a gúnyosan kommentelő régi görög kar szerepeltetését, ami ebben az esetben egy kettős szerkezetű, a görög kórusok mintájára felépülő férfi-női kart takart. Mindannyian egyszerre énekeltek; ismételték, árnyalták és erősítették a karvezető narrációját. Amiatt is sajnálatos, hogy nem maradt több emlékünkről a részről, mert a beszámolók alapján a hangok és képek óriási, zibongó, érdekes tömege lehetett, a nagyvárosi életről alkotott montázs, aminek különösen fontos alkotóeleme volt a színpadon megvalósított díszlet és látvány. Közeli rokonságban állhatott Piscator és Tairov hasonló színpadi kísérleteivel Berlinben és Moszkvában, csak persze sokkal kisebb méretben. A kórus megjelenése pedig nem csupán Palasovszky munkássága szempontjából meghatározó, hiszen a kórus mint az előadás kiemelt része később a nagyszínházi előadásokban is népszerű elemmé vált. Alkalmazásakor szintén az ókori tradíciókra hivatkoztak. Az est harmadik részeként Jean Cocteau *Az Eiffel-torony násznépe* című színdarabját mutatták be. Cocteau művének ősbemutatójára 1921-ben került sor Párizsban, a magyar fordítás Illyés Gyula munkája – ez 1923-ban

jelent meg a *MA*-ban. Bár az irodalomtörténet és hagyomány főként a szöveg jellege miatt tartja nagyra ezt a művet, a színpadra állítások bizonyítják, hogy a megvalósítás is magában hordozta annak lehetőségét, hogy a dadaizmus friss szelleme járja át a korszak megkövült színházi kultúráját.

Habár Palasovszkynak át kellett dolgoznia a szöveget, hogy az megfeleljen a körülményeknek (kicsit húzott a szövegből és alkalmazkodott a technikai lehetőségekhez), megtartotta az előadás eredeti struktúráját és a legtöbb színpadi megoldást. A szöveggönyv inkább egy filmes forgatókönyvre emlékeztet, amelyben a dramatikus szöveg két fonográf szövegmondásából állt össze. Ez a jelleg tükröződött a megvalósításban is. A színpad jobb és bal oldalán fonográfokat helyeztek el, ezek a tárgyak beszéltek, és a színészek csak mozgással illusztrálták, amit a gépek mondtak. A cselekmény középpontjában az állt, hogy az esküvőt a toronyban ünneplő társaságról egy fényképész képet szeretne csinálni, de a masinából folyton a legkülönbözőbb, abszurd dolgok (trouville-i táncosnő, biciklista, oroszlán, strucc stb.) ugranak elő. A cselekménysor ilyen-fajta felépítése, a töredezettség is olyan hatást keltett, mintha a történet egy némafilm képszekvenciáiból épülne fel, így a darab a „szürrealista némafilmek álomsorozatához” hasonlított.

A Palasovszky által megvalósított előadás is erre az elképzelésre épített, és az alapgondolatnak köszönhetően a művet pantomimként állította színpadra. Megmaradtak a gramofonnak



A *Színházi Élet* áprilisi számában jelent meg beszámoló a Zöld Szamár Színház előadásáról Szász Zoltán tollából.

Az íráshoz fényképek is készültek, amelyek megőrkítik Ivan Goll: *Az új Orfeusz* (lásd balra) és Jean Cocteau: *Az Eiffel-torony násznépe* (lásd jobbra a két részletet) című darabokat és azok színpadképét. Szász Zoltán: A Zöld Szamár Színház bemutatója. *Színházi Élet*, 1925/14. 26–27. oldal

Dada Cabaret – A Maladype Színház és Farkas Gábor Gábel zenekarának előadása az Átrium Film-Színház együttműködésében

Úgy tűnik, Magyarországon sem feledkeztek el teljesen a színházi alkotók a dada-évfordulóról. A Maladype Színház Farkas Gábor Gábel zenekarával együttműködve alkotott meg egy, a dadáról tett színházi állásfoglalást. A *Dada Cabaret* című előadást Balázs Zoltán rendezte Matei Vişniec azonos című színdarabja alapján. A produkció a dadaista kollázs- és montázstechnikához hasonlóan különböző zenés-táncos jelenetekből áll össze, az 1910–1920-as évek orfeumi kabaréit idézi és a mozgalom korai történetét vázolja fel. Esetünkben a felvázolás korrekt kifejezés, hiszen a darabban nem a történeti események részletes felvonultatása a fontos, sokkal inkább az állásfoglalás-jelleg, hogy mi is a dada, és miért van most is jelentősége. A cselekmény középpontjában a konferanszié szerepét is betöltő Monsieur Dada és Tristan Tzara közötti diskurzus áll, ami szavak és magyarázatok folyamatos kavalkádját, a nyelvvel való fékevesztett játékot jelenti. Ennek során egyes történeti részletek is kibontásra kerülnek, de úgy tűnik, ez csak a szövegek kontextusba helyezése miatt fontos. A nézőterre belépve nyitott színpadkép fogadja a közönséget, háttérben a zenekarral, középen pedig Monsieur Dadával, aki egy pódiumon áll. Onnan faggatja Tzarát, aki – illeszkedve az előadás varieté-jellegéhez – egyszerre énekel, táncol, de szaval is, ha kell. Már a nyitóképnél láthatjuk a darab három női szereplőjét, a dada hölgyeket vagy múzsákat, akik végig asszisztálnak a két férfi párbeszédéhez, esetenként kommentálva is azt: ők Emmy Hennings, Sophie Tauber és Lenin felesége, Krupszkaja. A darabban Lenin is fontos szerepet kap, arra a lehetséges kapcsolatra utalva, ami Lenin és Tzara, valamint a Cabaret Voltaire között volt.

Az egész nem más, mint egy abszurd zenés szatíra egybemosódó jelenetekből felépítve, teletűzdelve olyan képi és szöveges elemekkel, amik a különböző dada művészek képverseiről, képeiről, kollázsairól és az egyetlen, Cabaret Voltaire-előadásról készült filmfelvételtől már ismerősek lehetnek, például a három hölgy fehér ruhája vagy Tzara egyik viselete, ami egy Hugo Ball által viselt jelmezre emlékeztet. A szöveggönyv a huszadik század különböző műfajában született dalokból, manifesztum-részletekből, valamint arra emlékeztető egyéb szövegekből épül fel, különböző nyelveken elmondva és énekelve, ami szintén a dada nemzetköziségére és univerzális voltára utal. Az előadás az izmusok divatbemutatójával éri el tetőpontját, ami kifejezi a radikális újat akarást és a minden más művészeti mozgalom tagadását is. A tagadás, az összevisszaság, illetve a vágy minden újragondolására visszatükrözi a világ akkori krízisét, és azt az érzést kelti a nézőben, hogy a felvetett kérdések nem vesztek el aktualitásukból. A készítők mondanivalója egyértelmű: a dadának ezer magyarázata van, és mindenkinek mást jelent. A dada örök kérdésfelvetés! Egyszerre minden és mindennek a tagadása, megkérdőjelezése és lebontása! A dada a nullpont!

Átrium Film-Színház, előadások:
2017. március 21., 22.



Bortnyik Sándor meg nem valósult diszletterve
Az Eiffel-torony násznapéhez, Zöld Szamár Színház, 1925–26
 © MTA BTK Művészettörténeti Intézet. Adattár



Molnár Farkas: A Zöld Szamár Színház előadásának plakátja,
 1925, Kassák Múzeum, Budapest
 © PIM – Kassák Múzeum

öltöztetett emberek, akik mesélik a történetet, beszélnek a színészek helyett, és a Zöld Szamár előadásában is felbukkant egy, a fényképezőgépből kiperdülő táncosnő a színpadon. A francia és a magyar bemutató közötti különbség abban nyilvánult meg, hogy milyen motivációval használták a táncot és a pantomimet. Cocteau úgy fogta fel, hogy a gramofon hangja isteni kinyilatkoztatásként szólal meg, amire a táncos gyönyörű balettjelenettel válaszol. Palasovszky megtartotta ezt a gondolatot, ám Cocteau-val ellentétben a táncosokra és a többi karakterre úgy tekintett, mintha azok Isten bábjai lennének. Ezzel a tánc karaktere megváltozott, már nem egy szépséges balett előadásán volt a hangsúly, hanem a szereplők a szavak jelentésére reagáltak, aminek révén mechanikusnak tetsző mozgulatsor született. A táncosok mozgulatai darabosak lettek, sokkal inkább a némafilmek szereplőit idézték, amivel tovább erősítették az eredeti gondolatot és jelleget. Itt azzal a Bauhaus színházi esztétikájában és számos más, a korban alapvetőnek számító elméleti és mozgulatművészeti szövegben előforduló elképzeléssel, illetve retorikai elemmel találkozhatunk, ami a színészre mint a színpadon megjelenő bábra tekint. Ez az elmélet nem lehetett ismeretlen egy olyan társulat előtt, amelynek tagjai nem sokkal korábban a Bauhausban tanultak; de feltételezhetően Palasovszky is olvashatott erről korábban.

*Az Eiffel-torony násznapé*nek díszlete is a színdarab filmes jellegét erősítette, a háttérben a torony alatt elterülő város volt látható, és a színpad terét horizontálisan és vertikálisan is táncosokkal töltötték ki, akik a szöveg szerint megmázták az Eiffel-tornyot. Ehhez a képi világhoz Bortnyik Sándor, a darab látványtervezője hosszú, fekete, hátrafelé emelkedő, folyosószerű fotográfusmasinát helyezett el

a színen, szemben a nézőtérrel. Ebből repültek ki az éppen aktuális abszurd szereplők, majd ide táncoltak vissza, hogy végül „mozdonnyá alakítva a fekete folyosót – kipöfögiének a színről”. A három színdarab rövid leírása alapján jól látható, hogy az előadások összművészeti alkotások voltak, amelyek középpontjában a nagyvárosi élet helyszínei és az abból adódó életforma tapasztalatai álltak. A képzőművészeti, zenei és egyéb képi megoldások a táncos, illetve mozgulatművészeti elemekkel együtt egységet alkottak a színpadon. Ehhez a produkcióhoz természetesen illett az a közeg és műfaj, amiben ez a rendkívüli színház megvalósult. A Művész Színpad nagyon rövid ideig élő kezdeményezés volt. A kis színház 1922 és 1925 között működött; mindössze egy színházterem volt a Magyar Vasút és Hajózási Klub épületében. A bérlők, akik itt színházat próbáltak csinálni, a magyar kabaré irodalmi változatának kívántak otthont teremteni. Ha egy kicsit közelebbről vizsgáljuk a Zöld Szamár estjét, valójában jól felismerhetők a kabaréra is érvényes karakterjegyek – zenés, táncos szórakoztató előadások, egymást követő, gyorsan pergő jelenetek. Az intenzív, gyors, de rövid előadások arra is lehetőséget adtak, hogy újfajta kifejezési formákat építsenek be a produkciókba, teret adva ezzel a kísérletezéseknek is. Ráadásul ezek a kisebb helyek a színházi intézményrendszer szélén helyezkedtek el, kevésbé voltak szem előtt, és ennek a marginális pozíciónak köszönhetően olyan eszközök beemelése is lehetővé vált, amelyek a nagyszínházi produkciók konzervatívabb, megrögzült keretei között elképzelhetetlenek lettek volna.

Sajnos ezen a két estén kívül Budapesten nem került sor újabb Zöld Szamár-produkcióra, aminek sokféle magyarázata lehet. Palasovszky egy 1981-ben megjelent interjúbán azt nyilatkozta, hogy azért ment tönkre ilyen hamar a társulat,

mert a dzsesszegyüttes nagyon költséges volt. Anélkül, hogy kétségbe vonnánk Palasovszky szavait, mivel egy ilyen kis társulatnak még egy ilyen kis zenekar is valóban sokba kerülhetett, feltételezhető, hogy a kudarcnak más oka is volt. Bár a későbbi recepció talán nem ezt az érzést kelti, de sajnálatos módon Magyarországon az avantgárd művészeti kezdeményezések nagyon kis közönséget értek el, egyfajta vákuumban léteztek. Ennek következtében nem volt nagy érdeklődés az olyan események iránt, mint amilyenek egy dadaista színház előadásai, még akkor sem, ha azok szórakoztatónak és újszerűnek számítottak.

Mindenesetre a zürichi, párizsi és a prágai dadaista-szürrealista színházi mozgalmakkal ellentétben, amelyek története megalapozta a későbbi sztereotípiákat, hiszen valóban hangos botrányok, emlékezetes verekedések és egyéb, a színház keretein kívül zajló események kísérték működésüket, Palasovszky és társai azért kivételesek, mert a dada adta lehetőségeket inkább arra használták fel, hogy kielemezzék, az új formákat és módszereket miként lehet alkalmazni színpadi produkciókban. Végiggondolták a korabeli színházi lehetőségeket, különböző új eszközöket emeltek előadásaikba (például a már említett kórust), és megvizsgálták, ezek milyen módon válhatnak térelemmé. A dadaista színház technikáit és módszereit is arra használták fel, hogy kérdéseket tegyenek fel a bevett gyakorlatokkal szemben. Ha mindezt figyelembe vesszük, belátható, hogy nem is olyan meglepő az eredeti szándék, miszerint magyar példán mutassuk be a dada-színház lehetőségeit. A magyar próbálkozásra ugyanis úgy tekinthetünk, mint egy komoly színházi kísérletre.



Magyar
 Nemzeti
 Múzeum

UTOLSÓ FELVONÁS – IV. KÁROLY KIRÁLY KORONÁZÁSA – 1916

Az utolsó magyar király, IV. Károly és felesége, Zita királyné koronázásának századik évfordulója alkalmából megnyitott kiállítás feleleveníti a koronázás ünnepélyének hagyományait, szimbolikáját, a trónöröklés problémáját, a szereplők sokszor tragikus sorsát, valamint emlékeztet az első világháborúban már két éve hadviselő félként részt vevő Osztrák–Magyar Monarchia háborús mindennapjaira.

Megtekinthető:
2017. március 19-ig

Mi köti össze azokat a holland művésztelepen zajló táncesteket, amiken még Mondrian is magyar cigányzenére mulatott, a perzsaszőnyegekkel?

Németh István

ZUNKI JÓSKA, KULCSÁR MÁRTON Willy Sluijter magyar vonatkozású plakátjai



A lareni Hotel Hamdorff 1914-es képzőművészeti kiállításának reklámplakátja
© IADDB

Jan Willem (Willy) Sluijter (1873–1949) neve, illetve művészete feltehetően nem igazán ismert szélesebb körökben, főleg Magyarországon, holott a sokoldalú festő, reklámgrafikus és karikaturista saját korában elismert, sikeres művésznek számított hazájában, Hollandiában. Bár kiváló portrékat, tájképeket is festett, leginkább dekoratív reklámplakátjairól, különböző holland lapokban megjelent karikatúráiról, politikai gúnyrajzairól vált híressé. Művei fontos helyet foglalnak el a 20. század eleji holland plakátművészetben, s ezek már csak azért is érdekesek lehetnek számunkra, mivel – mint látni fogjuk – közülük néhánynak még magyar vonatkozásai is vannak. Willy Sluijter 1891-től 1894-ig a rotterdami képzőművészeti akadémián, majd ezt követően a hágai akadémián tanult. 1901-ben a művészek által is kedvelt halászfaluba, Katwijkbe költözött, s ott alkotott mintegy kilenc éven keresztül. Ekkoriban készült festményein és rajzain a tengerparton sétáló vagy strandoló alakokat, illetve a helyi halászok mindennapi életét örököltette meg. Az egyre ismertebbé váló festő – Hágába települését megelőzően – 1910 és 1916 között az akkor már jelentős művészkolóniával rendelkező Larenben élt, ahol egyebek mellett, éveken keresztül plakátokat tervezett a helyi Hotel Hamdorffban rendezett képzőművészeti kiállítások, s az ezekhez kapcsolódó táncestek és egyéb rendezvények reklámozására. Mielőtt azonban ezekre rátérnénk, szólnunk kell röviden néhány szót magáról a megbízóról, illetve a lareni festőiskola kialakulásáról is.

A plakátokat megrendelő helyi vállalkozó, a művészetpártoló Jan Hamdorff tősgyökeres lareni volt, aki mint ingatlanügynök, szállodatulajdonos, műkereskedő, mecénás, s nem utolsósorban, mint a helyi tanácstestület tagja, évtizedeken keresztül meghatározó szerepet játszott a község kulturális életében. A tulajdonában lévő Vergulde Postwagen (Arany Postakocsi) – mely az 1898-ban kezdődő nagyszabású bővítéseket és átépítéseket követően, 1901-től már Hotel Hamdorff néven üzemelt – a Larenbe látogató vagy itt letelepedő hazai és külföldi festők kedvelt találkozóhelyévé vált. Tudjuk például, hogy az egyik első külföldi művész, aki megfordult Larenben, s az Arany Postakocsiban szállt meg, a nyarakat gyakran Hollandiában töltő német impresszionista festő, Max Liebermann volt. A hely népszerűségét csak növelte, hogy a tulajdonos közvetlen, személyes kapcsolatot ápolt művészvendégeivel, akik esetenként akár rajzaikkal vagy festményeikkel is kiegyenlíthették számlájukat. Laren egyébként a közeli Blaricummal együtt, egészen az 1880-as évek elejéig még a külvilágtól elzárt, jelentéktelen falunak számított. Az igazán jelentős változást az hozta meg a térség életében, hogy – szintén Jan Hamdorff kezdeményezésének köszönhetően – 1882-ben egészen idáig meghosszabbították a vasútvonalat. Ezt követően a módos nagyvárosi turisták s a festői motívumokra vadászó képzőművészek hamar felfedezték maguknak ezt a romlatlan falusi környezetet. A hágai iskola egyik vezéralakja, Jozef Israëls már az 1870-es években

többször felkereste a környéket, s talán ő hívta fel más festők figyelmét is Larenre. Közülük többben, így például Albert Neuhuis vagy Vincent van Gogh nagybátyja, Anton Mauve az 1880-as évek első felében oda is költöztek, s példájukat hamarosan mások is követték. Ezeket a többé-kevésbé a hágai iskola hagyományait követő tájkép- és életképfestőket szokták rendszerint a „lareni iskola” első generációjaként emlegetni. A helyi festőkolónia híre még egyes amerikai művészeket is arra készítetett, hogy átmenetileg Larenbe költözzenek. Ezt példázza a pittsburghi acélmágnás fia, a festő és műgyűjtő William Singer esete is, aki 1901-ben feleségével együtt a hollandiai faluba települt, ahol tíz évvel később egy Vadhattyük névre keresztelt villát is építtettek maguknak. (Jelenleg ebben az épületben található a gyűjtő hagyatékából létrehozott Singer Museum Laren.) 1913-ban, Hollandia függetlenné válásának századik évfordulóján az egész országban ünnepségeket szerveztek. Jan Hamdorff ötlete volt, hogy ennek apropójából Larenben nagyszabású képzőművészeti kiállítást kellene rendezni a környéken alkotó festők munkáiból. Erre a célra egy három tereméből álló külön épületrészt alakíttatott ki luxusszállója mellett, a bemutatandó művek kiválasztását pedig egy helyi művészből álló zsűrire bízta, melynek az ekkor már szintén Larenben élő Willy Sluijter is tagja lett. Bár nem biztos, hogy a tárlat önmagában elég lett volna ahhoz, hogy látogatók tömegét vonzza a festői faluba, az ötletgazda semmit sem bízott a véletlenre, s a nyári hónapokra



A lareni Hotel Hamdorff 1918-as képzőművészeti kiállításának reklámplakátja
© IADDB



Willy Sluijter a katwijkji művésztelepen (középen)
Forrás: Wikimedia Commons



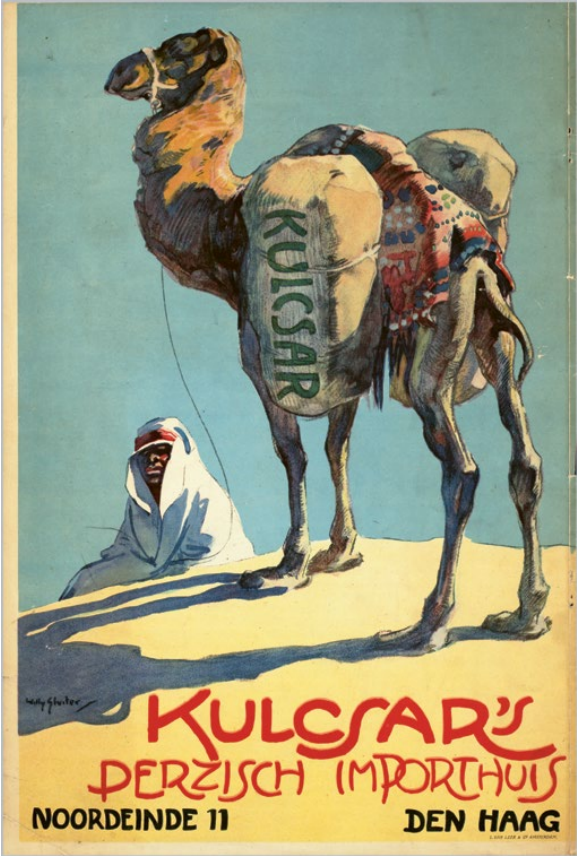
A lareni Hotel Hamdorff 1917-es képzőművészeti kiállításának reklámplakátja
© IADDB



A lareni Hotel Hamdorff 1916-os képzőművészeti kiállításának reklámplakátja
© IADDB



A lareni Hotel Hamdorff 1915-ös képzőművészeti kiállításának reklámplakátja
© IADDB



A Kulcsár-féle hágai perzsaszőnyeg-kereskedés reklámplakátja, 1920-as évek eleje
© IADDB

időzített kiállítással párhuzamosan különféle programokat, koncerteket, táncsteket szervezett a Hotel Hamdorff kertjében a közönség szórakoztatására. A lareni rendezvényeknek (a Willy Sluijter által készített plakátoknak és képeslapoknak köszönhetően is) csakhamar híre ment, s olyan sikeresnek bizonyultak, hogy egészen az 1920-as évek elejéig évről évre újra megrendezték őket. Míg az 1913-as lareni képzőművészeti kiállítás csak július–augusztus hónapban volt nyitva, a rendezvények időtartamát már a következő évben meghosszabbították június közepétől szeptember közepéig. Willy Sluijter első lareni reklámplakátja egymásba karoló fiatal művészpárt ábrázol. Még érdekesebb az 1914-es tárlatot népszerűsítő plakát, ezen ugyanis egy hegedűjén játszó cigányprimást láthatunk, akinek még a neve is szerepel a plakáton: Zunki (Zunky) Jóska (bár pont ezen a plakáton elírták a nevét és helytelenül Zumki szerepel). Nevéből ítélve Magyarországról származhatott, s úgy tűnik, ő lehetett a Jan Hamdorff által Larenben szervezett nyári programok egyik fő attrakciója, neve, illetve alakja ugyanis egészen az 1910-es évek végéig ismételtelen fel-tűnik Sluijter plakátjain. Korabeli forrásokból ítélve, Zunki Jóska ekkoriban már fogalomnak számított Hollandiában, s mint ahogy többek

között Ed Coenraads egy 1913-ban, a *De Groene Amsterdammer* című hetilap hasábjain köz-zétett (és Willy Sluijter krokijaival illusztrált) cikkéből is kiderül, a híres hegedűvirtuóz (és zenekara) számára csupán nyári kiruccanásnak számítottak a lareni rendezvények, év közben ugyanis Hágában és másutt is gyakran fellép-tek, igazi törzshelyük pedig az amszterdami Leidsestraaton található patinás kávéház és étterem, a De Bordelaire volt. Zunki és zenekara egyébként korántsem kizáró-lag cigánymuzsikát játszott, hanem a közönség igényeihez igazodva, lényegében szinte mindent, az ismert operarészletektől kezdve az akkoriban divatosá váló ragtime-ig, s a különféle tánc-zenéig. Sikerük is sejthetően ebben rejtlett. Az említett kiállításokhoz kapcsolódó lareni táncsteteknek például hamarosan olyan híre lett, hogy a mulatni vágyó hazai és külföldi nagy-közönség még Amszterdamból, s más városok-ból is idezarándokolt nyaranta. Tudjuk például, hogy az akkoriban szintén Laren–Blaricumban alkotó Piet Mondrian, bár sosem állított ki a Jan Hamdorff által szervezett képzőművészeti tárlatokon, az ezeket kísérő esti táncmulatságo-kat szívesen látogatta. A töretlen siker ellenére néhány évvel később egyes konzervatívabb újságírók már a vidék romlatlan nyugalalmát felkavaró, s a hagyományos puritán erkölcsöket

fenyegető rendezvényekként emlegették a – kétes erkölcsű hölgyek által is mind nagyobb számban felkeresett – zajos lareni táncmulatságokat. Amennyire tudni lehet, Zunki Jóska egészen haláláig Hollandiában élt, holland nőt, Jopie Engelst vette feleségül. Gyermekai közül fia, Rudolf Joska Zunki 1924-ben született Hágá-ban, s később Amszterdamban dolgozott könyvelőként. Rudolf özvegye, a japán szár-mazású Nobuko Tani még ma is él, s lakásának falán mindmáig több olyan Willy Sluijter által készített plakátot őriz, melyeken híres apósa, a virtuóz hegedűs és zenekarvezető látható. Zunki halálakor személyéről és munkásságáról egyes holland lapok is megemlékeztek. Ezekből a nekrológokból derül ki, hogy a híres cigány-zenész 1881-ben született Nagyszebenben, s 1943. május 4-én hunyt el. Mint ahogy Maaíke Meijer egy 2003-ban publikált, de a *Beszélő* 2005. májusi számában magyar fordításban is megjelent tanulmányában olvasható, Zunki Jóska egyike volt azoknak a magyar cigányzené-szeknek, akik a 20. század első évtizedeiben komoly karriert futottak be Hollandiában. A lareni rendezvényeket népszerűsítő, korábban tárgyalt reklámplakátok mellett röviden szól-nunk kell még Willy Sluijter egy eddig nem emlí-tett, már a művész hágai korszakában, az 1920-as évek első felében készült művéről is, melynek

ugyancsak érdekes magyar vonatkozásai van-nak. Ez a dekoratív plakát egy hágai perzsa-szőnyeg-kereskedést reklámoz, megrendelője pedig, nevéből ítélve szintén magyar lehetett. Mint ahogy egyes holland archívumok anyagá-ból kiderül, a Kulcsár’s Perzisch Importhuis tulajdonosa egy bizonyos Kulcsár Márton nevű, a magyarországi Hajdúsámsonban született, zsidó származású üzletemberrel azonosítható, aki a 20. század elején települt Hollandiába, ahol néhány éven belül sikeres kereskedővé vált. Kulcsár Mártonról (1871–1947), illetve egyes családtagjairól is viszonylag sok életrajzi adatot sikerült kideríteni. Tudjuk, hogy Kulcsár, aki korábban már több európai országban, sőt az Egyesült Államokban is szerencsét próbált, 1901-ben a Holland America Line egyik hajó-járatával érkezett Hollandiába. Első szőnyeg-kereskedését a hágai Herenstraaton nyitotta meg, de üzletét már 1908-ban a Noordeinde 11. szám alatt található elegánsabb épületbe költö-zette, melynek homlokzatát ő maga alakíttatta át mór stílusban. Az üzlet virágzott, s Kulcsár-nak néhány év múlva már Amszterdamban és Rotterdamban is voltak lerakatai. 1915-ben nősült Hágában, feleségétől, Krausz Lenkétől két gyermeke született, Boriska és Teodor, akiket a legjobb iskolákba járatott. Tudjuk például, hogy Boriska az 1920-as évek végén, 30-as évek

elején a hágai Friedrich von Bylantschule növen-déke volt, ahol több idegen nyelvet is magas szinten elsajátított. Akkor még valószínűleg nem is sejtették, hogy néhány évvel később, a náci megszállás idején, nem kis mértékben Boriska tökéletes német nyelvtudásának köszönhetően menekülnek majd meg a deportálástól, s tele-pülhetnek át Svájcba. Kulcsár Márton és felesége is túlélte a háborút, Teodort azonban 1944-ben, a blechhammeri haláltáborban meggyilkolták. Willy Sluijter nyilván nem sejtette, hogy a lareni Hotel Hamdorff rendezvényeit vagy a Kulcsár-féle perzsaszőnyeg-kereskedést népsze-rűsítő 1910-es, 20-as években készített reklám-plakátjai kiindulási pontul, illetve inspirációs forrásul szolgálnak majd két Magyarországon szinte teljesen ismeretlen, vagy időközben fele-désbe merült, a 20. század első felében Hollandiá-ban komoly karriert befutó személyiség életének és pályafutásának közel száz évvel későbbi rekonstrukciójához.

Ezúton is szeretnék köszönetet mondani M. F. Le Coultre úrnak (Laren) és Nobuko Tani asszonynak (Wassenaar), a Zunki Jóska személyével kapcsolatos hasznos információkért.

Tranzit

BISTRO

.....

AZ ALIBI FILMKLUBBAN
SEGÍTÜNK MEGSZERVEZNI
KEDVENC FILMED VETÍTÉSÉT
A TRANZIT TERASZÁN

HÍVD EL A HAVEROKAT
EGY LAZA,
FILMNÉZŐS ESTÉRE!

PROJEKTOR
VEZETÉK NÉLKÜLI
FEJHALLGATÓ

SÜTI
KÁVÉ

PATTOGATOTT
KUKORICA

SÖR...

TE MELYIK FILMET NÉZNÉD
MEG ÚJRA?

ZELIG?
ÉDES ÉLET?

NAGYÍTÁS?
ZABRISKIE-POINT?

PSYCHÉ?
BETTY BLUE?

PROSPERO KÖNYVEI?

A DOLGOK ÁLLÁSA?

.....

ARTCAFÉ • ÉTTEREM
TERASZ • MOZI



„Legegyszerűbb lenne azt mondani, hogy a turanizmus jellegzetes magyar illúzió, valahol a kudarcos imperializmus és a nemzeti délibábkergetés között” – írja Ablonczy Balázs nemrég megjelent könyve, a *Keletre, magyar!* összefoglalójában (255. o.). A történész szerző 2010-es kiadású, *Trianon legendák* című, előző művében is a magyar nemzettudatot alapjaiban meghatározó témához nyúlt, nemrég megjelent új kötete pedig egy olyan jelenség vizsgálatára vállalkozik, amely a 19. század óta jelentős eszmeáramlat a magyar kultúrában, sőt napjainkban épp új erőre kap. A turanizmus, vagyis a keleti eredet-konceptiók történetének értelmezése a megmosolygásnál több figyelmet érdemel, hiszen szerteágazó hatása van mai mindennapi életünkre is.

A turanizmus összefoglalóan jelenti a keleti rokonsággal kapcsolatos képzeteket és mindent, ami velük összefügg: az őshaza keresését, Ázsia különböző népeinek rokonként való bemutatását, az ez irányú nyelvészeti érdeklődést, politikai szövetségesek vagy gazdasági partnerek, esetleg kulturális kapcsolatok keresését néprokonsági alapokon, és ami számunkra különösen fontos: a Keletről inspirálódó művészeti produkciókat. Csöppet sem egyértelmű, ezért érdemes kitérni arra is, hogy maga a Turán kifejezés földrajzi természetű, és a régi Perzsia Iránon kívüli, „limeseken túli” területeit jelöli, egy elképzelt őshazát. Perzsa eposz-töredékekre alapozódik, amelyekben a vad nomád turániak állnak szemben a civilizált irániakkal (24. o.). Az, hogy a keleti eredet pon-

Katona Anikó:
Kelet népe, avagy irány Turán

ABLONCZY BALÁZS: KELETRE, MAGYAR! A MAGYAR TURANIZMUS TÖRTÉNETE

tosan kikkel való rokonságot eredményez, igen-csak képlékeny: a finnugor szál éppúgy bele-tartozhat, ahogy a török, tatár, bolgár, sumér, indiai vagy épp a japán is. A turanizmus részben arról szól, hogy ez a „szláv tenger” közepén élő, sajátos nyelvet beszélő nép rokonokat keres, és azokat a messzi Keleten találja meg. Ám ennél dominánsabb érzelmi vonulat benne a Nyugat fejlettségébe, mintaadó szerepébe vetett hit megrendülése és az alternatíva keresése. Így alakult ki és vésődött be máig hatóan a fejlett-civilizált Nyugat versus ősi-eredeti-nemzeti Kelet ellentétpárja, ha tetszik e kettő két irányban is aszimmetrikusan működő ellenfogalma.¹ Hogy a keleti eredet kérdése kevés teret kap a mai tudományos életben, annak legfőbb oka éppen annak jellegzetes, nyugati típusú modernizációtól elforduló, vágyálmokat kergető vonása – és csak másodlagos oka, hogy az előző rendszerben illegálításba és emigrációba szorult. Ahogy a szerző kijelenti: „kudarcra ítélt beszédmód, ha bárki politikát akar építeni belőle.” (257. o.) Hogy miért érdemes mégis foglalkozni vele, ráadásul éppen ezeken a lapokon? Mert Ablonczy Balázs szerint is az egyetlen terület, ahol a turáni gondolat gyümölcsöző ihlető forrásnak bizonyult, az a művészet: „az igazán jó alkotóknál nem az orientalizmus másolása ez, játék a formákkal, hanem a nemzeti múlt faggatása, önmagunk újra megtalálása.” (257–258. o.) Heroikus, szinte lehetetlen vállalkozásnak tűnik a keleti gondolat kultúrtörténetét végigkövetni a 19. századtól napjainkig annak összes

hatásával együtt. A könyv Zempléni Árpád temetésének emblemikus pillanatával, esszé-szerűen indul, hogy azután a 19. század első felétől, Kőrösi Csoma Sándor keleti utazásaitól a mai Kurultáj fesztiválig adjon átfogó képet a turanizmus történetéről. Megismerjük a saját koruk tudományosságának élvonalában dolgozó 19. századi néprajz, nyelvész, régész kutatók gyűjtő- és elméleti munkáját; végigkövetjük a turáni gondolat intézményesülését; azokat a korszakokat, amikor ezekbe a társaságokba belépni magától értetődő volt minden oldal számára (Károlyi Mihálytól Bánffy Miklóson át Tisza Istvánig). Több fejezet foglalkozik a háborús évek, illetve a két háború közti korszak turanista kulturális életének jelenségeivel, az ősmagyar vallást álmódó szélsőségesektől kezdve a mainstream irodalmi és művészeti alkotásokig. Fontos kitérők a más népek turanizmusával létrejövő kapcsolatok: a finnek, törökök, bolgárok, japánok irányába tett rokonkereső lépések vizsgálata. Rengeteg mára elfeledett személyiség: politikus, tudós, művész és önjelölt aktivista tűnik fel a lapokon, olyan sűrűségű információtömegben, hogy olykor még az egyébként humoros és kifejezetten olvasmányos stílus ellenére is elveszünk a részletekben. Ablonczy könyve egyrészt tehát intézménytörténet: a különböző turanista társaságok és szövetségek, népművelő egyletek és folyóiratok története, amely bővelkedik (akár verekedésig fajuló) pártharcokban és személyeskedésekben, másrészt viszont interdiszciplináris ígénnyel készült eszmetörténeti össze-

foglaló, mely a témából adódóan a néprajztól a nyelvészetten, régészeten, történettudományon, művészettörténeten át a vércsoport-kutatásig mindent felölel. A turáni gondolat a mém-elmélet logikája szerint, vagyis a génekhez hasonlóan viselkedik: a túlélésre játszik, mindig új hordozókat keresve felbukkan, átörökítődik, tovább él, korszakonként hol dominánssá válik, hol pedig a háttérben lappang. A könyvet olvasva elcsodálkozhatunk azon, mi mindennel áll kapcsolatban a turanizmus ideája. Nemcsak a 19. századi orientalizmus magyar megjelenésében, de a japonizmus hazai recepciójában is szerepet játszik, nemcsak a tudományos érdeklődésnek, de az arisztokraták utazásainak, egyfajta magyar Grand Tournak is mozgatórugójaként szolgált. De térjünk ki egy kicsit a művészeti vonatkozásokra. A keleti művészet inspirációja és az „ősi” magyar művészet formáinak keresése jól fel dolgozott téma a magyar művészettörténet-írásban, ha tárgyalása általában nem is különül el a nemzeti művészet kutatásának kontextusától. Sinkó Katalin 19. századi nemzeti művészetre, a népi ornamentikára és a nemzeti mitológiára vonatkozó publikációi² is érintették a témát, ahogy a nemzeti művészettel kapcsolatos újabb kutatások, például a Magyar Nemzeti Galéria 2009-es *Nemzet és művészet*³ című kiállítása. Ablonczy Keserü Katalinnal konzultálva a figyelmet ezúttal nem a 19. századi nemzeti művészetre, hanem a századforduló-századelő formakereső tendenciáira, illetve a két háború közötti korszakra irányítja, hiszen a turanizmus az első világháború alatt és után élte virágkorát.

A „nemzeti stílus” keresése, az ősi magyar motívumok, a népi ornamentika recepciójának története ismert és sokat elemzett vonulat, ezen belül is a keleti és erdélyi motívumok keveredésére vonatkozó kutatás. A turanisták a székely kultúrában látták a turáni kultúrkincs leghívebb forrását. Medgyaszay István keleti-erdélyi motívumokban gazdag épületei, vagy a másik két „turáni” építész, Toroczkai Vigand Ede és Lechner Jenő munkássága egyértelmű példákat szolgáltat (180–188. o.). De a „különcök” között is találunk Kelet-rajongókat: a képeit japános stílusban, de rovásírással szignáló Boromisza Tibor vagy a rovásírással komolyabban is foglalkozó Mokry-Mészáros Dezső személyében. *(Akiné életművéről lásd: Váraljai Anna: Sokféle foglalkozás gyűjtője lettem – Mokry Mészáros Dezső művészete, Artmagazin 2016/1, 22–32. o. – a szerk.)*

A legerősebb hangsúlyt a Gödöllői Művésztelep alkotói kapják, akiknek az erdélyi/népművészeti/keleti inspirációit alaposan feldolgozta már a szakirodalom, ám a turanizmus szerveze-

teihez fűződő személyes viszonyait kevésbé. Kiderül, hogy a két háború között Nagy Sándor Ninivének látta Budapestet, készített illusztrációt turanista szerzők számára, Remsey Jenő belépett a Magyarországi Turán Szövetségbe; Medgyaszay pedig szeretne volna megtervezni a Bombaybe szánt Turán-Irán Múzeum épületét. Mindez már a két háború közötti korszakban történt, amikor a Trianon-trauma is ebbe az irányba terelte gondolkodásukat. Ám a Kelet és a magyar ősmitológia iránti érdeklődés már a háború előtt is ihlető forrásként jelent meg művésztükben, a háttérben egy olyan gondolkodásmóddal, melyben az Arts&Crafts utópikus szocialista nézetei, a teozófia, a társadalmi normákkal való szakítás és a nemzeti gondolat nem zárta ki egymást.

A művészettörténeti vonatkozások elbírnának egy nagyobb összefoglalást, sőt, érdemes lenne tanulmányozni általában a turanizmus vizuális kultúrában megjelenő, máig ható lenyomatait a nemzeti falképciklusoktól a Turán töltőtoll reklámjáig, a Horthy-kor politikai ikonográfiájától a napjaink vizuális kultúrájában is továbbélő szittya-ázsiai-nemzeti motívumrendszerig. Mindez még várat magára, ám Ablonczy könyve informatív alapot nyújthat a további kutatásokhoz.

Ha már a populáris vizuális kultúráról esett szó, megjegyezném, hogy érzésem szerint a könyv címlapja (Hegy Péter munkája) némi-képp félrevezető. A könyvesboltban a *Keletre, magyar!* felszólításra lázba jövő, szittyailelkű hazafi megerősítést nyerhet a felkelő nap fényében hátrafelé nyilazó lovas képeinek láttán – ám amit hazavisz, az egy komoly történeti és kritikai elemzés, nem pedig újabb bizonyíték népünk ősi sumér eredetére. (Ámbár a nyilas profil sziluettjébe egy bohócort is belelát-hatunk, ami ha szándékos, közvetít valamit a szerző sajátos pikírt humorából.)

A turáni gondolat hosszú történetét végigolvasva számos, messzire vezető kérdés merül fel az olvasóban. Tulajdonképpen mi is teszi tudománnyá a tudományt? Milyen processzusok hagynak jóvá egy tudományos paradigmát? És hogyan fragmentálódhat ezek mentén egy kultúra? Nem lehet nem szóvá tenni azt, hogy ezek a kérdések ma mennyire hűsbavágóan aktuálisak, hiszen ma a turanizmus és a vele rokon zavaros koncepciók lassan újra beágyazódnak a mainstreambe, sőt állami támogatást nyernek.⁴ Miközben az MTA hiába hajtogatja állásfoglalását, mely szerint: „A magyar nyelv finnugor rokonságának kérdéséről nem folyik vita a tudományban. (...) Azok az álláspontok, amelyek a magyar nyelv finnugor rokonságát megkérdőjelezi, nem tudományos, hanem dilettáns álláspontok.”⁵

- 1 Reinhart Koselleck terminológiájával élve. *(Az aszimmetrikus ellenfogalmak történeti-politikai szemantikája.* Budapest, Józseveg Műhely Kiadó, 1997)
- 2 Lásd: Sinkó Katalin: *Ideák, motívumok, kánonok. Tanulmányok a 19–20. századi képkultúra köréből.* Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, 2012. Ebben olvashatunk a magyar orientalizmusról, ami összekapcsolódik a turanizmussal (112. o.), vagy a népművészet-ősművészet koncepció kialakulásáról és hatásáról (242. o.).
- 3 *XIX. Nemzet és művészet. Kép és önkép.* Magyar Nemzeti Galéria, 2010–2011. Katalógus. Szerk. Király Erzsébet, Róka Enikő, Veszprémi Nóra. Kiemelhető pl. Róka Enikő: *A nemzeti jelleg és az „idegen” hatások befogadásának kérdése a századfordulón* című tanulmánya, 201–224. o.
- 4 Csak egy példát említve: a hatodik osztályos történelemtankönyvben ez áll: a hunoktól – és más korai népektől – nem maradtak fenn nyelvmélekek, „így tehát nincs elvi akadálya annak, hogy genetikailag és nyelvi-leg is rokon népeknek tekintsük őket, akiknek a nyelve is közel kellett álljon a miénkhez!” (Főszerk. Bakay Kornél: *Történelem 6. osztályosoknak.* László Gyula Történelmi és Kulturális Egyesület, Bp., 2005) vagy hogy egy 2014-es tankönyvben szerepelhet idézet Bobula Ida sumér–magyar rokonságot taglaló szövegeiből.
- 5 Az MTA 2015-ös állásfoglalása a történelemtankönyvekkel kapcsolatban: http://mta.hu/i_osztaly_hirei/a-nyelv-es-irodalomtudomanyok-osztalyanak-allasfoglalasa-a-magyar-nyelv-rokonsagat-targyalo-tankonyvekről-135927/. Az egyik legfontosabb írás a témáról: Honti László: *Quo vadis, schola hungarica? Tények vagy blöffök képezik-e a tananyagot* <http://www.matud.iif.hu/2015/02/11.htm>

**Ablonczy Balázs: *Keletre, magyar!*
A magyar turanizmus története.
Jaffa Kiadó, 2016, 296 oldal, 3490 Ft**

#ARTMAGAZIN #OPENCALL #KRITIKAÍRÁS #PÁLYÁZAT #EREDMÉNYEK



Szűcs Attila: *Disznóölés*, 2014, olaj, vászon, 140 x 190 cm
© A művész és a Deák Erika Galéria jóvoltából

Szuper szövegek komoly versenyével zárult az *Artmagazin* első kritikairó-pályázata 2017. február 1-jén. Az ígéretesen sok pályamunka mindegyike a Ludwig Múzeum *Kísértetek és kísérletek – Szűcs Attila festészete* című kiállítását elemezte, különböző szempontok szerint. Olvastunk és értékeltünk pontos, távolságtartó értelmezéseket, elmélyült egotripeket és kíméletlen kritikákat is.

Döntésünk alapján a három legizgalmasabb, legátgondoltabb és legprofibb szöveg szerzői betűrendben a következők:

Csordás Eszter: *Előzmények törlése*
Kritika Szűcs Attila Kísértetek és kísérletek című kiállításáról

Lecher Viola: *Vakfoltok kora*

Marton Zita: *A szépség a szörnyeteg?*
Kísértetek és kísérletek – Szűcs Attila festészete

A szövegek elérhetők az *Artmagazin* Online-on!

#ELSŐ KÉZBŐL

Az *Artmagazin* *ELSŐ KÉZBŐL* tárlatvezetés-sorozata közvetlen betekintést ígér a művészi munkafolyamatba, a műalkotások létrejöttének kulisszatitkaiba a művész vezetésével. Albert Ádám, Bak Imre, Birkás Ákos és Csáki László művei után most először egy különleges gyűjtemény keletkezéséről maga a gyűjtő, a korszakról alkotott képünket egyébként is meghatározó művészettörténész, Beke László mesél.



Beke László tárlatvezetése a saját gyűjteményéből összeállított *The World is Like a Mirror* című kiállításban, az Art + Text Budapest galériában
állókép a videóból © Esterházy Marcell



Tanja Ostojić | *Cim nélkül / Courbet után (L'origine du monde)* | 2004 | fotó | 46 x 55 cm | fotó: David Rych

acb Galéria

Identifikáció

Terepgyakorlatok Ladik Katalin után

Jasmina Cibic | Šejla Kamerić | Luiza Margan
Tanja Ostojić | Selma Selman | Katarina Šević
és Ladik Katalin

2017. március 10 - április 28.
megnyitó: 2017. március 9.

acb Attachment

Katarina Šević - Új kellékek

acb NA

Pinczehelyi Sándor - Zománcok (1970-1972)

acb

PAUKER[®] HOLDING

az én nyomdám

Teljeskörű nyomdaipari szolgáltatások

+36-1-272-2290

nyomda@pauker.hu

www.pauker.hu

