

ARTMAGAZIN



95



980 Ft

15. évfolyam 2017 / 3. szám

nka

MOKRY

IDEGEN VILÁG – MOKRY-MÉSZÁROS DEZSŐ ÉLETMŰ KIÁLLÍTÁSA



A KIÁLLÍTÁS MEGTEKINTHETŐ:

2017. MÁJUS 25. – JÚNIUS 24. KÖZÖTT A VIRÁG JUDIT GALÉRIÁBAN

TOVÁBBI INFORMÁCIÓ:

www.viragjuditgaleria.hu | www.facebook.com/viragjuditgaleria



VIRÁGJUDITGALÉRIA

LUDWIG MÚZEUM
Kortárs Művészeti Múzeum
Museum of Contemporary Art
www.ludwigmuseum.hu

PÁRHUZAMOS AVANTGÁRD

Pécsi Műhely 1968–1980

2017. 04. 14 – 06. 25.



Homokbánya. Alapelemek lépcsőzetes módosulásai. Pécsvárad, 1970 (Kismányoky Károly, Szijártó Kálmán)

A kiállítás a Budapesti Tavasz
Fesztivállal közös program.



nka
Nemzeti Kulturális Alap

Budapesti
Tavaszi
Fesztivál
17
éves

Címlapunkon Olga Costa képe, aki 1925-ben, 12 éves korában emigránsként érkezett Mexikóba Németországból, ahová viszont korábban zenész szülei emigráltak a cári Oroszországból, a zsidó-üldözések elől menekülve. Ez a képe, több művével együtt a dallasi múzeum mostani kiállításán szerepel, amely Mexikó művészetét mutatja be, hogy az amerikaiak testközelből ismerkedhessenek (mielőtt megépülne az ő kerítésük) azzal a kultúrával, ami kb. hatszáz kilométerrel lejjebb kivirágzott a közép-amerikai mesztic televényen. Nem kis mértékben annak a hatalmas európai vérfrissítésnek köszönhetően, amit Mexikó pont a zavaros idők miatt kapott folyamatosan a 19. század végétől, Trockijostul, Kahlo-apukástul és mint látjuk, Olga Costástul. És hogy a népvándorlásnál maradjunk: nemrégiben mutatták be

a *Kincsem* című filmet, amiből viszont kihagyták azt a Tápió mentén lábra kapott legendát, hogy Kincsem azért volt nagy, vagyis éveken át a legnagyobb a lóversenyek hajrájában, mert a trénere nem sik terepen járatta, hanem mindig felzavarta egy dombra, aminek csodás kisugárzása egyébként súlyos ízületi baját is gyógygította. Ez alatt a domb alatt sejtette a helyi birtokos testvérpár, a Kincsemet birtokló Blaskovich Ernő unokaöccsei, Blaskovich János és György Attila sírját, úgy-hogy el is kezdtek ott ásatni, hogy előkerüljön... Attila sírja helyett egy szkíta aranyszarvas – mint olvashatják cikkünkben, a perzsa és görög hatásokkal gazdagított szibériai-szkíta állatstílus valamilyen úton-módon a Tápió mellé került ötvösremeke. Lazán bár, de ehhez a kérdéskörhöz, a határok, kulturális kölcsön-

hatások témájához kapcsolható mostani interjünk is, amiből kiderül, mekkora éhség mutatkozott a rendszerváltozás környékén a világ civilizáltabb feléből érkező információkra, és milyen nehéz a visszakapcsolódás a nemzetközi folyamatokba, ha ebből egy ország történetében kimaradtak évtizedek. Georg Baselitz kiállítása is ezt a kérdést boncolgatja, járja körül újra meg újra: hogy kiheverhetetlenek a történelmi traumák és feldolgozhatatlan az olyan abszurdumok megtapasztalása, mint amilyen például egy ország kettévágása. Olvasóink nézzék meg tehát a Nemzeti Galériában az egyik legnagyobb világsztár festő kicsit sem megnyugtató kiállítását, és közben örüljenek annak, hogy ma Magyarországon majdnem pont olyan egy zöldségesstand, mint amilyen mostani címlapunkon látható. *(tt)*

Impresszum

Főszerkesztő:

Topor Tünde
topor@artmagazin.hu

Szerkesztő:

Szikra Renáta
szikra@artmagazin.hu

Olvasószerkesztő:

Lukács Annabella

Lapigazgató:

Tormási Anita
tormasi@artmagazin.hu

Lapterv:

Horváth Csilla

Layout:

de_form

Artmagazin Online:

Mucsi Emese
Szilágyi Róza Tekla

Gyakornok:

Varga Krisztina

Fotó:

Bognár Benedek
Simon Zsuzsanna

Lapunk szerzői:

Bálványos Anna
Bojár Iván András
Boros Géza
Fáy Miklós
Fehér Ildikó
Gréczi Emőke
Martos Gábor
Márton Zsófia
Mélyi József
Mucsi Emese
Szikra Renáta
Szilágyi Róza Tekla
Tarbay János Gábor
Topor Tünde
Zolnai Dóra

A címlapon:

Olga Costa: *A gyümölcsárusnő (La vendedora de frutas)*, 1951. olaj, vászon, 195 x 245 cm, Museo de Arte Moderno, INBA, Mexico City
© 2017 Artists Rights Society (ARS), New York / SOMAAP, Mexico City HUNGART © 2017

Felelős kiadó:

Einspach Gábor
einspach@artmagazin.hu

Kiadja az Artmagazin Kft.

1061 Budapest, Paulay Ede u. 55.
+36 30 560 93 29 | info@artmagazin.hu

Alapították:

Einspach Gábor
Topor Tünde
Winkler Nóra

Megjelenik havonta.

Nyomdai munkák:

Pauker Nyomdaipari Kft.

CTP szaktanácsadás:

Miklós Árpád

Terjesztés:

Árusítás a Lapker Zrt. országos hálózatán keresztül, Relay, Inmedio kiemelt áruhelyein.

4 – 5

ARTANZIX

6 – 9

Kiállítás

Mélyi József: KÉPZELETBELI VISSZAPILLANTÓ TÜKÖR
Georg Baselitz a Nemzeti Galériában

10 – 12

Kiállítás

Zolnai Dóra: KÁRÓ BUBI ELŐTT KÉK RÓZSA

14 – 17

Műkereskedelem

Martos Gábor: SZÜLETÉSEM ÁRA
Frida Kahlo a műkereskedelemben

18 – 23

Kiállítás

Fáy Miklós: LAS DOS FRIDAS
Mexikóiak Dallasban

24 – 25

Kiállítás

Márton Zsófia: DAUMIER SZEMÉVEL

26 – 31

Interjú

Gréczi Emőke – Topor Tünde: TÖBB MAGYAR VAN KINT MODERN ÉS KORTÁRS ÁRVERÉSEKEN, MINT OSZTRÁK...
Beszélgetés Soraya von Stubenberggel

32 – 33

Egy kép

Szilágyi Róza Tekla: Boxing Day
WOLFGANG TILLMANS: 17 ÉVNYI ELLÁTMÁNY

34 – 40

Biennálé

Boros Géza: INSPIRATÍV TÉR VAGY HASZNÁLHATATLAN UDVAR?
A Velencei Biennálé magyar átriuma

42 – 47

Elfeledett életművek

Fehér Ildikó: SIC TRANSIT....
Hirémy-Hirschl Adolf elfelejtett dicsősége

48 – 54

Tanulmány

Tarbay János Gábor: A TÁPIÓSZENTMÁRTONI SZKÍTA SZARVAS NYOMÁBAN

58 – 61

Memoriam

Bojár Iván András: BOJÁR IVÁN, A FESTŐ
– emlékfoszlányok egy másik apámról –

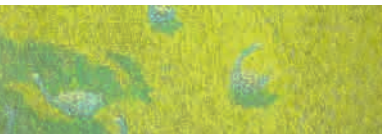
63

Gutenberg-galaxis

Bálványos Anna: Nem akadémikus Akadémia-történet
MOLNÁR ANTAL – TÓTH TAMÁS: A FALCONIERI-PALOTA, RÓMA



> 6



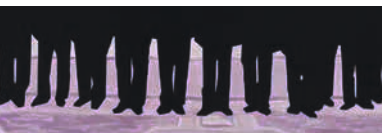
> 11



> 14



> 20



> 25



> 53



> 61



Vanessa Bell: *Akt pipacsokkal*, 1916, olaj, vászon, 23,4 x 42,24 cm, Swindon Museum and Art Gallery
© The Estate of Vanessa Bell, courtesy of Henrietta Garnett

A BOTRÁNYOS SZENT

Vanessa Bell híres nővére, Virginia Woolf árnyékában eddig csupán szolid érdeklődésre tarthatott számot. A Dulwich Picture Gallery idei retrospektív kiállításán viszont több mint száz kép, kerámia, textilterv mutatja, hogy amilyen forradalmian újnak számítottak Woolf regényei a kortárs irodalomban, olyannyira merészek voltak Bell szín- és formakísérletei is. A Királyi Akadémián többek közt John Singer Sargent egyengette útját, mégsem ragadt le az impresszionista technikánál. Nagyvonalú, expresszív tájképeit és barátait, családtagjait ábrázoló kompozícióit fokozatosan tovább absztrahálta. A tehetséges és kísérletező kedvű Vanessa Bell valójában központi figurája volt a radikális angol értelmiség bohém csoportjának, a Bloomsbury-körnek. Becenevét, a „Szentet” a sussexi rezidencián, a Charleston House-ban folyó aktív társasági élet fáradhatatlan szervezőjeként nyerte el, de lehet, hogy

a baráti kör inkább viharos magánélete miatt tüntette ki vele. A század elején a kommunaszerű társaság botránykőnek számított nemcsak felforgató eszméik és művészeti kísérleteik okán, hanem mert keresztbekasul szerették egymást, szabadon váltogatva szeretőiket csoporton belül és kívül, fittyet hányva az elvárásoknak egy olyan, a viktoriánus erkölcsöket (egyébként máig) zsigereiben hordozó konzervatív társadalomban, ami a homoszexualitást 1967-ig börtönnel büntette. A szaftos történeteken azonban mesze túlmutat az a mindent átható radikálisan modern szellem, ami nemcsak Bell festményeit, de a csoport 1913–19 között működő iparművészeti és lakberendező műhelye, az Omega Workshop terveit is áthatja.

Vanessa Bell (1879–1961), Dulwich Picture Gallery, London, 2017. június 4-ig.



Tjalf Sparnaay: *Tükörtojás*, 2015, olaj, vászon, 100 x 100 cm, a művész tulajdona

TÜKÖRTOJÁS

A múzeumi kreatívak általában bajban vannak, amikor az éppen aktuális kiállításhoz a tömegesen rendelhető kínai árucikkek és a magaskultúra legújabb produkciója közötti összhangot, azaz a legkapósabb, de még válalható merchandise termék végleges formáját keresik. Hollandiában – nagyon helyesen – erre különösen sok figyelmet fordítanak, így eshetett meg, hogy a rotterdami Kunsthal zseniális ötleteként Tjalf Sparnaay *Tükörtojás* című hiperrealista festményét fóliázzák rá 10 000 zsebtükörre. Nem elég, hogy még a rotterdami felhozatalon belül is szupercool ajándéktárgy – olyan információt hordoz, amely az említett festmény bemutatásának apropóját, a nagy *Hiperrealizmus* kiállítást is értő módon képviseli. Az irányzat 50 évének alkotói mutatkoznak be három egymást követő generációba sorolva, mivel a hatvanas években az absztrakt festészetre adott válaszként létrehozott amerikai fotórealista művészek tevékenysége óta rengeteg víz lefolyt a Maas folyón is. A „harmadik generációs” holland Sparnaay munkásságában például az elemző hiperrealista festészet a holland csendéletfestészeti hagyománnyal keveredik, így gyakran választja témájául a terített asztal tárgyait, de serleg és osztriga helyett hamburgert és minyont fest. Mellettük viszont egy olyan híres vanitas-szimbólum is megjelenik képein, mint a konvex tükör – igaz, tojás-sárgája formájában. Öt euró ellenében piciben kézbe is vehetjük, ezután pedig csak egy mozdulat, és bármikor figyelhetjük arcunkon az idő múlását. (M.M.)

Hiperrealizmus. A festészet 50 éve, Kunsthal, Rotterdam, 2017. június 5-ig.



Fehér László: *Móricz Zsigmond csizmája*, 2015, papír, ceruza, tus, 75 x 105 cm
Fotó: Sulyok Miklós

HOGY KERÜL A CSIZMA AZ ASZTALRA?

A Petőfi Irodalmi Múzeum kiállításai gyakran alkalmazzák, mondhatni kihasználják az irodalomrajongók azon gyengeségét, amivel évszázadok óta – és nemcsak az elbulvárosodott 21. században – idoljaik személyes tárgyaihoz viszonyulnak. Ma is bőven akadnak olyanok, akik érzékenyülnek Szendrey Júlia keskeny dobozban őrzött hajtincse, Boncza Berta mives cukortartója, Szerb Antal szemüvege vagy Réz Pál pöttyös szerkesztőségi kávéscsészéje látán. A sokszor viharvert és kopott, a használat nyomait magukon viselő tárgyak aurája képes megidézni a tulajdonost, tapinthatóvá tenni az időt, elevenné a kort, amiben remekművek születtek. De Móricz Zsigmond lábbelije még ebben a kontextusban is meghökkentő. Ilyen különös, hosszú szárú fűzős csizmát a portréfotók tanúsága ellenére inkább Afrika-kutató felfedezők lábán képzelnénk el, mint a kényelmes, vidéki életet kedvelő, jovialis alkatú írón. A PIM új kamarakiállításának vaskos és viseltes főszereplője Fehér László grafikái és festői átíratában és Tolnai Ottó a tárgyhoz kapcsolódó nagyon személyes írásában válik (egyébként szépen öregedő) tárgyból szimbolikus erejű objekté.

Móricz csizmája, Petőfi Irodalmi Múzeum, 2017. június 25-ig.



Doug Wheeler: *PSAD Synthetic Desert III*, 1971/2017, Solomon R. Guggenheim Museum, New York
Fotó: David Heald © Solomon R. Guggenheim Foundation

ÉLMÉNYSIVATAG

A Guggenheim Múzeum előtt kigyózó sor ezúttal nem Maurizio Cattelan tavaly nagy vihart kavaráró arany WC-csészéjéhez (*America*, 2016), hanem a múzeum hetedik emeletén hermetikusan elzárt installációhoz szeretne tíz perc hozzáférést nyerni. Pontosabban a New York-i szín-kép-hang-szag özön totális hiányához. Doug Wheeler kifelé hangszigetelt, befelé a visszhangot is elnyelő, absztrakt sivatagi tája a semmi élvezetének transzcendens élményét kínálja. A halványlilán derengő, kontúrjait vesztett térben a (zajelnyelő) piramisok között egyszerre maximum öten merülhetnek el a süket csendben vagy saját, eddig ismeretlen belső hangjaik megtapasztalásában. Wheeler már a hetvenes évek elején elkészítette terveit az érzéki benyomásokat szinte teljesen kiiktató tér megalkotására. Korábbi optikai kísérletei szélsőségesen minimalista, hófehér vásznakat eredményeztek, és létrehozta a white cube kiállítási szituáció extrém változatát, amikor a fehér fal nem semleges háttere volt a kiállított objekteknek, hanem gyakorlatilag magába szippantotta azokat. A végtelenség és időtlenség megtapasztalása Wheeler mesterséges sivatagában is a „kevesebb több” aranyigazságát erősíti. Újrahangolt, totális érzékenységre állított érzékszervekkel a kinti világ, így a Guggenheim nyüzsgő, műalkotásokkal zsúfolt kiállítótere is új élményt jelenthetnek.

Doug Wheeler: PSAD Synthetic Desert III, Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 2017. augusztus 2-ig.

Újrahasznosított motívumok, amelyek már eleve a fejük tetején álltak: Georg Baselitz művei szkeptikus, épp ezért jól átélhető viszonyulást mutatnak a személyes történetekhez éppúgy, mint a kapcsolódó művészettörténeti vagy történelmi korszakhoz. Minden újabb feldolgozás elvesz valamit az eredeti művek erejéből, radikalizmusából, de hozzájuk adja a közben eltelt idő hozadékát. És az eljelentéktelenedés, relativizálódás mint fő tapasztalat éppenséggel nem feltétlenül idegen a most, ebben a régióban élő kiállításlátogatótól sem.

Mélyi József

KÉPZELETBELI VISSZAPILLANTÓ TÜKÖR



Georg Baselitz: *A festő feje mint virágcsokor I.*, 1987, olaj, vászon,
146 x 114 cm, Sammlung Essl, Klosterneuburg
Fotó: Georg Baselitz, Archiv © Georg Baselitz



Georg Baselitz: *Zéró Mobil*, 2014, patinázott réz, Ø 87 x 283 x 83 cm, 3/2. sz. példány
A Galerie Thaddaeus Ropac, London–Párizs–Salzburg jóvoltából Fotó © Makrai Péter, MNG

Azt mondja Baselitz, hogy az öregséghez új stratégia kell. Ha a művész még csak húszéves, akkor minden gondolata, döntése, ecsetvonása a jövőre vonatkozik, az idősödő alkotó vonatkozási rendszerében viszont egyre növekvő teret kap a múlt. Az öreg művésznak – hiszen a jövő már mögötte van – úgy kell hátranéznie, mintha mindent egy autó visszapillantó tükrében látna. Nem tudjuk pontosan, hogy egy művész munkásságára mikortól használható az „időskori” jelző; nincs általános mérce, az ítéletbe ráadásul az utókor is beleszól. Interjúkból kiszűrhető, hogy Baselitz viszonyítási pontja ebben a kérdésben elsősorban Otto Dix életműve. Dix az, akinek több korai motívuma, két világháború közötti expresszív festészete számos művében még ma is visszaköszön, s akinek második világháború utáni sorsa Baselitz számára elkerülendő példa. Dix, a nagy német festő, magát idős korában a szocialista realizmustól és a divatossá vált absztrakciótól egyenlő távolságra pozicionálva, de így is évtizedekre a két német állam közé szorulva, a hatvanas évek végén elismerésekkel elhalmozva, de festői zsákutcába jutva halt meg. Baselitz joggal méri magát Dixhez; sőt sok tekintetben már túl is szárnyalta: pályája hatvan évet ölel fel, s ebből már több mint ötvenet

a hírnév határozott meg. Baselitz Dixtől eltérően a művészeknek abba a csoportjába tartozik, amelynek tagjai az életművükre folyamatosan mint egészre pillantanak vissza. De korántsem egységes egészre, hiszen esetében az állandóság csak állandó változást jelent. A Magyar Nemzeti Galéria Baselitz-kiállításának címe is *Újrajátszott múlt*, s ebben a két szóban most nem a múlt és nem is az ismétlés a legérdekesebb, hanem a játék. Az a játék, amelyet a nagy festő a saját életművével, az idézetekkel, a festői és szobrászi technikákkal folytat. Mert mi másnak lehet tekinteni, hogy egy hatalmas, feketére festett tárggyal zárja le a kiállítást, egy szoborral, amely az egykori Wunderkammerek bravúros, golyó a golyóban faragványaira emlékeztet, de játékosan mégis pont az ellenkezője a filigrán mesterműveknek, hiszen nyers, hatalmas és a régmúlt szemszögéből: félkész. S ez a durva tárgy mégis lebeg; ha a látogatónak lenne mersze hozzáérni, akár meg is hintáztathatná. Vagy a nagy vászonra került festmények, amelyeket Baselitz gyakran a földön, négykézláb fest. Mint egy gyerek. Gyermeki nemcsak a mozgása vagy a szemszöge, de az alkotói ideje is, hiszen láthatóan minden festményét és szobrát rendkívül gyorsan készíti el, mintha az eredetiségét, gondolatainak fris-

sességét még a közvetlen munkafolyamat alatt sem akarná elveszteni. Mintha a múlthoz újra és újra mint tágas játéktérhez térne vissza. A múlt Baselitz természetes közege, s ez a kiállításban is tükröződik: az időben első munka és a mához legközelebb eső mű szinte egyenműnek tűnik. A hírnevét megalapozó *Kárba vesztett nagy éjszaka* három verzióban is megjelenik a tárlaton, a három kép fölött az 1963-ban készült alpmű plasztikusan és frissen lebeg a képzeletben. Mintha az újrafeldolgozások Baselitz számára kamarazenei átiratok lennének: ugyanaz a téma új időben, új hangszerelésben, egyre játékosabban. A cím németül – *Die grosse Nacht im Eimer* – inkább valaminek a megghiúsulására utal, a csődre, a sikerületlenségre. Az egykor egy generáció életérzését kifejezni képes, Artaud kegyetlen színházát megidéző, történelmi kudarcot valló alak mára egy a festői motívumok közül, még akkor is, ha az aránytalan falloszával játszó gyermekfigura a későbbi verziókban már sokkal jobban hasonlít Adolf Hitlerre, mint az eredetiben. Az egykori festmény dühe a remixelt verziókból már rég eltűnt, változataira már a korosztályos karikat sem kell kitenni.

Ugyanez a helyzet a hatvanas évek végétől Baselitz festői védjegyévé vált eszközzel, a fejfelé fordítás gesztusával. Első megforgatott képei ma is tekinthetők a világ megragadhatóságáról szóló metaforikus állásfoglalásoknak, az absztrakció és a realizmus egykor agyonvitatkozott határmezsgyéjét plasztikusan megjelenítő, komoly téziseknek. De sokszorozásuk nyomán egyre inkább látszik, hogy mindez egyben kihívás a formákkal, a befogadói elképzelésekkel szemben: az avantgárdellenes, gúnyos érvekből felépített közhelyeket kiforgató játék. Nem is kell remixelni hozzá, elég maga a képekbe, képsorozatokba foglalt idő, hogy ma is hatni kezdjen az elbizonytalanító, elidegenítő effektus. A néző, hiába tud mindent az alkotói

folyamatokról, szinte képtelen elképzelni, hogy Baselitz nem úgy fest, mint egy „rendes festő”, nehéz vizualizálni, hogy a motívumokat eleve a fejük tetejére állítva viszi a vászonra. Baselitz kilencvenes évek végén megkezdett sorozatában, az úgynevezett *Oroszképek*ben az eredeti és a leképezése közti feszültség hasonló módon vezet a nézői képzelet megzavarásához. A német festő megfest egy részletet egy mára az ismeretlenség homályába veszett szovjet festőnő, Zinajda Kovalevszkaja *Paradicsomszüret* című képéből. Az eredetin, amely ma már az interneten is csak nehezen található meg, mosolygós számalkandi lányok és férfiak szüretelnek, s indulnak a vásárba, mint egy képeskönyvben. Baselitz nemcsak átszűri, közhelyszerűen,

a festményt saját festői eszközein, de közben mintha ki is vonná belőle a történelmi hazugságot: az egykori plakátszerű propagandafestmény három főalakja most elforgatva, elmosódottan lebeg a vásznon, az egyik figurából középben kimetszve egy szabályos, üres körforma. Egy körbefestett festékesdoboz lenyomata, amely ebben az esetben mintha egy játék középpontját alkotná, s a festő vagy néző, mint a búcsúban, szabadon pörgethetne. Tulajdonképpen a kétezres évek óta sokasodó remixek lényegét is a forgatás öröme adja; Baselitz önmagát, saját motívumait játssza újra. Úgy keveri a múltat, mintha a jelen nem lenne más, csak egy hatalmas mosógép. Ebben a képben benne van a tisztítás lehetősége, a hazugság



Georg Baselitz alkotás közben ammerseei műtermében, 2008

Fotó/© Benjamin Katz

Georg Baselitz

Hans Georg Kern néven született 1938-ban a szászországi Deutschbaselitzben, apja a helyi iskola igazgatója volt. A háború, különösen Drezda lebombázása traumatikus élménye maradt. 1956-ban kezdte művészeti tanulmányait a kelet-berlini művészeti főiskolán (Hochschule für bildende und angewandte Kunst), ahonnan „társadalompolitikai éretlenségére” hivatkozva hamarosan eltanácsolták. Áttelepült Nyugat-Berlinbe, és egy évvel később már az ottani főiskola, a Hochschule der bildenden Kunst hallgatója volt. Akkor találkozott először a kortárs absztrakt expresszionista amerikai festészettel és a London School művészeinek új törekvéseivel is. Provokatív figuratív stílusára Michael Werner figyelt fel és első – botrányosnak bizonyult – kiállítását is a berlini Galerie Werner & Katz rendezte 1963-ban. 1961-ben vette fel szülővárosa után a Baselitz művésznevet. 1970-ben Kölnben állította ki először „fejreállított” képeit. A nyolcvanas évek végéig Németországban és Olaszországban is volt műterme, tanítani 1978-ban a karlsruhei művészeti főiskolán kezdett, 1983-ban lett a berlini Hochschule der Kunst professzora. Első szobrait az 1980-as Velencei Biennálén mutatta be. 1990-ben a berlini Nationalgalerie im Alten Museum, 1995-ben a New York-i Guggenheim Múzeum rendezett retrospektív kiállítást műveiből. 2005-től festi korábbi festményeinek újragondolt, új kontextusba helyezett *Remix* sorozatát. Átfogó kiállítása 2007-ben a londoni Royal Academy of Artson, 2009-ben a White Cube galériában nyílt. (sz. r.)



Georg Baselitz: *Partizán (Remix)*, 2005, olaj, vászon, 300 x 250 cm, Sammlung Essl, Klosterneuburg

Fotó: Jochen Littkemann, Berlin © Georg Baselitz

és az igazság lecsupaszíthatóságának ígérete; az újránézés, újragondolás során az eredeti motívumokhoz a festő így nem ad hozzá egy újabb réteget, sokkal inkább elvesz belőlük; mintha valóban egy képtörténeti vagy történelmi szűrő, vagyis az emlékezet lépne működésbe. Az ötvenes, hatvanas években készített képek remixei az emlékezet metaforái. Baselitz képeivel és szobraival nemcsak saját története és a német történelem, de a művészet-történeti emlékezet fölött is lebeg. Legközelebb talán nem is Dix, hanem a szintén gyakran hivatkozott Wols (Alfred Otto Wolfgang Schulze, 1913–1951, Franciaországban működő német festő, fotográfus – a szerk.) művészete

áll hozzá, valahol a szürrealizmus, az expresszionizmus és az informel között, valójában stílusfogalmakkal megragadhatatlanul. De nem is a stílusok alkotják a párhuzam lényegét, hanem az autentikus kifejezés. Ahogy Wols (Henri-Pierre Roché költői képe nyomán) önmaga legmélyére bűvárként merült, majd kibukkanva képes volt közvetlen önképek elkészítésére, úgy tér vissza Baselitz újra és újra az idő különböző rétegeibe, s készít azután spon-tán múltlenyomatokat. Talán nem is kell leme-rülnie, hiszen minden egyszerre ott áll előtte. Ebben a tekintetben leginkább Günter Grass *Bádogdobjának* főhőiséhez, Oskar Matzerath-hoz hasonlít, a körülötte lévő világot figyelő és

képekben rögzítő örök gyermekhez, aki három-éves korától nem növekszik tovább. Baselitz is megőrzi a gyermeki perspektívát, és így tekint a körülötte lévő világra. A különbség csupán annyi, hogy míg Oskar – aki mindössze tizen-négy évvel idősebb Baselitznél – bádogdobja segítségével olyan dolgokat képes megjeleníteni, amelyeknél nem volt jelen, Baselitz a visszapil-lantó tükrében mindent lát, ami egykor ő volt.

Baselitz – Újrajátszott múlt. Magyar Nemzeti Galéria, 2017. július 2-ig.

Zolnai Dóra

KÁRÓ BUBI ELŐTT KÉK RÓZSA



Viktor Boriszov-Muszatov: *Önarchép nővérével*, 1898, tempera, olaj, vászon, 143 x 177 cm, Orosz Múzeum, Szentpétervár

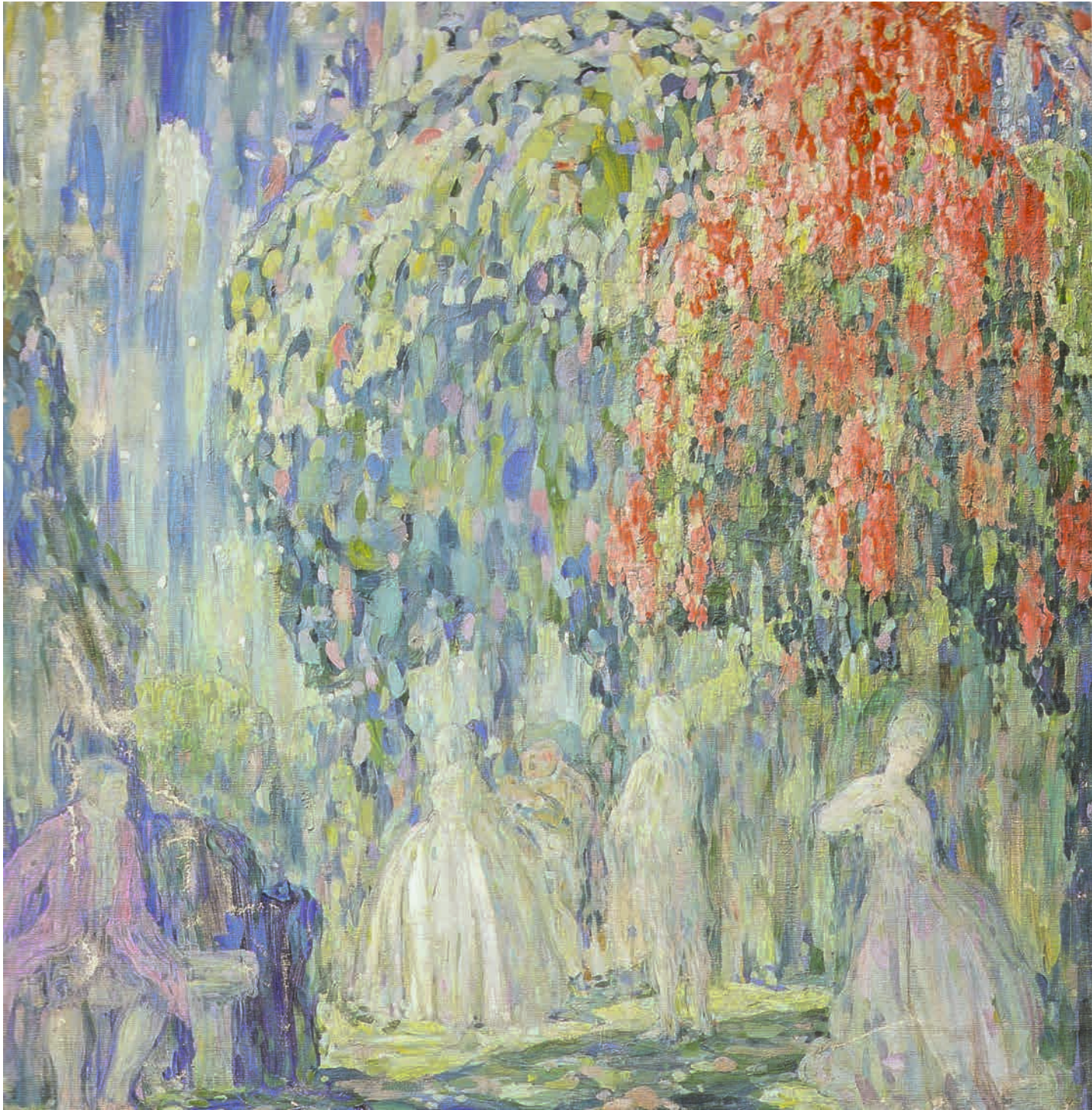
1910 fontos évszám az orosz művészet történetében: feloszlik az orosz ezüstkor szimbolista festői csoportosulása, a Kék Rózsa, de még ugyanabban az évben megalakul a romantikus álmodozás és panteisztikus természetbe olvadás helyett az orosz népi nyomatok primitivizmusát választó Káró Bubi társulás, az orosz forradalmi művészet legfontosabb előfutára. A Káró Bubival már találkozhattak olvasóink, most nézzük meg, hogyan jelent meg a német romantika, pontosabban Novalis kék virága rózsaként Oroszországban.

Viktor Boriszov-Muszatov (1870–1905), a Kék Rózsa posztumusz vezéralakja

Viktor Muszatov 1870-ben született Szarátovban, ahol édesapja vasúti tisztviselő volt. A Boriszov nevet később vette fel, nagyapja után. Kisgyermekkorában egy baleset következtében megsérült a gerince, talán ebből a tragédiából, a folyamatos betegeskedésből is eredeztethető álmodozó, szemlélődő alkata. Életét, művészetét az örök harmóniakeresés és ábrándozás jellemezte. Boriszov-Muszatov művészi tanulmányait a moszkvai Festészeti, Szobrászati és Építészeti

Iskolában, majd a pétérvári Művészeti Akadémián végezte. 1895-ben Párizsba utazott, ahol beiratkozott az akadémikus festő, Fernand Cormon iskolájába, de közben inkább Puvis de Chavannes volt rá hatással, és Berthe Morisot. 1898-ban visszatért Oroszországba, 1903-ban megházasodott, feleségül vette a szintén művész Jelena Alekszandrova-Pant. Pályája egyre sikeresebben alakult, munkáit nemcsak hazájában, de Németországban és Párizsban is bemutatták. Nem adatott neki hosszú boldogság: nagyon korán, 35 éves korában szívroham következtében hunyt el. Taruszában, az Oka folyó partján temették el.

Viktor Boriszov-Muszatov jeleneteinek helyszínei a 19. századi nemesi birtokok parkjai, mondhatjuk: meggyeskertjei. A képek illúziószerűsége rájátszó világa félig nagyúri pártfogóknál vidéki kastélyokban vendégeskedve, valóságos élmények alapján, félig irodalmi élményektől inspirálódva alakult ki; finom kékes harmóniájukat, lebegő álomszerűségüket speciális vegyes technikával, a tempera, akvarell és pasztell keverésével érte el Boriszov-Muszatov. Az alakok elrendezése az impresszionisták, főleg Degas képszerkesztésének hatását mutatja: a festő saját magát nemcsak hogy a kép szélére komponálja, hanem el is vágja, jelenléte mégis hangsúlyos, ő a képszerkezet másik oszlopa az agavét tartó posztamens mellett. Hangsúlyokat a kék harmóniából finoman kiszóló színfoltok adnak: a rózsák, Jelena Muszatova fülbevalója és még néhány elszórt rózsaszínű ecsetvonás lent, a fűben. (tt)



Nyikolaj Milioti: *Az este*, 1911, olaj, vászon, 117 x 120 cm, Orosz Múzeum, Szentpétervár

Nyikolaj Milioti (1874, Moszkva –1962, Párizs)

Gazdag görög eredetű családba született, amely a műgyűjtő Morozovokkal is barátságban állt. Testvére, Vaszilij is művész lett (az ő kék rózsája került a csoport első kiállításának katalógusára). Nyikolaj Moszkva után Párizsban folytatta tanulmányait, a Julian Akadémián, ahol többek között megismerkedett Jean-Paul Laurens-nal, Whistlerrel. Rá is, mint a később Kék Rózsa néven alakult csoport más tagjaira nagy hatással volt Verlaine, különösen annak rokokót idéző versfüzére, a *Gáláns ünnepségek*. Ezen a képen is rokokó ruhás alakokra borítanak kupolát egy titokzatos park virágzó fái az esti szürkületben, szinte eggyé olvadva velük. (tt)



Nyikolaj Krimov: *Napfényben*, 1905, olaj, karton, 35 x 27 cm, Orosz Múzeum, Szentpétervár

Nyikolaj Petrovics Krimov (1884–1958)

Művészcsaládba született. Moszkvában tanult, de a vidéki élet érdekelte, témául is leginkább ezt választotta. Itt látható művén a legprózaibb modelleket – libákat az udvaron – is sikerült arabeszkyszerű elemekként beleépítenie egy szinte már monokróm, kék-zöld harmóniára épülő kompozícióba. (tt)



Pavel Kuznyecov: *Jóslás*, 1912, vászon, tempera, 72 x 75,5 cm, Orosz Múzeum, Szentpétervár

Pavel Kuznyecov (1878–1968)

A Kék Rózsa csoport vezéralakja Szaratov után Moszkvában tanult, majd ő is eltöltött egy évet Párizsban. Itt látható képe, a *Jóslás* konkrét valóságosságában jeleníti meg mindazt, ami a Kék Rózsa ars poeticájának is tekinthető volt: a mélyebb összefüggések állandó keresését, egy másik világ létezésére utaló szimbólumok felismerését, használatát. Ugyanakkor itt már az is látszik, Kuznyecov merrefelé fog továbbhaladni: a népi kultúra nyersebb, valóságosabb világa felé. (tt)

A Kék Rózsa

Boriszov-Muszatov nagy hatással volt az orosz szimbolizmus kialakulására. 1907-ben kiállítást rendeztek Moszkvában *Kék rózsa* címmel, majd a művészek együtt maradva megalakították a Kék Rózsa csoportosulást. Boriszov-Muszatov ugyan már nem lehetett a csoport tagja, hiszen a kör megalakulása előtt, 1905-ben meghalt, a csoport tagjai mégis őt tekintették vezéralakjuknak és sokan benne látták mesterüket. A művészeti társulás fontos motívuma lett a kék szín. Az elnevezésben is található utalás egy korábbi, 1904-ben alakult Vörös Rózsa csoportra, de a piros szín helyett Muszatov követői a szemlélődést, transzcendencia iránti

vágyódást kifejező kék színt választották – képeiken is ez dominál. Együttműködtek a szimbolista költőkkel, Blokkal, Brjuszovval, Belijjel, műveik valójában költői ábrándok megtestesülései. A rövid életű, de annál nagyobb hatású Kék Rózsa fontos szerepet töltött be a 20. századi orosz művészet fejlődésében, bár tagjai (Anatolij Arapov, Petr Bromirsky, Nyikolaj Feofilaktov, Artur Fonvizin, Nyikolaj Krimov, Pavel Kuznyecov, Ivan Knabe, Nyikolaj és Vaszilij Milioti, Alekszandr Matvejev, Nyikolaj Rjabusinszkij, Nyikolaj Szapunov, Martirosz Szarjan, Szergej Szugyejkin, Pjotr Utkin, Kuzma Petrov-Vodkin) nagy részének művészi pályáján ez csak egy állomás volt. Kuznyecov, a csoport vezéralakja kezdetben

például a plein air festészetért lelkesedett, majd a misztikus szimbolizmus irányába indult el, Krimov a tájképfestészethez és a népművészet hagyományaihoz, míg Petrov-Vodkin a monumentalizmus és a középkor nemzeti tradícióihoz fordult. 1910-ben a kör feloszlott. Még ugyanebben az évben megjelent egy új művészi csoportosulás, a Káró Bubi; a csendes, ábrándozó szemlélődést felváltották a provokatív gesztusok, a finom elvágódást az elindulás a radikális változások felé.

Viktor Boriszov-Muszatov és a Kék Rózsa csoport, Orosz Múzeum, Szentpétervár, 2017. május 29-ig.

Kinyílik egy új világ.



Marco Ricci műhelye: *Bushy Park láthépe szökhúttal*, 1715 (részlet) olaj, vászon, 150,4 x 248,0 cm
Royal Collection Trust / © Her Majesty Queen Elizabeth II

Ajándékozz

ARTMAGAZIN

előfizetést!

10 lapszám, 20% kedvezménnyel, 7900 Ft
elofizetes@artmagazin.hu

Kiviteli tilalom, sokáig hiányzó monográfia, megsemmisített és lappangó részek az amúgy is kisszámú életműben, rengeteg hamisítvány: ezek befolyásolták a Frida-képek árainak alakulását. A görbe némi hullámvás után meredeken ível felfelé, nem kis részben annak köszönhetően, hogy Frida Kahlo legnagyobb rajongója a benne saját előképét látó Madonna. Akinél a *Születésem* című kép a vizsga: ha azt tudjuk szeretni, lehetünk barátok. Mi szeretjük.

Martos Gábor

SZÜLETÉSEM ÁRA

Frida Kahlo a műkereskedelemben



Frida Kahlo: „A keret” (*Ōnarckép*), 1938, olaj, üveg, 20,7 x 27,5 cm, Párizs, Centre Pompidou – Musée national d’art moderne – Centre de création industrielle
© D. Rivera F. Kahlo Museums Trust / ADAGP HUNGART © 2017
Fotó: © Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais



Frida Kahlo: *Születésem* (*Mi Nacimiento*), 1932, olaj, fém, 35 x 30 cm, magántulajdon
© Artists Rights Society (ARS), New York HUNGART © 2017

Magdalena Carmen Frida Kahlo y Calderón (1907–1954) kezétől származó munka legutóbb 2016 novemberében, a Sotheby’s New Yorkban megrendezett latin-amerikai művészeti aukción szerepelt, ahol is a *Niña con collar* (*Lány nyakláncsal*; 1929) című festményért 1 812 500 dollárt fizettek ki, amivel ez a kép lett az ötödik a legendás mexikói festőnő árverésen legdrágábban elkelt alkotásai közül. Mielőtt azonban az in medias res „aktualitást” követően továbbmerülnénk a Kahlo-művek korábbi műkereskedelmi előfordulásainak taglálásába, vizsgáljuk meg, általánosságban milyen tényezők befolyásolják ezeket a szerepléseket. Elsősorban is maga a kisszámú életmű: Frida Kahlónak különböző számítások szerint 142–150 festménye van, és ebből a kevés alkotásból ma 44 különböző múzeumokban látható (vagyis ezek kiesnek a műkereskedelemben potenciálisan felbukkanók közül), 78 pedig magángyűjteményekben található (ahonnan ugyancsak ritkán kerülnek a piacra). A munkák egy része ismeretlen helyen van, léteznek olyan alkotások, amelyekről tudjuk, hogy megsemmisültek, és sok az olyan kép is – főleg korai portréi barátairól, iskolatársairól –, amelyekről van ugyan tudomásunk, de mára eltűntek (legjobb esetben is lappanganak valahol). Emellett több alkotását megsemmisítette: például tudható, hogy az 1932-ben készített *A vetélés* című litográfiájáról legalább tizenkét levonat készült,

ám ezekből csak három példányt hagyott meg; ezek közül az egyik 2004 júniusában a Christie’s párizsi árverésén 83 650 euróért kelt el. Korábban ugyancsak nem tett jót Kahlo nemzetközi műkereskedelmi szereplésének, hogy halála után Mexikó évtizedeken át tiltotta művei kivitelét az országból, illetve hogy az első igazán komoly összefoglaló munka, Hayden Herrera *A Biography of Frida Kahlo* című könyve csak jóval a halála után, 1983-ban jelent meg. Ma pedig a legnagyobb gondot a rengeteg hamis Kahlo-kép jelenti: Mary-Anne Martin New York-i műkereskedő és Kahlo-szakértő egy interjúban azt mondta, hogy csak ő évente általában ötven-száz ilyenrel találkozik. A halála után felmerült műtárgypiaci anomáliákat okozó fenti tényekkel szemben életében Frida Kahlo kifejezetten jól szerepelt a művészeti piacon. Első önálló kiállításán, 1938 novemberében (31 éves volt akkor) a New York-i Julien Levy Galériában kiállított huszonöt képének több mint a felét megvásárolták. Edward G. Robinson (1893–1973) amerikai színész és jelentős műgyűjtő például négy munkáját vette meg – közte *Autorretrato con collar* (*Ōnarckép nyakláncsal*) című 1933-as képét –, darabját 200 dollárért (csak az összehasonlítás kedvéért: Marcel Duchamp ugyanabban az évben havi 40 dollárért bérelte New York-i lakását). Alig négy hónappal később, 1939 márciusában pedig a párizsi Renou et Colle Galéria *Mexique* című kiállításán a csak *The Frame* (*A keret*; 1938 körül) címmel

emlegetett önarcképe 18–19. századi mexikói alkotások, fotók, prekolumbián és kortárs népművészeti tárgyak mellett szerepelt, és nem kisebb intézmény, mint a Louvre vásárolta meg. Nem mellesleg ez volt az első, 20. századi mexikói művész által készített alkotás, amely a világ talán első számú gyűjteményébe került (ma a Musée National d’Art Moderne kollekciónját gyarapítja). 1940-től pedig – miután másodszor is hozzámert Diego Riverához, és az ekkor kötött „szerződésükben” nemcsak az szerepelt, hogy nem kell többé házas életet élniük, hanem az is, hogy Frida innentől anyagilag a saját lábán áll – a festőnő haláláig valóban csakis a munkáiból tartotta el magát. Hírneve nyomán ekkor már sokan rendeltek portrét tőle; Eduardo Morillo Safa mérnök például egymaga hatot – magáról, feleségéről, fiáról, két lányáról és az édesanyjáról –, illetve ezeken kívül is még több mint harminc festményt vásárolt Kahlótól. Az életében elért piaci sikerei után a halálát követő években Frida Kahlo művei nem sűrűn fordultak meg nyilvános árveréseken. 1980 és 2006 között például összesen hatvankét műve került aukcióra, és ezek összesen 16 872 770 dollárért keltek el (miközben mondjuk Pablo Picassónak csak 2015-ben 2875 műve szerepelt árveréseken, és ezekért összesen 650 millió dollárt fizettek ki a vásárlók, Andy Warholnak pedig ugyanabban az évben 1453 munkájáért 523 millió dollárt adtak).

Frida Fiestas 2. címmel volt látható kiállítás április 25-ig Veszprémben, a Csikász Galériában Boros Viola és Fajgerné Dudás Andrea Frida Kahlo inspirálta munkáiból (kurátor: Bordács Andrea). A sorszám a címben nem véletlen, február 9. és március 19. között ugyanis ugyanez az anyag a Szombathelyi Képtárban szerepelt, ahol a tárlathoz február 23-án egynapos konferencia is kapcsolódott, amelyen az előadók többek között Kahlo nőművész kortársairól, politikai szerepvállalásáról, a szenvedés és a betegség megjelenéséről a művészetben általában, illetve konkrétan az ő művészetében, a festő sajátos női identitásáról, illetve a róla készült fotográfiák (mém-)utóéletéről beszéltek. Cikkünk az egyik ott elhangzott előadás szerkesztett változata.



Frida Kahlo: *Két akt az erdőben – A föld maga* (*Dos desnudos en le bosque – La tierra misma*), 1939, olaj, fém, 25 x 30,2 cm, magántulajdon. Impressionist & Modern Art Evening Sale (Sale 12069 Lot 21.c), Sotheby's New York, Rockefeller Center, 2016. május 12. Leütési ár: 8 005 000 USD
2016 © Sotheby's © Artists Rights Society (ARS), New York HUNGART © 2017

A keret címmel emlegetett önarcképét a Louvre vette meg 1939-ben egy párizsi kiállításról.

Ha pedig az 1986 és 2014 közötti éveket nézzük, ezek közül kilencben (1986, 1993, 1994, 1997, 2002, 2009, 2011, 2013, 2014) egyáltalán nem szerepelt Kahlo-alkotás árverésen. Tíz olyan év volt, amikor a piacra került munkáinak összeletése nem érte el az egymillió dollárt sem. Hat, amikor ez az érték egy- és kétmillió dollár közé emelkedett, ezek közül 2010 májusában a Christie's New York-i aukcióján abban az évben egyedüli Kahlo-műként a *Survivor* (*Túlélő*; 1938) című kép került árverésre, és hozott 100–150 000 dolláros becsérték után 1 178 500 dollárt, miközben ugyanez a kép 1938-ban 100 dollárért kelt el. Mindössze három alkalom volt, amikor az összeletések összege meghaladta a hárommillió dollárt: 1995 májusában (abban az évben ugyancsak egyedüli piacra került Kahlo-műként) az *Autorretrato con mono y perico* (*Önarckép majommal és papagájjal*; 1942) című festmény a Sotheby's New York-i árverésén 2,9 millió dolláros leütés után a jutalékokkal együtt 3 192 500 dollárért került Eduardo Costantini Buenos Aires-i műgyűjtő birtokába. 2000-ben hat művet árvereztek összesen 6,6 millió dollárért, ám ezek közül is egy, az *Autorretrato – tiempo vuela* (*Önarckép – repül az idő*; 1929) májusban

a Sotheby's New York-i árverésén egymaga (3–4 millió dolláros becsérték után) 5 065 750 dollárt hozott (Antony Bryan amerikai műgyűjtő fizetett érte ennyi). Míg 2006 májusában az ugyancsak abban az évben szintén egyedüliként piacra került *Raíces* (*Gyökek*; 1943) című festmény – és persze megint csak New Yorkban és megint a Sotheby's-nél – az addigi szerzői árcsúccsal, 5 616 000 dollárért talált új tulajdonosra (egyes hírek szerint az énekesnő Madonnára). Egy másik összeállítás szerint 1985-től máig ötven Frida Kahlo-mű fordult meg árveréseken, ezek közül 21 volt festmény, húsz grafika, öt nyomat, kettő miniatúra és kettő objekt. Persze, mint ezt fentebb az árak alakulásából is láthattuk, a művek legnagyobb része az alacsonyabb árfekvésekben mozgott: az *Esfinx* (*Szfinx*) című pár vonalas skicc például 2012 novemberében a mexikói Morton Casa de Subastas aukciós-házban 3780 dollárért cserélt gazdát. Tavaly májusban azonban újra nagyot robbant a Kahlo-piac: a Christie's New York-i árverésén került kalapács alá a *Dos Desnudos en el Bosque* (*La tierra misma*) (*Két akt az erdőben – Az anyaföld*, vagy más fordításban *A föld maga*) című, 1939-ben készített festmény, amelyet Frida akkori szeretőjének, Dolores del Rio (1905–1983) mexikói színésznőnek festett ajándékba, és amely korábban volt a már említett Eduardo Morillo Safa és (a később majd még említendő) Dolores Olmedo tulajdonában is. Az előzetesen 8–12 millió dollárra becsült

műért ötmillió dolláron indult a licit, és hétmillió dolláron koppant a kalapács, így az árverés végén a vevőnek (akiben több híradás megint csak Madonnát vélte sejteni) 8 005 000 dollárt kellett kifizetnie, amivel a kép nemcsak Kahlo, hanem a latin-amerikai művészek esetében is az egy műért valaha adott legmagasabb összeg lett. (Miközben ugyanez a festmény 1989 novemberében a Christie's New York-i aukcióján 120–160 000 dolláros becsérték után még „mindössze” 506 000 dollárért kelt el.) A továbbiakban tekintsük még át az egymillió dollár feletti ár-sikert elért Kahlo-képeket: 2001 májusában a Sotheby's New York-i aukcióján egy mexikói magángyűjtő adott 1 655 750 dollárt a *Retrato de Cristina, mi hermana* (*Cristina nővérem portréja*; 1928) című festményért (amely 1988-ban a Sotheby's New York-i árverésén 198 000 dollárért kelt el). 1991 májusában a Christie's New York-i aukcióján egy amerikai gyűjtő fizetett 1 650 000 dollárt az *Autorretrato con el pelo suelto* (*Önarckép kibontott hajjal*; 1947) című képért (ezt 1982-ben a már említett Mary-Anne Martin 85 000 dollárért értékesítette New York-i galériájában). A *Diego y Yo* (*Diego és én*; 1949) című kettős portréért 1990 májusában a Sotheby's árverésén kínált 1 430 000 dollárt a Collection of Mary-Anne Martin Fine Arts (nem melleleg ez volt az első olyan latin-amerikai műalkotás, amelyik átlépte az egymillió dolláros árat). Végül az *Autorretrato con pelo rizado* (*Önarckép göndör hajjal*; 1935), amelyikért

2003 novemberében hagyott ott egy kaliforniai magángyűjtő a Christie's New York-i aukcióján 1 351 500 dollárt. De hogy ne csak a sikerekről essen szó, példaként említsük meg mondjuk a *Retrato de Miriam Penansky* (*Miriam Penansky portréja*; 1929) című festményt, amelyikre 2014 novemberében a Sotheby's New York-i árverésén – 700–900 000 dolláros becsérték után – egyetlen licit sem érkezett. És mivel az ismert művészeknek nemcsak a művei, de a személyükhöz köthető relikviái is rendszeresen fel-feltűnnek a műkereskedelemben, hát lássunk ebből is két példát: Lev Trockijnak egy 1939. január 12-én Fridához írt levele 2008 decemberében a Sotheby's-nél 9375 dollárért kelt el, míg a festőnőnek Jose Bartolí spanyol festőhöz írott szerelmes leveleiért 2015 áprilisában a New York-i Doyle árverezőházban 370 000 dollárt fizetett ki valaki (pedig előzetesen mindössze 120 000 dollárt vártak volna értük). Végezetül pedig pillantsunk be abba a három magánggyűjteménybe, amelyben a legtöbb Frida Kahlo-mű található. Az első ezek közül Dolores Olmedo (1908–2002) kollekciója, amelyet ma az ebből létrejött Museo Dolores Olmedo őriz Mexikó

Cityben. Dolores Frida barátnője volt, jelen volt például akkor is, amikor Frida és Diego Rivera megismerkedtek, és később is egész életükben mindhárman szoros kapcsolatban voltak, sőt Dolores egy időben maga is Diego szeretője volt. 1955-ben, Frida halála után barátnője 27 művét vásárolta meg Riverától. Ma ez a legnagyobb Frida Kahlo-gyűjtemény a világon, benne 25 festménnyel és sok rajzzal, de az Olmedo Múzeumban megtekinthető 145 Diego Rivera-mű és sok más is a prekolumbián tárgytól a 20. századi műalkotásokig. A fontos Kahlo-képek közül itt látható például a *Henry Ford Hospital* (*A Henry Ford kórház*; 1932), a *Mi nana y yo* (*A dajkám és én*; 1937), a *Pensando en la muerte* (*A halálra gondolva*; 1943) és a *La columna rota* (*A törött gerinc*; 1944) című festmények. A második legjelentősebb Kahlo-kollekció a szintén mexikói – bár eredetileg orosz származású – Jacques (1909 vagy 1911–1986) és Natasha (1912–1998) Gelman gyűjteményében található, akik 1941-től vásároltak képeket a művészről főleg 20. századi európai festők és szobrászok munkáiból álló gyűjteményükbe. Az ő tulajdonukban tizenkét Kahlo-kép volt, köztük a *Retrato de Natasha Gelman* (*Natasha Gelman portréja*; 1943; érdekes,

hogy ugyanebben az évben az asszonyt Diego Rivera is megfestette), a *Diego en mis pensamientos* (*Diego a gondolataimban*; 1943) vagy az *Autorretrato con monos* (*Önarckép majmokkal*; 1943) című közismert munkák. És akkor a végére legyen egy mai gyűjtemény is: az énekesnő Madonna kollekciójában – amelyben becslések szerint mintegy háromszáz műalkotás lehet, mások mellett Tamara de Lempicka, Man Ray, Picasso, Fernand Léger, Damien Hirst munkái, és amelyek összértékét körülbelül százmillió dollárra teszik – a hírek szerint minimum öt Kahlo-festmény van: biztosan az *Autorretrato con mono* (*Önarckép majommal*; 1940; ezt 1979-ben a Sotheby's New York-i aukcióján 44 000 dollárért adták el, Madonna pedig valamikor az 1980-as évek végén egymillió dollárért vásárolta meg) és a *Mi nacimiento* (*Születésem*; 1932) című képek; utóbbiról az énekesnő egy interjúbán azt mondta: „Aki nem tudja szeretni ezt a festményt, az nem lehet a barátom.” Hogy Madonnának mennyi barátja van, akik szeretik ezt a véres-brutális képet, azt nem tudjuk. De hogy Frida Kahlo művészetének sok barátja van a világ műkereskedelmében, az azért a fenti adatokból talán elég jól látszik.

A cikk megszületését a B.Braun támogatta



Mexikói művészet Dallasban, avagy túl a sövényen.

Fáy Miklós

LAS DOS FRIDAS



Frida Kahlo: *Itzcuintli kutya és én (Perro Itzcuintli conmigo)*, 1938 k., olaj, vászon, 71 x 52 cm, magángyűjtemény
© 2017 Banco de México Diego Rivera Frida Kahlo Museums Trust, Mexico, D.F. / Artists Rights Society (ARS), New York HUNGART © 2017

Tényleg két Frida van a DMA (Dallas Museum of Art) nagy *Mexico* kiállításán, de a két Frida összesen három Frida, hiszen az egyik kép magában is két Frida. Az jött vendégségbe, egyenest Párizsból, ahová egyenest Mexico City-ből ment. Kicsit nehezen találta meg az utat a szomszédba, de erről még beszélünk. Az biztos, hogy valamiképpen erről a képről szól az egész nagyszabású kiállítás, pontosabban ez a kép kap új értelmet Amerikában, Texasban, ahol igen jelentős a mexikói kisebbség jelenléte. Annyira jelentős, hogy itt, a kiállításon kicsit sem tűnik kisebbségnek, mintha demonstrálni akarnák, hogy itt vagyunk. Itt vagyunk testben, lélekben, művészetben, magunkat jöttünk megtekinteni. Frida Kahlo *A két Frida* című képét 1939-ben festette, amikor elvált Diego Riverától, és kénytelen volt lemondani mindenféle tartós testi és lelki társ életéről. Magam vagyok önmagam legjobb barátja, mondja, meg hogy van ben-

nem elegendő személyiséghasadás ahhoz, hogy megfoghassam önmagam kezét. A képen éppen ezért kétféle ruhában festette le magát, egy fehér, európai, magasan záródó nyakú kényelmetlenségben, meg egy laza, mexikói szoknya-trikó viseletben. Mindkét nő szíve látható, és az erek átfutnak egyik szívből a másikba. A fehér ruha ettől véres lesz, a mexikóin nincsenek vörös foltok. Mindkét nő tart a kezében valamit, a mexikói egy kis Rivera-képet, az európai egy orvosi csipeszt, amellyel több-kevesebb sikerrel el tudja zárni az artéria szabadon maradt végét. Hogy még nemzetközibb legyen a helyzet, tudni lehet, hogy a festményhez a minta a Louvre-ban lóg a falon, Théodore Chassériau *A két nővér* című képe. Nincs más dolgunk, mint Európát Amerikára cserélni, hiszen most erről van szó. Az itt élők kettős identitásáról vagy a szomszédi viszonyról, hogy meg kell ismerni a másikat, és hogyan

ismerhetnénk meg jobban, mint a művészetén keresztül. Hadd mutassa végre a legjobb oldalát, és ne csak azt nézzük, hogy jó, minden könnyebb vagy nehezebb fizikai munkát barna bőrű emberek végeznek. Építenek, takarítanak, főznek, levegőt fújó eszközzel terelgetik egybe a lombot, bár hogy ennek mi értelme van, arra soha nem jöttem rá. A kettős identitás, kettős kulturális kötődés mindenesetre nem valami elméleti álláspont Dallasban, hanem a legközségesebb valóság: tavaly szeptember óta a múzeum igazgatója Agustín Arteaga, az első latino ebben a minőségben. Mexico City-ből jött, talán az ő magányát is enyhíti a két Frida. Nem mintha Frida nélkül kellene élnie a hétköznapjait, a másik (vagy harmadik) Frida a DMA állandó gyűjteményéből való, egy egészen csöppnyi itzcuintli kutyácska áll előtte. Minden nyomasztósága ellenére szinte észrevétlen marad *A két Frida* mellett.



Frida Kahlo: *A két Frida (Las dos Fridas)*, 1939, olaj, vászon, 173 x 173 cm, Museo de Arte Moderno, INBA, Mexico City
© 2017 Banco de México Diego Rivera Frida Kahlo Museums Trust, Mexico, D.F. / Artists Rights Society (ARS), New York HUNGART © 2017



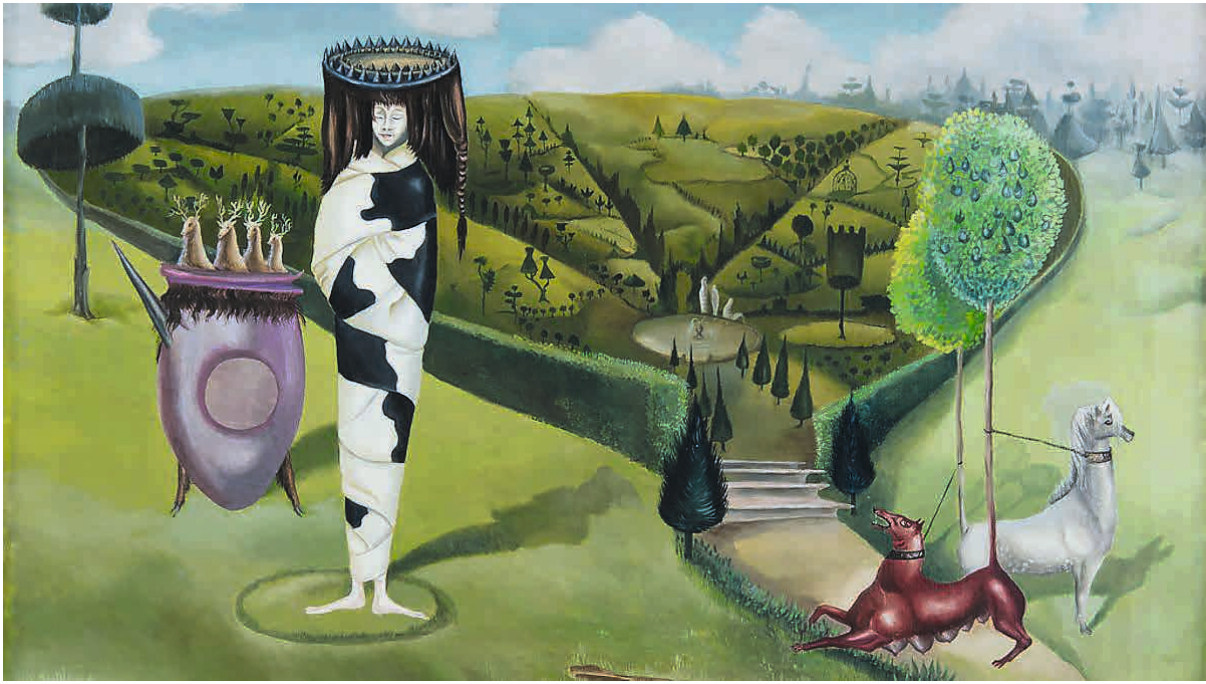
Ramón Cano Manilla: *Indián nō Oaxacából* (*India oaxaqueña*), 1928, olaj, vászon, 149 x 99,5 cm, Museo Nacional de Arte, INBA, Mexico City Constituent holdings, 1982

© Courtesy of El Instituto Nacional de Bellas Artes Y Literatura, 2017

Diego Rivera: *A Juchitán folyó (Rio Juchitán)* 4. tábla, 1953–1955, olaj, vászon, fa, 151 x 250,8 cm, Museo Nacional de Arte, INBA, Mexico City Assigned to the Instituto Nacional de Bellas Artes through the Sistema de Administración y Enajenación de Bienes of the Secretaría de Hacienda y Crédito Público, 2015

© 2017 Banco de México Diego Rivera Frida Kahlo Museums Trust, Mexico, D.F. / Artists Rights Society (ARS), New York HUNGART © 2017





Leonora Carrington: *Zöld tea (Ovális hölgy)*, 1942, magántulajdon
Fotó: Eric Fanghanel © Estate of Leonora Carrington ARS, NY / DACS, London HUNGART © 2017

Nem a legjobb pillanatban érkezem a kiállításra, a hivatalos megnyitó délutánján, és hiába vagyok fölkészülve a fokozott érdeklődésre, ez sokkal több annál. Annyival több, hogy esély sem volna bejutni rá, ha egy ismerősnek nem volna múzeumi tagsági kártyája. Így viszont az ember mindenféle kedvezményekben részesül, soronkívüliségben, vagy legalább a rövidebb sorok lehetőségében, ha a tömeg megindul, előretoi engem is. Meglepő a gazdagság, a nagy múzeum Mexikóval van tele. Meg Párizssal is, meg lehet nézni Riverát, amikor még nem volt Rivera, csak egy vendégművész, aki nézte, hogy mit is művelnek ezek a művelt franciák. Impresszionista stílben festett szálmalom a zöld patakparton, aztán Picassót utánzó portré. Látszik, hogy Rivera mindent megtanult, mielőtt a saját útjára lépett. Csak épp az átmenet nem látható, nem érthető, hogyan lesz ebből az igen kulturált festészetből falkép, szalmakalapos férfiak, barna bőrű asszonyok vagy a Juchitán folyó.

A történelem, bólogatjuk, mégiscsak a történelem gyorsítja föl a művészeti folyamatokat, bár hogy pontosan mi ez a történelem, és kinek is kellene drukkolnunk a mexikói forradalomban, arról a kevésnél is kevesebb fogalmam van. Pancho Villa meg Emiliano Zapata, epikus méretű bajuszokkal felszerelkezett hősök. Pancho Villa csak fényképen van jelen, huncut szemű parasztként üldögél a miniszterelnöki székben (nem joggal és nem is hosszan, csak a fénykép erejéig), Zapata holttestét egy fekete szoborcsoport emeli föl, de a bajusza szigorúan ellenáll a gravitációnak. Ezért is jó kőből lenni: az ember teste megőrzi a méltóságát. Bezzeg Zapata utolsó fényképén... Bámész martalócok néznek a kamerába, tudva, hogy tényleg az örökkévalóságnak és a történelemkönyveknek pózolnak.

Ami a kettős identitásokat illeti: vannak azért európaiak. Akik itt születtek és ott éltek, mint az idén (volna) százéves, hat éve halott Leonora Carrington, bár az ő életrajza elég viharos

ahhoz, hogy csak kis jóindulattal lehessen mexikói művészetnek mondani. (Szikra Renáta: A másik Carrington, *Artmagazin*, 2015/3. 16–19. o.) Szerelem Max Ernsttel, házasság a szintén hosszú életű Weisz Imrével, örület és idegösszeomlás, veszélyes hallucinogén gyógyszerek a kezelésre és szürrealizmus. Menekülés Amerikába, és végül otthonra találás Mexikóban. Leonora Carrington a *La dame ovale* című képpel van jelen, és hogy megértse az ember, egyáltalán miről is van szó, talán el kellene olvasni az ugyanezzel a címmel, Max Ernst-illusztrációkkal megjelent könyvét, de mintha mindannyian belenyugodtunk volna, hogy az ilyesmi úgysem visz közelebb a megértéshez, attól szürreál, így aztán maradnak a zöld teacerjék, a fához kötözött fehér ló és a barna (talán) nőstény farkas. Tilda Swintonról 2013-ban készült egy fotósorozat, amelyen Leonora Carrington nőalakjainak öltöztetik, erősítve azt a kissé kényelmetlen benyomást, hogy minél kevésbé



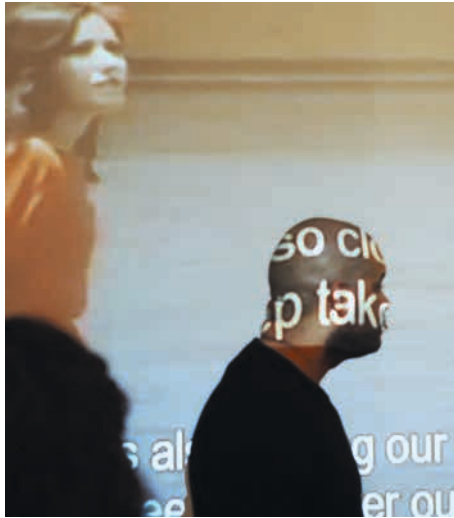
Manuel Álvarez Bravo: „Mosónők” (*Las lavanderas sobreentendidas*), 1932, ezüst zselatin, 24,1 x 17,5 cm, Museo de Arte Moderno, INBA, Mexico City
© Courtesy of El Instituto Nacional de Bellas Artes Y Literatura, 2017

ért valami szépet az ember, az annál népszerűbb. A másik furcsa identitás Olga Costa, „a mexikói festészet fehér angyala”, aki Kostakowsky néven Lipcsében született, és tizenkét évesen került Mexikóba, talán tényleg azért, hogy megússzák apja halálos ítéletének végrehajtását. Gyümölcs-árus nője mintha a hartfordi csendélet mestérének eszelős gyümölcsimádatát visszhangozná, dinnyék, ananászok, kókuszszeletek, barna foltos banánok, számomra beazonosíthatatlan bambuszok vagy póréhagymák, színek, fények, élet, élet, közönséges és hétköznapi élet a sötét és elegáns halál helyett. Nehezen halad az ember a kiállításon, még a rövidített sorok is sorok, és csak lassan derül ki, hogy miért megyünk tyúklépésekkel. Maga a kiállítás sokaknak csak háttér. A bevándorlók számára önazonossági kirándulás, a született amerikaiaknak meg háttér. Elég sokszor kell csak azért állni, mert odabent valaki fényképezkedik. Szelfi vagy telefonportré, üzenet a vilá-

nak, hogy itt is voltam. Kedvencem egy természetes fekete vattacukor frizurát viselő szépség csípőig felvágott ruhában, aki mindig átadja vállas pasijának a készüléket, aztán szétteríti a felsliccelt szoknyát, hadd látszódjon, aminek látszódnia kell. Szívesen nevetném ki őket, ha nem érezném, hogy én is körülbelül ugyanazt csinálom, mint ők, csak én nem készítek fényképeket magamról. De valahogy jelen lenni, emléketliket készíteni, erről szól az adott körülmények között a művészeti tolongás. Nevetségnek így csak az marad, amikor a férfi megáll a kiállítás filmrészleteinél, maximum félperces snittekből álló anyag a mexikói filmművészet hőskorából, grimaszoló színésznők, elegáns férfiak, eltűzött arcjátékok. A felirat meg néha a látogatók arcára, fejére esik, számomra ez meglepőbb és érdekesebb, mint maguk a filmek. Sorállás közben nézni lehet a többieket is, egy egész család jött, hatan vannak matrőzcsikos pólóban vagy pulóverben, ha Frida elé állnak, nem sok látszik belőle.



Fridával pózoló látogató a *México 1900–1950: Diego Rivera, Frida Kahlo, José Clemente Orozco, and the Avant-Garde* kiállításon (Dallas Museum of Art)
Fotó: Fáy Miklós



Enteriőr látogatókkal a *México 1900–1950: Diego Rivera, Frida Kahlo, José Clemente Orozco, and the Avant-Garde* kiállításon (Dallas Museum of Art)
Fotó: Fáy Miklós

Voltaképpen csodálatos, hogy a képzőművészet így vissza tudott támadni. Amikor mindannyiunkban csak a reprodukciók élnek és maradnak, amikor azt hitte volna az ember, hogy senki nem megy már múzeumba, ahol úgysem tudja nyugodtan megnézni a képeket, a jelenlét váratlanul újra fontossá vált. Senki nem fényképezi le magát a számítógép előtt, de készséggel áll sorba Frida Kahlóért, akit aztán csak a képnek háttal néz meg, a kijelzőn. Nincs benne semmi szörnyűség, ez kell a túléléshez, ez a láttam Fridát és ő is látott engem. Aztán mentünk mindketten haza, a dolgunkra.

***México 1900–1950: Diego Rivera, Frida Kahlo, José Clemente Orozco, and the Avant-Garde.* Dallas Museum of Art, 2017. július 16-ig.**

Márton Zsófia

DAUMIER SZEMÉVEL



Honoré Daumier: *A törvényhozói has.* Az 1834-es korrupt képviselőház miniszteri padsora, a *L'Association mensuelle* 18. lapja, 1834. január, fehér papír, 358 × 547 mm, Ltsz. 1912-166 Delteil 131
© Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria

Minden idők legtehetségesebb karikaturistája, Honoré Daumier (1808–1879) műveiből és a vele hasonló szellemben alkotó magyar kortárs művészek munkáiból látható kiállítás a balatonfüredi Vaszary Galériában *Kortársunk: Daumier* címmel, Gonda Zsuzsa kurátor rendezésében. S amint a kiállításon a Szépművészeti Múzeumtól kölcsönzött 120 sokszorosított grafikából kiderül, Daumier tényleg lehetne a kortársunk, és otthonosan érezhetné magát napjainkban is. Egy kiadós séta a Nagykörúton, hétvégi vonatút a Balatonra, egy parlamenti közvetítés vagy a napisajtó gyors átpörgetése csaknem olyan gazdag élményanyaggal látná el társadalmi témájú grafikáit, mint a 19. századi Franciaország.

Ha néha úgy érzi az ember, bárcsak ma is élne egy Balzac vagy Maupassant, akkor Daumier politikai és társadalmi szatírái előtt elégedetten hűledezhet. A kiállítás apropója ez a különleges aktualitás, illetve a tény, hogy a társadalomkritikus szemlélet és az ironikus, groteszk látásmód a kortárs magyar művészek egy részétől, így a kiállító művészekről

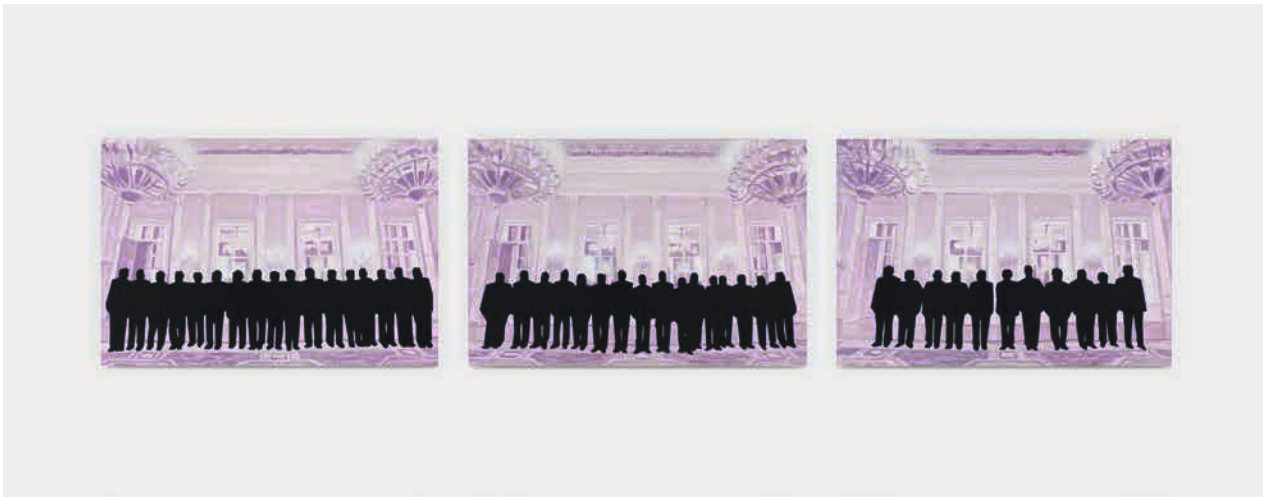
– Borsos Lőrinc, Breznay Pál, Fabricius Anna, Gőbölös Luca, Hecker Péter, Kicsiny Balázs, Matzon Ákos, Nemes Csaba, Radák Eszter – sem idegen. Daumier értelme – „legyünk részesei a kornak, amelyben élünk” – náluk meghallgatásra talált. Az a nyüzüge „úr, akinek még a bőre alatt is zálogcédula van”, miközben a Mont-de-Piété nevű zálogház előtt, cilinderét arcába csapva, hófúvás közepette áthalad az úton, maga a marseille-i születésű Daumier, aki a francia történelem legzűr-zavarosabb évszázadában alkotott. Élete során hat alkalommal változott meg az ország államformája, és az állandó puskaporos hangulat nyilvánvaló hatással volt Daumier-re is, aki fiatalon került kapcsolatba a politikával, és aki a köztársasági eszmék mellett köteleződött el. E rokonszenv okán ismerkedett meg azokkal a meghatározó személyiségekkel, akik elutasították a polgárkirályként elhíresült Lajos Fülöp által felállított alkotmányos monarchia rendszerét, és igazi polgárok lévén republikánus ellenzéki sajtó létrehozásában voltak érdekelték. Charles Philipon (1800–1862) grafikus, lapkiadó

volt a francia sajtótörténet egyik ilyen főszereplője, aki felismerve a tömegek információigényét és a politikai események szatirikus kommentálásában rejlő üzleti lehetőséget, létrehozta a *La Caricature* című fanyar humorú hetilapot, majd 1832-ben a *Le Charivari* néven futó négyoldalas olcsó napilapot, melyeket előfizetés útján, de leginkább kávéházakban és más nyilvános helyeken terjesztettek. Mindkét lap közölt oldalnyi litografált karikatúrákat, főképp Daumier-től, aki témérdekszáma ontotta magából a korabeli társadalmat és politikai berendezkedést pellengérre állító rajzokat, amelyek hol az emberi természetre vonatkozó metszően éles lényeglátásról, hol pedig megengedő megértésről tesznek tanúbizonyságot.

Daumier témái rendkívül változatosak, ám karikatúraművészete a független sajtó ingatag intézményéből kifolyólag jobbára két részre osztható: olyan művekre, amelyek a cenzúra szorításában készültek, és olyanokra, amelyek a szabad sajtó égisze alatt születtek. Utóbbi időszakra a merész, senkit sem kímélő politikusportrék és a napi aktua-



Enteriőr a *Kortársunk: Daumier* kiállításon, Radák Eszter *Így szeretnék megöregedni* (2012) festményével
Fotó: © Vaszary Galéria



Borsos Lőrinc: *Magyar kormányok triptichon (MDF, MSZP, FIDESZ)*, 2010, olaj, akril, zománcfesték, vászon, egyenként 100 × 150 cm, a művész tulajdona
Fotó: Sulyok Miklós

litások kifigurázása jellemző, előbbi ideje alatt a polgárosodó francia társadalom megannyi visszásságát, apró-cseprő botlásait tette közörség tárgyává. A kiállításon bemutatott művek tematikus egységekbe rendezve felölelik Daumier grafikai életművének egészét. Az egyik legnagyobb egységet a politikai karikatúrák képezik, amelyek között olyan, kiváló jellemábrázolási képességről tanúskodó mű is szerepel, mint *A törvényhozói has* – „*Az 1834-es korrupt képviselőház miniszteri padsora*” (1834), ami az ülésterem magabiztosan eltéréblyesedett politikusait mutatja, nem éppen közügyekkel való foglalatosságai közepette. E körben kapott helyet a Borsos Lőrinc alkotópáros által jegyzett két munka, egy emblemikus pulpitus-installáció, valamint a *Magyar kormányok triptichon (MDF, MSZP, FIDESZ)* (2010) című festmény, amely arctalan tömegként mutatja a három különböző kormányzat politikusait. A cenzúra erősödése a *Le Charivari*t is váltásra kényszerítette, és a párizsi polgárság mindennapi életének feldolgozására készítette Daumier-t.

E művek közt említést érdemel a *Hitvesi erkölcsök* és a *Kékharsnyák-sorozat*, amelyekben a nemi szerepek felcserélése, a házastársi zsörtölődés és a gyereknevelés gondjai kerülnek terítékre. Különösen szórakoztató – egyébiránt Daumier merőben konzervatív álláspontját tükröző – példa a női emancipációt kigúnyoló rajza, a „*Vigyé már arrébb...*” (1844), melyen egy íróasztalnál fontoskodó asszonyság rivall a gyermekét szorongató férjurára. A háziasszonyi teendőket és az öntudatos női habitust ironikus módon elegyíti Fabricius Anna *Háztartási anyatigris* – *Eszter* (2007) című munkája, míg a női magazinok kedvelt témájából, az ideális férjfogási receptekből űz gúnyt Gőbölös Luca *Férjhez akarok menni!* – *Hasznos tanácsok hajadonoknak* (2009) című videója. Az egyre növekvő francia polgári réteg életviteléhez hozzátartozó szokások és jellegzetességek, mint a hivatalok és a törvénykezés működése, a főbérlok és albérlők közti feszült viszony, az elvtelen törtetés, az éjszakai afférok, Szajna-parti fürdőzés, a városszéli kikocsizás,

gyönyörködés a természet szépségében, korzózás, kiállításlátogatás és a feltétlen lelkesedés az antik dolgokért szintén visszanevettek Daumier grafikáin a művelt párizsi olvasóközönségre, és ezekhez a füredi kiállításon szinte kivétel nélkül kortárs művészeti analógia is társul. A kiállításlátogatókat érintő legviccesebb párhuzamot azonban Daumier *A vásárnapi műkedvelő* – „*Ha ez a sok szép régi festmény az enyém lenne...*” (1865) című nyomata és Hecker Péter *Művészettől zaklatott látogatók verekednek a múzeumban* (2010) című munkája mutatja.

Kortársunk: Daumier. Grafikák a Szépművészeti Múzeum gyűjteményéből és kortárs művészek alkotásai.
Vaszary Galéria, Balatonfüred, 2017. június 11-ig.

Gréczi Emőke – Topor Tünde

TÖBB MAGYAR VAN KINT MODERN ÉS KORTÁRS ÁRVERÉSEKEN, MINT OSZTRÁK... Beszélgetés Soraya Stubenberggel



Soraya Stubenberg

Fotó: Simon Zsuzsanna, Bognár Benedek © Artmagazin

Soraya Stubenberg a magyar műtárgypiac egyik fontos, nemzetközi rálátással bíró közreműködője a rendszerváltás óta. Mégis, a neve soha nem forgott annyit a magyar sajtóban, mint amikor egy fiatal magyar festőné képe magas árat ért el a Sotheby’s egyik tavalyi aukcióján. Éppen itt az ideje tehát, hogy egy kicsit többet tudjunk meg róla: itteni gyökereiről, a magyar művészet nemzetközi elismertetéséért folytatott munkájáról vagy hogy miről írta a szakdolgozatát. Közben pedig hátha ragad ránk valami vidámságából és optimizmusából.

Artmagazin: Mesélj arról a közegről, ahonnan jöttél. Honnan ered a művészet iránti érdeklődésed?

Soraya Stubenberg: Műtárgyak között nőttem fel, mostohaapám nagy gyűjtő volt, sokat jártunk aukciókra, galériákba. De az édesapám is vásárolt bútort, képeket, ezüsttárgyakat. Ő egyiptomi volt, Magyarországon ismerte meg anyámat, és itt telepedett le. Egyébként Angliában tanult, majd lett egy nagyobb műszaki cége, aminek Budapest mellett Bécsben, Hamburgban, Párizsban és Prágában is voltak irodái, így sokat utaztunk. Miután a szüleim elváltak, apám itt maradt, élete végéig. *Lustig* társaság vette körül, színészek – többek között Bárdy György volt jó barátja – és persze a diplomáciai kar. Tizenegy éves voltam, amikor anyám másodszorra Bécsbe ment férjhez egy ausztriai magyarhoz. Én aztán Angliában tanultam 17 éves koromig, akkor eldöntöttem, hogy művészettörténetet fogok hallgatni Bécsben. A szakdolgozatomat magyar művészetből írtam, méghozzá a nagybányai festőiskoláról.

Honnan jött ez a meglepő választás?

Inspirált, hogy akkor még szinte senki nem tudott a magyar festészetről semmit. A dolgozatomba azt is beleírtam, hogy Szinyei-Merse ugyanolyan forradalmi volt, mint Monet, mégpedig ugyanabban az időben. Néhányan legalább tudomást szereztek ezekről a tényekről ott is.

Honnan jutottál adatokhoz a nagybányai festőkről? Akkoriban ez egyáltalán nem lehetett könnyű.

Mindenhová elutaztam, ahol voltak művek, még San Remóba is. De persze Nagybányán is voltam, ahol bezárt múzeum fogadott. Mondták, hogy öt év múlva nyitnak, jöjjenek vissza akkor. De ha valamit nagyon akarok, akkor kitartó tudok lenni, úgyhogy bejutottam, hiszen az irodák működtek. Egyébként a legtöbb segítséget

a budapesti egyetemen tanító Németh Lajostól kaptam, ő irányítgatott, hogy hová menjek. Örült, hogy valaki külföldről érdeklődik a magyar művészet iránt. Egyetem után Peter Pakesch¹ kortárs galériájában helyezkedtem el. Ő olyan művészeket hozott Ausztriába, mint Martin Kippenberger, Joseph Kosuth vagy Sol LeWitt, de szomorú volt látni, hogy rendezünk egy nagy kiállítást és csak kevesen jönnek. Az osztrákok akkor még nem voltak nyitottak a kortárs művészetre. Ezután a Dorotheum-nál kezdtem dolgozni, a 19. századi aukciók összeállításával és miniatűrakkal foglalkoztam, volt hozzá affinitásom. Aztán jött egy felkérés Agnes Hussleintől a Sotheby’s bécsi irodájának akkori vezetőjétől (aki később a Belvedere igazgatója lett). Neki volt már budapesti partnere, a Rényi Gábor-féle Novotrade. Az itteni ügyeket akkor Éri Gyöngyi intézte, de nagyobb életet szerettek volna, hiszen 1989-ben kinyílt a világ, több lehetőséget éreztek a dologban. Így nyitottunk egy irodát Budapesten is – és idehoztuk a Sotheby’s szakértőit. Ez fontos volt, hiszen sokan nem tudták, hogy mi van a birtokukban, esetleg azt hitték, hogy milyen értékes, közben pedig kiderült, hogy csak kópia. Nehéz volt közölni a tulajdonosokkal, hogy „nagyon jó, de sajnos... csak egy másolat”. Vagy hogy „teljesen át van festve”.

Tehát elindultak a szakértői napok.

A mai napig rendezünk ilyeneket, a Nagyházi Galériában. Így nem kell drága irodát fenntartani, hiszen már nem is jönnek olyan sokan, mint régen. A legelején a Hiltonban például volt olyan, hogy a szakértői napon négyszáz ember verekedett, kezében a dolgaival. Sorszámot kellett osztanunk. Az akkori szakértő azt mondta, soha többé nem jön, mert éjjel tízig kellett dolgoznia és még egy szendvicset sem volt ideje megenni. Eléggé belenyúltunk a dologba, éreztem, hogy az emberek, akiknek műtárgy van a birtokukban, mennyire igénylik az információt, hiszen épp akkor nyíl-

tak új lehetőségek, de nem tudták, mi érdekli a külföldet. Aztán tőlünk megtudták, csak esetleg nem kaptak kiviteli engedélyt rá. De azért akkor már Frankfurt Gábor² cégével együttműködve, minden hónapban kiküldtünk egy adag képet, Neográdykat, Szánthó Máriákat többek közt. Ez volt a mi budapesti irodánk exportja. A kritérium – mivel nemrégiben Nagy Boglárka³ miatt az újságírók állandóan azt kérdezték, milyen kritériumok alapján dől el, ki kerül be egy aukcióra. Szóval a kritérium? A Szánthó Máriánál például a mell volt, a *Busen*, a buzni (nevet). A Sotheby’s ugyanis olyat kér tőlem, ami eladható. Emlékszem, ahogy a Sotheby’s-szakértő kiabál velem: a mellbimbónak rózsaszínűnek kell lennie! Jó! De hol van itt az intellektualitás? Persze most már sok minden másképp van, minden intellektuálisabb is lett. (Egyébként azért elmondanám, fogalmam sem volt arról, hogy ki Nagy Boglárka, pláne hogy állítólág kinek a barátnője.) Na tehát tényleg nagyon sok Szánthó Máriát vittünk ki és nagyon jó áron adtuk el őket. Frankfurt, akinek más partnerei is voltak, mindig mondta, hogy csak a miénket fogják kivinni, mert ha öt Szánthó ment volna ki egyszerre, az lenyomta volna az árat. Mindig be kellett őket osztani. Persze mással is próbálkoztam, mert a régi mesterek nagyon erősek itthon, de akkoriban egyáltalán nem kaptunk rájuk kiviteli engedélyt. Legalább vette volna meg a múzeum! (Nagy néha esetleg meg is vette.) A 19. századiak közül azért egy keveset kiengedtek. Akkor egyébként még teljesen más volt a helyzet, a magyarokat senki nem ismerte. Sajnos nem nekem lehet köszönni, hanem Kieselsbachéknak, hogy nagyon okosan felépítették a magyar művészetet külföldön. És Virág Juditéknak. De egy kicsit én is segítettem, mert nemcsak Szánthó Máriát vittünk ki, meg Scheiber Hugót. Mondjuk abból annyit hamisítottak, hogy le kellett vele állnom. A kintiek azt mondták, hogy ők nem értenek hozzá és túl jók a hamisítványok, túl nagy rizikót jelentenek, ők nem tudják egyértelműen kiválasztani, melyik



Szánthó Mária: *Akt (Diana)*, olaj, vászon, 103 x 76 cm, magántulajdon

(A kép csak illusztráció, nem a Sotheby's által elárverezett képek közül való)
© A Kieselbach Galéria és Aukciósház jóvoltából



Nagy Boglárka: *Summer Love*, 2016, olaj, vászon, 80 x 110 cm. A Sotheby's 20th Century Art – A Different Perspective aukcióján (23. tételként) 5625 GPB leütési árat ért el 2016. november 30-án

© A művész jóvoltából HUNGART © 2017

hamis. Az aukciósházaknak mind több és több független szakvéleményt kell beszerezniük, de persze csak olyanoktól, akik nemzetközileg is elfogadottak. Az is szakértelem, azt is tudni kell, hogy ki számít ilyennek, mert hiába van a szakvélemény, ha nem hiteles a szakértő, akkor csak kidobott pénz, amit ráköltének. Na de visszakanyarodva a sztorihoz: vittünk ki például Orbán Dezsőt is; de sosem a név volt a fontos, hanem a kép. Frank Frigyessel például rekordárat értünk el 2006-ban. Mindenesetre nem könnyű ennek a procedúrának nekifutni beadóként sem, hiszen a klienseknek finanszírozniuk kell a szállítást Londonba, ami 100–150 ezer forint, és nekünk fel kell őket készítenünk arra is, hogy ha a kép nem kel el, vissza is kell hozatniuk. Ez a mai napig így van. (Most, vagyis már több mint 18 éve a FOR-ANT-EX céggel dolgozunk együtt, ők szerzik be a kiviteli engedélyeket, intézik a szállítást.)

Mi a benyomásod, mik a mostani trendek? És hogy látod a magyar műtárgyállományt? Nemzetközi szemszögből a régi mestereken kívül mi az, ami itt erős?

A műtárgypiac nagyon megváltozott a kilencvenes évek óta. Akkor majdnem mindent jól el lehetett adni, ami kicsit öreg volt és jól nézett ki. És ez így volt Ausztriában is, Németországban is. Most senki nem vesz például bútort vagy porcelánt. Egyszer talán, hogy legyen egy szettje, vagy esetleg a nagyon-nagyon ritka darabokat, de hogy gyűjtse? (Szerintem most kellene vásárolni, mert most olcsó, és egyszer minden trend visszajön.) Az ezüst még csak meg, mert annak van értéke önmagá-

ban is, éppúgy, mint az aranynak. Egyébként pedig jóval kevesebb az európai vevő, több az ázsiai és az amerikai. És hogy miben erős még Magyarország? Nagyon sok jó szőnyeg van, a legjobb szőnyegek itt vannak, és a kezdetekkor fillérekért lehetett volna őket megvásárolni. De sajnos mi ezekre sem kaptunk kiviteli engedélyt, miközben kocsiszám vitték át ezeket engedély nélkül a határon. Amikor a Forster létrejött⁴, az jó volt, mert többen döntöttek el, hogy valami tényleg fontos, vagy elmehet-e külföldre – de hallom, hogy a Forstert megszüntették? Pedig jól működött, legalább volt egy jól érthető szisztéma. Visszatérve a szőnyegekre, az utóbbi tíz évben nem is volt szőnyegaukcio a Sotheby's-nél – mert nem volt piac –, most, több mint egy éve, elkezdték megint, mert egyre több gyűjtőjük lett a közel-keleti országokból, ahonnan a szőnyegek is származnak.

Mondtad, hogy a Dorotheumnál is dolgoztál – ők egyébként miért nem terjeszkedtek Budapest felé, ahogy Prága felé igen?

Végeztek egy marketing research-öt, ami azt az eredményt hozta, hogy Magyarországon nem érdemes. A Sotheby's ügyis megelőzte őket egész Kelet-Európában, mert az egy olyan cég, amelyik mindig előrenéz, akár vaktában is. Sok pénzbe került, hogy ennyi szakértőt küldtek ide; a kliensek ingyen jutottak információhoz, miközben a hivatalok nem engedtek ki semmit. A Sotheby's viszont hosszú távon gondolkodik, azon az alapon, hogy egyszer talán visszajön a befektetésük. Most például megvettek egy olyan céget, amelyik pigmentanalízist végez. Tele volt ugyanis a kinti sajtó azzal, hogy a Prinz

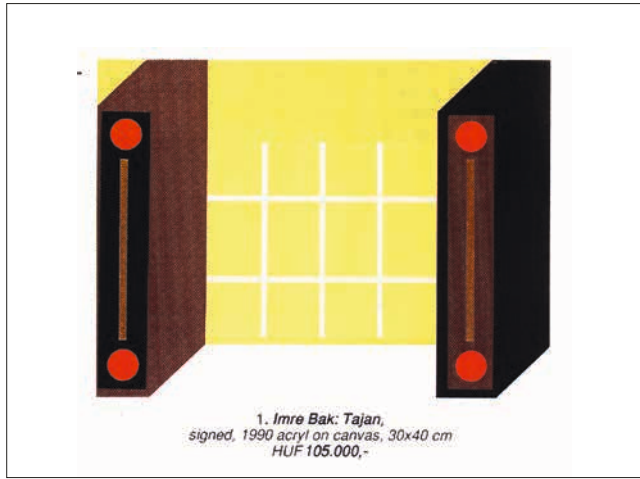
Liechtenstein a Bernheimer Galériától pár éve megvett hétmillió euróért egy Cranachot, ami nem is biztos, hogy az. Még folyik róla a vita. A Sotheby's tehát most azt mondja, hogy nem elég a szakértői vélemény, a pigmentvizsgálat is fontos, pláne a nagyon értékes művek esetében. Mert egy ilyen eset azért kínos tud lenni. Konrad Bernheimernek tavaly már volt két aukciója a Sotheby's-nél, és most a kastélyát is el fogja adni. Nehezen fog tudni hétmilliót visszafizetni a hercegnek, ha muszáj lesz. Most úgy néz ki, hogy a kép szuper hamisítvány, olyan, mint egy Beltracchi, akit egyébként a múltkor láttam a televízióban, azzal a hosszú hajjal⁵. Pont Bécsben tartózkodott, meginterjúvolták, és azt mondta, miközben Schröderre (az Albertina igazgatója – a szerk.) nézett, hogy „azért pár Beltracchi van még itt-ott”. Másnap az osztrák újságok csak azzal foglalkoztak, hogy vajon mik azok. Szóval vigyázni kell, mert nagyon sok a hamisítvány, sokkal keményebb a biznisz, mint régen. Sokkal több az alternatíva, sokkal több az aukciósház, galéria stb.

A határok is eltűntek...

Azért még megvannak, sőt. A németek most szigorítottak: mindenre kell kiviteli engedély. Furcsa, mert eddig Németország volt a teljes szabadság, és Gerhard Richtert négymillióért el lehet adni vagy többért is, ha jó periódusáról van szó, már 18 millió is volt egy 1982-es képe a Sotheby's-nél, de most már kell majd rá kiviteli engedély. Magyarországon az engedély még a mű korához van kötve, pedig inkább összeghatárhoz kellene kötni az engedélyeztetési kötelezettséget. Attól, hogy valami ötven évvel



Magyar kortárs művészet – Hungarian Contemporary Art in Aid of Handicapped, Disabled and Refugee Children in Hungary (A Magyar Vöröskereszt művészeti aukciója a kortárs művészek alkotásaiból a hátrányos helyzetű gyermekek javára. Árverés: Budapest, Grand Hotel Corvinus Kempinski, 1992. 10. 03.) Kiállítási katalógus, Budapest, Sotheby's, 1992. A katalógus címlapján Bak Imre *Vörös kereszt* című festménye látható.



1. Imre Bak: *Tájan*, signed, 1990 acryl on canvas, 30x40 cm HUF 105.000,-

ezelőtt készült, még nem feltétlenül értékes. Na, a németek most megcsinálták ezt a szisztémát. Richter hiába festett valamit csak öt éve, kell rá kiviteli engedély. Úgyhogy most sokan megpróbálják kimenteni a gyűjteményüket, például van, aki pont idejött Magyarországra.

Amikor elkezdtl Budapestén dolgozni, a Sotheby's tett egy kísérletet budapesti árverésre, a Nagyházi Galériával közösen. Miért pont őket választottátok?

Hozzájutottam egy nagyobb gyűjteményhez, de nem kaptam volna mindenre kiviteli engedélyt és sok bútor is volt az anyagban. Aztán kiderült, hogy kapnék képeket Bázélből László Károlytól, ami azt jelentette, hogy importálnunk is kell. Úgyhogy kerestem itteni partnert. Nagyon jóban voltam Nagyházi Csabával, ő pedig éppen aukciósházat akart indítani. Mondtam, hogy talán dolgozhatnánk együtt. Fontosnak gondoltam egy ilyen közös projektet, és azt akartam, hogy az együttműködés rendszeres legyen. A Sotheby's viszont nem akarta, majdnem ki is dobtak emiatt. Azt mondták, hogy komplikált, és hogy nem kontrollálható (nem élek itt, hogy közben tartsam a dolgokat). Így csak két árverés volt összesen, egy jótékonysági a Kempinski-ben, egy pedig Nagyházinál. Aztán feladtam, jöttek a gyerekek is.

A jótékonysági árverés hogyan zajlott?

1991-ben rendeztem, egoista módon. Egyszerűen meg akartam ismerni a kortárs színteret (nevet). De a Vöröskereszttel közösen szerveztük, így a pénz fele a művészeké lett, a másik

fele pedig a Vöröskereszté. Volt Bak, Fehér, Nádler, Záborszky, Bukta, Mazzag, Soós Tamás, Mulasics, az úgynevezett Hegyi-group. Lórit ismertem, Borbás Klárit is (akkor Hegyi Lóránd felesége – a szerk.), nagyon jónak találták, hogy valami történik. Sokan látták, jó anyag volt, én meg a Rozsics István válogattuk. Nem kellett utaztatni és mindent eladtunk. Akkor ismertem meg Zoób Katit is, mert azt találtam ki, hogy legyen az aukció előtt egy divatbemutató. Nagyon jó és szép kombináció volt, tényleg, és nagyon jók lettek az árak is.

Említetted Rozsics Istvánt...

Rozsics a jobbkezem volt cirka másfél évig, azután megcsinálta a saját üzletét. Nagyon sokat segített történészként is meg a jótékonysági aukció szervezésében is. Ő nagyon jól ismerte az itteni történeteket, viszonyokat, az emberekkel jól tudott bánni, a modern művészet is közel állt hozzá. Nagyon sajnálom, hogy ilyen korán elment. Őt úgy ismertem meg, hogy Stipsicz Károly, aki most a *Haszon* magazint szerkeszti, akkor az ORF-nek (az osztrák televíziós társaságnak – a szerk.) volt a magyarországi kirendeltje – náluk találkoztunk egy vacsorán. Épp kellett valaki, aki majd ott ül a Kárpát utcai irodában, ez neki is pont kapóra jött. De István délelőtt mindig aludt, mivel éjjel a Hatvany Lajosról szóló könyvét írta, úgyhogy csak kettő után tudott dolgozni, ezért Budapestén csak a délutáni órákban nyitott ki a Sotheby's (nevet). Később az iroda az Attila útra költözött, aztán pedig a Madách térre. Ez már a testvérem privát címe volt, és csak azért neveztük ki irodának,

hogy legyen egy hely, ahová be lehet csöngetni és információkat kapni. (Talán egy évig ha létezett, de még mindig ott van a tábla.)

Amikor idejöttél, milyennek láttad a magyar szereplőket? Milyenek voltak külföldi szemmel? Egy francia barátom mondta akkori-ban, a kilencvenes évek elején, hogy a magyar galériások vagy kigyúrt David Hasselhoffok, vagy pedig „dwarf”-ok, értsd kicsit olyan torzonborz alakok.

Az elején az volt a benyomásom, hogy senki nem tud öltözködni. Mert lehet jeansbe öltözni, de hogy áll rajta az a jeans? Volt olyan múzeumigazgató, aki Lederjackét hordott, bőrdzsekit. Külföldön egy múzeumigazgató sosem tett volna ilyet. Egy modern múzeumban esetleg lehet, ha olyan high-quality az a bőrdzseki, de egy klasszikusban? Hogyan reprezentálja az intézményét? Ma ez „shabby chicnek” (újrahasznosított, vagy azt imitáló, „lepukkant”, de érdekes darabokat a ruhatárba emelő irányzat – a szerk.) számítana, de akkoriban? Egyébként mára itthon már majdnem mindenki jobban öltözködik, mint külföldön. Angliában a „pinstriped suit”, a hajszálcikos öltöny meg még mindig.

A kortárs piacot hogyan látod, mostanra mi változott a magyar művek tekintetében?

Elég sok minden. Egyébként Claude Pieninggel kezdtük felépíteni a közép-európai művek kinti piacát, talán emlékeztek a Frank Frigyes-féle sikeres árverésre, akkor Frank Frigyes-kiállítást is rendeztünk a Sotheby'sben. Bécsben is bemutattuk a képeket, utaztattuk az anyagot, mert



Soraya Stubenberg George Gordonnal, a Sotheby's Old Master Paintings and Drawings szakosztályának vezetőjével és Mayer Verával, a Nagyházi Galéria becsűsével 2017 márciusában, egy bírálati napon a Nagyházi Galériában

Foto: Simon Zsuzsanna, Bognár Benedek © Artmagazin

a katalógus nem mindig elég, főleg ha egy kicsit magasabb az ár, tízezer fölött, akkor a vevők a tétel állapotát is látni szeretnék. Közben el kell mondani az embereknek azt is, hogy ezek a képek miért fontosak a művészettörténetben. Kieslbach Tamás is ezt csinálja: elmondja, hogy Berény 1907-ben ugyanazt festette, mint Matisse. Virág Judit ugyanígy. És ez mind igaz is. Egyébként a Sotheby's régebben nem nagyon akart magyar kortárs műveket aukcionálni, de én erősen ambicionálok, és büszke vagyok rá, hogy a magyar kortárs művészet többet szerepel londoni aukciókon, mint az osztrák, és ez azért is van, mert Tessa Kostrzewa (a Sotheby's közép-kelet-európai képszakértője – a szerk.) hisz benne, és segít nekem ebben. Tessa vette át Pieningtól Magyarországot, mivel Piening osztályvezető lett. Lát fantáziát Kelet-Európában, és fiatal, még van ideje, fel tudja építeni a piacot, és nemcsak a klasszikus modernet, hanem a kortársat is. Nem szabad elkergetni! Nem érdekli a név, csak a „quality” és persze az, hogy eladható legyen egy mű. Egyelőre még nem mindig tudja, hogy ki kicsoda, de azt igen, ha valakinek kiállítása van a Tate-ben, mint például Dora

Maurernek. Egyébként az itthoni szereplőknek mondom, hogy őt nem lenne szabad elijeszteni, inkább tanítani, tájékoztatni kellene. Azt kell neki mondani, hogy „milyen fantasztikus az esti Duna hajóval, és itt ez a Szűcs Attila...” és még sok mindenki más. Nem pedig ijesztgetni, mint ahogy ez a Nagy Boglárka-ügyben történt, mert ha ő hátat fordít nekünk, akkor ennek a felfutásnak vége lesz.

Ki vagy mi ijesztgeti?

Mostanában sokat írtak arról, hogy nem ért hozzá, nem ismeri jól a magyar viszonyokat. De arról van szó, hogy valahogy be kell vezetnünk a magyar művészetet. Én is jobban szeretném a vezető magyar kortárs művészeket eladni, mint például Szánthó Máriát, de van, hogy nem jön rájuk licit. Ez szerintem érthetetlen – fantasztikus darabokról beszélek –, de lehet, hogy ilyenkor túl magas az induló ár? Nagyon fontos művekre nem licitáltak sem kinti magyarok, sem külföldiek, pedig higgyétek el, mindenkit elértünk, akit csak akartunk. Szerintem az itthoni nagy neveknek túl magas volt az



Képkockák egy 1994-es videóból.

A Sotheby's – Nagyházi Galéria 1994-es közös aukciójának legnagyobb szenzációja volt egy korai Ferenczy Károly-kép, a *Plakátumok* előtt (1891, olaj, vászon, 90 × 90,5 cm), amely erről az aukcióról került a Magyar Nemzeti Galériába (lásd még: Beszélgetés Nagyházi Csabával 2. rész, *Artmagazin*, 2007/3. 74–77. o.)

A Nagyházi Galéria jóvoltából

induló ára, de különben meg nem hozzánk adták volna be őket. Ez is állandó probléma. Az emberek kérdezik, miért ezeket a műveket választjuk. A válasz: mert ezeket kapjuk. És közben még küzdeni is kell a jó darabokért, mert nagy a konkurencia, a tulajdonosok esetleg inkább odaadják egy galériának. Olyat is hallottam már, hogy nem volt sikeres az aukció (a Sotheby's *20th Century Art – A Different Perspective – 20. századi művészet – más perspektívából* című, 2016. november 30-án lezajlott aukciójáról van szó – a szerk.). Valójában sikeres volt, mert az anyag 65 százalékát eladtuk. Főleg ahhoz képest volt az, ahogy a világ most megy, és hogy ezek a művészek kint még nem annyira híresek. Ha eladunk egy Jeff Koonst vagy Modiglianit, az nem művészet, mert őket mindenki akarja.

Kik voltak a vevők?

Nemzetközi vevőkör volt, 30 százalékban amerikaiak, ami nem rossz, mert náluk fizetni kell az importért. Trumpgal esetleg ez most rosszabb lesz.



Korabeli sajtóhírek a Nagyházi – Sotheby's közös aukcióról Ács-Érmes Károly és Berényi Péter, a „hőskor” műtárgypiaci szakértője tollából, illetve szerkesztésében. Ács-Érmes Károly írása a Ringier Magyarország első termékében, az 1993-ban indult *KÁPÉ* című lap (a svájci *CASH* itteni adaptációja) *Műtárgy* mellékletében jelent meg. (A másik cikk megjelenési helye ismeretlen.)

A Nagyházi Galéria jóvoltából



¹ Peter Pakesch (1955) képzőművész, kurátor. 1981-ben galériát nyitott Bécsben, amit 1993-ig működtetett. 1986-ban alapítója volt a Graz Kunstvereinnak. 1996-tól a Kunsthalle Basel igazgatója. A kilencvenes évek végén Soros-ösztöndíjjal a volt szocialista országokban gyűjtött tapasztalatokat. 2003-tól 2015-ig a grazi Universalmuseum Joanneum intendánsa, működése alatt az egyik legrégibb osztrák múzeum gyökeresen átalakult és megújult. 2015-től a bécsi Maria Lassnig Alapítvány felépítésével és működtetésével foglalkozik, de továbbra is szervez kiállításokat szerte Európában. 93-as számunkban írtunk arról a grazi kerámia-kiállításról, amelynek ő volt a kurátora.

² Az azóta sajnos már elhunyt Frankfurt Gábor, a két világháború között jelentős gyűjteménnyel (Csontváry, Rippl-Rónai) rendelkező építész-műgyűjtő, Frankfurt József unokaöccse a Hungarotex Vállalat külkereskedőjeként kezdett műtárgykereskedésbe. Később bécsi partnerével elsősorban kommersz magyar műalkotások kivitelével foglalkozott.

³ Nagy Boglárka festőnő, híresztelések szerint Habony Árpád barátnője, akinek *Summer Love* című képe sikeresen szerepelt a Sotheby's *20th Century Art – A Different Perspective* (20. századi művészet – más perspektívából)

című, 2016. november 30-án lezajlott aukcióján.

⁴ A Forster Gyula Nemzeti Örökségvédelmi és Vagyongazdálkodási Központ (röviden Forster Központ) 2012-ben alapított költségvetési intézmény, melynek jogelődje a Kulturális Örökségvédelmi Hivatal, a Műemlékek Nemzeti Gondnoksága és a Nemzeti Filmiroda voltak. Feladatköre a műemlékekkel, műtárgyakkal, régészeti és világörökségi helyszínekkel kapcsolatos hatósági, vagyongazdálkodási és tudományos kutatási tevékenységre terjedt ki. 2017. január 1-vel megszűnt, egyes feladatköreit a Miniszterelnökség, a Magyar Művészeti Akadémia (MMA) és a Budavári Ingatlanfejlesztő és Üzemeltető Nonprofit Kft. mint jogutódok vették át.

⁵ Lásd: Adél Thüroff: H mint hamisítás, *Artmagazin*, 2015/1. 52–57. o.

Szilágyi Róza Tekla
Boxing Day

WOLFGANG TILLMANS: 17 ÉVNYI ELLÁTMÁNY



Tizenhét év doboz-termése egy nagy, fakóbarna dobozban. A doboz arányait lekövető szűk kép-kivágásban éppen hogy felsejlik a szituáció: teli barna doboz a betonpadlón, felette pedig feltételezhetően kamerával a kép tárgya fölé hajoló fotós. A helyzet kísértetiesen hasonlít az instagrammerek ételfotózási passziójával együtt járó gesztusokhoz. A különbség csupán annyi, hogy a konyhából frissen érkező étel elfogyasztása előtti izgalmat ebben az esetben az elmúlt időszak – teljesen pontosan tizenhét év – napi rutinjának észszerű summázása váltja fel. A Wolfgang Tillmans által adott cím is leginkább egy tudatos ember által tetszőleges közösségimédia-felületen megosztott fotó feliratához hasonló: *17 Years' Supply*, azaz 17 évnyi ellátmány. Semmi felesleges sallang – a képhez csatolt szövegalapú információ teljes mértékben idomul a kép vizualitásához. Tömör, velős és lényegre törő.

A mindannyiunkban benne rejlő kotnyelesben a gyógyszeres dobozok azonnal felismerhető esztétikája gyanút kelt. Ki beteg? Miért szed ennyi gyógyszert? Miért gyűjti össze? Wolfgang Tillmans 2014-ben készített fotográfiáján a HIV-fertőzöttek tüneteit enyhíteni hivatott gyógyszerek dobozait látjuk. Tizenhét évnyi gyógyszerét. A receptre kiadott gyógyszer-gyári készítmények mindegyikén név szerepel – a kezelés alatt álló páciensek neve. Többek között magáé a művésze is – ebből a tényből pedig azt is kikövetkeztethetjük, hogy ő maga is HIV-fertőzött.

A HIV-fertőzés témájával nyíltan foglalkozó fotográfus 2007-ben az i-Base-zel együttműködésben, a HIV-pozitív betegeket segítő alapítvány adománygyűjtő eseményére létrehozott egy, a saját színes fotóival illusztrált, 50 példányszámban megjelentetett kiadványt *Why We Must Provide HIV Treatment Information* (Miért kell információt biztosítanunk a HIV-fertőzésről?) címmel. Aztán többek között ezért

a gesztusáért – és természetesen a kiadványban bemutatott képanyagért – két évvel később megkapta a német Deutsche Gesellschaft für Photographie (DGPh) kulturális díját, amelyet olyan alkotóknak ítélnek oda, akik a fotográfia eszközeivel kiemelkedő szolgáltatokat tesznek a humanitárius, karitatív, edukációs szférában. Az ábrázolt téma tehát nem idegen Tillmans-tól, a kép megfogalmazásmódja és kis idő után felismerhető személyessége egészen különös hatást kelt. A puritánul, egyszerű tárgyi valójukban ábrázolt tárgyak jelképes jelentése – a tájékozottság hiányából adódóan a sok helyen még mindig misztikusan rémisztőnek tartott betegség titokzatossága – egy elegáns és nemes stílusban megtett, személyes jellegű kinyilatkoztatással társul.

Wolfgang Tillmans a valóság egy kis, dobozba zárt szeletét mutatja meg – a közösségi média különböző platformjain teljhatalmat gyakorló bloggerek „nézd mim van” és „nézd mit eszem” hozzáállásának esztétikáját kisajátítva. Megfogom azt a tárgyat, amit mindenkinek meg akarok mutatni. Leteszem egy sík felületre. Befotózom. Megosztom és várom a végeredményt. A különbség csak annyi, hogy az ábrázolt doboz tartalma kevésbé szórakoztató és az ábrázolt menü kevésbé változatos.

2017. június 11-ig megtekinthető
a Tate Modern *Wolfgang Tillmans: 2017*
című tárlatán.

Boros Géza

INSPIRATÍV TÉR VAGY HASZNÁLHATATLAN UDVAR? A Velencei Biennálé magyar átriuma



Az átrium az *æktívátorok* – *Helyi aktiv építészet* kiállításon, 2016
Fotó: Boros Géza

A legutóbbi Velencei Építészeti Biennálé kiállítói zöld szigetté, élő kertté változtatták a magyar pavilon belső udvarát, a kézenfekvő megoldással ráirányítva a figyelmet a pavilon kevésbé kihasznált adottságára, az átriumra.

A Velencei Biennálé nemzeti pavilonjai közül csak néhánynak van belső udvara, ilyen az osztrák, az izraeli, a dán, a svájci és a venezuelai pavilon. Ezeket a fallal határolt, nyitott tereket általában a megnyitókön fogadás céljára szokták használni. Az egykori olasz – a mai központi – pavilonban is található egy kis oldalsó, oázisszerű, vízmedencés szoborkert (Il Giardino), amit még Carlo Scarpa tervezett 1952-ben. Klasszikus értelemben vett átriuma – vagyis az épület centrumában elhelyezkedő, körbejárható, nyitott, belső középtere – egyedül a magyar pavilonnak van.¹

A Maróti Géza tervezte, 1909-ben átadott velencei magyar kiállítóháznak eredetileg szintén nem volt belső udvara. A magas tetős, kétszintes épület a földszinten hosszanti kiállítótereket és kisebb emeleti kabineteket foglalt magában. A túlméretezett tető okozta problémák és az, hogy az épületben az első világháború idején hadikórházat üzemeltettek, a pavilon gyors amortizációjához vezetett. 1936-ban merült fel először az átépítés szükségessége. Gerevich Tibor nemzeti biztos felkérésére Árkay Bertalan építész a magas tető helyett felülvilágítós lapos tetőt, a középső terem helyére pedig az itáliai építészeti hagyományokba illeszkedő, szoborcsarnok céljára is alkalmas nyitott belső udvart, átriumot tervezett. Az átépítésből pénz hiányában nem lett semmi, a pavilon állapota pedig tovább romlott. 1948-ban egy hatalmas szélvihar következtében a tető beomlott, a parketta felázott, az épület romossá és használhatatlanná vált. Ebben az évben rendezték meg a világháború utáni első biennálét, amin a magyar kiállítás jobb híján az üresen álló román pavilonban kapott helyet. Öt évvel később, 1953-ban már a magyar pavilon elbontását is felvetették a velencei hatóságok.

Az átalakításra több terv készült, melyek közül a Népművelési Minisztérium végül Benkhard Ágostét valósította meg. Benkhard 1958-ban kivitelezett tervében több részletmegoldást – így az átriumot – is átvett Árkaytól.² A pavilon átépítésével a modernizált épület centrumában egy hetvenegy négyzetméteres, körbejárható, nyitott tér jött létre, melyet a kiállítótermektől üvegfalak határolnak le. Az átrium jelenleg négy irányból is megközelíthető: a bejárat kapualjból szabadon, a kiállítóterekből pedig öt üvegtájon keresztül.³ A főbejáratl szemközti apszist és az udvar közötti ajtót és üvegfalat a kiállítók gyakran elfalazzák, hogy az apszisban sötét teret hozzanak létre például videomunkák bemutatása céljára. Az átriumnak természetes klimatizáló hatása is van, amely nyáron enyhíti a mediterrán hőséget. Az elmúlt több mint ötven évben az egyes kiállítók, kurátorok és nemzeti biztosok sokáig csak kiegészítő szerepet szántak az átriumnak. Kényszeradottságnak tekintették, amivel nem tudtak mit kezdeni. Kezdetben döntően külső térként kezelték, melyet egy-egy szabadtéri szobor vagy alkalmi installációs elem elhelyezésével töltöttek meg és ritkán integrálták a kiállítás terébe. Az elmúlt két évtizedben ez a gyakorlat megfordult: ma már az számít kivételnek, ha az átrium üresen marad.

Kilépés a térbe (1958–1986)

Az első kilépés a szabad térbe a magyar részvétel újraindulása évében, az 1958-as Képzőművészeti Biennálén történt Medgyessy Ferenc *Táncoló nő* szobrával⁴. Vayer Lajos nemzeti biztos a bronz nőalakot úgy helyezte el, hogy fogadósoborként üdvözölje a pavilonba érkező látogatókat.

1960-ban Mikus Sándor nagy méretű bronz-frízével, a *Kőműves Kelemen balladájával* díszítették az udvart, hasonló tájolási megoldással, mint az előző biennálén.⁵ 1968-ban az átriumba Vilt Tibor *Üdvözlét Velencének* című, facölöpökön nyugvó betonkompozíciója került.⁶ Ez volt az első eset, amikor a nemzeti biztos nemcsak a meglévő művekből válogatott, hanem a kiállító művész kifejezetten a pavilonba szánt munkát is készített. A szoborral Vilt közvetlenül a kiszállítás előtt lett kész. Nem rajta múlt, hogy a Velencének szánt gesztus visszhangtalan maradt, a diáktüntetések következtében a biennálé zúros időket élt át, még a díjátadó is elmaradt. 1984-ben Varga Imre szekszárdi köztéri szobra, a *Prométheusz* mellékalakja, egy nagy méretű krómácel keselyű került az átrium Vadász György építész által szcenírozott középpontjába. Az akkori nemzeti biztos, Csorba Géza visszaemlékezése szerint a szobor kiszállítása Varga Imre ötlete volt, és a költségét is ő állta, mivel azt a minisztériumi költségvetésbe nem tervezték be.⁷ Vayer és Csorba konzervatív kiállításrendezéseibe ennél merészebb kültéri expanzió nem fért bele, pedig például Schaár Erzsébet 1982-es kiállítása, különleges tégirényű munkái akár alkalmat is kínálhattak volna erre.

Birtokbavétel (1988–1996)

Az első sikeres megoldásokkal Néray Katalin nemzeti biztosága idején találkozhattunk. 1988-ban Samu Géza organikus szobrászi munkája, a faágakból és cirokszálakból kialakított dombból és egy ágas-bogas életfából komponált *Másvilághép* került az átriumba. Ez volt az első installáció a magyar pavilonban. Figyelem-



Samu Géza: *Másvilághép*, installáció, 1988
Fotó: MMA

felhívó jellegével hozzájárult ahhoz, hogy a kiállítás – Bukta Imre, Pinczehelyi Sándor és Samu Géza bemutatkozása – a nemzetközi sajtó elismerését is kiváltotta. A sikerben az előző biennálés szereplés tanulsága is közrejátszott. Pinczehelyi Néray 1986-os rendezése hibájaként értékelte, hogy a belső udvart üresen hagyták. „Egyszerűen elmentek a látogatók a magyar pavilon előtt, mert ahogy kívülről benéztek a bejáraton keresztül, azt hitték, hogy üres! Ezt a hibát később Kata is belátta.”⁸ A következő biennálén, 1990-ben Fehér László festőművész kiállításán életnagyságú acél sziluett-szobrok fogadták a látogatókat az átriumban, előrevetítve a benti képek atmoszféráját. Fehér *Vasrajzai* Néray felkérésére kifejezetten ebbe a térbe készültek, és igen nagy sikert arattak.⁹ Peter Ludwig még a kiállítás ideje alatt megvásárolta őket az aacheni gyűjteménye számára. A térhasználat terén az igazi áttörést Bachman Gábor 1996-os építészeti biennálés szereplése jelentette. A mindmáig legnagyobb léptékű és költségvetésű velencei magyar kiállítás, a *Semmi Építészete* során Bachman az egész pavilont díszletmaketté alakította, melynek részeként provizórikusan befedte az átriumot, melynek közepén a *Semmi Építészete* fémmodelljét, a vörösre festett oldalfalakon pedig festményeket és komputerrajzokat helyezett el.

A térhasználat gyakorlattá válik (1999–2017)

Az első, direkt az átriumba szánt térinstallációs munkát Benczúr Emese készítette 1999-ben, amikor az udvar fölé az egész teret átszínező, nagy méretű rózsaszín selyemre hímzett szöveget – *Try to see the world through* (Próbáld meg

rózsaszínben látni a világot) – feszített ki.¹⁰ Ez már nem egy összerakható szobrászi installáció volt (mint 1988-ban Samu Géza installációja, amit főpróbaként még itthon, az Ernst Múzeumban is kiállították), hanem egy valódi helyspecifikus alkotás, ahol a mű része a konkrét tér is. 2000-ben a Gerle János és Szegő György rendezte *Új Atlantisz felé* című sokszereplős kiállítás térfüzérében és szellemi tengelyében az udvaron Makovecz Imre növényi struktúrákat formáló bronzszobra képezte a középpontot.¹¹ 2003-ban a Kis Varsó a *Nefertiti teste* című projektje során radikálisan átrendezte a teret. A térelvlasztó üvegajtókat tokostul kiszedték, ugyanakkor a felfüggesztések nyomát nem fedték el, jelezve, hogy a kiállítás része a tér átalakítása is. A babércserjével és borostyánokkal zölddé tett, megnagyobbított átrium bal oldalán kapott helyet az installáció fő (és lényegében egyetlen) eleme, a közel ember nagyságú, fejetlen bronz női test, amely a Berlinben őrzött, híres egyiptomi mellszobor kiegészítéseként készült. 2008-ban egy generatív építészeti installáció, a virtuális építészeti struktúrákat létrehozó *Corpora in Si(gh)te* projektben a lefedett átrium közepén egy hatalmas makett állt, a Corpora egy pillanatának anyagban kimerevített állapota. Forgács Péter 2009-ben az udvart külön kiállítóterként használta, ahol a fal mentén kialakított vitrinekben Louise McCagg szobrász emberi maszkjai kaptak helyet. 2011-ben Németh Hajnal *Összeomlás – Passzív interjú* című kiállításán rendszámtáblákra nyomtatott versfal fogadta a nézőt az udvarban. Az áttetsző üvegfalak összeköttetést képeztek a pavilon belsejével, ahol egy összetört BMW parkolt

vörös fényben, mely erős szín az üvegfelületeken keresztül kellően drámai kontrasztot alkotott az udvar fehérjével. A 2010-es Építészeti Biennálén a vonalat közép-pontba helyező *BorderLine* kiállításon belógatott ceruzák százaiból, a 2014-es *Building* projektben egy gerendákból ácsolt kapuból és fa ruhacsipeszek ezreiből álló installáció helyszíne volt az átrium. 2012-ben a *Spacemaker* kiállításon a pavilont és az átriumot kaviccsal szórták fel. A puritánul berendezett kiállítóteret építészhallgatók „makett-erdője” népesítette be, az udvarban pedig Kelle Antal geometrikus „szobor-fái” és plasztikai kaptak helyet.¹² A következő évben az átrium használatának 2008 óta tartó folyamata technikai okok miatt megszakadt, Asztalos Zsolt *Kilőtték, de nem robbant fel* kiállításán az átriumban bemutatni tervezett, hatástalanított valódi bombákat ugyanis nem sikerült megszerezni. „A katonai főparancsnok nem engedélyezte a kivitelt, pedig már le voltak gyártva a posztamensek.”¹³ 2015-ben Cseke Szilárd *Fenntartható identitások* című kiállításán az átrium a látogatók interaktív bevonására szolgált: krétagömbökkel írhattak, rajzolhattak a falra rögzített táblákra, valamint pörgethető korongokon választhattak a témához kapcsolódó fogalmak közül. Egyúttal itt kapott pár négyzetcentiméteres helyet egy külső alternatív kezdeményezés, a hontalan művészek sarka.¹⁴ Az átrium kertté alakítása az építészeti biennáléra pályázók körében már korábban is felmerült: 2012-ben Pásztor Erika Katalina és Július Gyula a pécsi Zsolnay Negyedet bemutató kiállítási tervében az átriumba mohákból, sziklakerti növényekből álló vegetációt kívánt



Az 1938-as kiállítás részlete, az átrium helyén a főteremmel és az emeleti terem galériájával
Fotó: Giacomelli Venezia



Részlet a *BorderLine* kiállításról, 2010
Fotó: Bujnovszky Tamás



Kis Varsó: *Nefertiti teste*, 2003
Fotó: Kis Varsó



Fehér László *Vasrajzai* az udvarban 1990-ben
Fotó: Fehér László

Benczúr Emese *Try to see the world through* térspecifikus installációja 1999-ben

Fotó: Benczúr Emese

telepíteni, melyben a Zsolnay-gyárból származó pirogránit fragmentumokat és info-szobrokat helyeztek volna el.

A tavalyi kertté alakítás előfutárának tekinthető a 2006-os *Re:orient* projekt *Ultrahangkertje*, melyben páfrányok és ultrahangos gőzfejlesztők összekapcsolásával jött létre az átriumban egy jelképes mesterséges kert, ahol – ahogy a projektleírásban olvasható – „a technológiát kell locsolni és az látja el párával a növényeket. A belső kert természetes és technológiai elemei egymást gondozzák, egyfajta csendes, önfenntartó környezetet teremtve.”¹⁵

A 2016-ban megépült valódi kert hasonlóan környezettudatos hozzáállással, de kevésbé komplikált megfontolásból született. Az *æktivátorok* – *Helyi aktív építészet* című projekt kurátorai – Fábián Gábor és Fajcsák Dénes építésszek – a kiállítás alapját képező egri projekt helyszíne, a Gárdonyi-kert természeti hangulatát kívánták vele megidézni. Ez annyira jól sikerült, a kert annyira természetesnek hatott, hogy a látogatók többségének fel sem tűnt, hogy ideiglenes ketről van szó, ami csak a kiállítás kedvéért létezik. Ennek helyére az idei képzőművészeti biennálén Várnai Gyula kiállításának emblematikus eleme, egy békegalambot formázó, négy méter magas neon fényinstalláció kerül.

A 2017-es biennálé-pályázaton két művész még hangsúlyosabb szerepet szánt az átriumnak. Csákány István *Humboldthöhe* című helyspecifikus installációja központi elemét az átriumban diorámaszerűen kialakított, két oldalról az üveg-falon át megtekinthető environment képezte egy hatalmas, forgó betonszoborral, melyet egy fákkal és bokrokkal betelepített, burjánzó vadkert vett volna körül. Egy másik pályázó, Rabóczky Judit – és kurátora, É. Kiss Piroska díszlettervező – megfordították a térhasználat szokásos rendjét: a kiállítóteret lezárták és csak az átriumba engedték volna be a látogatókat. Onnét lehet-



Részlet Jovánovics György 1995-ös kiállításáról

Fotó: Jovánovics György

tett volna megnézni Rabóczkynak az üvegfalak mögött kirakatszerűen elhelyezett, acéllemezből készült gyerekkszobrait.

Újragondolás

Az átrium használatára az elmúlt évtizedben egyre több jó példát láthattunk. Úgy tűnik, a térhasználat hagyománya inspiratív hatású az egymást követő kiállítók és kurátorok számára is, összességében azonban mégis azt kell mondani, hogy az épület ezen adottsága inkább teher, mint előny. Nem is annyira az átrium saját terével van gond, hanem a térszervező ereje az, ami nehézséget okoz azzal, hogy kötötté teszi a kiállítóterek bejárhatóságát és használhatóságát.

A térszerkezet problematikáját jól foglalta össze a 2010-es Építészeti Biennálé kurátora, Wesselényi-Garay Andor: „Építészeti szempontból nem egyszerű ebben a térben gondolkodni. Rotunda, apszis, körbejárható termék, eltérő térsűrűség. Több átvezető helyiségen keresztül jut be az ember a kiállítóterbe, ami első látásra egy centrális szervezésű pavilon. Ez egy újabb nehéz feladat, mert a centralitás miatt alapvetően egyetlen gesztussal foglalkozna az ember, egyetlenegy dolgot szeretne elmondani, viszont ezt az egyetlenegy dolgot a terek egymásutánisága és komplexitása miatt nagyon nehéz bemutatni. Fellép a terek bejárásával ugyanis valamiféle időbeliség, amely a kiállítás tematikájának egyfajta dramaturgiáját, komponáltságát igényelné.”¹⁶

Az újragondolásra alkalmat kínálhat, hogy előbb-utóbb megoldást kell találni azokra a műszaki problémákra és hiányosságokra, melyeket a pavilon előző, az épület történeti-szimbolikus rehabilitációjára koncentráló, a funkcionális kérdésekre kevésbé figyelmet fordító felújítása során rosszul vagy egyáltalán nem oldottak meg. Mire gondolk?

A gyakori beázással fenyegető belső lapos tetőt az elmúlt másfél évtized toldozgatás-foldozgatásai helyett újra kellene tervezni, ki kellene cserélni. A tetőtér feletti üvegterő teljesen elhibázottnak mondható, az intenzív benapozás az emeleti teret gyakorlatilag használhatatlanná teszi.

A pavilon komoly hiányossága, hogy nincs benne légkondicionálás. Ez nemcsak a látogatók komfortérzetét csökkenti, hanem lehetlenné teszi, hogy múzeumi körülményeket igénylő műtárgyakat lehessen kiállítani. Mivel az épületnek nincs olyan hátsó frontja, ahová a klíma elsuvasztható lenne, az épületgépészet elhelyezésére – más pavilonokhoz hasonlóan – csak a lapos tető, illetve az átrium feletti térség jöhetne számításba. Mindezt úgy kellene megoldani, hogy a gépészeti blokk kívülről ne látszódjék, a műemlék épület esztétikai megjelenését, összképét ne befolyásolja. A lehetőség megvizsgálása során újra lehetne gondolni azt is, hogy egyáltalán szükség van-e az átriumra. Csete György építész 1992-ben a pavilon-rekonstrukció tervezésekor az átriumot „használhatatlan udvarnak” minősítette, és egy olyan változatot is készített, amelyben az udvart befedték volna. Csete a tetőtérben „az intimebb hangulatot-teret igénylő grafika, kisplasztika stb. művelői számára használhatóan” egy galériát képzelt el.¹⁷ A magas tetős, galériás változatot végül anyagi okok miatt elvetették, és kompromisszumként a félmagas tetős változat valósult meg az átrium megtartásával.¹⁸ Újra felmerül a kérdés, hogy vajon nem lenne-e jobb megoldás lefedni, egyterűvé alakítani a pavilont¹⁹, hogy az aktuális kiállítás térigényének megfelelően lehessen alakítani a belső teret, s nem fordítva, mint ahogy immáron fél évszázada történik, amikor a kiállítók kénytelenek alkalmazkodni az épület kényszeradottságaihoz.



Németh Hajnal *Összeomlás – Passzív interjú* kiállításának részlete, 2011
Fotó: Peternák Miklós



Az átrium a *Building* kiállításon 2014-ben
Fotó: Boros Géza



Részlet Cseke Szilárd *Fenntartható identitások* kiállításáról, 2015
Fotó: Boros Géza

1 A pavilonok tereiről kiváló áttekintést nyújt: *Pavilions and gardens of Venice Biennale. Photographs by Gabriele Basilico*. Contrasto, Rome, 2013

2 A pavilon átépítéséről lásd: Sümegi György: „Túlzott szecessziójával kirívó építmény”. A velencei magyar pavilon átépítése: 1955–1958. In: *Pavilon építéset a 19–20. században a Magyar Építészeti Múzeum gyűjteményéből*. Pavilon periodika különszám. OMvH Magyar Építészeti Múzeum – Pavilon Alapítvány, Budapest, 2000. 151. o. Sümegi György irányításával zajlott 1995–2000 között a velencei magyar pavilon műemléki rekonstrukciója és a Csete György tervezte félmagas tető kialakítása.

3 Eredetileg még több üvegfelület szabdalta szét a teret. A bejárattal szembeni falon 1958 és 1998 között a jelenlegi egyetlen íves középső üvegajtó helyett két szélső üvegajtó volt. A túl sok üveggel rendszerint megnehezíti a kiállítók dolgát, de olykor előnyös is lehet. Például a természetes fényt és a körbefutó üvegfelületek nyújtotta tükröződést igyekezett kihasználni Jovánovics György az 1995-ös kiállításán.

4 A népszerű szobor egy példánya ma Budapesten, a Madách téren áll, de található belőle példány Debrecenben, Székesfehérváron és Zalaegerszegen is.

5 A domborművet 1964-ben a XI. kerületben, az Egry József u. 3–11. szám alatti iskola homlokzatán helyezték el, ahol ma is látható.

6 A szobor ma Pécsen, a Zsolnay Múzeum kertjében árválkodik. Jelenleg felújítás alatt.

7 Bódi Kinga: *Úszó tárlatok*. 1. rész. Beszélgetések az egykor Velencei Biennálén részt vevő magyar képzőművészekkel, kurátorokkal, nemzeti biztosokkal. Kérdések Csorba Géza művészettörténészhez. *Balkon*, 2013/4. 7. o. Csorba az interjúban rosszul emlékezett: a szobor az átriumban, s nem a pavilon előtt állt.

8 Bódi Kinga: *Úszó tárlatok*. 4. rész. Beszélgetések az egykor Velencei Biennálén részt vevő magyar képzőművészekkel, kurátorokkal, nemzeti biztosokkal. Kérdések Pinczehelyi Sándor képzőművészhez. *Balkon*, 2013/6. 11. o. 1986-ban a magyar pavilonban

Bak Imre, Birkás Ákos, Kelemen Károly és Nádler István kiállítása volt látható.

9 A felkérés részleteiről lásd: Pataki Gábor: „A hideg barokk felé?” Beszélgetés Néray Katalinnal. *Új Művészet*, 1990/2. 18. o.

10 „Először fehér anyaggal akartam lefedni az udvart, amitől a Sturcz megijedt, hogy túl visszafogott lenne, inkább valami színeset szeretett volna. Kicsit morcos lettem, hogy mit szól bele, de akkor még nem állt össze bennem az egész. Azt mondtam neki, attól függ a szín, hogy mit fogok kitalálni. Részben ebből a durcásságból jött ez a brutál rózsaszín indiai selyem, ami jól átészínezte az egész teret, de novemberre biztos teljesen kifakul majd” – nyilatkozta az alkotó. Lásd: Szőnyi Tamás: „Bírom cérnával”. (Benczúr Emese képzőművész). *Magyar Narancs*, 1999/29. 31. o. A *techné vállalkása* című csoportos kiállítás nemzeti biztosa Sturcz János volt.

11 E tengely egyik végét az apszisban elhelyezett római Santo Stefano Rotondo modellje, másik végét a Maróti Géza rajza alapján készült Atlantisz-makett alkotta, mely a pavilon bejárata előtt kapott helyet.

12 Kelle Antal kakukktójásként, utólag került be a kiállításba, Bachman Zoltán és Markó Balázs nyertes pályázatában eredetileg nem szerepelt.

13 Bódi Kinga: *Úszó tárlatok*. 24. rész. Beszélgetések az egykor Velencei Biennálén részt vevő magyar képzőművészekkel, kurátorokkal, nemzeti biztosokkal. Kérdések Uhl Gabriella művészettörténészhez. *Balkon*, 2016/6. 7. o.

14 Az alternatív platform először a belső térben próbálkozott a helyfoglalással. Lásd: www.nation25.com

15 www.reorient.hu

16 Árvai András – Benedek Anna: A közös többszörös. Interjú Wesselényi-Garay Andorral. www.prae.hu/index.php?route=article%2Farticle&aid=2521

17 Csete György: Bárd és búzakoszorú. In: A Velencei Biennálé magyar pavilonja. *Új Művészet*, 1992/9. melléklet 6. o.

18 A tetőtérrel kapcsolatban Csete egy olyan tervet dédelgetett, hogy ott műtermet lehetne kialakítani, ahol évente egy-egy hónapos állami ösztöndíjjal fiatal

művészek lakhatnának és dolgozhatnának megteremtve ezzel a „Velencei Iskola” alapjait. Lásd: *Csete György és Dulánszky Jenő*. Architectura – Vallomások, Kijárat Kiadó, Budapest, 2001. 10. o.

19 Még egy melléktere van a pavilonnak, ami adott esetben potenciális térként jöhetne számításba helyspecifikus munka bemutatására. Ez – Csete György kifejezésével – az „altemplomszerű” pince, amely szintén egyedülálló a Giardini területén. Ezt az alternatívát aknázták ki 1993-ban Keserő Katalin nemzeti biztos, amikor a frissen felújított pincében egy „underground” művész, Lois Viktor hangszerszobrait állította ki, miközben fent a kiállítóterben Joseph Kosuth installációja volt látható. Kosuth ebben az évben megkapta a biennálé életműdíját. Lois kiállításával a feltörő talajvíz következtében gondok adódtak, de összességében jól oldotta meg a perifériális tér használatát, a pavilon hátsó fertályának fókuszálását. Alapvetően egyik melléktér sem alkalmas kiállítási célokra. A legmegfelelőbb funkciójuk a raktárkénti hasznosítás.

acb

Az acb Galéria gratulál Várnai Gyulának az 57. Velencei Képzőművészeti Biennálén való részvételéhez!



Várnai Gyula: *E-Wars*, 2017, digitális print (részlet)

LUDWIG MÚZEUM
Kortárs Művészeti Múzeum
Museum of Contemporary Art
www.ludwigmuseum.hu

Várnai Gyula: *Peace on Earth!*
Biennale Arte 2017 Magyar Pavilon
Nemzeti biztos: Fabényi Julia
Kurátor: Petrányi Zsolt
2017. május 13. – november 17.

PEACE
ON EARTH

Hatalmas poliptichonja, ami hetven éve egy római múzeumi raktárban hever, a világi dicsőség mulandóságát ábrázolja, de lehetne saját sorsának, művészi pályájának tükre is. Hirémy-Hirschl Adolf James Ensor, Alfons Mucha és Giovanni Segantini kortársa volt, Bécsben pedig egy ideig Klimt közvetlen köréhez tartozott. Olaszországban a legnagyobb szecessziós mesterek közé sorolják, nálunk pedig még a nevét is leginkább csak a figyelmes Artmagazin-olvasók ismerik.

Fehér Ildikó

SIC TRANSIT.... Hirémy-Hirschl Adolf elfelejtett dicsősége



Hirémy-Hirschl Adolf, archiv fotó,
Istituto Storico Austriaco, Archivio, I. 71 74. o.



Hirémy-Hirschl Adolf: Vázlat a *Látomás a Pestisről* c. jelenethez,
1912, olaj, vászon, 50 x 62 cm, Roma, Galleria Comunale d'Arte Moderna
© Roma Capitale

A Temesváron született, Bécsben művésszé érő, mégis élete nagy részében Rómában alkotó festőt az 1980-as években fedezték fel újra Olaszországban.¹ Ekkortól szerepel több kiállításon is a római Galleria Comunale d'Arte Moderna raktárában majdnem 70 évig hevert *Sic transit...* című monumentális alkotása, ami az első világháború hajnalán az elmúlás és a háború apokaliptikus vízióját vetítette, szinte előre. Hirémy-Hirschl Adolf Ensor, Mucha és Segantini kortársa volt, Bécsben egy ideig a Klimt köré csoportosuló művészek közé tartozott. Magyar festőként tartották számon a nemzetközi, európai kiállításokon és római katalógusaiban is ekként mutatkozott be. Ennek

ellenére magyar nyelven még nem született pályáját, művészetét bemutató cikk vagy önálló tanulmány. Több mint harminc éve, egy Olaszországban megjelent Hirémy-kötet ezzel a mondattal indult: „Az Art Nouveau és a bécsi szecesszió újraértékelésének logikus következménye a magyar származású Hirémy Hirschl festészetének felfedezése.”² Ami annál is inkább aktuális, mert egy római levéltárban nemrég előkerült a festő teljes hagyatéka, többdoboznyi levelezés, fotó, vázlatrajz és hivatalos irat.³ Bepillantást nyerve a dokumentumokba nemcsak művészi pályájának állomásairól kapunk árnyaltabb képet, hanem megérthetjük a magyarországi művészeti élet

szervezőivel való ambivalens kapcsolatát is. Fontos rávilágítani arra a tényre, hogy az egykor Klimt közvetlen köréhez tartozó festő, aki korábban Hans Makart közvetlen munkatársa volt, majd a német művészkolónia vezetője lett Rómában, és akinek képeit az 1980-as évek óta egyre több amerikai, londoni, osztrák és olasz múzeum állítja ki – gyakorlatilag ismeretlen a 20. századi magyar művészettörténet-írás számára. „Nekünk... nem ad ez a kép semmit”⁴ – mondta Lyka Károly arról a Hirémy-festményről, amit Klimt *Csókjával* egyszerre vásárolt meg a Belvedere.

Hirémy kontra Klimt

Hirémy 1878–80-ig tanult történelmi festészetet a bécsi Akadémián, mesterei Leopold Eisenmenger és Karl Müller voltak. Tanulmányai végén a *Hannibál átkelése az Alpokon* című képével elnyerte az Akadémia által kiadott, a legjobb történelmi festménynek járó díjat. Hamar befutott, sikeres festő lett és jó tíz év múlva megkapta a bécsi művészeti élet akkori lehető legnagyobb elismerését is, a *Kaiserpreist*, amelyet egy évvel korábban, 1890-ben épp Klimtnek ítélték oda. Hirémyre Bécsben akadémiai mesterein és Klimt körén kívül Hans Makart munkái hatottak leginkább. 1879-ben tagja volt Makart műhelyének, így ő is részt vett a Ferenc József és Erzsébet királyné ezüstlakodalmának alkalmából rendezett felvonulás kellékeinek elkészítésében. A császári főváros pompakedvelő igénye szerint a Ringen 27 kocsi gurult végig, melyek a császári pár előtt hódolva menetelő egyes csoportok, szakmák kompozícióját, az adott iparág attribútumait jelenítették meg dagályos szimbólumhalmokkal, középkorias külsőségek mellett. Hirémy mindebben a *Vadászat sólyommal* figura-csoport kartonját rajzolta meg. 1888-ban lett a Künstlerhaus tagja. Amikor Klimt a Künstlerhaustól elszakadva 1897-ben megalapította az Osztrák Szecessziós Képzőművészek Egyesületét (Vereinigung bildender Künstler Österreichs), azaz a *Wiener Secession* művész-

csoportot, Hirémy nem tartott vele. Részt vett azonban a korabeli Bécs jelentős épületdekorációs munkálataiban, amit a Ringen, az Operával szembeni Todesco-palotába 1898-ban készített négy tondóból álló *Évszakok* sorozata (ma magángyűteményben) tanúsít. 1897–98-ban Klimt már saját, kiforrott stílusában alkotott, a *Secession* festői pedig két sikeres kiállítást tudhattak maguk mögött. Hirémy 1898-ban aratta utolsó bécsi sikereit: a Künstlerhaus nagy kiállításán festményei nemcsak együtt szerepeltek Max Liebermann, Arnold Böcklin munkáival, de Böcklin és Max Klinger mellett ő is elnyerte a Nagy Aranyérmet, az osztrák állami kitüntetést. Ebben az évben festette meg *Lelkek az Acheronnál* című nagy méretű vásznát, melyet Klimt ikonikus alkotásával, a *Csókkal* együtt vásárolt meg az osztrák állam hatalmas összegért a kortárs osztrák művek bemutatására alapított Moderne Galerie (ma: Belvedere) számára. Művészi pályájuk többször keresztezte egymást, de azt mindenképpen túlzásnak tarthatjuk, hogy Klimt előfutáraként említsék, ahogyan az Hirémy temetésén, az egyik nekrológban elhangzott. Hirémyből hiányzott a Klimthez hasonló kirobbanó erő és kísérletezőkedv, őt inkább a magasztos történelmi témák érdekelték, bécsi korszakára a szecesszió belüli sajátos konzervativizmus jellemző.

A *Lelkek az Acheronnál* című festményt egyébként a budapesti nagyközönség is láthatta a Múcsarnok 1899-es tavaszi tárlatán. A kora-

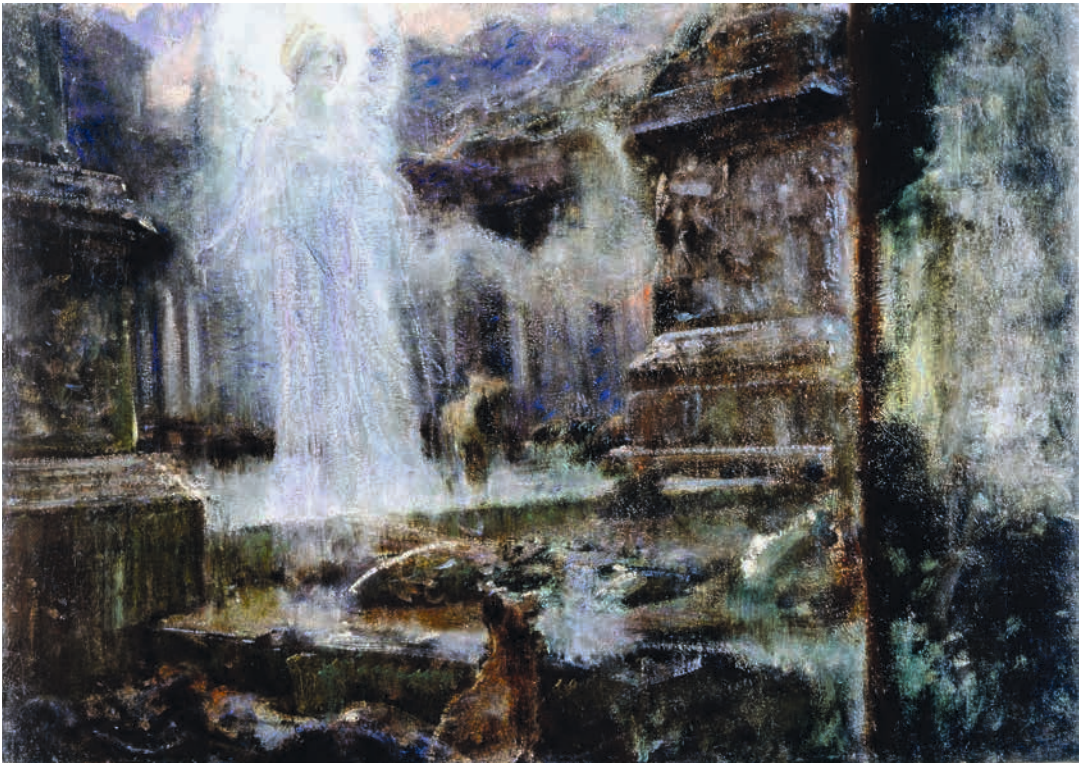
beli sajtó lesújtó kritikát közölt róla. Bár a *Pesti Napló* szerzője amellet, hogy Hirémy *Acheron*-ját tartotta „a leggyengébb képek egyikének”, még Rippl-Rónaival sem volt elégedett, mivel „képein egy kicsit sok a szecesszió”⁵. Mint már említettük, Lyka Károly sem tudott az *Acheron*-nal mit kezdeni: „Meglehetősen hidegen nézzük végig ezt a fáradságos képet, amely nem hat meg minket, mert mi nem lehetünk diszponálva az ilyen közvetlenségekben szükkölködő téma befogadására. Ezt a mesét a görög szellem produkálta s el is mondták a görögök szépen, de azon a nyelven, amelyen a mese megszületett. Most, nekünk, akik egész más képzetekből állítjuk össze lelki világunkat, nem ad ez a kép semmit.”⁶ Hirémy 1908-ban, a Ferencz József uralkodásának 60. évfordulóján Bécsben megrendezett kiállításra már Rómából küldte el a festményt, ahová 1898-ban költözött némi-képpen botrányos körülmények között.

A Palazzo Venezia tornya és a Múcsarnok

1898. július 28-án vette ugyanis feleségül Isa Rustont, aki első férjétől, egy bécsi kereskedőtől éppen a festővel folytatott viszonya miatt vált el. A házassággal sem sikerült elsimítani a botrányt: Hirémy körül hirtelen légüres tér keletkezett annak ellenére, hogy korábban a legelőkelőbb társasági és művészi körökben forgott, sőt a császári család figyelmét is felkeltette. Kénytelen volt Bécset maga mögött hagyni,

ám még évekkel később is igyekezett fenntartani a kapcsolatot a bécsi művészeti élet szervezőivel és részt venni a császárvárosban rendezett kiállításokon. Rómába költözésével nemcsak lakhelyet, de állampolgárságot és nevet is változtatott: 1898. április 5-én kelt az a *Visszahonosítási okirat*, melyben a festő újból magyar állampolgárságot nyert, nevét pedig Hirschlről a magyarosabbnak hangzó (?) Hirémy-Hirschlre változtatta. Az ügyre vonatkozó hivatalos levelezést ma is őrzi a római Osztrák Kultúrintézet levéltára. Rómába érkezésekor először a Palazzo Venezia tornyába költözött, mivel ez az épület volt 1867 és 1915 között az Osztrák–Magyar Monarchia szentszéki nagykövetsége és egyúttal a Monarchia képzőművészeinek otthona. A művészek az épület tornyában laktak, a műtermek pedig a földszinten voltak udvar felőli bejáratral. A Markó családon kívül az Itáliát járó magyar művészek szinte mindegyike itt töltött hosszabb-rövidebb időt: Than Mór, Mednyánszky László, Szoldatits Ferenc és korábban Ligeti Antal is. Hirémy pályáját akár a külföldi kiállításokon szerzett díjak és aranyérmek felsorolásával is meg lehetne rajzolni, mivel műveivel a századforduló szinte minden nagy európai képzőművészeti kiállításán szerepelt: 1882: Róma, 1888: München, 1889: Párizs és Bécs, 1890:

Berlin, 1891 és 1892: Bécs, 1893: Antwerpen, Drezda. Termékeny festő volt, sokat dolgozott. Egy 1904-es római kiállításon 70 művet állított ki; ezen egyébként néhány konzervatív olasz festő mellett a fiatal Giacomo Balla is szerepelt. Ilyen nemzetközi sikerek fényében nem meglepő, hogy az 1900-as párizsi világkiállítás magyar pavilonjának szervezői is megtalálták Hirémyt, és hazafiasságára apellálva kérték, hogy tisztelje meg őket azzal, hogy elküldi Párizsba 1893-ban festett *Aphrodité* című kompozícióját. A felkérést örömmel vállaló művész azonban nem rejtette véka alá meglepetését sem: „Siettem ezen kérésnek eleget tenni, dacára annak, hogy eddig semmiféle bátorítást nem élveztem a szűkebb hazám részéről – összes sikereimet az Osztr. Magyar Monarchia másik felében arattam.”⁷ Ám amikor kiderült, hogy az osztrák pavilonban is szerepelnek Hirémy munkái, a magyar szervezők hirtelen meggondolták magukat. A felkérést visszavonva azt ajánlották a festőnek, hogy Párizs helyett inkább a Múcsarnok 1900-as téli tárlatán mutassa be a képet. Az *Aphrodité* azonban már megérkezett Párizsba, így nem volt mit tenni, betették az osztrák pavilon többi Hirémy-festménye mellé. Emiatt aztán a Múcsarnok sem fogadta be a képet annak ellenére, hogy – a Társulati



Hirémy-Hirschl Adolf: Vázlat *A magányos Róma* c. jelenethez, 1912, olaj, vászon, 40 × 58 cm, Roma, Galleria Comunale d'Arte Moderna
© Roma Capitale



Hirémy-Hirschl Adolf: *Felesége, Isa Ruston portréja*, archiv fotó, Istituto Storico Austriaco, Archivio, I. 71 74. o.



Hirémy-Hirschl Adolf műtermében, archiv fotó, Istituto Storico Austriaco, Archivio, I. 71 74. o.

Bizottság külön kérésére – Hirémy a festmény mellé a magyar állampolgárságról szóló okiratot is csatolta. Döntésüket azzal indokolták, hogy azon művészeket, akik egy nemzetközi kiállításon „...nem a magyar, hanem más, külföldi osztályban állítanak ki, kizárólag magyar, nemzeti kiállítások keretében [a Múcsarnok] elvből nem fogadja be.”⁸ A festményt ki sem csomagolták, úgy küldték vissza Rómába. Elég valószínű persze, hogy a korábban az *Acheront* elutasító magyar sajtó a hullámszó tengerben fekvő női aktként megfestett *Aphrodité*ért sem rajongott volna különösebben. Hirémy Rómát otthonául választva a Palazzo Venezia tornyából pár év után a Via Varese 8, majd a Via Gabriele Falloppio 5 alá költözött feleségével. Ez utóbbi címen ma is szép századfordulós villa áll. Háza egyébként a fiatal osztrák és német művészek társaságának is kedvelt találkozóhelyévé vált. Bár a magyar művészeti életben nem sikerült megvetnie lábát, az olasz kortársak és a Rómában élő német művészek egyaránt nagyra tartották: tagjává fogadta a római Accademia di San Luca és éppen az első világháború előtti években nevezték ki elnöknek a római Német Festők Egyesületének (Associazione Tedesca degli Artisti) élére.



Hirémy-Hirschl Adolf: *Sic transit...*, 1912, olaj, vászon, 180 (középső kép) × 592 cm, Roma, Galleria Comunale d'Arte Moderna
© Roma Capitale

A *Sic transit...* és a Nagy Háború

Hirémy fő művének egyértelműen a római Galleria Comunaleban lévő monumentális festményét tartották. A *Sic transit...* szecessziós keretbe foglalt, öt részből álló poliptichonja majdnem két méter magas és hat méter hosszú. Témája, az antik világ eltűnése és az új, keresztény korszak megszületése a festőt már pályája kezdetétől foglalkoztatta. A hatalmas képet Rómában festette, de elkészülte után 1912-ben a bécsi Künstlerhausban mutatta be először. A poliptichon a halála utáni évben, 1934-ben szerepelt a római Studio Jandolóban, az özevegye által szervezett kiállításon is. Az *Il Popolo d'Italia*ban megjelent recenzió szerint, az olasz állam megvásárolt egy képet erről a tárlatról.⁹ A Galleria Comunale archívumában nincs olyan adat, ami megerősítené, hogy ekkortól őrzik a festményt, de furcsamód semmilyen más adat sincs arról, hogy pontosan mikor és hogyan került a gyűjteménybe Hirémy műve.¹⁰ A poliptichon mindegyik táblájának hátoldalán egy-egy kézzel írt, német nyelvű cédulán szerepel az adott jelenet címe, ami nagyban megkönnyíti az allegorikus, szimbolikus képek értelmezését. Balról az első jelenet a *Látomás a Pestisről*, helyszíne a Forum Romanumot idézi a háttérben Septimus Severus diadalívével. Trombitáló angyalok, góniuszok, lovak teszik apokaliptikus látomássá a jelenetet, melynek

közepén a Pestis allegorikus alakja halad nagy léptekkel. A templomba menekülő túlélők Hirémy történelmi jeleneteinek figuracsoportjaira emlékeztetnek. A második kép *Az új Egyház* címet viseli, fő motívuma egy középkori cibórium, ami mögött Krisztus Pantokrátor mozaik tűnik fel, a Santa Prassede és a Santa Cecilia in Trastevere templomok apszismozaikjainak idézeteként. Ennek a részletnek a párhuzamait a kortárs olaszországi festészetben Luigi Serra 1886-os bolognai falképén és Edward Burne-Jones 1883–84-es római, San Paolo-templomban lévő mozaikjain találjuk. A középső jelenet címe: *A magányos Róma*. A Kereszténység szellemi ragyogását jeleníti meg Róma Istene, mely győzedelmeskedik az antik épületmaradványokkal és a két farkassal szimbolizált pogány Rómán. A kortárs olasz festészetben a preraffaeliták, a szecesszió és Böcklin hatását egyaránt mutató Giulio Aristide Sartorio festett hasonló hangulatú képeket. A *magányos Róma* főalakjáról viszonylag sok vázlat maradt fenn. A szintén a Galleria Comunaleban lévő kartonra festett olajvázlaton Róma Isten a háttérben, egy árkád alatt áll, fejét kendő borítja, ami Böcklin híres, 1883-as, *Odüsszeusz és Kalüpszó* festményét juttatja eszünkbe. Az utolsó jelenet témája ismét a pusztulás: *A Háború és a Pestis végigpusztít a vidéken*. A Háború allegóriája kardot tartó férfialak, aki karjánál ragadja meg és vonja maga után a nő

allegóriaként szereplő Pestist. Misztikus fényben ragyogó, áttetsző alakjuk szeli át az élet törekénységére utaló vanitas motívumokban bővelkedő képi teret. A Hirémy poliptichonjához készült számos vázlat és tanulmány közül három olajvázlatot szintén a Galleria Comunale gyűjteménye őriz.

Az a fajta misztikus szimbolizmus, ami a *Sic transit...* fő jelenetein az elmúlásról és a pusztulásról beszél – a nyilvánvaló bécsi századfordulós emlékek és az olasz kortárs festészeti hatásokon keresztül – a korszak sajátos, első világháború előtti, közép-európai hangulatának lenyomata. Az Osztrák–Magyar Monarchia összeomlásának előérzeteként, a környező országokon hamarosan végigsöprő katasztrofák sorozata, a világháború sajátos víziójaként is értelmezhetjük a képet¹¹, mely hasonló kontextusban szerepelt 2015-ben azon a vicenzai kiállításon, ami az I. világháborúban szolgáló művészeket mutatta be.¹² Hirémy ugyanis az első világháború idején önkéntes haditudósítóként szolgált a Trieszt és Pula közelében állomásozó csapatoknál – az osztrák oldalon. (Ezt a tényt az olasz műkritikusok ritkán felejtik el megemlíteni Hirémy életrajzával kapcsolatban.) A festő halála után, a már említett Studio Jandolóban rendezett tárlatot követően özevegye 1938-ban is szervezett kiállítást Hirémy életművének. A Galleria Antonina vendégkönyvében a korabeli római értelmiség színe-java,



Hirémy-Hirschl Adolf: *Lelkek az Akherónban* (részlet), 1898, olaj, vászon, 215 × 340 cm, Belvedere, Bécs
© Belvedere, Bécs

nemesi családok tagjai és kortárs művészek aláírásai között III. Viktor Emánuel olasz király kézjegye is szerepel. Erre a kiállításra a Római Magyar Akadémia művész-ösztöndíjasai is ellátogattak december 10-én Koltay-Kastner Jenő, az intézet akkori igazgatója társaságában. Hogy Mussolini vagy Klebelsberg kultúrpolitikájának akart-e Koltay-Kastner megfelelni ezzel a látogatással vagy esetleg valódi érdeklődés mutatkozott a római ösztöndíjasok részéről, azt azonban már a festő hagyatékának megsárgult névjegykártyái, fényképei, több cipősdoboznyi kézzel írt levele sem árulja el nekünk.

- 1 Adolf Hirémy-Hirschl 1860–1933. *The Beauty of Decline*, kiáll. kat. Roger Ramsay Gallery, Chicago, 1984; *Adolf Hirémy Hirschl*, kiállítási kat., bevezető: Garms Jörg, London, 1987; *Adolf Hirémy Hirschl (Temesvár, 1860 – Roma, 1933), disegni, acquarelli e pastelli*, kiállítási kat. Galleria Carlo Virgilio, Róma, 1981; *Quadreria 2001. Arte in Italia 1780/1930. Tradizione e continuità*, kiállítási kat., szerk. Stefano Grandesso, Roma, 2001, 97–97. o.
- 2 Walter Zettl: Adolf Hirémy Hirschl un «secessionista» conservatore, in: *Adolf Hirémy Hirschl*, i. m. Róma, 1981, 6. o.
- 3 Istituto Storico Austriaco, Archivio, I. 71–74. o. Ezúton is köszönöm Elisa Saltetto, a római Osztrák Kultúrintézet munkatársának segítségét.
- 4 Lyka Károly: Tájékek és emberek, in: *Új idők*, 5. évf, 1899. május 7. 406–407. o.

- 5 (–n.): Tavaszi tárlat, *Pesti Hírlap*, 1899. április 14. 21. évf., 103. sz. 22. o.; Hasonló kritika még: *Pesti Napló*, 1899. április 14. 50. évf., 103. sz. 8. o.
- 6 Lyka Károly, i. m.
- 7 Hirémy-Hirschl Adolf levele Wlassics Gyula miniszterhez. Istituto Storico Austriaco, Archivio, I. 71–74. o.
- 8 Hirémy-Hirschl Adolf hagyatéka, levelezése. Istituto Storico Austriaco, Archivio, I. 71. o.
- 9 Mostra del pittore ungherese Adolfo Hirémy, in: *Il Popolo d'Italia*, 1934. okt. 21.
- 10 Barbara Gasperini: Adolfo Hirémy Hirschl, in: *Roma – Galleria Comunale d'Arte Moderna e Contemporanea, Catalogo generale delle collezioni, Autori dell'Ottocento*, Vol. II. Szerk. Cinzia Virno, Roma, 2004, 361. o.
- 11 Gemma di Domenico Cortese: Hirémy-Hirschl: Un polittico ritrovato, in: *Bollettino dei musei comunali di Roma*, XXXII, 1985, 89–101. o.
- 12 Fernando Mazzocca: *La Grande Guerra: arte e artisti al fronte*, kiáll. kat., Milano, 2015, 90, 100–101, 320. o.

Olvasóink az Artmagazin 2012/4-es számának 26–27. oldalán találkozhattak már Hirémy-Hirschl Adolfal, a *Salzburger Underground* című cikkben, ahol fenti, *Lelkek az Akherónban* című képét nagyban is közzöltük.

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

A tápiószelei Blaskovich-kúriában kiállított gyűjtemény egyik vitrinjében látható egy csodálatos formájú ötvösremek másolata. Eredetijét, amely egy különleges arany-ezüst ötvözetből, az úgynevezett elektronból készült, a környéken ásták ki majd´ száz évvel ezelőtt.

Tarbay János Gábor

A TÁPIÓSZENTMÁRTONI SZKÍTA SZARVAS NYOMÁBAN



A tápiószentmártoni elektronból domborított szarvas
Kr. e. 6. század, hossza: 22,7 cm, Magyar Nemzeti Múzeum
© Magyar Nemzeti Múzeum Foto: Vágó Ádám



A vettersfeldei/witaszkowói kincslelet fontosabb tárgyai. Jobb felső sarokban a domborított arany hal formájú veret, Kr. e. 500 k., hossza: 41 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Antikensammlung
Forrás: Furtwängler 1912, Taf. I–III alapján

Mintegy 94 évvel ezelőtt, 1923 őszén, Hillebrand Jenő és Bella Lajos, a Magyar Nemzeti Múzeum Érem- és Régiségtárának régészei különleges leletre bukkantak egy, a Blaskovich Aladár birtokán fekvő sírhalom alatt.¹ A később tápiószentmártoni szarvasként elhíresült kora vaskori ötvösremek „...egy tűzpad szélén 1,2 m-nyi mélységből került elő összehajtott állapotban”². A feltárók mindössze egy kúpos végű arany fülbevalót találtak mellette. A 22,7 centiméter hosszú és 99 grammos elektronból³ trébelt lemez egy szarvast ábrázol, melynek stilizált agancsát, szőrzetét és végtagjainak vonalait az ötvösmester poncolással hangsúlyozta ki. A szarvast felszegett fejjel, lábait maga alá húzva, pihenő vagy egyes elképzelések szerint „szökellő” pózban ábrázolták. Szemét és fülét forrasztott rekeszekkel emelték ki, melyekben a megtaláláskor már hiányzó üvegpaszta kitöltés lehetett. Az elektronszarvas hátsó oldalán forrasztott fülek helyezkedtek el, amik a tárgy felerősítését szolgálhatták.⁴

A lengyel lelet

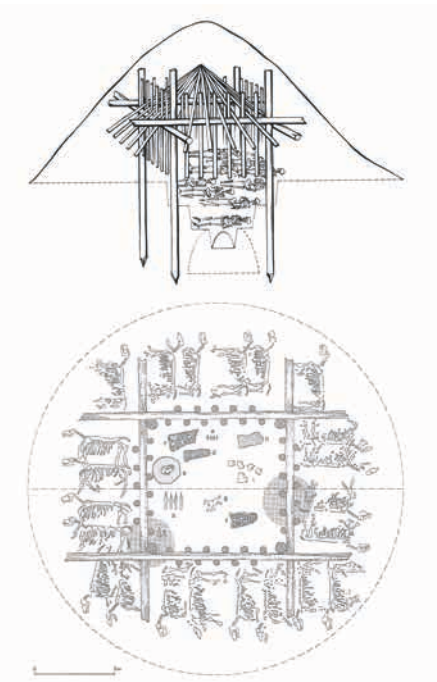
A tápiószentmártoni szarvas az 1920-as évek elején nemcsak Magyarország területén, de a tágabb értelemben vett közép-kelet-európai térségben is ritkaságnak számított. Hasonló jelentőségű lelet egyedül a mai Lengyelországhoz tartozó, vettersfeldei (Witaszkowo) kincsleletből volt ismert a műkedvelő közönség számára. A kincset 1882-ben August Lauschke, egy helyi földműves véletlenül fedezte fel szántóföldjén. Mint később kiderült, Lauschke sajátos üzleti érzékről tett tanúbizonyságot a leletek „értékesítése” során. Felismerve műkincs voltukat, a legjelentősebb darabokat jutalom reményében a helyi földesúrhoz, herceg

Heinrich zu Schönaich-Carolath-hoz vitte, akinek közvetítésével végül a berlini Königliche Museen Antiquariumába kerültek. A 6000 márkás vételár a megtaláló családját gazdagította.⁵ A megvásárolt leletek között egy 41 cm hosszú trébelt arany hal formájú veret és aprólékosan kidolgozott fegyvertartozékok és ékszerek voltak.⁶ Lauschke egy csüngőt és néhány láncot megtartott magának, jó pár darabot baráti körének ajándékozott. Egyes műtárgyakat ékszerészeknek adott el, akik egyszerűen beolvasztották a felbecsülhetetlen értékű leleteket. A nagyközönség és a régészeti kutatás számára elveszett aranytárgyokról egyedül Louis D. Nebelsick korabeli feljegyzésekre és rajzokra alapozott rekonstrukciójából van némi sejtésünk.⁷ Az eredeti kincs egy része díszes fegyverekből és fegyvertartozékokból állt: aranyveretes tegez és kardhüvely, akinakésszal (rövidkard) és aranyba foglalt fenőkövel. A lelet másik felét nagyszámú aranyékszer: egy nyak- és karperec, láncok, fülbevaló és csüngők alkották.⁸ A leghíresebb műtárgy, a több mint félkilós aranylemezből trébelt, hátoldalán rögzítőfülekkel ellátott „görög-szkíta stílusú” hal formájú veret. A hal farka kosfejekben végződik, testét melluszonya osztja két részre. Legfelül állatküzdelmi jelenet látható, uszonya alatt egy tengeri lény delfinekből és halakból álló rajt vezet.⁹ A Kr. e. 500-ra keltezhető kincsegyüttes különlegessége a tárgyak művészi értékén túl, előkeülésének helyében rejlik. Ahogy arra már a lelet első publikálója, Adolf Furtwängler is rámutatott, stilisztikai alapon a tárgyak valószínűleg a szkíta elit megrendelésére, a Fekete-tenger északi részén található görög kolóniák valamelyik műhelyében készülhettek.¹⁰ Mindezek ellenére a tárgyak elrejtésére ettől a térségtől 2000 kilométerrel északnyugatra, egy helyi

kora vaskori közösség (ún. billendorfi kultúra) erősített településén került sor. Utóbbi számos régészeti módszerekkel nehezen alátámasztható elmélet alapjául szolgált. Felmerült, hogy a lelet egy szkíta „fejedelem” sírjaként értelmezhető, mások hadizsákmányként vagy a szkíta és billendorfi kultúra vezető rétege közötti diplomáciai csereajándékként értelmezték.¹¹ Akárhogy is történt, az 1800-as évek végén felfedezett vettersfeldei leletből került elő az első olyan szkíta ízlésű, nagy méretű aranylemez tárgy, amely Közép-Európa keleti feléről származott és stílusa alapján kapcsolatba lehetett hozni a Fekete-tenger vidéki szkíta temetkezések anyagával.¹²

Hérodotosz és az oroszországi analógiák

Nem volt véletlen, hogy a tápiószentmártoni szarvas átfogó tudományos értékelése széles körű sztyeppei kapcsolatrendszere miatt több évig váratott magára – egészen addig, amíg a kor egyik legösszetettebb gondolkodású kutatója, a régész-ötvös végzettségű Fettich Nándor közre nem adta nagy hatású tanulmányát az *Archaeologiai Értesítő* hasábjain.¹³ Az oroszul beszélő Fettich nemcsak a hazai leletanyaggal volt tisztában, de a Szovjetunióban tett, 1926-os tanulmányútja során egyedülálló betekintést nyert az őskori és népvándorlás kori sztyeppei leletanyagba is. A hazai régészet számára kevésbé feltérképezett régió ismeretében megfelelő tudással bírt ahhoz, hogy a tápiószentmártoni szarvast stilisztikai és technológiai szempontból helyesen értékelje. Ő mutatott rá először arra is, a tárgy kapcsolatrendszerének részletes felvázolásán túl, hogy a lelet legszorosabb párhuzamait a távoli sztyeppei szkíta elit temetkezések (Kostromskaya-Stanitsa, Kelermes, Kul’Oba) leletei között kell keresni.¹⁴



A kostromskayai kurgán szerkezete

Forrás: Brasinszkij 1979. 39. kép; Galanina 2007. 199. Abb. 1

A Kubán folyó bal partján fekvő Kostromskaya-Stanitsa kurgánban, 1897-ben Nikolai Ivanovich Veselovsky régész és orientalista egy olyan megdöbbentő sírleletet tárt fel, mely főbb részleteiben kísértetiesen emlékeztetett a Hérodotosz által leírt szkíta „királyok” temetkezési szokásaira.¹⁵ Az elhunytat az 5,5 m magas halom alatt található legalsó sírkamrában helyezték el. A főkamra fölötti szintben tizenhárom feláldozott, mellékletek nélkül eltemetett ember feküdt. A halom belsejében Veselovsky egy 3,2 × 3,2 méteres, négyzet alakú, ácsolt faszervezetes sírboltot tárt fel. A fakonstrukció körül huszonkét feláldozott ló szabályosan elrendezett tetemét fektették le, némelyiket még fel is szerszámozták. Jóllehet a sírhalmot már az őskorban kirabolták, mégis számos kiemelkedő lelet került elő innen. Ezek között említhető négy vaslándzsa, két nyílhegyeket tartalmazó tegez, bronz- és vaspikkelyes páncéling, fenőkö és egy kerek vaspajzs, melynek külsejére egy lábát maga alá húzó aranyszarvast applikáltak.¹⁶ Utóbbi alapján értelmezi a kora vaskori kutatás jelentős része a hátsó oldalon függesztőkarikákkal ellátott nagy méretű aranyfigurákat pajzsdíszként. Ez egy olyan reprezentatív tárgy lehetett, amely kiemelkedik a szkíta fegyverzetben megfigyelhető fonott vesszőből készült, pikkellyel borított vagy vaslemezes fapajzsok

A tápiószentmártoni szarvas legszorosabb párhuzamait a távoli sztyeppei szkíta elit temetkezési helyein talált leletek között kell keresni.

köréből.¹⁷ Eltérő véleményt Andrej Ju. Alekseev fogalmazott meg, aki a kostromskayai feltárási adatainak újraértékelése alapján a szarvast tegezdíszként értelmezte.¹⁸ A szarvasfigurát hasonló pózban ábrázolták, mint a tápiószentmártonit. Lábait maga alá húzza, fejét felszegi, túlméretezett stilizált agancsa faráig ér. Szeme és ívelt, hegyes füle szintén üvegberakásos lehetett. Ugyanakkor a magyarországi darabtól eltérően nem láthatók rajta finoman poncolt minták, az alak kidolgozása sokkal plasztikusabb, testrészeinek élei nyers erő sugároznak.¹⁹ A kostromskayai aranylemez figura nem az egyetlen párhuzam ebből a térségből,²⁰ hasonlótt egy Kelermes nevű kozák település közelében is találtak. A környéken fekvő sírhalom-csoport területén az 1890-es évek végétől modern kori fosztogatások, régészeti feltáráások és számos tudományos expedíció is zajlott.²¹ A Kelermesről felszínre hozott leletek egyik legszenzációsabb darabja egy, az I. kurgánból származó arany párducfigura, amelyet egy vas pikkelyborításos pajzson találtak.²² Hasonlóan a kostromskayai szarvashoz, az állat teste szintén plasztikus, végtagjai éles vonalakkal határoltak. Testtartása leginkább az áldozata felé lopakodó ragadozóra emlékeztet. A párduc mancsain és farkán kis méretű, összegömbölyödő vadállatok láthatók. Szeme és füle berakással kiemelt, hasonlóan a többi figurához, hátoldalán felerősítést szolgáló karikák vannak. A tápiószentmártoni szarvas legutolsó párhuzamát, az 1830-as években felfedezett Kul’Oba-i szkíta elit temetkezés leletei között találhatjuk meg. A szarvast a magyarországi és kostromskayai darabhoz hasonló

pózban ábrázolták. Látványos eltérés a szarvas testén figyelhető meg. Combjára egy görög stílusú griffet, testére nyúl és oroszlán képét trébelték. Felszegett nyaka alatt egy kutya húzódik meg.²³ A három aranyfigura a szkíta művészet eltérő hatásokat magán viselő periódusaiból származik, a kutatás a kostromskayai leletet a Kr. e. 7. századra, a kelermesi példányt a Kr. e. 7. század végére, a Kul’Oba-i darabot pedig a Kr. e. 4. századra keltezi.²⁴

Zöldhalompuszta

A Fekete-tenger vidéki aranylemez figurákra emlékeztető, tápiószentmártoni szarvas Magyarország területén egészen 1928 áprilisáig egyedülálló leletnek számított. Ekkor a Borsod-Abaúj-Zemplén megyei Mezőkereszteshez tartozó Zöldhalompusztán sírásók a tápiószentmártoni elektronszarvasnál is jelentősebb leletre bukkantak. A lelet hitelesítő ásatására júniusban került sor, ekkor újfent a Magyar Nemzeti Múzeum két kutatója, a korábban említett Fettich Nándor és a korszak másik kiváló ősrégésze, Márton Lajos érkezett ki a helyszínre. Az ásatás során a két régész sikeresen tisztázta az aranytárgyak előkerülési körülményeit. Kiderült, hogy a leletek egy hamvasztásos rítusú sírból származhattak, mely fölé a vaskorban nagy méretű, 25 m átmérőjű halmot emeltek. A jórészt aranytárgyakból álló sírmellékletekből mára csak egy oroszlánfigurákkal díszített lánc, 136 darab félgömbalakú pityke, egy csüngő és egy nagy méretű, 37 cm-es szarvasfigura maradt fenn. Hogy az eredeti együttes a fentínél sokkal több kincset rejtett, Fettich 1928-as leírásából tudhatjuk meg:



Domborított aranypárduc a kelermesi I. kurgánból, Kr. e. 7. század vége, hossza: 32,6 cm, Szentpétervár, Ermitázs

Forrás: Brasinszkij 1979. 82. 75. kép Fotó: Vladimir Terebenin

„A lelettárgyak ezen hamus rész aljában egy csomóban feküdtek. Legelőször a kis aranygombok kerültek elő, azután a szarvasalak és legalul feküdtek a lánc töredékei. A tárgyak körül égetett csontok egészen apró maradványai találtak, melyekből kiszállásunkkor még a helyszínen egész világosan észlelhető darabokat lehetett látni. A sírásó munkások – amint előadták – a tárgyakra első pillanatban nem nagy gondot fordítottak, mert azt gondolták, hogy valamelyik urasági családtag koporsójának lehullott díszítményeivel van dolguk, és vizsgálgatás közben a szarvasalakot szétvágták, a láncot is elszaggatták és a láncra lévő egyik oroszlánalak hátsó részét levágták. Bemondásuk szerint e sérülési nyomok jórészt az ástól származnak. A lelet feldarabolásának módja és egyéb körülmények azonban arra engednek következtetni, hogy meg is osztozodtak rajta. A szarvasalak hátsó részét az urasági család csak napok múlva szerezte meg a munkásoktól, a lelet megmentése is leginkább a család fáradozásának köszönhető. A megmentett darabok mellett állítólag még más tárgyak is feküdtek. A munkások beszéltek apró, ezüstszínű fémgolyócskákról, melyek olyan megolvadt



Fekvő aranyszarvas Kul’Oba-ról, Kr. e. 4. század, hossza: 31,5 cm, Szentpétervár, Ermitázs

Forrás: Brasinszkij 1979. 53., 54. kép Fotó: Vladimir Terebenin

cseppek lehettek, amilyen a láncra is látható. Az aranytárgyakon itt-ott látható zöld patina-nyomok tanúsága szerint bronztárgynak is jelen kellett lenni. Azonkívül a munkások említettek valami nagy sisakforma rozsdás tárgyat, melynek azonban még nyomát se lehetett találni. A kis aranygombokból még az új sír visszahányása-kor is szedtek össze több darabot...”²⁵ Az itteni aranyszarvas szemeit és füleit üvegpaszta berakással kitöltött rekeszekkel emelték ki. A tápiószentmártonihoz hasonlóan testrészeit poncolt díszekkel hangsúlyozták. A figura ábrázolása viszont sokkal dinamikusabb, olyan, mintha az ötvös a hirtelen hátratekintő és elrugaszkodni készülő állat mozdulatát örököltette volna meg. Másik különlegessége, hogy nyakán egy kampós csőrű madárfej látható.²⁶

Ismeretlen eredetű rokon leletek

A két szarvasfigura párhuzamai sokáig a korábban említett szkíta elit temetkezésekből és a vettersfeldei kincsből voltak ismertek. Egészen addig, amíg a közelmúltban a Menashe-Michael Goldelman által vezetett, londoni szék-

helyű Eurasian Art Ltd. online katalógusában fel nem tűnt két, korábban magángyűjteményekben elzárt darab. Az első egy mindössze 12,5 cm hosszú szarvasbika, mely a mezőkeresztes (zöldhalompusztai) darabhoz hasonlóan hátrafordítja a fejét. Stilizált agancsa és farka görbe csőrű ragadozómadár-fejekben végződik, az agancsa és teste közötti négyzetes mezőt pedig egy domborított nyúl képe tölti ki. A másik egy 32,7 cm nagyságú példány, itt a szarvas lábait maga alá húzza, fejével felfelé tekint, stilizált agancsának vége ragadozómadár-fejben fut ki. Az agancs és a test között meghúzódo négyzetes panelen ragadozómadár-fej jelenik meg, csakúgy, mint az állat farkán. Mindkét darab hátulján függesztőfülek találhatók. Sem pontos származási helyük, sem előkerülésük körülménye nem ismert. Stiliztikai alapon a két figurát a Kr. e. 6. század végi és Kr. e. 5. század eleji Kubán-vidéki szkíta leletanyaggal hozták kapcsolatba.²⁷ Amennyiben a két tárgy valóban eredeti darabként értelmezhető, akkor a szkíta elithez köthető temetkezések mellékleteiként kerülhettek a föld alá.



Domborított aranyszarvas Kostromskayáról, Kr. e. 7. század, hossza: 33 cm, Ermitázs, Szentpétervár

Forrás: Galanina 2007. 200. Abb. 2 Fotó: Vladimir Terebin



A mezőkeresztes–zöldhalompusztai aranszarvas, Kr. e. 6. század, hossza: 37 cm, Magyar Nemzeti Múzeum © Magyar Nemzeti Múzeum Fotó: Vágó Ádám

A szkíta állatstílus

Hogyan illeszkednek a tápiószentmártoni-hoz hasonló „pajzsdíszek” a szkíta művészet körébe? A szkíták a Kr. e. 8. és 3. század között jelentek meg Euráziában. Régészeti hagyatéuk Belső-Ázsiától egészen a Fekete-tenger és a Kárpát-medence keleti feléig követhető nyomon. A „szkíta” megnevezés voltaképpen összefoglaló terminus, amely több különböző földrajzi régió – pl. Tuva, Altaj, Aral-tó vidéke, Tian-san, Dél-Ural és a Felső-Volga területe, Kubán-vidék, Krím, Észak-Pontusz – vaskori lovas nomád csoportjának hagyatékát fedi. Ezen a hatalmas területen egyedülálló stilizált zoomorf stílus bontakozott ki, melynek fő alakjai a sztyeppei népek közvetlen természeti környezetében megjelenő vadállatok. Az állatstílus az anyagi kultúra szinte minden elemén felfedezhető; mesterien kivitelezett példáit a szkíták fegyverein, használati eszközein, ékszerein, edényein, ruháin, nemeztárgyain, faragványain, sztléin láthatjuk, de tetoválások formájában még saját magukon is viselték. Legfőbb alakjai ragadozók (kampós csőrű madarak, párducok, tigrisek, oroszlánok) és növényevő állatok (szarvasok, antilopok, gazel-

lák, nyulak, muflonok, bakkecskék), de gyakran ábrázolnak olyan keveréklényeket is, mint a griffek. Az állatok gyakran túlhangsúlyozott testarányokkal, kicsavart vagy összegömbölyödő pózokban tűnnek fel. Jellemző az egyes testrészek kiemelése, ilyen például a szarvasfigurák üvegpasztával kitöltött szeme és füle vagy a Kárpát-medencei darabok poncolással megerősített testvonalai. Ragadozók esetén gyakori a fogak és mancsok hangsúlyozása. Előfordulnak visszatérő témák, mint az állatküzdelem, de ismétlődő testtartások is, mint a leroskadó vagy galoppozó szarvas, kiterjesztett szárnyú ragadozó madarak, lopakodó párducok. Hogy pontosan mit jelenthettek ezek az ábrázolások a vaskori szkíták számára, azt írásos források hiányában, pusztán régészeti módszerekkel nem lehet egyértelműen megválaszolni. Mindössze találgathatunk a mögötük húzóódó mitológiai tartalomról, személyes vagy akár generációkon keresztül továbbörökített jelentésekről. Az olyan állatok, mint a szarvas, megtestesíthettek kozmikus erőket, tulajdonságokat (gyorsaság), totemöst, de lehettek óvó-védő lények is. A visszatérő jeleketek mögött mára már homályba veszett, szájhagyomány útján terjedő vaskori hősi énekek

és mondák rejtőzhettek. Egyes feltevések szerint az állatalakok utalhattak a sztyeppei népek háromosztatú világképére is. A madarak az eget, a szarvasok és más növényevő állatok a középső világot, míg a halak és a ragadozók az alvilágot jelképezhetik.²⁸ Az állatstílus eredete a korai szkíta kultúra bölcsőjében, Tuva vidékén kereshető. A Kr. e. 9. század vége és a 7. század között bontakozott ki az ún. szkíta-szibériai állatstílus. Kialakulásában a késő bronzkori helyi előzményeket és a kínai Csou-dinasztia hatásait egyaránt számontartják. A kor legjelentősebb leletei az Aržan 1. és 2. halomsírokban láthatók, melyek mellékletei között állatstílussal díszített fegyverek, aranyékszerek, faedények kerültek elő.²⁹ Jelentősek az ún. szarvasos kövek is, melyeket a Kr. e. 9. és 8. század között állítottak fel legnagyobb számban, Dél-Szibéria és Mongólia területén. A szarvas-

A fontosabb leleteknek a tetovált testű szkíta múmiák számítottak, amelyek bőrén kicsavart pózokban ábrázolt szarvasokat és fantasztikus lényeket mutató mintázatok maradtak ránk.



Ismeretlen lelőhelyű aranszarvas, svájci magángyűjteményből, hossza: 12,5 cm, Eurasian Art Ltd. London Forrás: Goldman 2008



Ismeretlen lelőhelyű aranszarvas, hossza: 32,7 cm, Eurasian Art Ltd. London Forrás: Goldman 2008

figurákkal gazdagon borított sztlék különlegessége emberszerűségük: „deréktájban” vésett övekkel és fegyverekkel vannak felszerelve.³⁰ A szkíta művészet korai fázisának remekei (Kr. e. 8–7. sz.) krími, észak-pontuszi és Kubán-vidéki leleteken is láthatók. Ide köthető a kostromskayai szarvas és kelermesi párduc is.³¹ A Kr. e. 6. és 5. század köztről több területen, a Dél-Urál, Felső-Volga, Kubán-vidék, Észak-Pontusz és az Altaj területén találkozhattunk állatstílussal díszített leletekkel.³² A Kr. e. 5. században a szkíta művészet szempontjából az egyik legérdekesebb régiónak az Ukok-fennsík számított. Az itteni pazyryki jégkurgánokban Sergei Ivanovich Rudenko tökéletesen konzerválódott fabútorokat, faragványokat, nemezruhákat és bőrtárgyakat tárt fel. A szenzációs leletek szkíta állatstílusban megfogalmazott szarvasokkal, ragadozó madarakkal és nagymacskákkal voltak díszítve. Egyes elképzelések szerint a pazyryki állatküzdelem jelenetek és mitikus lények esetén érezhetők az Akhaimenida művészet hatásai is.³³ A fontosabb leleteknek a tetovált testű szkíta múmiák számítottak, amelyek bőrén kicsavart pózokban ábrázolt szarvasokat és fantasztikus lényeket mutató mintázatok maradtak ránk.³⁴ A szkíta művészet legutolsó fázisa, a Kr. e. 4.

és 3. század a görög és szkíta kultúra találkozásának legintenzívebb időszaka. A korszakhoz köthető leletek a Krím-félsziget, a Kubán-vidék és az Észak-Pontusz területén tűntek fel.³⁵ Ekkor a Fekete-tenger melléki görög gyarmatvárosok specializált műhelyei (pl. Olbia) a szkíta elit megrendelésére készítenek nemesfém tárgyakat, az ötvösök pedig mindeközben átveszik a sztyeppei állatstílus fő elemeit, melyeket saját mitológiai jeleneteikkel (gigászok harca, Pegasus), antropomorf ábrázolásokkal kevernek és saját fémtechnológiai fogásaikkal dolgoznak ki.³⁶ Ennek az időszaknak a terméke a Kul’Oba-i halomsírban feltárt szarvas és a vetersfeldei hal formájú veret is. A stilizált zoomorf állatstílus első hatásai az ún. pre-szkíta korban (Kr. e. 8–4. sz.) jutnak el a Kárpát-medence keleti felébe. Ekkor a helyi bronzkori közösségek leletanyagában északkaukázusi és Fekete-tenger vidéki kapcsolatokkal bíró lószerszámok, fegyverek, azokon pedig az állatstílus egyes elemei tűnnek fel.³⁷ Erdélyben, a magyar Alföldön és Dél-Szlovákiában a Kr. e. 7. század végén jelenik meg a valódi szkíta anyagi kultúra, amely már több szálon kapcsolódik az észak-pontuszi térséghez. Ennek az időszaknak legfontosabb terméke a tápiószent-

mártoni és mezőkeresztes–zöldhalompusztai szarvas alakú pajzsdísz vagy tegezveret, melyek előképeit a Kr. e. 7. századi Kubán-vidéki halomsírok anyagában láthatjuk, de mindkét darab már a Kr. e. 6. századi szkíta elit hagyatékához köthető.³⁸ Rejtély, hogy készítésük a Kárpát-medencén belül vagy azon kívül történt-e,³⁹ de Kemenczei Tibor, a vaskor egyik meghatározó hazai kutatójának véleménye szerint már helyben, a Tisza-vidéken készülhettek, sztyeppei és Kubán-vidéki példányok alapján, és Kárpát-medencei mesterük tökéletesen ismerte a szkíta állatstílust.⁴⁰

Szakmai tanácsaikért és segítségükért köszönetel tartozom V. Szabó Gábornak és Tóth Farkas Mártonnak. Hálával tartozom Menashe-Michael Goldelmannak, hogy hozzájárult az Eurasian Art online katalógusában közölt szarvasok bemutatásához.

A szerző a Magyar Nemzeti Múzeum – Régészeti Tár munkatársa.

1 Fettich Nándor: A tápiószentmártoni aranyszarvas – Der Goldhirsch von Tápiószentmárton. *Archaeologiai Értésítő* 41 (1927) 138. o.

2 Bella Lajos: A tápiószentmártoni skytha aranyszarvas – Der skythische Goldhirsch von Tápiószentmárton. *Az Országos Magyar Régészeti Társulat Évkönyve* 2 (1927) 157. o.

3 A tárgyon dr. Zsivny Viktor múzeumi igazgatóőr végzett a kor technológiájának megfelelő elemösszetélteli analízist, mely eredményei alapján a tárgy 51,17% ezüstöt, 46,98% aranyat, 1,63% rezet és 0,03% vasat tartalmazott. Bella 1927, 157. o.

4 Fettich 1927, 139–140. o.; Kemenczei Tibor: *Studien zu den Denkmälern skythisch geprägter Alföld Gruppe*. Budapest, 2009, 138. o.

5 Adolf Furtwängler: Der Goldfund von Vettersfelde. Dreiundvierzigstes Programm zum Winckelmannsfeste der Archäologischen Gesellschaft zu Berlin, 1883. In: Johannes Sieveking – Ludwig Curtius (Hrsg.): *Kleine Schriften von Adolf Furtwängler. Erster Band*. München, 1912, 470–471. o.

6 Fontosabb leletek: zoomorf jelenetekkel díszített arany akinakész hüvelyveret; egy állatfrízes négykaréjos veret; egy aranyba foglalt fenékö; egy kigyófejes és egy tömör arany karperec; vas akinakész; email- és filigrándíszes kardkoptató; fonott arany nyaklánc forrasztott karikákkal; aranycsüngők és egy szerpentin berakásos fülbevaló. Furtwängler 1912, 471–476. o.

7 Manfred Nawroth: A vettersfeldei aranylelet: A Fekete-tengertől Lausitzba. In: Fodor István – Kulcsár Valéria (szerk.): *Szkíta Aranykincsek. Kiállítás a Magyar Nemzeti Múzeumban. 2009. március 25. – május 31.* Budapest, 2009, 111. o.; Luis Daniel Nebelsick: Chapter 2. “The Vettersfelde (Witaszkowo) Hoard”: history of discovery, identification of the findspot, reconstruction of the hoard’s contents, and its cultural-historical and iconographic context – “Skarb z Vettersfelde (Witaszkowa)”: dzieje odkrycia, identyfikacja miejsca ukrycia skarbu, rekonstrukcja jego zawartości oraz kontekst ikonograficzny i kulturowo-historyczny. In: Zbigniew Kobylński (Red.): *Kontekstualizacja skarbu z Vettersfelde/Witaszkowa: badania archeologiczne na st. 2 w Kozowie w Ziemi Lubuskiej – Contextualization of the Hoard from Vettersfeld/Witaszkowo: archaeological excavation at Kozów, site 2 in the Lubusz Land*. Fundacja Archeologiczna. Zielona Góra, 2014, 22–23, 25–30. o. Fig. 2.6.

8 Nebelsick 2014, 25–29, Fig. 2.7.

9 Nawroth 2009, 112. o.

10 Furtwängler 1912, 15–16. o.; Nawroth 2009, 115. o.

11 Nawroth 2009, 117–118. o.

12 Nawroth 2009, 111–118. o.

13 Fettich 1927.

14 Fettich 1927, 141. o.; Fettich Nándor: *A zöldhalompusztai szkíta lelet – La Trouvaille Scythe de Zöldhalompuszta*. Archaeologia Hungarica 3. Budapest, 1928. 13. o.

15 Hérodotosz: *A görög-perzsa háború*. Ford. Muraközi Gyula. Budapest, 2004. 71–72. o.

16 Ljudmila K. Galanina: Die Fürstengräber von Kostromskaja und Kelermes. In: Wilfried Menghin – Hermann Parzinger (Hrsg.): *Im Zeichen des Goldenen Greifen. Königsgräber der Skythen. Eine Ausstellung des Deutschen Archäologischen Instituts und des Museums für Vor-und Frühgeschichte, Staatliche Museen zu Berlin in Zusammenarbeit mit der Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung München und dem Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg*. München–Berlin–London–New York, 2007, 198. o.

17 Evgenij V. Černenko: *The Scythians 700-300 BC*. Men-at-Arms Series 137. Hong Kong, 1983. 8. o.

18 Andrej Ju. Alekseev: O tak nazyvaemych „naščitnych emblemach” skifskoj epochi. In: Ju. Ju. Piotrovskij (Ed.): *Mezhdz Aziej I Evropoj, Kavkaz v IV-I tys do n.e.* Sankt-Peterburg, 1996; Nebelsick, 2014, 42–43. o.

19 Ljudmila Galanina: Scythian Art from the Pontic Steppes. In: Joan Aruz – Ann Farkas – Andrei Alekseev – Elena Korolkova (Eds.): *The Golden Deer of Eurasia. Scythian and Sarmatian Treasures from the Russian Steppes*. New York, 2000, No. 140.

20 Kemenczei Tibor: A zöldhalompusztai aranyszarvas – Der Goldhirsch von Zöldhalompuszta. *A Hermann Ottó Múzeum Évkönyve* 37 (1999) 172. o.

21 Ljudmila K. Galanina: *Die Kurgane von Kelermes. »Königsgräber der frühskythischen Zeit«*. Steppenvölker Eurasiens I. Moskau, 1997, 17. o.

22 Galanina 1997, 119. o.

23 Michail Artamonow: *Goldschatz der Skythen in der Eremitage*. Leningrád, 1970, 72–73. o.

24 Evgenij V. Černenko: *Die Schuzwaffen der Skythen*. Prähistorische Bronzefunde III/2. Stuttgart, 2006, 112–115. o.

25 Fettich 1928, 10. o.

26 Kemenczei 1999, 167. o.

27 Menashe-Michael Goldelman (dir.): *Masterpieces of Ancient Eurasian Art Vol 1. Selected Objects of Gold and Silver from private Western European and North American collections. 6th Century BC – 2nd Century AD*. London–Bonn, 2008. <http://nomadic.org.uk/masterpieces-of-ancient-eurasian-art/3-Plaque-in-the-form-of-a-recumbent-stag>; <http://nomadic.org.uk/masterpieces-of-ancient-eurasian-art/2-Plaque-in-the-form-of-a-flying-stag>

28 Mariquita Villard: The Scythian Animal Style. *Parnassus* 3/5 (1931) 31. o.; Galanina 2000, 191. o.; Hermann Parzinger: *Die Skythen*. München, 2004, 100–101. o.; Fodor István: Rokonaink-e a szkíták? In: *Szkíta Aranykincsek*, 122–127. o.; Valeska Becker: Zur Entstehung und Ausbreitung der „Zoomorphen Junktur” in der skythischen Kunst. In: Claus Dobiát – Friedrike Fless – Eva Stauch (Hrsg.): *Äußerer Anstoß und innerer Wandel. Festschrift für Rudolf Echt zum 65. Geburtstag*. Internationale Archäologie Studia honoraria 37. Rahden/West. 2015, 59–60, 71–72. o.

29 Hermann Parzinger – Anatoli Nagler: Die ersten Reiternomaden: Der Beginn einer neuer Epoche. In: *Im Zeichen des Goldenen Greifen*, 61–62. o.; Becker 2015, 60–63. o.

30 Parzinger–Nagler 2007, 64. o. Abb. 1, 5.

31 Becker 2015, 61–63. o.

32 Becker 2015, 63. o. Abb. 3–4.

33 Ljudmila L. Barkova: Die Fürstengräber der Pazyryk-Kultur. In: *Im Zeichen des Goldenen Greifen*, 119–130. o.

34 Barkova 2007, 121–123. o.

35 Becker 2015, 66–70. o.

36 Kemenczei 1999, 169. o.

37 Kemenczei 1999, 169. o.

38 Kemenczei 1999, 174. o.

39 Kemenczei 2009, 58–61. o.

40 Kemenczei 1999, 175. o.; Kemenczei 2009, 61. o.

Képforrások feloldása:

Josif Benjaminovics Brasinszkij: *Szkíta kincsek nyomában*. Leningrád–Budapest, 1979

Adolf Furtwängler: Der Goldfund von Vettersfelde. Dreiundvierzigstes Programm zum Winckelmannsfeste der Archäologischen Gesellschaft zu Berlin, 1883. In: Johannes Sieveking – Ludwig Curtius (Hrsg.): *Kleine Schriften von Adolf Furtwängler. Erster Band*. München, 1912, 1–52. o.

Ljudmila K. Galanina: *Die Fürstengräber von Kostromskaja und Kelermes*. In: Wilfried Menghin – Hermann Parzinger (Hrsg.): *Im Zeichen des Goldenen Greifen. Königsgräber der Skythen. Eine Ausstellung des Deutschen Archäologischen Instituts und des Museums für Vor-und Frühgeschichte, Staatliche Museen zu Berlin in Zusammenarbeit mit der Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung München und dem Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg*. München–Berlin–London–New York, 2007, 198–203. o.

Menashe-Michael Goldelman (dir.): *Masterpieces of Ancient Eurasian Art Vol 1. Selected Objects of Gold and Silver from private Western European and North American collections. 6th Century BC – 2nd Century AD*. London–Bonn, 2008. <http://nomadic.org.uk/masterpieces-of-ancient-eurasian-art/3-Plaque-in-the-form-of-a-recumbent-stag>; <http://nomadic.org.uk/masterpieces-of-ancient-eurasian-art/2-Plaque-in-the-form-of-a-flying-stag>



JÖJJÖN HOZZÁNK MADÁRLESRE!

Látogasson el a Magyar Nemzeti Galéria boltjába és webshopjába!

Vásárlásával a múzeumi családi napokat is támogatja.



MÚZEUMSHOP

M | N | G

SHOP.SZEPMUVESZETI.HU



ÚJRAGONDOLT
CZÓBEL
RECONSIDERED
— 2.0 —

2017. április 8.
– 2018. március 1.

Kurátor: Barki Gergely

CZÓBEL BÉLA: A bergeni lelkész
1918 | olaj, vászon | 147x78 cm | magángyűjtemény



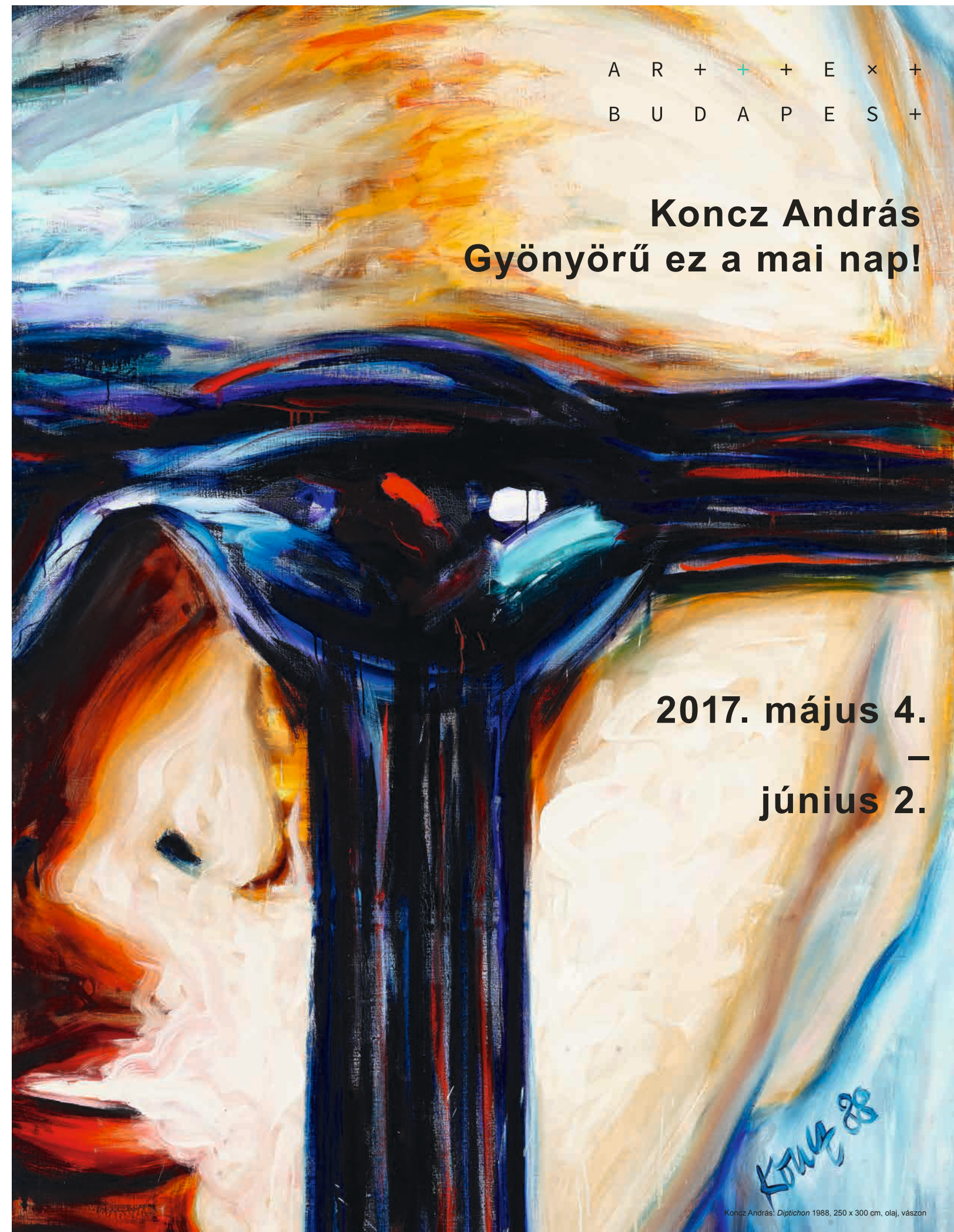
CZÓBEL MÚZEUM | 2000 Szentendre, Templom tér. 1. | +36 20 779 6657
info@muzeumicentrum.hu | www.muzeumicentrum.hu | ferenczymuzeumicentrum
A kiállítás megtekinthető: hétfő kivételével minden nap 10-től 18 óráig.



A R + + E × +
B U D A P E S T +

Koncz András
Gyönyörű ez a mai nap!

2017. május 4.
–
június 2.



Koncz András: Diptichon 1988, 250 x 300 cm, olaj, vászon

Bojár Iván András

BOJÁR IVÁN, A FESTŐ – emlékfoszlányok egy másik apámról –



Bojár Iván: *Ónarchép* (50-es évek)
© Bojár Iván András

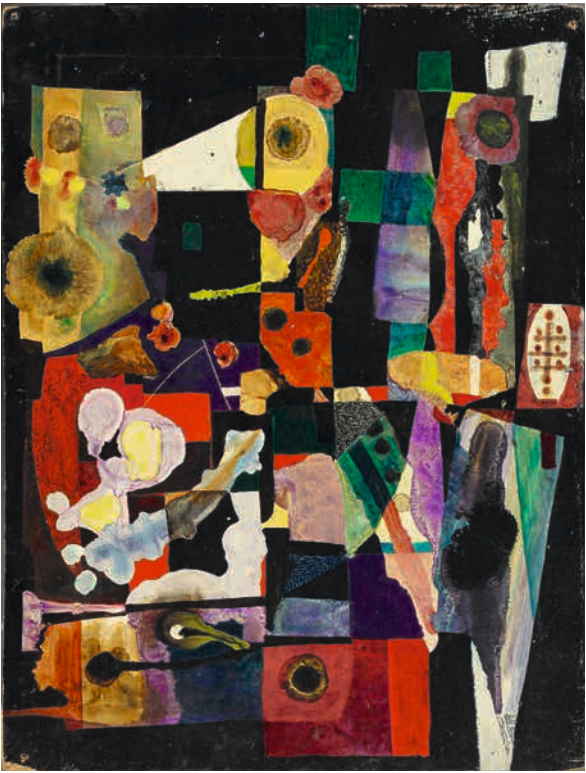
Egy este, amikor bő fél évszázad után végre méltó módon bekeretezve hazavittem apám képeit, magunkra maradtunk. A húsz-egynéhány éve halott apám és én. A szelleme volt jelen, hiszen a munkákon ő sütött át, az apai és társadalmi szerepeit levetett csupasz lélek. Egy ember, akit sosem láttam. Nem is láthattam, hiszen apám volt és nem a barátom, a szerelmem, akiket mi halandók éteri módon is láthatunk. Ma is fölém hajol, ha visszagondolok rá. Fölibém kerekedő nagy ember ő, szarvszerűen ágaskodó fenyegető szemöldökszörzettel. Fizikai és szellemi tekintély, nyomasztó sűrűségű emberi minőség – titkos mélyben gomolygó, bármikor kitörni kész indulat és elementáris humor elegye. Ezen az estén nem őt láttam. Valakit, aki abban a nagy és befoghatatlan testben kucorgott mindvégig, míg élt és ismerhettem, csak nem szólt eddig hozzám. Valakit, aki kicsi, kitett és többnyire szenvedő, s akihez a bennem élő hasonló valakinek közvetlen kapcsolódása van. Akkor is ezt éreztem, ha munkáinak jelentős hányada engem is meglepett, csupa csiklandó játék, függöny mögül kikacagó vidámság. Ennek az esti találkozásnak különlegességet adott, hogy ekkor beszéltünk egymással először Bojár Iván festőművésszel. A ritka nagy műveltségű művészettörténész, művészetfilozófus Bojár Ivánnal hosszú disputáink voltak egykor, de a képzőművésszel már azelőtt meghíúsult a kapcsolat lehetősége, hogy a világra ocsúdтам volna. A hatvanas évek közepén születtem, ő pár évre rá leállt a festéssel. Elhagyta lakásunk egyik szobáját, a még évtizedekkel később, számos funkcióváltás után is műteremnek nevezett udvari helyiséget, melynek komor falai elszívargó vágyakat közrefogva félbemaradt művek, beszáradt tubusok, hígítás konzervdobozban elhagyott málló ecsetek szomorú csendeleteként imbolyogtak sokáig a valóság meg a nemlét között. Bőszéggel kamaszkodtam, amikor anyám ismeretlen kimenetelű konfliktust felvállalva anektálta a szobát. Egy szombaton kihajigált belőle mindent, amit hasznosnak és rendetlenségnek ítélt azért, hogy ő és én végre ne aludjunk közös szobában többé. Ahogy apámnak addig is, úgy mostantól neki magának és nekem is legyen magánzónánk, hová ki-ki visszavonulhat. Apám az évtized óta halogatott kényszerű szembenézés fájdalommal üvöltött semmivé lett műterme miatt, s hogy a helyiség, mely jelentős ideje várta az alkotó visszatérését, immáron a fia lakószobája lett. Így múlt ki belőle végleg a művész. Ekkor, amikor belátta, nincs tovább számára az ébren tartható, vélhetőleg régtől öncsaló reménykedés joga sem. Pedig a negyvenes évek végétől a hatvanas-hetvenes évek fordulójáig nem dőlt el benne, hogy aktív művész marad-e vagy művészetről aktívan beszélő, gondolkodó író. Én már ezt az embert kaptam. Az én apám a művésztörténész volt mostanáig, míg kettesben nem maradtunk egy idei kora tavaszi estén. Érthető, hogy új szemmel és másként tekintek rá, hogy visszaidézve egykori közös életünk motívumait, azok most újrendeződnek, átértelmező rendben tűnnek elő. Néhány gyerekkori emlék keveredik-úszik most elő a hetvenes évek elejéről, amikor apám a *Magyar Hírlap* Kiállításról kiállításra rovatát írta. Hetente egy vagy két eseményről tudósított értően és kritikusan. Sok az időben elsüllyedt alkotó bemutatkozásáról és jó néhány marandóról is. Neki köszönhető szerencsém, hogy a magyar művészettörténet egy-két emlékezetes eseménye, alakja személyes kisgyerekkori emlékem lehet. Nemcsak néhány nagy személyiséggel való személyes találkozás, amilyen például Barcsay Jenő, akiről apám könyvet írt, Gyarmathy Tihamér, akinél többször is jártunk vagy Borsos Miklósék, akikkel kis híján a Rómer Flóris utcai lakásukat cseréltük el a mi vári otthonunkra, de helyszínek és események is. Borsos amúgy később talált meg-

tust felvállalva anektálta a szobát. Egy szombaton kihajigált belőle mindent, amit hasznosnak és rendetlenségnek ítélt azért, hogy ő és én végre ne aludjunk közös szobában többé. Ahogy apámnak addig is, úgy mostantól neki magának és nekem is legyen magánzónánk, hová ki-ki visszavonulhat. Apám az évtized óta halogatott kényszerű szembenézés fájdalommal üvöltött semmivé lett műterme miatt, s hogy a helyiség, mely jelentős ideje várta az alkotó visszatérését, immáron a fia lakószobája lett. Így múlt ki belőle végleg a művész. Ekkor, amikor belátta, nincs tovább számára az ébren tartható, vélhetőleg régtől öncsaló reménykedés joga sem. Pedig a negyvenes évek végétől a hatvanas-hetvenes évek fordulójáig nem dőlt el benne, hogy aktív művész marad-e vagy művészetről aktívan beszélő, gondolkodó író. Én már ezt az embert kaptam. Az én apám a művésztörténész volt mostanáig, míg kettesben nem maradtunk egy idei kora tavaszi estén. Érthető, hogy új szemmel és másként tekintek rá, hogy visszaidézve egykori közös életünk motívumait, azok most újrendeződnek, átértelmező rendben tűnnek elő. Néhány gyerekkori emlék keveredik-úszik most elő a hetvenes évek elejéről, amikor apám a *Magyar Hírlap* Kiállításról kiállításra rovatát írta. Hetente egy vagy két eseményről tudósított értően és kritikusan. Sok az időben elsüllyedt alkotó bemutatkozásáról és jó néhány marandóról is. Neki köszönhető szerencsém, hogy a magyar művészettörténet egy-két emlékezetes eseménye, alakja személyes kisgyerekkori emlékem lehet. Nemcsak néhány nagy személyiséggel való személyes találkozás, amilyen például Barcsay Jenő, akiről apám könyvet írt, Gyarmathy Tihamér, akinél többször is jártunk vagy Borsos Miklósék, akikkel kis híján a Rómer Flóris utcai lakásukat cseréltük el a mi vári otthonunkra, de helyszínek és események is. Borsos amúgy később talált meg-

felelő lakást szomszédunkban, az Űri utcában magának. Amerigo Tot, vagy a kortársai: Melocco, Makovecz, Gyurkovics Tibor és Pilinszky – kiskoromban rengeteg ember fordult meg az otthonunkban, akikről csak annyit tudtam, valamiképp apám barátai. E nevek is hirtelen, sok más név kihagyásával törnek most elő, nem okvetlenül reprezentatívak. Még ma is gyakran megállítanak idősek emberek: megvan-e még, változott-e a varázsos, egyedi hangulatú otthonunk, mióta ők fél évszázada ott megfordultak? Hát változott. Valahol a családi fotógyűjteményben meg kellene lennie egy régi fényképnek, az első olyan- nak, amikor kortárs kiállításra vitt apám. Nem is az első tárlat volt, hanem az első érdekes. A Vajda Lajos stúdiósok korai bemutatkozása volt Szentendrén egy iskolaudvaron. A frissesség és izgalom élménye, ami a szabadtéri verniszaaszt jellemezte, most is élő bennem. A rengeteg ember, akik között apró hat-hét évesen tébláboltam. Még egy munka látványa dereng föl onnan, ami bár keretezve volt, plasztikusan kinyúlt a térbe. Döbbenet álltam: illet is lehet? Tán még tűkör is volt beleapplikálva meg egy meztelen nő képe. Felszabadító volt, üdítő, játékos, kapcsolódott gyermeki világomhoz. Ekkoriban mentünk – emlékeim szerint a Lapkiadó Vállalat fekete Volgájával és annak szinte családtaggá vált sofőrjével Balatonboglárra. Ez a fekete Volga nemcsak a kiválasztottság, az establishment részének attribútuma volt, de annak a kényszerűségnek is bizonyítéka, hogy apámnak nem volt jogosítványa, a családomnak meg pénze, hogy saját autónk lehessen. E kettősség, valamint a fővárosi országos napilapnál élvezett alkalmi kiváltság miatt lehetett az életünk része olykor-olykor ez a fekete Volga, mialatt mi éppolyan kiszolgáltatottak és rossz körülmények között élők voltunk, mint oly sokan. Egy nyári napon ezzel a fekete Volgával kanyarodtunk fel egy domboldalra a szüleimmel. Balatonbogláron egy apró kápolna várt



Bojár Iván: *Übű tánc*, 30 x 69 cm, olaj, farost, jelezve jobbra lent: Bojár 961
© Bojár Iván András Fotó: Darabos György
A Kieselbach Galéria jóvoltából



Bojár Iván: *Játékos komplexitás*,
32,5 x 25 cm. olaj, farost, jelzés nélkül
© Bojár Iván András Fotó: Darabos György
A Kieselbach Galéria jövőtáblól

minket és körötte a beavatottak szűk közösségének tagjai. A kiállításból semmire nem emlékszem, csak az izgalomra, ami a helyszínt, a kiállítókat, az akkor ott lévő Galántait övezte. Ki-be tébláboló fiatal nőkre, szakállas férfiakra. Ezeket az izgalmakat, gondolom, felvezették azok a félig igen, félig nem értett beszélgetések, amiket odafelé menet a szüleim az autóban a fülem hallatára folytattak. Így helyezte apám képbe anyámat. A balatonboglári nyári tárlatról írott cikke párhuzamosan jelent meg Szabó László *Népszabadság*ban közölt ügyési vádbeszédével. A párt napilapjában homlok-egyenest más értelmezésű, pusztító szándékú, vonalas cikk jelent meg, míg a *Magyar Hírlap*-ban elfogadó, értelmező, talán az első olyan, amelyik méltatta Galántai művészetét. Apámnak nem kellett sokat magyarázni az avantgárdról, az számára anyanyelv volt. Bár a világ zárva volt előtte, hiszen Nyugatra útlevelet évtizedeken át nem is remélhetett, pontosan ismerte és követte a kortárs művészet folyamatait. A Váci utcai idegen nyelvű könyvesboltban előrendeléssel szerezte be a Penguin Books apró, kézbe simuló, papírkötéses művészmonográfiáit: Braque, Paul Klee, Miro, Emil Nolde, Picasso, Zou Wou-Ki, Jackson Pollock, Max Ernst, Yves Tanguy és mások, a lírai absztrakt, a biomorf nonfiguratív és a szürrealizmus határvidékéhez innen is-onnan is közelsodródó művészek itthon ámulva nézett minőségben nyomtatott albumcskáit. Ez a kis sorozat máig megvan, őrzöm. Közel azonos életkoromból

visszapillantva a képeire, és visszaemlékezve erre az időszakra, azt képzelem, e könyvek szellemi és esztétikai, érzelmi impulzusa rendkívüli, fiatal emberekre jellemző izgalmat ébreszthetett benne. Munkái energikussága erre vall. A hatvanas-hetvenes évek zárt és szürkén monokróm Magyarországnál óvott érték- és normarendje nyilvánvalóan a világ akkor aktuális tendenciáihoz kötődtek. Itthon is azok művészetét (Lossonczy Tamás, Bálint Endre, Ország Lili, Korniss Dezső, Gyarmathy Tihamér) tartotta nagyra, akiknek ezekkel az irányzatokkal bárminemű viszonyuk volt. Bojár Iván, a festőművész saját maga talált utat a kortárs művészethez. Családi indíttatása legfeljebb a grafikai, festői ábrázolást tették közelivé számára, mint másoknak a házimuzsikálás a klasszikus zenét. Építész nagyapám hivatalból, nagyanyám polgárleányi státuszából adódóan akvarellezett, festett. A klasszikus itáliai művészet mellett elkötelezett, a kortársból is a quattrocento hagyományokra építkező olasz novecentismo, magyar neoklasszicizmus híve és apostola, Gerevich Tibor, a művészettörténet tanszék nagy tekintélyű professzora is, aki mellett apám a negyvenes években tanársegédi feladatokat látott el, a modern és kortárs irányzatokból merőben más értékeket tartott kiemelendőnek, mint amilyenek mellett apám elkötelezte magát. Saját utat járt be tehát; ez az út nyomon követhető az ötvenes évek második felében készült munkáin, melyek a figurális absztrakttól a teljesen non-

figuratív, oldott, lírai és játékos művekig jutottak el. Épp ekkor, 1961–64 között ért művésze csúcsára. Legérettebb, teljesen sajátjává lett világa ekkorra teljesedett ki. Mire kezdtem felfogni apámat a hetvenes évek elején, ő nem a festményeivel, inkább teoretikusan képviselte a fenti értékrendet. Az *Új Írás*ban 1971-ben folyt le egy, a maga idejében nagy port kavart többrészes művészetelméleti vita, melynek középpontjában az absztrakt művészet megítélése állt. A polémia apám és Rózsa Gyula, az akkor doktrinérnek és vonasnak számító, ugyanakkor felkészült párttag művészetkritikus között zajlott, s apám az értelmiség első nyilvánosságában határozottan az absztrakt festészet létjogosultsága mellett érvelt. Ez újszerű volt és fontos. Bátorítást adott az akkori fiatal művészeknek. Volt még egy emlékem ezekből a kezdeti időkből. Amikor apám és a fekete Volga Salgótarjánba vitt. Sajnos ritkán, de előfordult, hogy apám úgy egyeztetett, anyám aznap ne vigyen iskolába, tartsak inkább én is vele, velük. Ez történt azon a tavaszi napon is, mikor kedves, hórihorgas sofőrünk egy cigánytelep, kopott, kijárt földutakkal szabdalts domb tövében állt meg. Útközben még megpillantottam Varga Imre Radnóti-szobrát, melynek avatását nem sokkal előtte láttam a híradóban és örültem az egybeesésnek. Miután a járda mellé húzódtunk, szüleim engem a sofőrrel hátrahagyva, lelkesen eltűntek. Telt az idő, unatkozni kezdtem. Közben a reggeli hűvös mind melegebbre váltott.



Bojár Iván: *Víz alatti világ*, 55,5 x 45,5 cm. olaj, farost, jelzés nélkül
© Bojár Iván András Fotó: Darabos György
A Kieselbach Galéria jövőtáblól

Egy idő után szóltam a sofőrnek, hogy a szüleim után eredek. Fogalmam sem volt, hová menjek, cigánytelepen nem jártam ezt megelőzően. Két támpontom volt csak, hogy akit keresek: festő. És Balázs Jánosnak hívják. Elindultam a meredek domboldalban, amelyre házakat szórt szabálytalanul az idő. Köröttük színes rumli. Fölérve valamiféle kiszélesedéshez értem, spontán keletkezett térre, ahol velem egyidős, de hozzám képest nagyon eltérő beszédű, viselkedésű, szegényesen öltözött barna bőrű gyerekek raja fogott közre. Mit keresel? – kérdezték. A szüleimet keresem, a Balázs Jánosnál vannak – feleltem rettentően zavarban. Balázs János több is van – nehezítették meg a helyzetemet. Hát, a festő Balázs Jánost keresem! – vágtam ki magam, mert ekkor már biztos voltam benne, így sikerül megtalálni. Na jó, de milyen festőt? Olyat, aki a falat festi vagy aki képeket? Végül útba igazítottak, és én még tovább kaptatva a telep széléig jutottam. Ott állt egy apró vályogputri. Olyan kicsi, hogy gyermeklétemre is érzékeltam az ajtó kicsiségét. Bekopogtam, beléptem a verőfényből. Odabent éjszakai sötétség fogadott, eltartott egy ideig, míg a szemem hozzászokott és többé-kevésbé tájékozódni tudtam. Az első helyiség volt a háló, hol magasra emelt ágy állt. Innen nyílt egy másik, nagyon kicsi szoba, amely a nappali lehetett. E belső szobára nem emlékszem, mert minden, amiért jöttünk, a hálószobához kapcsolódott. A magassított ágy volt ugyanis Balázs János, a – részben apám írása nyomán is – ekkoriban széles kör-

ben ismertté vált festő képraktára. Onnan, a pamlag alól húzta elő vásznait. Apró, inasan erős, szép arcú, okos szemű ember volt. Egyenként vette elő és vitte ki a ház elé festményeit. A képeket aztán a fehérre meszelt ház falához támasztotta szép sorban. Mi újra kimentünk. Ekkor a záporozó napfény volt túl sok a bent eltompult szemünknek, s amikor hozzászoktunk a kinti fényhez, a fehér falon színek ezrei jelentek meg intenzíven, kavargva. Ragyogtak az öreg képei, s a rajtuk megjelenő varázsos világ még elragadóttabbá tett minket. Balázs János személye és különleges képei, egyedi sorsa, versei, melyekről szintén mesélt, különösen erős benyomást tett mindannyiunkra. Hazafelé úton nem győztük felidézni. Festőművész apám utolsó megnyilvánulása egy kiállítás volt 1973-ban. A Műcsarnokban rendezték a *Tisztelet Kopernikusz*nak című, minden termet betöltő, temérdek művész munkáit felsorakoztató kiállítást. Ezt megelőzően nem volt élményem róla, hogy apám kiállít. És később sem. Azt, hogy valaha festett: tudtam. Hiszen képei ellepték lakásunkat, legnagyobb méretű művét, melyet évtizedeken át naponta néztem és foltról foltra bemagoltam, kevéssel születésem után festette a nagyszoba közepére fektetve. Anyám panaszkodott, hogy így csurgatta a hatalmas falemezre a több rétegben felhordott festékeket, s amikor azt meggyújtotta, a szobát csípős vegyszerszag lepte el, épp a kisbabája mellett. Ez a műcsarnoki volt az egyetlen alkalom, amikor megéltem, hogy apám kiállító

művész. Ő sem túlságosan sokszor. Tudtommal ezenkívül egyszer, 1968-ban mutatkozott be munkáival, mikor a tárlatot Major Máté építész nyitotta meg. Átélem megint a műcsarnoki megnyitó nyüzsgését, a családi izgalmat, mely akörül kavargó, hogy egy helyen az én apám, Bojár Iván, a festő képe lóg. Ennek idetova negyvenöt esztendeje. Bojár Iván, a festő családi körben emlékként élő identitás maradt. A népszerű művészeti szakíró, a Kossuth Rádió délelőtti kulturális műsorában, a *Láttuk-hallottuk*ban másfél évtizeden keresztül fölényes magabiztossággal és emlékezetes dörbögő orgánusával nyilatkozó kritikus ellepte az alkotót. Pár hete, amikor kettesben maradtunk, ő meg én, amikor nem saját emlékképeimen, de apám munkáin, felületeken rögzült kézrezdüléseim, megfutó foltjain és lehetetvékony rétegződéseim keresztül szólalt meg, merőben új hangon nyílt meg előttem. Sok nehéz kérdés, mely bennem halála óta szunnyadt, most megkönnyebbüléssel és új közelítésben került elő. Valaha tragikusan megszakadt, utolsó hónapjainkban mindinkább fekete mágnesörvénybe húzott beszélgetéseinket – úgy érzem – végleg lezárhatom. Az akkori tört mondatok örökre azok maradnak. De most, hogy képeim keresztül, egy eddig figyelmet nem kapó médiumon át is kapcsolatba léphetünk, van remény, hogy az elfeledett, elhagyott Bojár Iván festő titkaiba bepillantathatók.

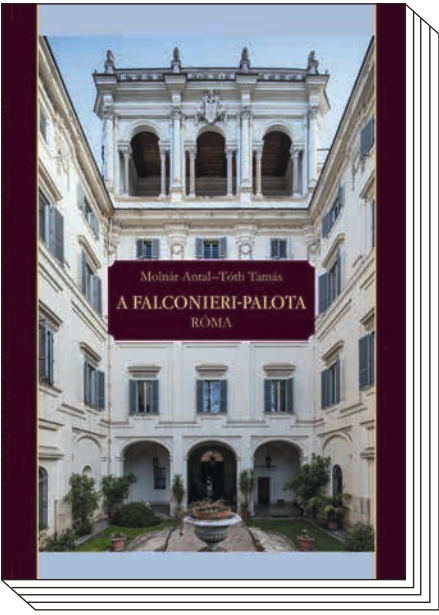
„Kordonok használata kerülendő
– ugyanez igaz a messziről kiabáló
teremőrökre is.”

múzeumcafé 58



A MúzeumCafé 58. számát keresse
a nagyobb újságárusoknál és a múzeumshopokban!

kulturizmus
múzeumok és látogatók



Bálványos Anna:
Nem akadémikus Akadémia-történet

MOLNÁR ANTAL – TÓTH TAMÁS: A FALCONIERI-PALOTA, RÓMA

Jó kézbe venni a szép kiállítású, reprezentatív kötetet. Gondoltam, ezzel majd lehet büszkélkedni, mivel angolul és olaszul is megjelent, lehet majd külföldi kollégáknak adni, hogy íme itt egy kis ízelítő a magyar és az olasz (tágabban értelmezve az európai) kultúra kapcsolatáról. A könyv a római magyar jelenlét „hivatalos” oldalát mutatja be. A klasszikusan elegáns, bár kissé unalmas tipográfia és a közjogi méltóságok által írt előszavak is jelzik, hogy a kötet tudományos ambíciója mellett reprezentációs célokat is szolgál. Három nagyobb részben, három párhuzamos történetet tár az olvasó elé, melyeket a könyv címének is választott épület, a magyar állam legértékesebb külföldi ingatlana, a Falconieri-palota köt össze. Az első, melyet Molnár Antal jegyez, magának a palotának a történetét meséli el elsősorban történeti szempontból, természetesen több művészettörténeti és urbanisztikai adalékkal. Az élvezetes stílusú tanulmány végigvezeti az olvasót az ókori Rómában itt zajló kocsiversenyektől a barokk kori urbanisztikai törekvéseken át a palota építéstörténetén a 2009-es homlokzati felújításig, ismerteti az épület tulajdonosait, a századok során itt élt embereket. Közreadja az épület igen részletes, rengeteg, jó minőségű fotóval illusztrált leírását is. Különösen érdekesek az akkor és most fotópárok. A második tanulmány, szintén Molnár Antal tollából, az intézmény történetét meséli el a Fraknoi Vilmos alapította Római Magyar Történeti Intézettől a mai Akadémiáig. Nagy érdeme, hogy bemutatja az Akadémia működését meghatározó kultúrpolitikai hátteret, az egyes igazgatókat és működésüket. Ám a tanulmány elolvasása után erős hiányérzet támad: egyrészt van néhány furának tűnő megállapítás, aminél igen jólesne egy forrás-hivatkozást látni; másrészt valahogy a lényeg sikkadt el: mit is csináltak itt az ösztöndíjasok? Kik voltak azok egyáltalán? Ha már reprezentálunk, nem kéne

ide egy névsor? A tudósokról esik szó, említésszerűen a képzőművészekről is, de az írókról, költőkről, műfordítókról, restaurátorokról (ők is művészek!), a zenészekről szinte semmi! Nem kéne felsorolni néhány jelentős művet, amely a római ösztöndíj segítségével keletkezett? Nem lenne ez fontosabb a magyar kultúra szempontjából, mint az, hogy kik voltak az épület tulajdonosai a 18. században? A Rómában zajló magyar tudományos kutatás Palazzo Falconieri előtti ideje szóba kerül, de említés sincs arról, hogy képzőművészek is alkottak itt állami segítséggel már a 19. században, a Palazzo Veneziában, Ausztria, illetve később az Osztrák–Magyar Monarchia követségének akkori épületében. Valamint igencsak jelzésszerűen jelennek meg az itt zajló kulturális programok. Kissé furcsa az a megjegyzés, hogy azokon kizárólag az olasz kommunista párt által kivezényelt közönség vett volna részt. Tudtommal a hatvanas években Olaszországban demokrácia volt, az olasz kommunista párt senkit sem kényszeríthetett semmire. Az olasz értelmiség hagyományosan baloldali beállítottságú. Érdekes lenne megtudni, hogy alakult-e bármilyen kapcsolat, együttműködés magyar és olasz értelmiségiek között épp ebből a helyzetből adódóan. De ez ebből a kötetből nem derül ki. A harmadik részben az egyháztörténelemből doktorált Tóth Tamás, a Pápai Magyar Intézet rektora mutatja be annak történetét. Érdekes egymás után olvasni a két, társbérletben élő intézmény történetét, összevetni a két szempontot és levonni az egyébként evidens következtetést, mely szerint az együttműködés mindkét szervezet munkáját csak erősíteni tudja, míg a széthúzás nem vezet semmi jóra. Ennél a nagyon sok, értékes információt tartalmazó írásnál, ahogyan az előző kettő tanulmánynál is, különösen hiányzik a forrásmegjelölés, a jegyzetapparátus. A tanulmányok végén szerepel bibliográfia, de azt, hogy az írások tudományos

forrásként is használhatóak legyenek, nagyon megnehezíti, sőt szinte lehetetlenné teszi a jegyzetek hiánya. És a hiányérzet itt is fellép: milyen szellemi munka folyt itt? Hogyan segítették a római tanulmányok a magyar katolikus egyház tevékenységét? A könyvhöz majdnem egyórás film is tartozik, melyet DVD-n mellékeltek. Kár, hogy a DVD-t úgy helyezték el a kötetben, hogy csak a borító elszakításával lehet kivenni a csomagolásából. Egy reprezentációs célokat is szolgáló kiadványnál ezt a problémát szebben is meg lehetett volna oldani. Petényi Katalin és Kabay Barna filmje sok érdekes dolgot tartalmaz: mély benyomást tesz az Istituto Luce archívumából átvett archív film, ahol III. Viktor Emánuel olasz királyt kíséri Gerevich Tibor egy magyar művészeti kiállításon. A film második részében érzékelte-tik a szocialista időszak alatti nyomasztó légkört Lőte Enikő zongoraművész személyes történetén keresztül. Ezzel együtt a film sajnos nem üti meg a kötet tanulmányainak színvonalát. Sok a felesleges, semmitmondó képsor, nem szerencsés a barokk palotáról szóló szöveghez a huszadik században épült Palazzina látképét betenni, valamint kevésbé elegáns, hogy angol és olasz szinkron helyett csak feliratozásra került sor. Mellesleg megjegyezném, hogy ma már a DVD mellékletek nem csak filmek közreadásával foglalkoznak. Ez a médium rengeteg más lehetőséget is tartogat. De persze örülünk annak, hogy egyáltalán van ilyen film, és a Római Magyar Akadémiát és történetét ebben a formában is a világ elé tudjuk tárni. A kiadvány tehát figyelemfelkeltőnek jó, a minket igazán érdeklő lényegét pedig megtudjuk majd egy következő könyvből, filmből, DVD-ből.

Molnár Antal – Tóth Tamás:
A Falconieri-palota, Róma. Balassi Intézet,
Budapest, 2016. 212 oldal, 5225 Ft

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 Öné a legtöbb helyen **20 százalék kedvezményre** jogosító „Olvasókártya”!

Már csak ezért is érdemes egy évre előfizetni!

* Az áruspéldányhoz képest.

magyarnarancs.hu/elofizetes

Az előfizetés lejártáig **20% kedvezmény:**

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

10% kedvezmény: Tranzit Art Café

7% kedvezmény: Lira Könyvesboltok



MAGYAR NARANCs



Tom Stoppard: *Rosencrantz és Guildenstern halott* (1990) – állókép a trailerből
Forrás: YouTube

#TOP5 #LEGJOBB #FILM #ARTMAGAZIN #ONLINE



Gellér Judit könyvespolca
Fotó: Gellér Judit

#ÉJJELISZEKRÉNY #ARTMAGAZIN #FACEBOOK

Kurátorokat, elméleti szakembereket és képzőművészeket kérdezzünk arról: milyen szépirodalmat és szórakoztató irodalmat olvasnak akkor, amikor leteszik a szakirodalmat? Milyen könyveket őriznek az éjjeliszekrényükön? Elsőként Gellér Judit fotóművészeti szakíró, a Robert Capa Kortárs Fotográfiai Központ kurátora írta le nekünk, milyen meghatározó könyv lapul az éjjeliszekrényén. Sőt, a képről több könyvcímet is lelehetünk.

„Illene pontosan idéznem, de inkább csak összefoglalom a történetet. Rob, Nick Hornby *High Fidelity* (Pop, csajok, satöbbi) című könyvének főszereplője óriási zenerajongó. A lemezboltjában dolgozó két sráccal mindenhez és mindenről (de tényleg mindenhez és mindenről) toplistákat állítanak össze. Egyszer elérkezik a nagy nap és a nagy pillanat, amire Rob egész életében várt: egy újságíró megkéri, hogy sorolja fel az öt legkedvesebb lemezét (igen, azt az ötöt, amit magával vinne egy lakatlan szigetre, igen, minden idők öt legjobb lemezét). Rob persze teljesen pánikba esik a kérdéstől, hebeg-habog, megkérdezi, hogy esetleg nem hívhatná-e fel a válasszal mondjuk egy hét múlva... Végül sikerül összeállítani egy listát, de azért még másnap is felhívja legalább kétszer az újságíró csajt a szerkesztőségben, hogy melyiket cseréljék ki melyikre, mert hát ez tényleg nagyon fontos. Szóval pontosan így érzem magam most én is. Sok könyvem van és tárgyakként is nagyon szeretem őket. Az éjjeliszekrényemen? Nos, ott sosincs túl nagy rend.”

www.artmagazin.hu

A filmes toplistákat lehet imádni, lehet utálni, de az egyszer biztos, hogy a nagybetűs Képkorszakban, amikor minden „távoli ismerősünk” gépén nullahuszonnégyben fut a uTorrent és szinte bármi elérhető a neten, rendkívül hasznos lehet egy-egy ilyen válogatás. Előttünk a képzőn, és nagyon nem mindegy, hogy ebben a túlkínálatban mire figyelünk. Haladhatnánk tematikusan, korszakok vagy műfajok szerint, igazából minden érdekes, a javallat most mégis Artmagazin-specifikus: kortárs képzőművészek, hívtásos képalkotók sorolják fel életük eddigi legmeghatározóbb 5 mozi- vagy filmélményét – és ebből nemcsak az derül ki, hogy egy művész mit meg hogyan néz!

Első válaszdónk, Esterházy Marcell szerint Tom Stoppard *Rosencrantz és Guildenstern halott* című filmje például must-see: „Nincsenek jó élményeim a gimnáziumi magyartanáromról, de a filmklub a Tabán moziban ’93 körül nagy ötlet volt. Itt láttam többek közt a *Rosencrantz és Guildenstern halottat* a zseniális Gary Oldmannel és Tim Roth-tal. A tenispályán játszott kérdés-meccs mindent visz.”

PAUKER® HOLDING az én nyomdám

Teljeskörű nyomdaipari szolgáltatások
+36-1-272-2290
nyomda@pauker.hu
www.pauker.hu



St.Auby Tamás: *Véres film*, 1968–2010, filmtekercs, tyúkvér, filmtekercstároló doboz, szigetelőszalag, papír, Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest

BUSINESS
Superbrands
6x
10 '11 '12 '13 '14 '15

MB | MAGYAR
BRANDS
3x '11 '12 '13

Nyomdai munkák:

PAUKER® HOLDING
az én nyomdám

magyar
nyomdaipari
szövetség



MŰVÉSZET
MALOM

LEVITÁCIÓ

A MŰVÉSZETMALOMBAN



FELUGOSSY LÁSZLÓ
BUKTA IMRE
SZIRTES JÁNOS



2017. ÁPRILIS 8. – JÚNIUS 11.



FERENCZY
MÚZEUMI
CENTRUM

MŰVÉSZETMALOM | 2000 Szentendre, Bogdányi út 32.
+36 20 779 6657 | info@muzeumicentrum.hu
www.muzeumicentrum.hu | [f /ferenczymuzeumicentrum](https://www.facebook.com/ferenczymuzeumicentrum)
Nyitvatartás: hétfő kivételével minden nap 10–18 óra között.



Támogató == Goldtimer Alapítvány

Médiatámogatók == origo, Artmagazin, Új Művészet, Heti Válasz

Fotó == Deim Balázs