

25^{nke}

Minimalista dzsungel –
Roberto Burle Marx forradalmi kertjei

Artmagazin-díj –
Interjú Pados Gáborral, az acb Galéria
tulajdonosával

A szerethető barokk

ARTMAGAZIN



17. évfolyam
2019 / 7. szám, 1280 Ft

ÉLMÉNY MARAD

A Magyar Máltai Szeretetszolgálat
és a Múpa hangszobor-kiállítása



Élmény! Minden tekintetben.



Mario **BIONDI**
Rio de Janeiro Blue



Hallgassa meg!

Múpa Zászlóter, 2019. december 4. – 2020. január 5.



Közreműködő: **BADITZ Gyula**
szobrászművész



Magyar Máltai
Szeretetszolgálat
Asztalosműhely • Tiszabura

mupa.hu

Stratégiai
partnerünk:



Stratégiai
médiapartnerünk:



A Múpa támogatója
az Emberi Erőforrások Minisztériuma



Jegyek kaphatók a Múpa jegypénztárakban,
valamint online a www.mupa.hu oldalon.
További információ: +36 1 555 3300, +36 1 555 3310

2019.
10. 30.
–
2020.
02. 16.

HÉTFŐNKÉNT IS NYITVA!

RUBENS, VAN DYCK

ÉS A FLAMAND FESTÉSZET FÉNYKORA

Courtesy National Gallery of Art, Washington

SZÉPMŰVÉSZETI MÚZEUM

szepmuveszeti.hu

Főtámogató:



Kiemelt támogató:



Együttműködő partnerek:



Médiatámogatók:



BARÁTI KÖR

LEGYEN A MECÉNÁSUNK ÉS SORON KÍVÜL NÉZHETI MEG A RUBENS-KIÁLLÍTÁST!

Kedves Olvasóink! Fogadják szeretettel ünnepi számunkat, aminek címlapján egy játékos kedvű flamand festő olyan illúziókeltően megfestett képének részlete szerepel, mintha csak valaki lefotózta volna egy furcsa mesekönyveken nevelkedett gyerek tengerparti kis kompozícióját. A teljes művet a Szépművészeti Múzeum most futó barokk kiállításán lehet látni; erről a lapban a kurátor mesél, néhány képéről pedig egy látogató elmélkedik, de olvashatnak az előzményről, Jan van Eyckről és egy Rubenshez hasonló hatású festőről, Gerhard Richterről, illetve arról a filmről, amihez végül nem adta a nevét. Szó lesz még cári ékszerekről, fényruháról, a Notre-Dame-ról, Leonardóról és egy, a szűr-motívumoktól az absztrakt textilképekig jutó magyar tervezőnőről vagy arról: mi köze az Artmagazin-díjat elnyert galériásnak a Tom és Jerry-s rágógumikhoz. Szerkesztőségünk és eseményeink helyszínével, a Loffice Budapesttel közös rejtvényssorozatot indítunk: azt kell kitalálni, melyik nagy hatású művész életére, műveire utalnak kép-rejtvényünk motívumai. És mert karácsonyi szám, beálltunk egy közös fotóhoz a Fűvészkert Pálmaházába a zöld, sőt örökzöld gondolat jegyében, illetve mert van olyan cikkünk is, ami egy fantasztikus brazil kerttervezőről szól. A csoportképen balról jobbra haladva a felső sorban Lépolld Zsanett, Lukács Annabella, középen Einspach Gábor, majd Szuda Barna, Szilágyi Róza Tekla, aztán pedig lejjebb, jobbról balra Horváth Csilla, Szikra Renáta, Winkler Nóra, Topor Tünde és Tormási Anita kíván boldog karácsonyt és sikereket, jó kiállításokat, fantasztikus időt és sok zöldet – fát, bokrot, virágot – az új évben! A jó olvasnivalóról gondoskodunk mi: vagyis az Önök *Artmagazinja*.

118

Főszerkesztő:

Topor Tünde
topor@artmagazin.hu

Felelős kiadó:

Einspach Gábor
einspach@artmagazin.hu

Stratégia:

Winkler Nóra

Lapigazgató:

Tormási Anita
tormasi@artmagazin.hu

Szerkesztő:

Szuda Barna
szuda.barna@artmagazin.hu

Olvasószerkesztők:

Lépolld Zsanett
lepoldzsanett@artmagazin.hu
Lukács Annabella

Képszerkesztő:

Szilágyi Róza Tekla
szilagyi.roza.tekla@artmagazin.hu

Lapterv:

Horváth Csilla

Borítóterv:

L² — l2studio.co

A címlapon:

Id. Jan van Kessel: *Trompe-l'oeil tengeri kagylókkal*, 1656, olaj, rézlemez, 40 x 56 cm
© Collection Frits Lugt, Fondation Custodia, Párizs

Lapunk szerzői:

Fáy Miklós, Horváth Hilda, Lépolld Zsanett, Németh István, Szikra Renáta, Szilágyi Róza Tekla, Szuda Barna, Topor Tünde, Vincze Miklós, Winkler Nóra, Zemlényi-Kovács Barnabás

Kiadja az Artmagazin Kft.

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

Nyomdai munkák: Pauker Nyomdaipari Kft.

CTP szaktanácsadás: Miklós Árpád

Terjesztés:

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

ISSN 1785-30-6

Folyamatosan frissülő tartalmakért

látogassa meg az ARTMAGAZIN Online-t.

Artmagazin Online:

Lépolld Zsanett
Szilágyi Róza Tekla

www.artmagazin.hu



Az Artmagazin szerkesztősége, 2019
Fotó: Vékony Dorottya

- 4 ARTANZIX
- 6 Artmagazin-díj

- 16 Egy kép

- 18 Dizájtörténet

- 26 Magyarok külföldön
- 30 ARTANZIX
- 32 Film
- 38 Notre-Dame

- 42 Ékszer
- 52 Kiállítás
- 58 Interjú

- 66 Kiállítás
- 70 Tanulmány
- 78 ARTANZIX

KARÁCSONY

Topor Tünde – Winkler Nóra: MINDIG IS A LEGJOBB GALÉRIÁT AKARTAM CSINÁLNI
Beszélgetés Pados Gáborral, az acb Galéria tulajdonosával

Lépolld Zsanett: FÉNYRUHA
Atsuko Tanaka kiállítása a stockholmi Moderna Museet-ben

Szikra Renáta: MINIMALISTA DZSUNGEL
Roberto Burle Marx forradalmi kertjei

Vincze Miklós: KÁRÁSZ MARISKA, AVAGY A SZÜRMINTÁKTÓL AZ ABSZTRAKT TEXTILIG
BÉCS

Zemlényi-Kovács Barnabás: SZERZŐ MŰ NÉLKÜL

Szilágyi Róza Tekla: FIRE WALK WITH ME
A Notre-Dame tűzvészének margójára

Szuda Barna: A VILÁG LEGDRÁGÁBB GOLYÓÁLLÓ MELLÉNYE

Németh István: JAN VAN EYCK ÉS A KÖZÉPKOR ALKONYA

Topor Tünde: A SZERETHETŐ BAROKK
Beszélgetés Tátrai Júliával, a Rubens, Van Dyck és a flamand festészet fénykora című kiállítás kurátorával

Fáy Miklós: ÉDES ÉLETÜK

Horváth Hilda: EMLÉKEZÉS EGYIK LEGNAGYOBB MŰGYŰJTŐNKRE, GRÓF PÁLFFY JÁNOSRA
LEONARDO

ÉS MÉGIS LAPOS AZ ÉGI!



Nebra égbolt-korong,
Kr. e. 1600 körül, bronz, arany
Fotó: © Juraj Lipták

A Németországban őrzött *Nebra Sky Disc* (*Nebra égbolt-korong*) nem más, mint egy 3600 éves, bronzkori csillagászati óra, amelyet a kozmosz legkorábbi ismert és egyértelmű ábrázolásaként tarthatunk számon. Két fosztogató talált rá a Németország Szász-Anhalt tartományában fekvő Nebrában 1999-ben, amikor régészeti kincsekre vadásztak. A titokzatos tárgy többször is gazdát cserélt mielőtt 2002-ben, egy svájci színlelt vásárlás során több más bronzkori lelettel együtt megszerezték a hatóságok. A rajta található ábrázolás jelentéséről és funkciójáról egészen 2006-ig vitatkoztak a tudósok, ekkor azonban a kutatás olyan új bizonyítékokat tárt fel, amelyek szerint a lemez csillagászati eszköz volt, ami a nap- és holdnaptár harmonizálására szolgált. Hogy ez mit jelent pontosan? A holdév tizenegy nappal rövidebb, mint a napév. A lemez azt segíthetett meghatározni, hogy mikor kell a 13. hónapot hozzáadni a holdnaptárhoz, hogy az összhangban legyen a napév évszakai-val. Az utazó kiállítás, amelyen a *Nebra Sky Disc* is szerepel, 2020 novemberében a Halle-i Állami Östörténeti Múzeumban startol, és innen 2021-ben Londonba, a British Museumba utazik tovább. (Szilágyi Róza Tekla)

Die Welt der Himmelsscheibe von Nebra – Neue Horizonte, Landesmuseum für Vorgeschichte, Halle, 2020. november 20. – 2021. május 16.



Karácsonyfa és nápolyi barokk Betlehem a MET-ben
© The Metropolitan Museum of Art, New York

BAROKK KARÁCSONY

A MET mostanra világhírűvé vált tradíciójához híven idén is felállítja karácsonyfáját New Yorkban. A több mint hat méter magas, izzósorokkal körbefuttatott kékfényő idén egy 18. századi nápolyi Betlehem fölé magasodik, rajta pedig selyempalástos angyalszobrok függenek. Az alakokban gazdag betlehemes életkép min-

den részletében a mediterrán kikötőváros multikulturális társadalmára utal – többek között a város San Gregorio Armeno barokk templomára, amely mellett az azonos nevű utcában számos, hagyományosan betlehemes figurákat készítő műhely található. Az itteni mesterek különleges szolgáltatása, hogy kérés esetén a betlehemes jelenet figuráit a készítettök vagy családtagjaik arcképére formálják. (Szilágyi Róza Tekla)

RAGYOGJ!



Részletek a *Ragyogj! Divat és csillogás* című kiállítás anyagából, Kiscelli Múzeum
Fotó: © Kondella Mihály

Ragyogj! – szólít fel Benczúr Emese installációja, körülötte pedig flitterek, gyöngyök és strasszok töménytelen mennyiségben, ez fogadja a látogatót a Kiscelli Múzeum Templomterében. A *Ragyogj! Divat és csillogás* című kiállítás az intézmény textilgyűjteményéből nyújt tematikus válogatást: minden, ami fénylik, csillog, arany vagy ezüst pompában tündököl, az bekerült a térbe. Egyes szekciók az esti viseletekre helyezik a hangsúlyt: mint a klasszikus „kis fekete” koktéluhák és az estélyik, melyeknél a sötét színeknek köszönhetően jobban kiemelődnek a csillogó díszítések, vagy a század eleji modern táncművészet hatására a ruhákon megjelenő gyöngysorok és füzérek. A kiállítóterben a ruhák és kiegészítők egy részét a kurátor – Szatmári Judit Anna, a Kiscelli Múzeum Textil-

gyűjteményének vezetője – égitestekhez rendelte szín és/vagy témakör szerint. Az ezüstös fényben pompázó darabok a Holdhoz kerültek, ennek kapcsán pedig kiderül, hogy az ezüst nemcsak az arany olcsóbb változata, pótléka, hanem a 60-as években beköszöntött úrkorszak fontos pillére is. A legimpozánsabb, a tér közepén elhelyezkedő és a kiállítást uraló szekció a Napot képviseli. Az aranynak valódi és hatalmi szimbólumként is hatalmas a történelme: dicsfény, glória, korona. Az aranyban pompázó öltözetek és kiegészítők között, a 18. századi relikviák mellett ott vannak 21. századi, kortárs darabok, az uralkodói portrék mellett feltűnik a Je suis belle, Szegedi Kata és számos mai magyar divattervező kreációja is. (Lépol Zsanett)

Ragyogj! Divat és csillogás, Kiscelli Múzeum – Fővárosi Képtár, Budapest, 2020. március 15-ig

2019 MOHOLY-NAGY-DÍJASA

Immár tizennegyedik alkalommal adták át a Moholy-Nagy-díjat, amelyben idén Karole P. B. Vail, a velencei Peggy Guggenheim Gyűjtemény igazgatója, kurátor, művészeti író részesült. A Moholy-Nagy Művészeti Egyetem díja a névadó emléket ápoló, szellemiségét továbbörökítő vagy egyszerűen csak ahhoz méltó személyiségeket

tüntet ki: először, 2006-ban Hattula Moholy-Nagy, az alkotó lánya, a hagyatékgondozója kapta, aki rengeteget tett az életmű megismertetéséért. Őt követte Gergely István, volt rektor és Lengyel István belsőépítész, 2008-ban Rubik Ernő, majd Hannes Böhringer művészetfilozófus, Tibor Kalman New York-i grafikus, a Benetton cég *Colors* magazinjának alapító főszerkesztője, Dieter Rams, a Braun termékek dizájnere, 2017-ben Passuth Krisztina művészettörténész, 2018-ban Barabási Albert László fizikus volt díjazott, de közben olyan társművész-alkotók is elnyerték az elismerést, mint Földes Imre zenetörténész, Gőz László zenész, a BMC alapítója, Kovalik Balázs rendező, Frenák Pál koreográfus, táncművész vagy Nádasdy Ádám nyelvész, költő, műfordító. A 2019-es díjazott, Karole P. B. Vail több más tevékenysége mellett 1997 óta a Solomon R. Guggenheim Múzeum kuratori csapatának tagja. 2016-ban hatalmas sikert aratott *Moholy-Nagy: Future Present* című kiállítása, ami az Egyesült Államok három vezető művészeti intézményében volt látható: a New York-i Solomon R. Guggenheim Museumban, az Art Institute of Chicagóban és a Los Angeles County Museum of Artban. 2017-ben kinevezték a velencei Peggy Guggenheim Gyűjtemény és az olaszországi Guggenheim Alapítvány igazgatói posztjára, ami azért is érdekes, mert Peggy Guggenheim unokájaként gyermekkorától ismerte és tanulmányozta a gyűjteményt. (Lépol Zsanett)



Karol Vail átveszi a Moholy-Nagy-díjat
Fotó: © Lakos Máté

2019 Artmagazin-díjasa az Art Market Budapest kiállítói közül az acb Galéria fotóstandja lett. A vásár felajánlása mellett, ami a jövő évi standdíj 25%-ának elengedése, a nyeremény része most következő interjúnk is, ami a galéria tulajdonosával kurátori minőségében is készült.

Topor Tünde – Winkler Nóra

MINDIG IS A LEGJOBB GALÉRIÁT AKARTAM CSINÁLNI

Beszélgetés Pados Gáborral, az acb Galéria tulajdonosával



Az acb Galéria fotóstandja a 2019-es Art Market Budapesten, Farkas Gábor (középen), Eperjesi Ágnes (balra) és Pinczehelyi Sándor (jobbra) műveivel
Fotó: © Tóth Dávid / acb Galéria / HUNGART © 2019



Pados Gábor
© acb Galéria

Artmagazin: Először is szeretnénk gratulálni a nagyon rangos díjához!

Pados Gábor: Úgyis tudjátok, milyen régóta várok erre, gyakorlatilag egy Oscar-díjnak sem örültem volna annyira, mint az Artmagazin díjának.

Kinek köszönöd, ha már Oscar-díj?

Anyukámnak, Jézusnak, feleségemnek, gyermekeimnek és hát nektek nagyon! A kollégáknak is természetesen, és első-sorban a művészeknek és a gyűjtőinknek.

Ha már anyukádat említetted elsőként... Milyen családba születtél? Milyen volt a gyerekkorod? Mutatott-e bármi jel arra, hogy érdeklődni fogsz a képzőművészet iránt?

Anyám fantasztikus energiabomba. Egyébként pedig első generációs értelmiségi családba születtem. Apám egy nagy építőipari vállalat gazdasági igazgatója volt Szombathelyen. Volt festmény az irodája falán, amire nem mondom, hogy tetszett, de valószínű, hogy gyerekkoromban ezek voltak az első képek, amiket láttam falon, meg azok, amiket a Képcsarnokból otthonra vásároltak. De különösebb művészeti érdeklődés nem ragadt rám otthonról. Ha külföldre mentünk – anyám imá-

dott ilyen utakat megszervezni –, természetesen mentünk múzeumokba is, de például Budapestre nagyon ritkán jártunk. Kisgyerekként egyébként inkább idegesítettek a múzeumok, nagyon unalmasnak tartottam őket, és anyám, bár lelkesedését soha nem veszítve, végül mindig megbánta, hogy elvitt, mert rettetően rosszul viselkedtem. Az első igazi komoly élményem, amikor tizen-négy éves koromban a fejembe vettem, hogy elmegyek egyedül a pécsi Csontváry Múzeumba – ez volt életem első önálló útja is. Egyébként a 70-es, 80-as években rendesen sztárok voltak bizonyos művészek, Csontváry is, szerintem nem volt olyan ember Magyarországon, aki ne tudta volna, hogy ki ő, vagy kicsoda Vasarely, Kondor Béla. Ma szerintem egy átlag tizennégy évesnek fogalma sincs róluk, pedig például Vasarely lehetne most is szupersztár Magyarországon.

Mi történt aközött, hogy anyukád elvonszol múzeumba, és tizennégy évesen már egyedül elutazol Csontváryt nézni?

Az, hogy nagyon sokat olvastunk a téssómmal. Lepakcsolták a szüleim a vilányt, és akkor a takaró alatt folytattuk... ácsoltunk laposelemből kis elemilámpát, azzal. Az irodalomtól meg csak egy

ugrás bármilyen művészet, a képzőművészet is, akár. Ez szintén generációs dolog: a 80-as években menő volt műveltnék, olvasottnak lenni. Ha valaki nem olvasott egy fontos könyvet, az rohadt nagy gáz volt, nem álltad meg a helyed bizonyos társaságokban. És volt a zene, ami szintén jóval előbb érdekelt, mint a képzőművészet, ebben az első meghatározó emlékem Nagy András-hoz kapcsolódik, aki általános iskolai osztálytársam, nagyon jó barátom volt (*ma a Janus Pannonius Múzeum osztályvezetője – a szerk.*), aki pont ma este tartja a tárlatvezetést a Nádor Katalin-kiállításon, a Capa Központban. Az ő édesapjának brutál komoly jazzlemez-gyűjteménye volt. A faterja mindennap ötig dolgozott, úgyhogy mi iskola után azonnal mentünk hozzájuk, és hallgattuk a jazzlemezeket, amíg haza nem jött, mert persze nem engedte volna, hogy bárki hozzájuk nyúljon. Hiperérzékeny volt ezekre, mint annak idején a bakelitekre mindenki. Aztán még a zenék: nyilván hallgattam Boney M-et is, de '78-ban, tizenkét éves koromban, amikor megjelent a Sex Pistols első lemeze, a kanadai rokonok meghozták ajándékba. Valószínűleg én voltam az egyetlen az országban, akinek megvolt ez az album. Úgyhogy a punkkal és a jazzel kezdődött a zenei identitásom kialakulása.



A fiatal Pados Gábor

Fotó: © Sáfian Csilla / HUNGART © 2019



Szarka Péter: *Cím nélkül*, 1987, vegyes technika,
80,5 x 60 cm és 135 x 170 cm

az acb Galéria jóvoltából / HUNGART © 2019

Punk voltál? Úgy is öltöztél?

Persze. Jó szakadtan öltözködtem, hülyén nyírtam a hajam, vagy belefésültem a szemembe, mint a Ramones. Volt egyébként egy Panache nevű punk-rock zenekarunk is.

Volt körülötted valaki, akár egy jó tanár, aki jól magyarázott, például a művészetről?

Sajnos többségében szörnyű tanáraink voltak. Az első ilyen élményem – amit visszatekintve nevezhetünk meghatározónak is – úgy tizennégy-tizenöt éves koromból való és Vörösváry Ákoshoz kapcsolódik, aki egy nagyon jó barátom anyukájának volt a pasija. A Balatonon Ákos kicsit foglalkozott velünk, elvitt a házához, mutatott dolgokat... És lehet, hogy miatta, de a barátom anyukájának – aki kötő kisiparos volt, maszek, nagyon jól keresett – voltak Bálint Endréi, Anna Margitok, Ámos

Imrék, és azok eléggé tetszettek. Eleve imponált Vörösváryban a gyűjtői szenvedély. Meg imponált ez a fajta polgári lét, ami más volt, mint ahonnan én jöttem. Emlékszem, anyámnak is volt egy barátnője, akit szintén érdekelt a művészet, őt inkább a kerámiavonal, Kovács Margit, ilyesmik. Ott is nagyon jó ízléssel volt berendezve minden és állandóan be volt húzva a függöny, volt egy sejtelmes jellege annak a világnak. Gyerekként mindenesetre hatott rám.

Máshogy szerettél volna élni, mint a szüleid?

Igaziból nekem semmi bajom a szüleimmel, és nem is volt. Sőt kifejezetten boldog gyerekkorom volt. Viszont nyilván máshogyan akartam élni, mint ők, ahogy minden tinédzser. De ez a fajta lázadás annyiban merült ki, hogy nem tanultam, és tizennyolc évesen elhatároztam, nem fogadok el pénzt tőlük. Én akartam pénzt keresni. Irgalmatlan

nul idegesített az iskola és mindenféle kötöttség. Rossz voltam, rossz iskolába jártam, rossz tanáraink voltak. Apám betolt egy gimnáziumba, ahova szerintem a tanulmányi eredményeim alapján nem vettek volna fel, és ott volt egy osztály, ahova az ilyen betolt gyerekeket tették. Egyedül a Szarka (*Szarka Péter képzőművész – a szerk.*) húgával találtam meg a hangot, és akivel azóta is tartom a kapcsolatot, Prieger Zsolt, vele mintha egymás alteregói lettünk volna. Mentünk a gimnáziumba az évnnyitóra – ugye akkor minden fiúnak kötelező volt az öltöny, olcsó, műanyag öltönyök – és mindketten úgy lázadtunk, hogy Alföldi papucsot vettünk fel hozzá. Így találtunk egymásra Priegerrel, plusz a zenei meg az irodalmi érdeklődésünk miatt. Vele aztán komoly, nagy barátság kezdődött. És aztán a Faresz (*Farkas Gábor képzőművész – a szerk.*), Szarka, ez a közeg lett az alapvető az identitásomban. Szarka mindig irgalmatlan nagymenő csávó volt, és megfelelően

örült is. Akkor Szombathelyen teljesen jó művészeti hangulat volt, mindenféle tekintetben. Csomó zenekar volt a Tanárképző Főiskolán, annak is a rajztanszékén. Nagy bulik voltak, tehát egészen más, mint amivé mostanra változott sajnós. Igazi városi pezsgés volt, ebből mára nem sok maradt.

Szombathelyen akkoriban nyílt meg a Képtár. Mi volt az első kiállítás, amit ott láttál, és érdekelt?

A Képtárba a nyitás körül minden szombathelyi elment, de az nem hagyott bennem maradandó nyomot. Az akkori Forradalmi Múzeumban volt egy El Kazovszkij-kiállítás, az nagyon nagy hatással volt rám – a nagy papírmásé kutyák. Ez a punkkal is összeért nekem; a nyolcvanas évek elején vagyunk.

Mondtad Fareszt, és ennek a győztes standnak, ami annyira tetszett nekünk, a fő falán az ő műve volt. Vele hogy kezdődött a barátság?

Még régebből ismerem, mint Szarkát, vele egy bandába jártunk. Volt egy Domus nevű bevásárlóközpont, na jó, nem bevásárlóközpont, tehát a Derkovits lakótelepen volt egy Domus nevű hely, és általában ott találkoztunk. Sok szó ott nem esett művészetről – inkább a piák és a könnyű drogok világa volt... Egyébként Faresz apja a Vas Népe főszerkesztője volt, anyukája meg a vasi Fényszöv vezetője. Ő pedig fotószakmunkásként végzett a gimnázium után.

És te mit kezdtél el csinálni? Térjünk vissza oda, hogy elhatároztad, nem fogadsz el a szüleidtől pénzt. El is költöztél otthonról?

Nem azonnal. Mert az azért kényelmes volt, hogy kaptam enni, de nem szóltak bele, mikor megyek haza. Újságot kezdtém kihordani, mondjuk az nyilván nem annyira tetszett nekik, anyám inkább arról álmodozott, hogy ügyvéd leszek. Úgy képzelte el, hogy öltöny, nyakkendő,

diplomatatáska, és így osztom majd az ésszt. Mint Petrocelli. Évekig nem is nagyon tudta megérteni, mi van velem. Apámat pedig ilyen szempontból azonnal elveszítettem. Ő aztán már nem is foglalkozott nagyon azzal, hogy mit csinállok. Csak nem értette, egyáltalán honnan van annyi pénzem újságkihordóként, jóval több, mint neki.

De jóval több pénzed azért nem az újságkihordásból lett...

Az újságkihordás azért volt nagyon jó, mert ugyan korán kellett menni dolgozni, hatra, de nyolckor már végeztem, és utána azt csináltam, amit akartam. A fiatalabb olvasók kedvéért: ebben az időszakban aki üzleteléssel akart foglalkozni, azt csak illegálisan tehetett, és ez ráadásul elég menő dolognak számított, mert az ellenállás egyfajta kifejezése is volt. Ellene ment minden kretén, életszerűtlen akkori szabálynak, plusz figyelni kellett, kihasználni azokat a réseket, amik a rendszeren mutatkoztak. Közel volt a nyugati határ is, ha valaki mert kockázatot vállalni, akkor adódtak lehetőségek, úgyhogy elkezdtem kavarni. Például szörme dolgokat hozni Lengyelországból, valutázni, orosz pezsgőt, Pick szalámit eladni osztrákoknak... Jöttek a szlovénok, azok a trappista sajtot szerették irgalmatlanul. Volt egy barátom, akinek a piacon volt üzlete, és ott, a hátsó ajtónál le lehetett váltani a szlovénokat. Mindennel kavartam. Azután jöttek a balatoni nyarak, amikor lementem dolgozni kempingekbe, ott halálra váltottam a turistákat. Placmesterként dolgoztam, fulon volt a kemping – ez a nyolcvanas évek eleje –, csak jöttek és jöttek, nem férték be. Előjegyzés kellett... és utána meg leváltottam az egész kempinget, de olyan szinten, hogy a vonyarcvashegyi kempingben volt hivatalos pénzváltó, és a kempingvezető mondta, hogy konkrétan benegyedtem a forgalmát. A faluból is a kempingbe jártak be, mert én többet fizettem. Annyi pénzt kerestem, ami akkori ésszel felfoghatatlan

volt. Egy nyári szezon alatt megkerestem az apám – aki jó keresetű ember volt – ötéves fizetését. Aztán kimentem Berlinbe fél évre és jól elköltöttem az egészet arra, hogy punkokkal bulizzak. El is fogyott minden pénzem, úgyhogy amikor egyik reggel arra ébredtem egy kreuzbergi lakásban, ahol matracon aludtam, hogy a konyhában az üvegbe belefagyott a víz, akkor összeszedtem a cuccaimat és másnap hazajöttem. Onnantól indultak a legálisabb üzleteim, mint például a tenispálya-bérbeadás meg a vízibicikli- és a mopedkölcsönzés a Balatonon.

Mikor kezdtél képeket venni?

Már rég a Csillával voltam, huszonkettő-huszonhárom éves lehettem. Béreltem lakást, bár még otthon laktam, csak kellett egy hely, ahova a valutát hozták, azt azért nem akartam a szülőknél csinálni. Szóval akkoriban vettem meg a Sarkától az első képet 30 000 Ft-ért, ami akkor azért jelentős pénz volt. Aztán az Újlak Csoportnak volt egy dunaújvárosi kiállítása, Ádám Zoli csinált egy rézkarcot, amiből lehúztak 8–10 darabot. Abból is hozzám került kettő. Hogy megvettem vagy ajándékba kaptam, nem emlékszem. Ezek lógtak a falamon. Aztán ahogy elkezdtem Pestre járni, az itteniek is látták, hogy mindig van pénzem, és kölcsönkértek. „Add vissza! Nem adom! Akkor adj egy művet!” – ez ment mindig. Ez a Sarkától vett, első darab most Veszprémben van kiállítva az Irokéz Gyűjtemény részeként a Dubniczay-palotában. Nagy festmény, egy nagy gesztus. De velem egyébként minden úgy zajlik, hogy valami elindul, aztán lesz... szóval, nem nagyon tervezgetek, a gyűjtés sem volt előre elhatározott dolog. Nekem Szoboszlai (*Szoboszlai János művészettörténész – a szerk.*) mondta először, hogy te gyűjtő vagy! '98–99-ben.

Tehát elkezdted Pestre járni, voltak már képeid, és addigra már csináltad az Irokézt.

Előbb kezdtem Pestre járni, mint ahogy az Irokéz meglett, még amikor rágógumikat csempésztam Ausztriából. A Tom és Jerry-s rágónak én voltam a kizárólagos importőre. Persze full illegálisan. Telepakoltam az autómat és jártam az országot. Az Irokéz pedig egy ötven négyzetméteres papírbolt volt Szombathelyen, amit '91-ben nyitottunk Pajor Zsolt üzlettársammal (az ő anyukája volt Vörösváry barátnője). Vele indítottuk el a műtárgyvásárlásokat is. Eleinte csak tőlem kértek kölcsön, de Zsolttal volt egy dealünk, hogy amíg közösen csináljuk az Irokézt, mindent közösen csinálunk. Ennek lettek is előre nem látott negatív következményei, mindenestre az Irokéz Gyűjtemény is közös volt, egészen amíg szét nem váltunk.

Hányban nyílt meg Budapesten az acb Galéria és hogyan?

2003-ban. '99-ben ismerkedtünk meg Szoboszlai Jánossal. A Kis Varsónak volt egy helye a Hajós utcában, odamentem megnézni a *Tornasort* (Tulajdonság, 2001), a Szobi meg éppen ott volt. Óriási hatással volt rám, mert csomó szakmabelit ismert. (Én nem sok mindenkit, mert azt tudni kell, az Újlakosok vigyáztak arra, hogy minél kevesebb mindekivel ismerkedjek meg.) Képben volt az elméleti műtárgybizniszben is, nem is tudtam, hogy vannak ilyenek is ebben a lötyi-pötyi világban. Mert az egész közeg lötyi-pötyinek tűnt, legalábbis az a rész, amit én ismertem belőle. De Jánossal nagyon összebarátkoztunk, mondtam neki, hogy vannak műtárgyaim és mondtam a neveket. Jé, mondta, ez totál ugyanaz, mint Dunaújváros (Szoboszlai János épp akkor Dunaújváros kortárs kiállító intézményének vezetője volt – a szerk.). Hívtam, jöjjenek el Szombathelyre, nézzék meg. Katával (Szőke Katalin művészettörténész, akkor Szoboszlai János felesége – a szerk.) le is jöttek, ment a hókuszpókusz, fehér kesztyű, minden. '99-et vagy 2000-et írunk. Jánosék teljesen el voltak ragadtatva, katalogizálták, lefotóztatták

Sulyok Miklóssal. Meg is jelent egy sárga könyvben (*Irokéz Collection 2001*, Irokéz Gyűjtemény, Szombathely, 2001) az egész, 2001-ben pedig már kiállítást csináltunk Szombathelyen, abban a padlástérben, amit aztán a sajtó elnevezett Irokéz Galériának. Úgyhogy elkezdtünk ott kiállításokat szervezni, majd az anyagot kibővítve bemutatta a Múcsarnok, ahol akkor Fabényi Juli volt az igazgató, akit még Szombathelyről ismertünk. János közben elment egy évre tanítani Chicagóba, leveleztünk, és akkor jutottunk el odáig, hogy szerezzünk Budapesten is egy helyiséget. Én, ha akkor Pestre jöttem, az Eötvös u. 2.-ben laktam, szemben pedig ki volt írva erre a lakásra, hogy eladó. Egyébként híres cigányprímás lakása volt, ahol most az acb van. Megvettem, közben János hazajött, 2002 szeptemberében pedig pár hétre elmentünk Chicagóba együtt, ekkor beszéltük át a galéria alapjait. Úgy néztek ki a tulajdoni részek, hogy 60% Pajor és az enyém volt, 40% pedig a Szobi Előd Ágit hozta, Várnai Gyulát meg Csörgő Attilát. János csinált üzleti tervet is, ő egy igazi menedzser; hat évig vitte az acb-t és pénzt nem kellett bele rakni. Meggyőződése, hogy abban az úttörő időszakban a maximumot hozta ki belőle. Hiperszuper korrektül adta át, amikor kivásároltam. Csak hát olyan pici volt az egész.

Addig te csak csendestárs voltál?

Hat év alatt csak egyetlen megnyitón nem voltam ott, az összes többin igen. Sok támogatót is hoztam, mert az Irokéz Kft. viszonylag nagy cég volt; vevőket viszont abból a közegeből, a papír-nagykereskedők világából egyáltalán nem tudtam hozni. Aztán amikor János 2009-ben lelépett, nem az foglalkoztatott, hogy az acb-vel mi lesz, hanem hogy konkrétan velem mi, mert akkor csődölt be a hárommilliárdos cégünk. Az, hogy féltem, nem a legpontosabb kifejezés. Három hónapig ültem a ház előtt Szentbékállán egy vödör borral és

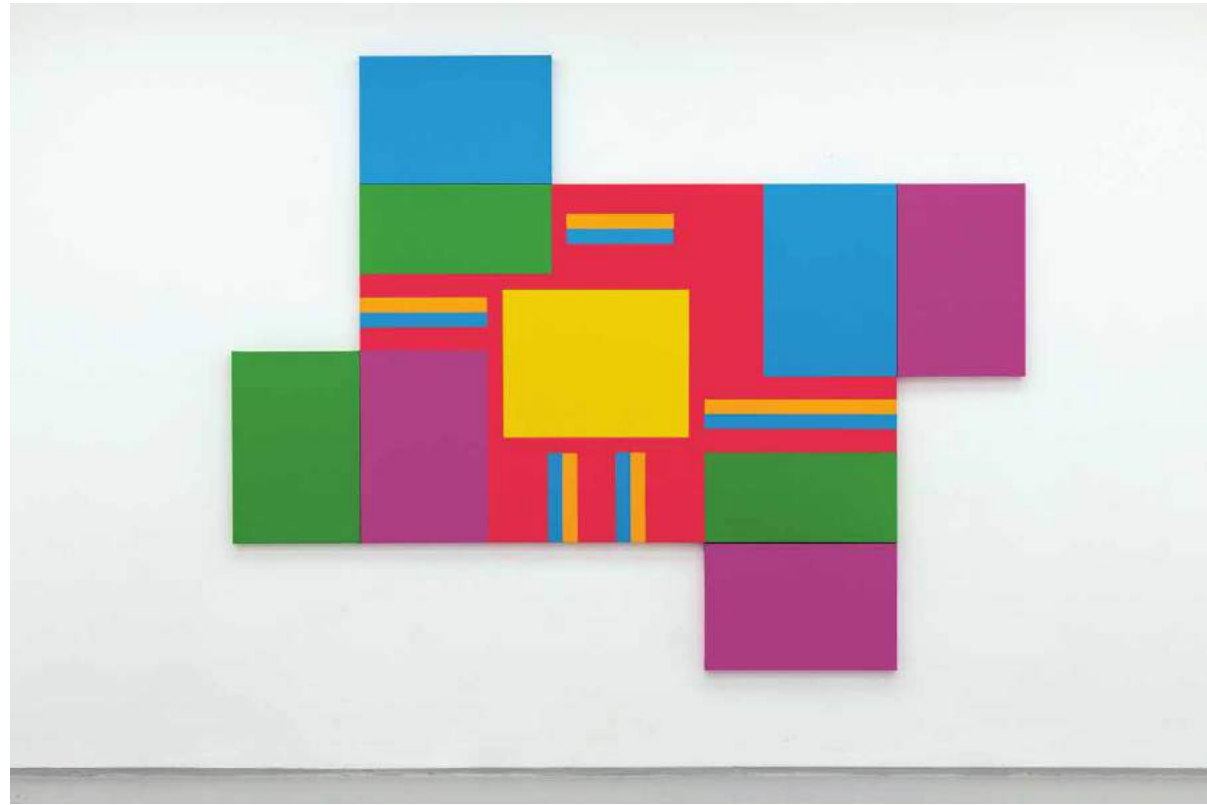
egy karton cigivel. Három hónap után Csilla – mert ő egy türelmes asszony – szólt, hogy drágám, össze kéne szedni magad. De azt az egészet nem akarnám még egyszer átélni. Aztán tényleg összedtem magam, ott voltak a gyerekek, egy autista gyerek, egy másik kicsi gyerekek... Úgyhogy nekiugrottam az acb-nek.

Csilla kapcsán menjünk még vissza egy kicsit az időben, nézzük, mikor ismerkedtetek meg?

Tizenhét éves korunk óta vagyunk együtt. Szerintem legalább egy évig ment az, hogy minden reggel úgy időzítettem az iskolába menést, hogy a Szolgáltatóház nevű helyen, a Március 15. téren, a zebránál lehetőleg mindig összefussunk. Ha kicsit előbb értem volna oda, akkor belassítottam, ha késésben voltam, behúztam, szóval így. De észre se vett egy évig. Utána jöttünk össze, egy barátunk mutatott be egymásnak, és bedobtam mindent, amit csak el lehet képzelni. Amúgy legfőképpen művészetről beszélgettünk. Csilla egészségügyi szakközépbe járt, amikor én gimnáziumba, ezért kerestették egymást az útjaink, mert ezek egymás közelében voltak. Csilla egyébként fantasztikus, támogató társ. Nemcsak elviseli a munkából fakadó hiányomat, hanem a gyűjtésben is messzemenőig támogat, és tudom, hogy ez nagyon ritka. Az utóbbi időben pedig a látókörünkbe kerülő textilművészekre ő hívta fel a figyelmemet. Egyébként ő is gyűjt, a 60–70-es évek kerámiáiból nagyon szép anyaga van.

Én az egyetlen aláírt Szokolov-cédémet neki köszönhetem, mert beálltam mellé beszélgetni egy sorba a Zeneakadémián. De ha visszakanyarodunk a galériatörténethez, mi volt a következő nagy ugrás, a paradigmaváltás?

János 2009 júniusában ment el, és 2009 szeptemberében csináltam egy raktárkipakolást, ami miatt elterjedt, hogy az acb be fog zárni. De ez után vettem



Bak Imre: *Graffiti*, 2019, akril, vászon, 240 x 310 cm
Fotó: © Tóth Dávid / acb Galéria / HUNGART © 2019

át igazából. Jó darabig ketten, az Orsival, akivel azóta is jóban-rosszban csináljuk (*Hegedűs Orsolya galériavezető – a szerk.*), aztán felvettünk egy asszisztens kolléganőt. Amikor Orsi idekerült, már tudtuk a Jánosról, hogy elmegy. Ebben is rém korrekt volt, hónapokig adta át a dolgokat, minden kérdésre válaszolt.

Aztán lett egy robbanásszerű változás vagy inkább exponenciális növekedés, hirtelen sokkal több ember lett, és plusz terek.

Ez szép fokozatosan lett. Talán hat éve, hogy felújítottuk a galériát. De 2013 és 2019 között ha hat-hét emberrel vagyunk többen. Ez nem annyira robbanásszerű, inkább tégláról téglára építkezésnek mondanám. Érdekes, hogy számotokra ez robbanásszerűnek tűnik, én belülről egész máshogyan látom.

Az sem volt robbanásszerű, hogy elkezdtek nagy vásárokra járni?

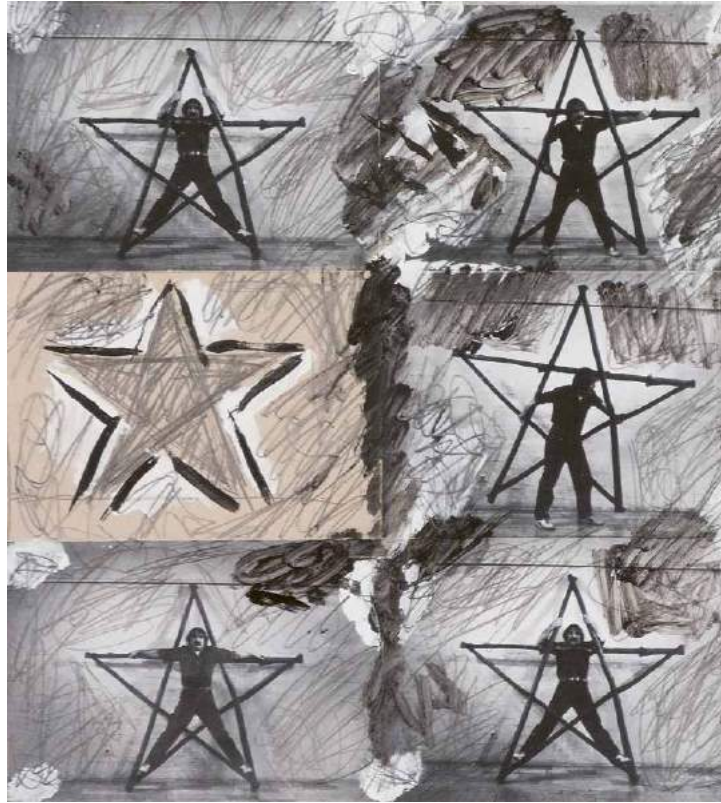
Ebben tényleg volt valami léptékváltás, amit a kiváló kortárs gyűjtő, Szűcs Feri nagyvonalú baráti támogatásának köszönhattunk. Ez az után következett be, amikor először vettek fel bennünket a FIAC-ra, 2009-ben. Bár már Szoboszlaival is jártunk külföldi vásárokra, a Vienna Contemporaryn például most voltunk tizenhetedik alkalommal, vagy voltunk a bolognai Arte Fierán... szerintem ebben is elég unikálisak voltunk, mert akkoriban kevesen jártak... Szóval az világos volt már 2003-ban is, hogy vásárokra kell járni. Persze, hogy hogyan teremed ki egy komoly vásár költségeit, amikor 50 000 euró az Art Basel és 5000 euró az akkori vezető művészem legdrágább képe, az más kérdés. Ez teljesen szürreális volt.

Volt az a paradigmaváltás is, amikor a kortársaid mellé bejöttek a neoavantgárd művészek, és kicsit el is tolódott feléjük a hangsúly...

Nem igaz. Sokszor kapjuk ezt, mert senki nem figyel oda. Ha megnézik például az utóbbi öt év programját, még mindig kétharmad-egyharmad az arány a fiatal- és középgenerációs művészek javára. Az más kérdés, hogy komoly vásárokra milyen nevekkal érdemes pályázni.

Ma rengeteg művészed van. Hogyan van érzelmi és agyi kapacitásod, hogy benne legyél mindenki sztorijában, minden műben? Az acb-nek korábban pont az volt a fő védjegye, hogy szinte egy gang, ahol mindenki mindenki-jóban van, bulizás az egész. Szinte életforma volt az acb-hez tartozás,

Az a tudásbéli hiány, ami a szakmát a Pécsi Műhellyel kapcsolatban jellemzi, és az ebből fakadó mellőzöttség nagyrészt a vidékiségükkel volt kapcsolatba hozható.



Pinczehelyi Sándor: *Csillagcipelés (S) II.*, 1989, zselatinos ezüst nagyítás, akril, ceruza, 70 x 100 cm
Az acb Galéria jóvoltából / HUNGART © 2019

most viszont, amikor több mint negyven művészed van, biztos, hogy nem irányul mindenkire annyi figyelem, amennyit szeretne. Vagy amennyit te is szeretnél adni esetleg. Ez biztos probléma.

Ez a dolog természetéből fakadó probléma. Valóban vannak művészek, akik ugyanazokat az elvárásokat támasztják a galéria felé, mint korábban, önmaguk felé meg semmivel sem támasztanak nagyobb követelményeket, olyanokat, amiket pedig a mai művészeti világ megkövetel. Ebből persze vannak konfliktusok, lesznek is. Ahhoz, hogy az acb magasabb szintre lépjen, jóval nemzetközibbé kell válnia. A művészportfóliónk és a következő évi programunk erről már árulkodni fog. Bizonyos művészek úgy érzik majd, hogy kiszorulnak a kiállítási lehetőségéből, viszont

ez egy újabb félreértés, hiszen azokat a művészeket, akiknek jó anyaguk van és azt jól is tudják prezentálni felénk – és itt direkt használom a többes számot –, mindig bemutatjuk. Akik viszont művészi válságban vannak, nem tudnak megfelelő energiákat összpontosítani a művészetükre, azokat nem állítjuk ki. És ebből voltak is, vannak is és lesznek is feszültségek. Hiszen a művészek általában úgy érzik, hogy tökéletes, amit csinálnak, egy jó galerista pedig szerintem mindig igyekszik tudni, mit érdemes bemutatni egy adott művésztől, és tájékozottabb is sok esetben, mint a művész. Mindig mondom a művészeknek; neked az a dolgod, hogy jó művészetet csinálj, nekem az a dolgom, hogy jó galériát csináljak. És ha én érdektelen galériát csinállok azzal, hogy a te gyengébb műveidet mutatom be, az neked sem lesz jó.

Azért művésznak lenni nem olyan, mint a galériacsinalás; simán belefér, hogy épp válságban van valaki, vagy csak nem olyanokat csinál, ami most éppen tetszik, bár lehet, hogy pár év múlva már mindenki azt fogja nagyra értékelni. Nem az-e a galériás és művész közti szövetség lényege, hogy a galériás ilyenkor is a művésze mellett van, és fogát összeszorítva, de kivárja, hogy az valahova jusson?

Én nem azt akarom mondani, hogy elengedem a kezét, egyébként többek között azért van annyi művész az acb-ben, mert senkinek nem tudom elengedni a kezét. Több olyan művész van, akitől már lehet, hogy rég meg kellett volna válnom, de nagyon nehezen tudok embereket kirúgni, ez örült gyenge pontom. Egyébként pedig azt még megjegyzném, egy galériásnak jóval összetettebb



Eperjesi Ágnes: *Kúszás I.*, 1988, fotogram, 254 x 101 cm
Az acb Galéria jóvoltából / HUNGART © 2019

a feladata, mint mondjuk egy kurátornak, akinek csak egy-egy projekt erejéig kell kapcsolatot tartania egy művésszel. A művész-galériás viszony inkább hasonlít a házastársi viszonyhoz, amikor jóban, rosszban együtt vagyunk. És ahogy egy művésznek vannak gyengébb időszakai, ugyanúgy egy galeristának is lehetnek. Egyébként pedig, ahogy volt is szó erről, a kollégák száma is megnövekedett. Ha nem is tudok mindenki ügyeinek minden apró részletével foglalkozni, de vannak kiváló munkatársaim, akik segítenek ebben.

Bak Imre, akinek most az acb összes tereiben van kiállítása, mióta van kizárólagosan nálad?

Bak Imre korai műveivel már korábban is foglalkoztunk, de az új képeivel is, úgy, ahogy a többi más galéria is, akikkel addig kapcsolatban állt. Aztán egy bizonyos idő eltelte után Imre maga mondta, hogy szeretné, ha az acb képviselné kizárólagosan. Az lehet, hogy beszéltem neki arról, hogy Magyarországon csak azért ragaszkodik az acb ahhoz, hogy kizárólagosan képviseljen bizonyos művészeket, mert másképp egyszerűen nem lehet az árakban rendet tenni. Ha több galéria foglalkozik egy művésszel, akkor az egyik galéria mindig aláajánl a másiknak. Szerintem Imre érezte az acb-ben azt az erőt, hogy egyrészt az árait közelítjük a kvalitásához, másrészt hitt abban, hogy a nemzetközi megjelenését mi jól tudjuk menedzselni. A két utolsó nagy

múzeumi vásárlás tőle a Metropolitan-tól és a Tate-től volt. És a Metropolitan 60-as évekbeli művet vett, a Tate 70-es évekbeli, a nagy német múzeumokban 80-as, 90-es évekbeli művek vannak, a Stockholmi Moderna Museet-be pedig egy új mű került tőle. Ezeken kívül is rengeteg magyar és nemzetközi múzeumban ott vannak a művei. Imre tényleg fantasztikus műveket csinál most is; ez nem minden, az ő korában lévő művészre igaz, sajnos.

Beszéljünk kicsit a stand kapcsán arról, hogy idén először állítottatok ki az Art Market Budapest fotószekciójában. A fő falon Farkas Gábor (Faresz) hatalmas kemogram triptichonjával, ami a mára aranykornak tűnő időszak, vagyis a 80-as évek szerencsés módon megmaradt, pontosabban általad megmentett rekvizituma. Te szedted le a padlásukról. Mellette Pinczehelyi Sándor sorozata, ami a neoavantgárdot képviseli, és vele szemben Eperjesi Ági abszolút klaszszikus, emblematikus műve, egy szerelmi fotogram. Ki volt a kurátor, ki válogatta ide a műveket?

Nálunk nincs feltüntetve kurátor a kiállításoknál. Értek is emiatt kritikák, de nem véletlen, hogy nem Pados Gábor Galériának hívják az acb-t. A brandépítésbe nem fér bele saját brandek építése; aki ezzel nem tud azonosulni, annak nem kell az acb-ben dolgoznia. De ezt csak közbevetőleg mondtam el, mert ezt a standot én találtam ki, és ezért

is vagyok különösen büszke a díjra. Az Újlakosok révén az első műtárgyaim is fotóalapúak voltak, úgyhogy bár az Art Market fotószekciójában idén állítottunk ki először, tőlem a fotó sose volt idegen. A neoavantgárdot pedig erős fotófókusz jellemzi, az eszköztelenség és a pénzhiány miatt sokan kezdtek el akkoriban fotóval foglalkozni.

Itt a neovantgárdot egy pécsi művész, Pinczehelyi Sándor sorozata képviseli. Ő mióta van nálatok?

Korábban ő is volt párhuzamosan másik galériánál, de kizárólagosan úgy négy-öt éve, amióta a Pécsi Műhellyel elkezdtünk foglalkozni. Ami úgy kezdődött, hogy a másodlagos piacról elkezdtek behordani hozzám műveket, és a korábbi gyűjtéseimből fakadóan a gyűjteményemben is voltak ilyenek. Számomra óriási felfedezés volt az a mennyiségű minőségi mű, ami a Pécsi Műhelyhez köthető. Ahogy elmélyültem a történetben, egyre világosabbá vált számomra, hogy az a tudásbéli hiány, ami a szakmát a Pécsi Műhellyel kapcsolatban jellemzi, és az ebből fakadó mellőzöttség nagyrészt a vidékiségükkel volt kapcsolatba hozható. Ha az ember rendesen belemélyed, akkor rájön, rengeteg dolgot jóval előbb csináltak meg, mint a budapestiek, sőt a land art műveik szinte példa nélküliek a magyar avantgárd sztorijában. Sándor művei pedig ehhez képest még rendelkeznek valami finom politikai töltettel, történelmi reflexióval is.



Enteriőr Tóth Endre *Layout festmények 1988–1991* című kiállításáról, 2019, acb Galéria

Fotó: © Tóth Dávid / acb Galéria / HUNGART © 2019



Enteriőr Batykó Róbert *Vörös szem* című kiállításáról, 2019, acb Galéria

Fotó: © Varga-Somogyi Tibor / acb Galéria / HUNGART © 2019

A legújabbban hozzád igazolt művész Eperjesi Ági...

Igen. Eperjesi Ágiban már régóta gondolkodtam és egy éve meg is kerestem. Beszélgettünk, volt egy csomó vitánk is egyébként. Határozott elképzelése van a dolgokról, de azt gondolom, azon egy percig sem gondolkozott, hogy szeretne-e acb-s művész lenni, vagy sem. Kevesen tudják, még a szakmában is, hogy milyen kivételes életmű az övé.

Öröm látni, hogy egyre több nő van a művészek között, de a kérdés nem feltétlenül csak emiatt merül fel: az indulástól mostanáig mi változott? Például abban, amit a galériával el akarsz élni?

Mindig a legjobb galériát akartam csinálni. Csak az volt és maradt a kérdés, hogy hol a legjobbat. De erre a mostani válasz az, hogy egy Európában megkerülhetetlen, nemzetközi terepen is működő, nagyon jó galériát akarok vinni. Erről szól ez a mostani időszak. Tudom, hogy többen szkeptikusak a tekintetben, hány magyar művész érhet el nemzetközi sikereket, lehet ismert múzeumokba. Jól emlékszem, hogy öt-hat éve az hangzott el, maximum egy

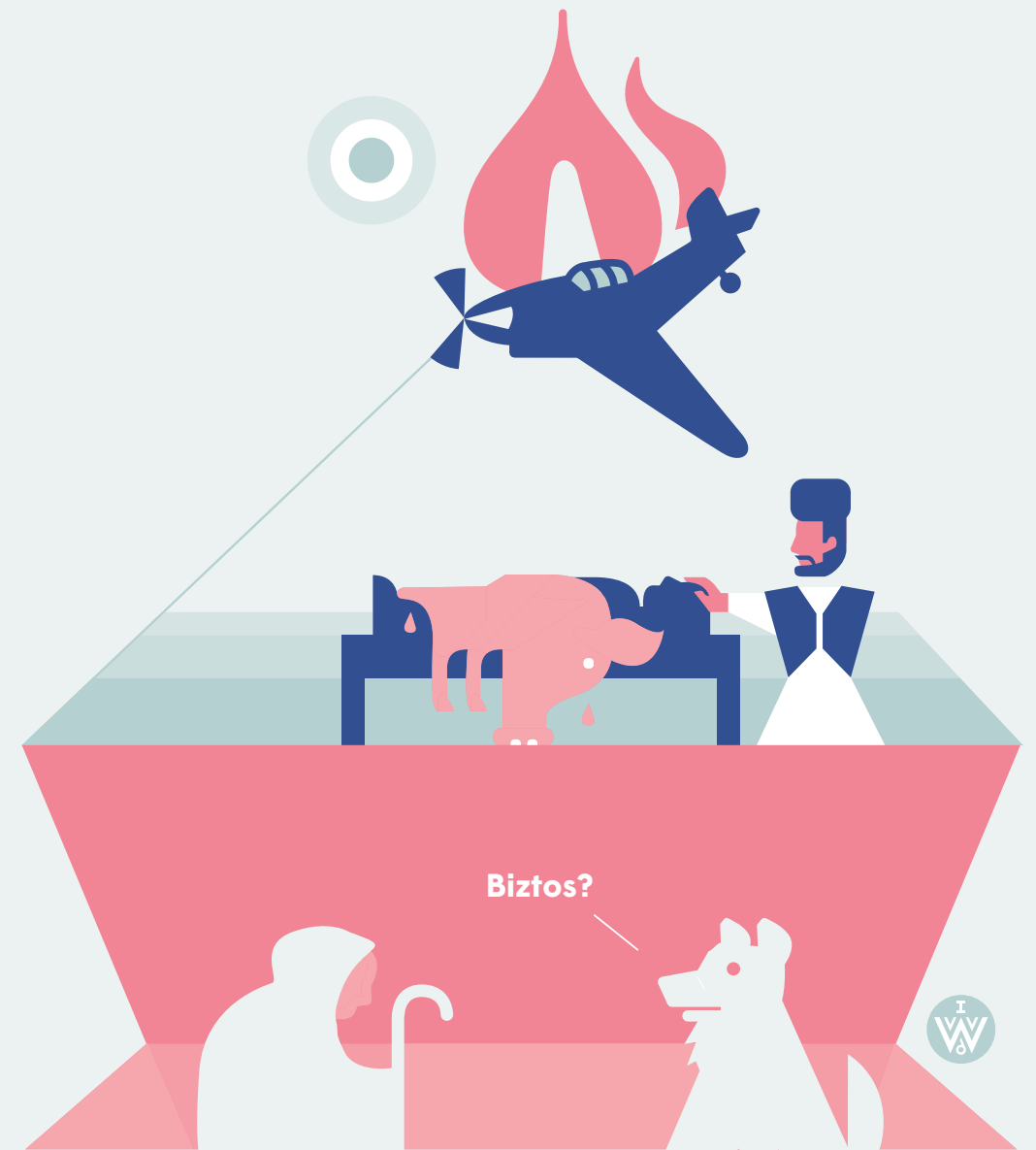
művész juthat be a nemzetközi kerítésbe. De azóta többen is bekerültek: Bak Imre, Jovánovics György, Ladik Katalin, Maurer Dóra, Nádler István, Pinczehelyi Sándor stb., tényleg, a teljesség igénye nélkül. Én azt gondolom, hogy nincsenek ilyen számbéli korlátok. Az számít, ki milyen műveket csinál, ki hogy menedzseli magát, kit hogy menedzselnek, milyen galériák vannak és milyen háttér, akik segítik a dolgok alakulását. Mondjuk óriási hátrány, hogy az intézményrendszerünk olyan, amilyen. Ez akadályozza a karriereket. És természetes, hogy a magyar gyűjtők anyagi lehetőségei nem olyanok, mint a nagy nyugatiaké. De elképesztő előrelépéseket köszönhetünk nekik, nemcsak a vásárlásaik, de a múzeumi adományozások, intézményi kapcsolatok kiépítése terén is. Ugyanakkor meggyőződésem, hogy komoly, igazi nagy vásárookra azért vesznek fel olyan nehezen magyar galériát, mert nem tudunk olyan hazai vásárlóerőt vinni oda, mint mondjuk egy mexikói vagy brazil galéria, akivel utazik harminc potens gyűjtő. De ez egy folyamat, építkezés, amiben nagyon fontos eredményeket értünk már el, és szentül hiszek abban, hogy közösen még nagyobb eredményekre vagyunk képesek. Az együttműködés nagyon hasznos, erre talán

a Bookmarks a legjobb példa, amit példaértékű kezdeményezésként tart számon a nemzetközi szakmai világ.

Utolsó kérdésként: mindjárt mentek az Art Basel Miamira Ladik Katalin műveivel. A vásári jelentkezéseknél, nagy, nemzetközi múzeumokkal való együttműködésekénél érzed, hogy a státuszod megváltozott? Hogy más pozícióból indulsz most, mint mondjuk nyolc évvel ezelőtt?

Persze. Egyre több olyan vásár van, ami a jelentkezés meghirdetésekor megkeres bennünket, hogy nagyon szeretnék, ha kiállítanánk. Sok olyan vásár is, ahová nyolc évvel ezelőtt nem vettek volna fel. Ugyanakkor létezik a nyugati galériás világ Kelet-Európához fűződő viszonyában egyfajta gyarmatosító szemlélet, amit én a magam részéről tüzzel-vassal irtok. Hiperérzékeny vagyok erre. Csak egyenrangú üzleti és szakmai kapcsolatokkal van értelme hosszú távon dolgozni, a többi csak elszívja a lényegi munkától az energiákat. Márpedig ebben a szakmában szükség van az energiákra.

Művésztitok I Találd ki, ki lehet a rejtvényben megbújó művész!



Design & ötlet: Willem van de Ven

Az **Artmagazin** és a **Loffice** közös játékra invitál téged: a következő számok lapjain fejtörő feladványokba bújtatott művészeket fogsz találni. Légy te is „art detektív”, és az egy-egy nemzetközi alkotóra utaló vizuális rejtvényekben a rá jellemző, nyomravezető jelek és szimbólumok segítségével találd ki, hogy kire gondolhattunk!

Megfejtetted a művésztitkot? Küldd be a helyes megfejtést a www.loffice.hu/muvesztitok weboldalon található űrlapon keresztül, és a helyes megfejtők között kisorsolunk egy ajándécsomagot, ami egyéves Artmagazin-előfizetést és egyhavi Loffice Coworking-bérletet tartalmaz. **Jó szórakozást!**

Lépold Zsanett

FÉNYRUHA

Atsuko Tanaka kiállítása a stockholmi Moderna Museet-ben

Atsuko Tanaka (1932–2005) a legismertebb japán avantgárd csoport első női tagja volt. 1950-es évekből származó művei sokszor már csak a 80-as és 90-es években készült replikaként léteznek, mint a képünkön szereplő emblemikus *Denkifuku* (*Elektromos ruha*, 1956) is. Tanaka az 50–60-as évek meghatározó művészcsoportja, a Gutai tagjaként vált ismertté. Az oszakai csoport, amelynek nevét megtestesülésre, konkrétá válásra lehetne fordítani, fiatal japán művészekből alakult a háború utáni Japánban. Fő ambíciójuk volt, hogy mesterükkel, az európai művészetre nyitott, absztrakt festővel, Jiro Yoshiharával az élen kitörjenek a hagyományok szorításából, mind a témaválasztást, mind a megfogalmazásmódot illetően. Szintén *Gutai* címmel megjelentetett folyóiratukból 1955 és 1965 között tizennégy számot adtak ki, ebben elveiket, műveiket, akcióikat publikálták. Nemcsak festettek, kimentek a műtermekből: főként land art jellegű munkákat, installációkat hoztak létre, és olyan akciókat, amelyeket korai happeningeknek tekinthetünk. Azért a tradíciót sem tagadták meg teljesen: merítették a harcművészetekből, a zen buddhizmusból, happeningjeikben gyakran feszegették a fizikai tűrőképesség határait. Tanaka, akit a Gutai egyik radikálisabb művészeként tartanak számon, 1965-ig volt a csoport tagja. Az 1955-ös és 1956-os első két Gutai-kiállításon mutatta

be azokat a műveit, amelyek mára ikonikusnak számítanak, köztük a legismertebbet, a *Denkifukut* (*Elektromos ruha*), egy szobrot, amit ruhaként lehet viselni. Az alkotás kiindulópontja Tanaka szülővárosa, háború utáni környezete, Oszaka, ahol a technológiai fejlődés gyors társadalmi és kulturális változásokat implicált. Tanakát az újfajta városképet meghatározó neonreklámok inspirálták, Oszaka vibráló éjszakai fényei. Ezt az élményt keresztelte a tradicionális japán öltözet, a kimonóval, úgy, hogy közben a *Denkifuku* az elektromos vezetékek és az emberi test fiziológiai rendszerei, például az érhálózat, közötti hasonlóságot is láthatóvá tette. Amikor Tanaka magára öltötte, csak arca és keze volt látható alatta: a színes izzók az egész testén villogtak, lüktettek. A több mint száz égőből álló, elektromossággal teli ruha vonzó megjelenése ellenére potenciális veszélyt jelentett viselőjére. „Azon gondolkodtam: vajon így érzem magát egy halálsoron lévő rab?” Tanaka később felhasználta a ruha különféle részeit, hogy új műveket hozzon létre belőlük (a stockholmi kiállításon, illetve képünkön látható replika az 1990-es években készült, a párizsi Jeu de Paume tárlatára). Tanaka a performatív gyakorlatok és az egyszerű, hétköznapi anyagok használata által próbált átjárást teremteni élet és művészet között: a környezetében fellelhető tárgyakat az iparosodó japán társada-

lom jelenségeivel vegyítette. Ebben az időszakban, a hidegháború idején és a nukleáris háború fenyegető veszélye alatt a japán társadalomban a technológia egyszerre számított kreatív és pusztító erőnek – ez az ambivalencia tükröződik Tanaka munkáin is.

A *Denkifuku* intenzív színei és áramvonalas „rendszere” a későbbi évek munkáit is meghatározták: absztrakt festményein rendszerint körök és vonalak hálózata ismétlődik újra és újra. A festményeken kezdetben a fekete és piros színek domináltak, míg később megjelent a kék, a zöld és a sárga is. Tanaka a padlón készítette festményeit; ecsetét a mű középpontja felé mozgatva, belülről kifelé dolgozott. Gyakran használt gyorsan száradó vinilfestéket, ami különleges fényt és mélységet ad a műveknek. A képek mentesek az egyenes vonalaktól, így a kalligráfia vagy az automatikus írás formai jegyei is visszaköszönnek rajtuk.

Tanaka munkáiban egyedülálló látásmód körvonalazódik: a kozmikus jelenségeket frissítő egyszerűséggel, tulajdonképpen realistán ábrázolja. Mindez következetes pályáivet hoz létre, amelyben egyértelműen összekapcsolhatóak korai kísérleti projektjei és a későbbi kifinomult festmények.

Atsuko Tanaka, Moderna Museet, Stockholm, 2020. február 16-ig



Atsuko Tanaka: *Denkifuku* (*Elektromos ruha*), 1956/1999
© Kanayama Akira and Tanaka Atsuko Association

Kerttervei Walter Gropius szerint csodálatosak, ám értelmezhetetlenek. A trópusi dzsungel kaotikus, buja növényvilága és a letisztult modernista struktúra azonban csak első pillantásra összeférhetetlen páros.

Szikra Renáta

MINIMALISTA DZSUNGEL

Roberto Burle Marx

forradalmi kertjei



A New York-i botanikus kert időszakai installációja Roberto Burle Marx modernista kertjeinek jellegzetes stílusában készült. A *The Living Art of Roberto Burle Marx* című kiállítás 2019. június 8. és szeptember 29. között volt látható a New York Botanical Gardenben.

© NYBG

Brazil modernizmus. A fogalomról a kiirtott őserdő helyén az ötvenes években rohamtempóban felépített új főváros, Brazíliaváros vagy Rio de Janeiro futurisztikus középületei jutnak eszünkbe, ahol Lúcio Costa, Oscar Niemeyer, Le Corbusier és tanítványaik valósíthatták meg nagyszabású városépítészeti elképzeléseiket. Nevüket mindenki ismeri, de hogy ki tervezte az épületszobrokhoz tartozó, madártávlatból Jean Arp vagy Joan Miró festményeire emlékeztető híres kerteket vagy a riói Copacabana tengerparti promenádját, a landoló repülőgépekről is jól látható, jellegzetes hullámmintás kövezettel, azt jóval kevesebben tudják. A modernista tájépítész, a huszadik századi brazil kertművészet egyik meghatározó egyéniségének, Roberto Burle Marxnak (1909–1994) idén a New York Botanical Garden rendezett különleges emlékkiállítást. A falak nélküli kiállítótérbe, magába a botanikus kertbe ágyazódnak be a Raymond Jungles (tájépítész, kurátor, egykori Burle Marx-tanítvány) által létrehozott kertkompozíciók, melyek összehatásukban és elemeikben, néhol konkrét „kertidézetek” segítségével foglalják össze a modern brazil kertművészet jellegzetes elemeit.

Roberto Burle Marx a 20. század elején született kozmopolita, művelt középosztálybeli családba. A német–zsidó származású emigráns üzletember apa, Wilhelm Marx Trierben nőtt fel (és laza rokoni szálak fűzték Karl Marx családjához), Roberto édesanyja francia ősöket felmutató helyi arisztokrata családban Brazíliában nevelkedett. A házaspár hat gyermekével 1913-ban költözött Rio de Janeiróba, majdnem a Cukorsüveg lábához, a Copacabana strand végébe, ahol akkor még a felhőkarcoló helyén kertes villák álltak. A család nagy hangsúlyt fektetett a tehetséges gyerekek oktatására, művészi nevelésére. A legidősebb testvér, Walter zongorista csodagyerekként koncertezett, Roberto pedig rendkívüli énekhangjával tűnt ki. Elsősorban miatta költöztek vissza 1928-ban átmenetileg Európába, hogy a legjobb tanároknál képezhesse hangját Berlinben. A pezsgő berlini művészeti élet, elsősorban a kubisták, a német expresszionizmus és egy Van Gogh-kiállítás hatott rá elementáris erővel, itt ismerkedett meg Picasso és Kandinszkij művészetével. Miközben a zenei és a képzőművészeti karrier lehetősége között őrlődött, mintegy kikapcsolódásként rendszeresen eljárt a Berlin-Dahlem-i botanikus kertbe rajzolni, szemlélődni.

A botanika is gyerekkorától fogva érdekelte, édesanyja és dajkája is szenvedélyesen kertészkedett. Járatták a német képes újságokat, és a *Gartenschönheit* ideáljai szerint kertet terveztek, sőt odahaza új virágfajták létrehozásával is kísérleteztek. Későbbi interjúiban és előadásaiban Burle Marx sosem felejtette el megemlíteni, hogy tulajdonképpen Európában, a berlini üvegházakban ismerkedett meg a trópusi növényvilággal, ami teljesen lenyűgözte és meglepte. A brazil városok köztereit, parkjait ugyanis a gyarmati kultúra örökségeként a mindenkor európai divat szerint alakították, gyakorlatilag figyelmen kívül hagyva a vadnak és kezelhetetlennek tartott, az európai kertépítő sémákhoz nehezen adaptálható, ám fantasztikus gazdagságú trópusi növényválasztékot. Burle Marx modern kertjeinek, közparkjainak később egyik forradalmi újítása lett az őshonos növények alkalmazása, illetve az az absztrakt struktúra, amit a modern európai építészetben és az új festészeti irányzatokban a legizgalmasabbnak talált. Dél-Amerikába visszatérve először mégis inkább a riói képzőművészeti főiskolára jelentkezett, ahol építészetet, és professzora, Lucio Costa tanácsára festészetet is tanult. A zenei karrier hát-



Roberto Burle Marx a műteremben, 1980-as évek

Fotó: © Claus Meyer / Tyba / HUNGART © 2019



A riói Copacabana tengerparti promenádjának Burle Marx által tervezett geometrikus mintázatú köborítása

Fotó: Wikimedia Commons

térbe szorult, később már inkább csak az élénk társasági életet élő Burle Marx család vendégeinek kedvéért fakadt dalra. A botanikához és a kertművészethez végül első hivatalos megbízása terelte vissza 1932-ben, melyet ugyan-csak mentorának, a brazil modernizmus atyjának köszönhetett. A Costa tervezte modern és elegáns Schwartz-rezidencia kertjébe még sok mindent belezsúfolt, de az Oktatási és Egészségügyi Minisztérium 1938-ban átadott kertkomplexuma már azt a merész és kiforrott stílust képviseli, ami egy csapásra híressé tette nevét az amerikai kontinensen. A terv legismertebb és legjellegzetesebb részlete a miniszteri privát tetőterasz, amit az irodaház szögletes tömbjére merőleges alacsonyabb épületszárny tetejére telepítettek, így nagyszerű kilátás nyílt rá a felsőbb emeletekről is. A precíz színekkel készített terv olyan volt, akár egy absztrakt festmény. A látvány a francia barokk kertek szőnyszerűen szerkesztett virágágyásait idézi, ezzel együtt azonban vad, dinamikus és modern: csemláló helyett lüktető jazz... A kert aszimmetrikus kompozíciójában a határozott kontúrszegéllyel keretezett amorf virágágyak között kövezett ösvények kanyarogtak. A sűrűn telepített növények homogén felületként jelentek meg, és a levelek, lombok (ritkábban virágok) színének és textú-

rájának kontrasztja rajzolta ki a terven látható színmezőket. A kertbe lépve viszont nem annyira a festői, mint a plasztikus megformálás dominált, az egyesével telepített pálmák, a jellegzetes brazil növények közül a banánfák, hatalmas agavék, kaktuszok szoborszerű szépsége kapott hangsúlyt. Ebben az időben már végképp elkötelezte magát a botanika mellett. Hazatelepülésétől kezdve, 18–19. századi elődeihez hasonlóan, növényvadász expedíciókat szervezett, főként botanikus barátjával, Henrique Lahmeyer de Mello Barretóval. Az őshonos növények ismeretére a gyakorlatban tett szert: kutatta, gyűjtötte a dzsungel és a pampák növényeit, tanulmányozta a sikeres növénytársulások titkát. Korát megelőzve ökotudatos módon igyekezett kertjeit önfenntartóvá tenni. Közparkok és magánkertek tervezésénél a hely természetes adottságait erősítette az adott környezethez jól alkalmazkodó és egymással is jószomszédi viszonyt ápoló fajok gondos megválasztásával. Csak kivételes szépségük vagy a kompozícióban elengedhetetlen jellegük miatt választott esetenként „egzotikus” fajokat, de alapvetően dél-amerikai növényekkel dolgozott, és az utánpótlásról maga gondoskodott. Részben ez volt az oka annak is, hogy 1949-ben öccsével, Siegfrieddel megvásárolt egy Riótól délre fekvő ültetvényt.

A Sítio Santo Antônio da Bica lett az otthona, műterme, faiskolájának telephelye. Szépen rendbe hozott gyarmati stílusú épületegyüttese és látványosan romantikus kertfűzére évtizedek alatt organikusán fejlődött. A dzsungelszerűen buja növényzet érdekes kontrasztot alkot a bontott épületek gránittöredékeiből és öntött beton elemekből szerkesztett modern falplasztikákkal. Itt kísérletezte ki azokat a kerti installációs elemeket is, amelyek az ötvenes években – amikor számos magánkert mellett megbízásokat kapott több közpark kialakítására – elkészült munkái-ban is rendre feltűnnek. Régi barátjával, Mello Barretóval együtt tervezték a riói állatkert környezetét, Sao Paulóban pedig a riói minisztériumépület után újra Oscar Niemeyerrel dolgozott együtt. A város fennállásának 400. évfordulójára készült el a hatalmas kiterjedésű vízfelületekkel tagolt tájkert, Sao Paulo első nyilvános parkja. Sajnos az ágyások fölött kanyargó emelt sétányok nem épültek meg, de a terv így is lenyűgözően nagyvonalú. Ötvenes évekbeli stílusát leghívebben egy szintén Sao Paoló-i kert, az egykori Francisco Pignatari-rezidencia (1956) képviseli. A ma már az ő nevét viselő Parque Burle Marx jellegzetes elemei a magasra nyúló palma-fasor a sakktáblamintásra nyírt gyeppel (aminek a titka a kétféle színű és textúrájú fűfajta) és az a geometrikus



Burle Marx mozaikja az Instituto Moreira Salles vízkertjébe készült
Fotó: Flickr



Roberto Burle Marx a Sítio szabadtéri műtermében dolgozik, 1980-as évek
Fotó: © Claus Meyer / Tyba / HUNGART © 2019



A Sítio belső tereiben néprajzi és műgyűjteménye mellett Burle Marx saját festményei, plasztikái is helyet kaptak.
A muráliákat, mozaikokat, sőt a világítótesteket is maga tervezte, Sítio Burle Marx, Rio de Janeiro

© Iphan

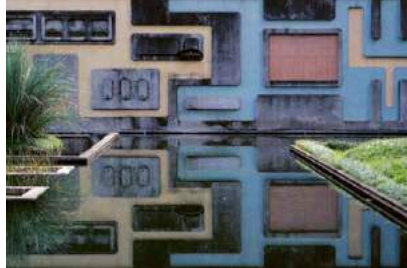


Balra a Sítio egyik romjaiból feltámasztott épülete a dzsungelszerű növényzetben, Rio de Janeiróban.
Jobbra Roberto Burle Marx egy ecuadori botanikai expedíció 1974-ben

© Iphan, Fotó: © Luiz Knud Correia de Araújo / Archive of Luiz Antonio Correia de Araújo / HUNGART © 2019

A következő oldalpáron légi felvétel a New York-i botanikus kert modernista kertrészletének mintás ösvényéről és ívelt vonalú ágyásairól
© NYBG





Geometrikus mintázatú falplasztika,
Parque Burle Marx, São Paulo
Fotó: Wikimedia Commons



Trópusi növények függőkertje
medencével az úgynevezett Felfedezők
kertjéből, New York Botanical Garden
© NYBG



Roberto and Haroldo Burle Marx: Egyedi
csiszolású, (Forma Livre) akvamarin és
tizennyolc karátos arany karkötő, 1965 k.
© MAHNAZ COLLECTION / HUNGART © 2019



A Hadügyminisztérium háromszög
alakú kertrendszere, amit a víztükrökből
kimeredő hatalmas betoninstallációkról
neveztek el Kristály térnek
Fotó: Flickr

absztrakt beton falplasztika, amelynek színes mintázata a lépcsőzetesen elhelyezett medencékben tükröződik. Legismertebb és legnagyobb tájátalkító munkája mégsem Brazíliában született. A caracasi Parque del Este (1956–1961) egy nyolcvanhektáros egykori kávéültetvényen létrehozott dél-amerikai ideáltáj, jórészt helyi, venezuelai növények okos társításának eredménye. De vajon miért épp Venezuelában vállalkozott ilyen volumenű munkára, amikor Brazília éppen az ötvenes évek közepén fogott bele a huszadik század eleje óta dédelgetett nagy terv megvalósításába, az új főváros kialakításába? A rohamosan fejlődő, iparosodó ország új imázsának megteremtésén már a harmincas években dolgozott az autoriter Vargas-rezsim. Egy modern Brazília kulturális identitásának megteremtésébe a dél-amerikai hagyományok, a folklór feléléstése mellett az internacionalista építészet helyi adaptációja „brazilosítása” is belefért: a legmodernebb urbanisztikai elképzelések és technológiák alkalmazása hatékony eszköznek tűnt a nemzetközi szimpátia felkeltésére. Bár Brazília legjelentősebb épületeit azok a modernista építészek – Costa, Niemeyer, Affonso Reidy, Le Corbusier és tanítványaik – tervezték, akikkel Burle Marx évtizedek óta együtt dolgozott, ő mégsem kapott meghívást a tervtanácsba, holott akkor már az ország legfoglalkoztatottabb kerttervezője volt. Mellőzésének egyik oka az lehetett, hogy Kubitschek elnökkel le nem záratlan vitája volt egy korábban Belo Horizontéba tervezett park miatt: Kubitschek polgármesterként egyszerűen nem fizetett a munkáért. Így a hatvanas évek elején Caracásból visszatérve Burle Marx inkább a helyzeti előnyét veszített Rio parkosításán fáradozott. A szeméttelp és autópálya helyén létrehozott Flamengo park közepén a Modern Művészeti Múzeum épülete még a rövid életű demokratikus vezetés alatt született, de Burle Marx a junta (1964–85) hatalomra jutása után sem utasította el a felkéréseket. Így lett végül

mégis az új főváros kertépítésze, aki a hatvanas évek végén és a hetvenes évek elején reprezentatív zöldfelületeket tervezett a minisztériumok köré. A legérdekesebb köztük éppen az országot effektíve irányító Hadügyminisztérium háromszög alakú kertrendszere, amit a víztükrökből kimeredő hatalmas betoninstallációkról neveztek el Kristály térnek. A Niemeyer ívelt épülete előtt elterülő hatalmas, nyílt területen, ami megint csak madártávlatból érvényesül a legjobban, Burle Marx az aktív és passzív zónák, geometrikus elrendezésű vízfelületek és amorf zöld szigetek váltogatásával hozott létre mozgalmas tájkertet. Abban az időszakban, amikor a haladó szellemű értelmiség nagy része kívándorolt vagy belső emigrációba vonult, ő nemcsak tervezett, hanem tanácsadóként is részt vett a Szövetségi Kulturális Tanács munkájában. Csak így nyílt lehetősége arra, hogy szakmai tudásával és egyébként remek retorikai készségének kamatoztatásával olyan törvénytervezetek kidolgozásában vehessen részt, ami a számára akkor már legfontosabb ügy előmozdítását segítette. Az elsők között volt, akik az ökológiai egyensúly megbomlására, a biodiverzitás, azaz fajgazdagság megőrzésének fontosságára hívták fel a figyelmet abban az országban, amely az Amazonas őserdeinek kiirtását gyakorlatilag egyáltalán nem korlátozta. Elsőként tett javaslatot természeti parkok, egyedülálló flórájú és faunájú tájegységek védelmének törvénybe iktatására – és nem is sikertelenül. Személyesen is hozzájárult Brazília növényállományának megőrzéséhez és gazdagításához. Egykori lakhelye, műterme és kertje, a Sítio ma az Instituto Burle Marx alapítvány székhelye és az UNESCO világörökség része. A kert nemcsak művészi kompozíció, de Brazília növénybankja is, ami több mint 3500 különböző őshonos növényfaj védelmét biztosítja, köztük olyanokét is, melyeket épp az erdőirtások tettek azóta veszélyeztetetté.

Hommage à
Paul Gauguin

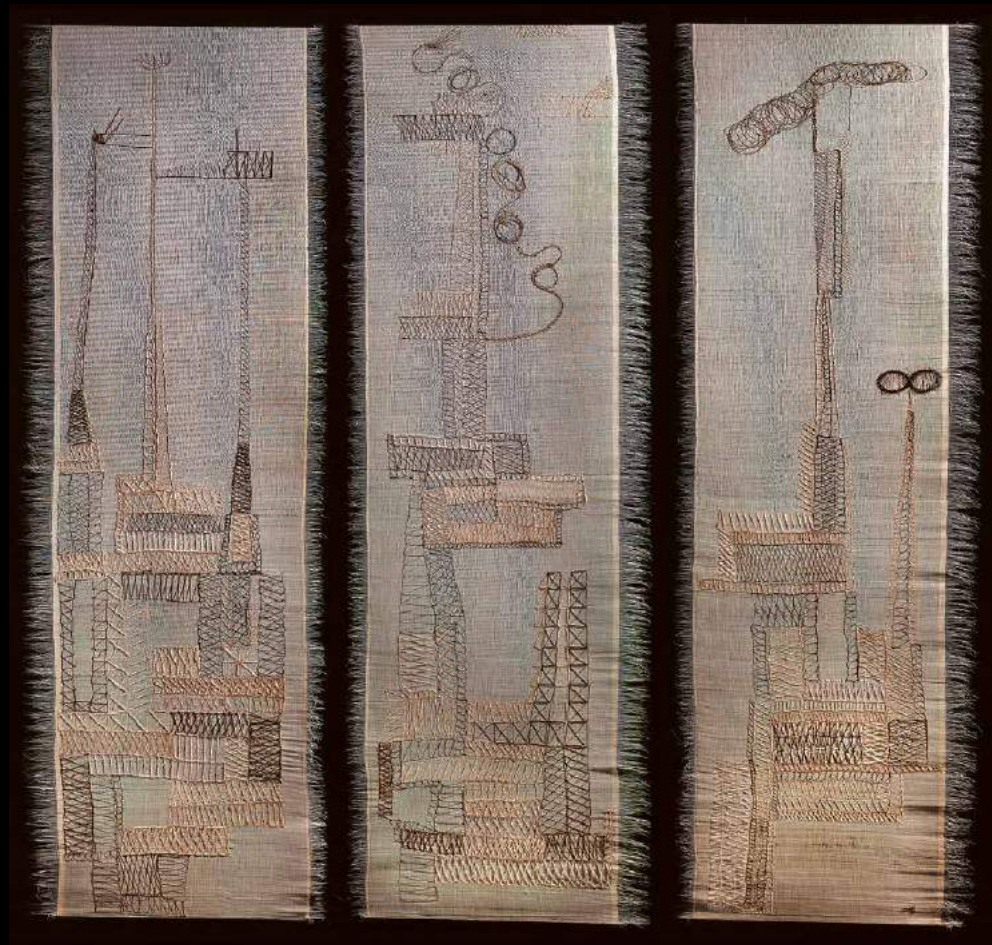
FREYWILLE

FREYWILLE.COM • MADE IN VIENNA
BUDAPEST Andrassy út 43 • +36 1 413 01 74

Előző számunkban az idősebb lányról írtunk, most a fiatalabbról lesz szó.
Magyar tervezőnk Amerikában.

Vincze Miklós

KÁRÁSZ MARISKA, AVAGY A SZŰRMINTÁKTÓL AZ ABSZTRAKT TEXTILIG



Kárász Mariska: *Wall Hanging (Triptych) – Fall képe (Triptichon) –*, 1955 k., himzett lószőr és cérna, panelenként 168,9 x 53,3 cm, Smithsonian American Art Museum, Washington
© Smithsonian American Art Museum / HUNGART © 2019



Kárász Mariska a terveiben használt öltések típusait szemléltető táblával, 1949
Fotó: Wikimedia Commons

Az *Artmagazin* előző számában (2019/6., 18–22. o.) bemutatott, a *The New Yorker* közel kétszáz címlap-grafikáját megálmodó, de bútortervezőként is a 20. századi amerikai művészettörténet jelentős alakjává vált Kárász Ilonka (1896–1981) testvére, Mariska (1898–1960) nővérehez hasonlóan színes és mozgalmas karriert mondhatott magáénak. Testvérét egy év késéssel, 1914-ben követve ő is elhagyta a rohamosan fejlődő, világvárossá vált Budapestet; a divatvilág csúcsát célozta meg, Párizs helyett azonban ekkor már New Yorkot, ahol nővére és édesanyja várta.

A Washington Irving High School elvégzése után a magánintézményként működő The Cooper Unionba került, ahol a város divatvilágát felvirágoztatni vágyó tervező, Ethel Traphagen (1884–1963) irányítása alatt csiszolta tovább autodidakta módon megszerzett varró- és hímzőtudását, melyhez jókora adag tehetség is társult, így 1916-ban – alig tizenhét évesen – rögtön két fontos megrendeléssel is megbízták: előbb az Egyesült Államok egyik első luxusárúháza, a Wanama-

ker's felkérésére a korban egzotikusnak számító kelet-európai és magyar motívumokat viselő blúzokat készített, a nővérevel korábban már együtt dolgozó Bonwit Teller áruház pedig az amerikai őslakosok motívumkincse által inspirált hálóruhákat és kötöskéket rendelt tőle.

A két megbízás azonnal ismertté tette a szokatlan megjelenésű – sokszor nadrágot viselő, bubifrizurás – fiatal nő nevét, így egy csapásra elfoglalt szabadúszóvá vált; műhelyét főleg blúzok és ruhák hagyták el. Sikere nem volt véletlen, hiszen az amerikai divatiparnak égető szüksége volt új tervezőkre, akik a szakmáról kialakult képet meghazudtolva nemcsak a párizsi divat másolására voltak képesek, hanem saját ötleteik is voltak. Ennek vezéralakja a már említett Traphagen volt, aki a *The New York Times* által 1912 végén meghirdetett első American Fashion Contesten aratott győzelme után emelkedett a lassan toronyházak erdejévé váló New York divatrónjára, tehetséges diákjai követték a csúcs felé vezető úton, a különböző textilgyártók pedig az amerikai őslakosok, illetve

Mexikó népművészetéből inspirálódott textiliákkal próbáltak segíteni ebben. A változást a teoretikusok is üdvözlötték, 1917-ben elindult a „Made in America” mozgalom, ami nemcsak az amerikai gyártókat és tervezőket biztatta, hogy sajátos, az európaiától független stílust alakítsanak ki, de a potenciális vásárlókat is hazai termék vásárlására ösztönözte.

Mariska éppen jókor kezdte meg tehát a munkáját, így öt évvel később, 1922-ben saját vállalkozást alapíthatott. Divatszalonját két évtizeden át, egy mindent elpusztító tüzesetig vezette. Az előbb a Madison Avenue-n, majd Manhattan divatnegyedében, az East 34th Streeten működő üzletben a harmincas években magyarországi, a háború éveiben pedig mexikói és guatemalai tanulmányutakból, illetve az ázsiai és afrikai művészetből inspirálódott munkái tűntek fel.

A New York-i felső tízezer, illetve a szerényebb vagyonúak által egyaránt előszeretettel vásárolt ruhák valósággal elárasztották New Yorkot, így az utcákon könnyűszerrel futhattunk bele egy-egy matyó rózsába, színes



Kárász Mariska: Részlet az *Alchemy (Alkimia)* című
fali képből, 1953, vászon, szövés
HUNGART © 2019



Kárász Mariska saját maga tervezte ruhában,
archív fotó
© 2016 Mariska Kárász

buzsáki mintába, de akár a cifraszűrök inspirálta, egyedi női kabátokba is, amelyeket a tervező sokszor leendő viselőjük személyiségéhez, hajszínéhez vagy épp bőrtónusához igazított.

Műveit imádta a divatszakma, bár a nagy magazinok sosem kapták fel a nevét. Mariska ennyivel nem elégedett meg, így – fia, Solveig (1931–2017) és lánya, Rosamond (1932–2018) születése után nővérehez hasonlóan – a gyerekek felé fordult, és amíg Ilonka minden addiginál otthonosabb és modernebb szobákat, addig ő divatos, de praktikus és kényelmes ruhákat álmodott meg, melyeket leendő gazdáik könnyen fel- és levehettek, sőt néhány részletüket ők maguk választhatták ki. Hirtelen nyert lendületének a háború éveit vetettek véget; üzletét visszavetette a vásárlóerő gyors csökkenése, házassága csődbe jutott, majd vázlatokkal és tervekkel teli boltja is leégett. Mindez teljesen távolra sodorta a divattervezéstől.

Új stúdiójában már festeni kezdett, az absztrakt expresszionista képek, a nonfigurativitás felé haladó faliszőnyeg-ek és kézimunkák végül elhozták neki a rég várt átütő sikert.

A negyvenes években ugyan két könyvet is írt a divattervezés, illetve varrás iránt érdeklődő tizenéveseknek (*See and Sew*, 1943; *Design and Sew*, 1946), de művészként ekkor már más foglalkoztatta, 1947-ben a New York-i Bonestell Galleryben megnyílt első önálló kiállítása, melyet az ötvenes években ötvennél is több, az ország számos pontján rendezett másik követett.

Háború után kidolgozott új technikáját 1949-ben az *Adventures in Stitches (Kalandozás a varrás világában)* címet viselő harmadik kötetben mutatta be. Stílusa a következő években egyre absztraktabbá vált: szokatlan színekben pompázó faliszőnyegein és hímzett textiljein sokszor talált tárgyak és szövetdarabok, így cipőfűzők, zsinegek, kagylók, lószőr vagy épp horgászathoz

használt műlegyek tűntek fel, újra és újra bizonyítva új elvének – miszerint a jó tervezőnek jó gyűjtőnek kell lennie – helyességét, egyúttal új funkciókat is találva a gyűjtött anyagoknak.

Mariska is alapító tagja volt az 1956-ban testvére, Ilonka által életre hívott Design Group Inc.-nek, mely tucatnyi, különböző művészeti ágban dolgozó alkotót fogott össze. A tagok többsége ugyanakkor nemcsak ehhez a kollektívához, de a görög–örmény misztikus és spirituális vezető, Georgij Ivanovics Gurdzsijev (1872–1949) mozgalmához is kötődött. Ő az átlagos, beszűkült életmódot éber álomhoz hasonlította, tanai viszont ehhez képest a vitalitás és tudatosság felsőbb szintjeire emelkedést ígérték a követőknek. Mariska nővérén keresztül ismerte meg a tanokat, és egészen haláláig a neves írókat, színészeket, irodalmárokat és újságírókat is sorában tudó közösség aktív tagja volt.

ALESSI 'Plissé'
elektromos vízforraló
Design: Michele de Lucchi, 2018

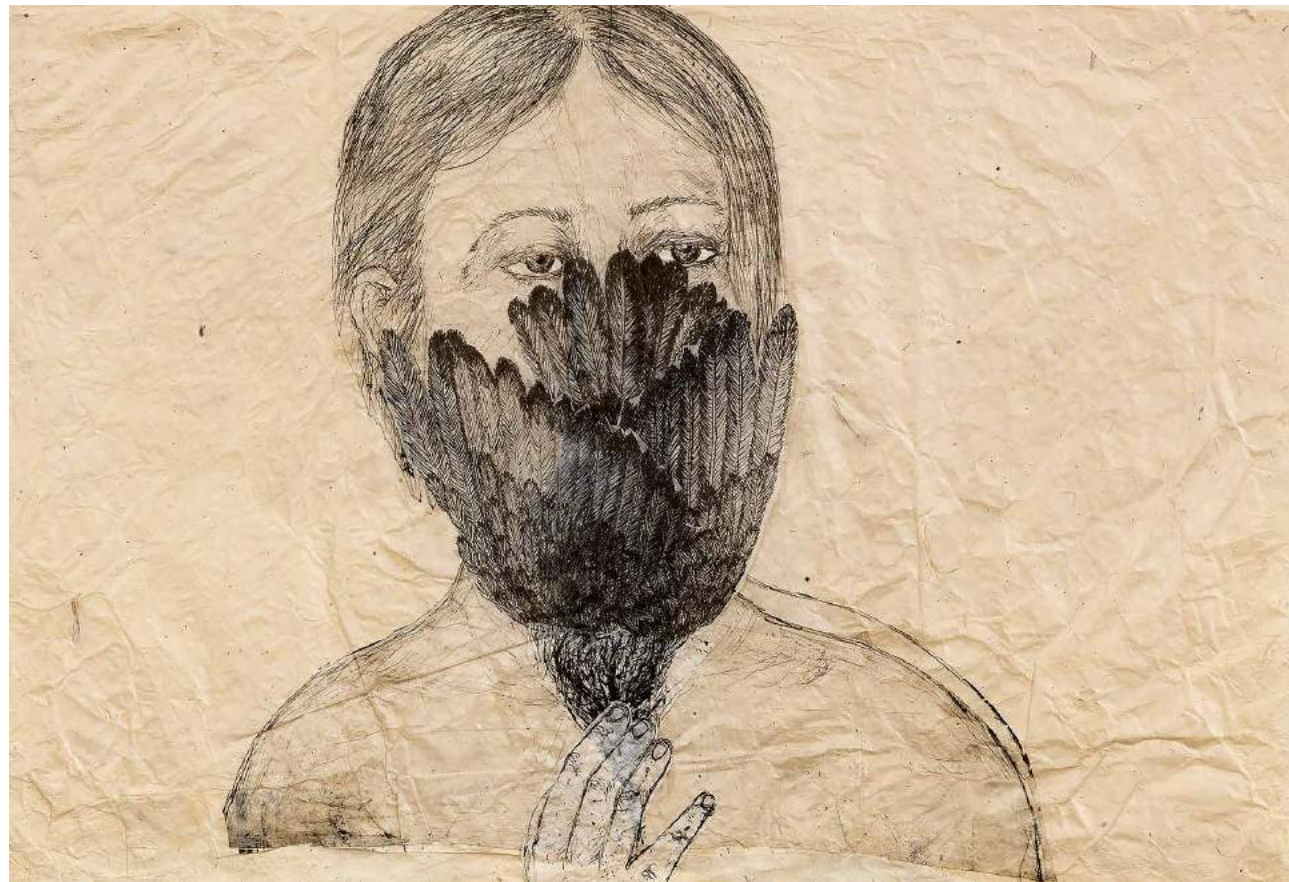
Palmetta Design Galéria
Szentendre, Bogdányi utca 14.

Palmetta Design + Textil Galéria
Atelier Palmetta Concept Room
Budapest, Bartók Béla út 30.

fb @palmettabudapest
fb @PalmettaDesignGaleria
www.palmettadesign.hu

NYELVÚJÍTÁS

A francia műgyűjtő házaspár, Florence és Daniel Guerlain figyelme az 1980-as évek közepén a kortárs grafika felé irányult. Így többek között Mark Dion, David Nash, Cornelia Parker és Kiki Smith művei láthatóak azon a kiállításon, ami a rajzolást újrafelfedezett technikaként definiálja. Ezt az újjászületést, az örökérvényűséget közvetítik Kiki Smith papírkollázsai is. A művész második esélyt ad a már elhasználódott, foltos és gyűrött japán papírnak azáltal, hogy alapanyagként tekint rá. A rétegek egymásra ragasztva is áttetszőek maradnak, az egyes alakok nem pontosan fedik egymást. Az arcát eltakaró női alak tehát szándékával ellentétben látható, leplezetlen marad. Az ehhez hasonló,



Kiki Smith: *Cím nélkül (Nő madárral)*, 2003, tus, papír, Centre Pompidou – Musée National d'Art Moderne, Párizs
© Kiki Smith, a Pace Gallery jóvoltából

változatos megoldások és az anyagok merész kombinálása is jelzi, hogy a rajz tulajdonképpen a kortárs képzőművészet leginnovatívabb ágazatává vált.

Passion for Drawing, Albertina, Bécs, 2020. január 26-ig

HA ÉN UTCA VOLNÉK

Andreas Fogarasi leginkább szobrászművészetként kategorizálható installációkat hoz létre, melyek által hozzájárul az építészettörténet dokumentálásához. Előszeretettel foglalkozik az urbánus, épített térrel és annak átalakulásával, valamint a város vizuális viszonyrendszerével, ami a művész álláspontja szerint az aktuális gazdasági, politikai és kulturális irányelvek hatására produkál

direkt változásokat. A társadalomban zajló folyamatok az építészet eredményein keresztül válnak láthatóvá, privát történetek kerülnek a mélyből a felszínre. Ez az asszociáció segíthet megérteni azokat az alkotásokat, amiket Fogarasi a bécsi Kunsthalle üvegpavilonjában állított ki. A választás azért esett éppen erre a kiállítótérre, mert a múzeum helyén 2001-ig egy ikonikus, sárga épülettömb állt, aminek eltűnésével alapjaiban



Andreas Fogarasi: *Sketch 6*, 2017, vegyes technika
© Andreas Fogarasi & BILDRECHT GmbH

változott meg a környék, a Karlsplatz. Az elpusztított homlokzatok maradványai, a padlóburkolatok, az ajtók és ablakok töredékei a múzeumi térben reinkarnálódnak: fizikai valójukkal egyidejűleg szellemi tartalmuk is módosul – hozzánk, emberekhez hasonlóan.

Nine Buildings, Stripped, Kunsthalle Wien, Bécs, 2020. február 2-ig

RITKA MADÁR

Önmagában nem lenne különös, hogy a reneszánsz génusz, Albrecht Dürer képeiből rendezett kiállítással zárja az évet az Albertina, hiszen a művész mintegy 140 alkotása a múzeum tulajdonát képezi. Azonban még ezzel a gazdag gyűjteménnyel sem elégedett meg Christof Metzger kurátor, akinek indítványára az életmű szempontjából kulcsfontosságú művek érkeztek Bécsbe, például a firenzei Uffiziből vagy a madridi Pradóból. Hosszú évek után a *Mezei nyúl* is megtekinthető a tárlaton, akárcsak a rajzművészet csúcspontjaként emlegetett *Imádkozó kéz* és az a színes madárszárny, amivel Dürer a korabeli természettudósok illusztrációit a magas művészetek közé emelte.

Albrecht Dürer, Albertina, Bécs, 2020. január 6-ig



Albrecht Dürer: *Európai szalakóta bal szárnya*, 1500 k., akvarell, papír
© The Albertina Museum, Bécs



Fent: Artemisia Gentileschi: *Mária Magdolna eksztázisban*, 1620–25, olaj, vászon, 81 x 105 cm, magántulajdon
© Fotó: Dominique Provost

Jobbra: Alessandro Algardi: *Fiatal szatír Szilénusz-maszkkal*, 1628, márvány, magántulajdon, Chicago



RÉGI REBELLISEK

A művészet forradalmát jellemzően az avantgárd irányzatokkal, esetleg a modern tendenciák frissességével szokta azonosítani a jelenkori múzeumlátogató. Ezért talán meglepő a barokk festészet kiválóságait, így Caravaggiót és Berninét forradalminak vagy extravagánsnak nevezni, pedig a maguk korában annak számítottak. Újszerű kompozícióik vagy a kiélesedő kontrasztok messze Itália határain túl is követőkre leltek. A Kunsthistorisches Museum saját 17. századi kollekciójának darabjaihoz főként Olaszországból, Hollandiából és Oroszországból kölcsönzött mesterműveket, illetve a nagyközönség számára ismeretlen, magántulajdonban lévő alkotásokat társított. A privát gyűjteményből érkezett szobrok, a világhírű festmények és az olyan különlegességek, mint a Bernini által tervezett hintódíszek együttese átfogó képet tár elénk

a korai barokkról. A magasztos egyházi témáktól, az aranyban fürdőző angyaloktól és szentektől idegenkedők is nyugodtan látogathatják a kiállítást: a mértékletesség iskolapéldája az a festmény, amin Artemisia Gentileschi az eksztázist őszinte, nyugalmi állapotként mutatja be egzaltált vonaglás helyett. Az elragadtatás pillanatát általában Szent Terézhez kötjük, így Mária Magdolna portréja ebben a kontextusban igazi különlegességnek számít.

Caravaggio & Bernini, Kunsthistorisches Museum, Bécs, 2020. január 19-ig



Zemlényi-Kovács Barnabás

SZERZŐ MŰ NÉLKÜL

Ritkák a képzőművészeti témájú filmek, épp emiatt ennek 2019 egyik szenzációs, ugyanakkor ellentmondásos megítélésű példájáról másodszer is írunk.

A mások élete (2006) zajos sikere után egy időre eltűnt Florian Henckel von Donnersmarck *Műszerző nélkül* című filmjével ismét nemzetközileg ünnepelt rendező lett, bár az ünneplést némileg beárnyékolta az arról szóló hírek, hogy Gerhard Richter, akinek életrajzán és pályaképén a film alapul, a végeredménytől finoman szólva elhatárolódott. Amikor az előzetes megtekintése után azt találta mondani, hogy a film túlságosan thrillerszerű, az még vehető volt megmosolyogtató kommentárnak, tekintve, hogy egy filmelőzetes per definitionem hatásvadász. Amikor azonban Dana Goodyear, a *The New Yorker* újságírója afelől érdeklődött, miért vált a rendezőhöz fűződő viszonya barátiból ellenségessé, Richter már a következőket írta: „...a filmmel és [Von Donnersmarck] személyével szembeni ellenérzéseim olyan hevesek, hogy egyelőre nem tudok önnek válaszolni [...] Írásba adtam, hogy világosan elutasítom a nevem vagy bármely művem használatát a filmben, amelynek tiszteletben tartásáról biztosított is. Végül azonban a sajtóval karöltve mindent megtett azért, hogy nevemet összekapcsolja a filmmel [...] eltorzítva és meggyalázva az életrajzomat. Nincs erről több mondanivalóm.”¹ A film kapcsán lefolytatott számtalan órányi beszélgetés során elhangzottakról mindkét művésznek megvan a maga verziója, és kívülről igen nehéz volna megítélni, ki mit ígért és mit nem tartott be; ez a kritika azonban amellet kíván érvelni, hogy Von Donnersmarck egy imponáló életrajzi szál kedvéért olyan hollywoodi (melo)drámát készített, amely Richter alakját és művészetét használja arra, hogy – minden feltételezhető jó szándéka ellenére – ráerősítsen azokra a Kelet-Európával és a kelet-európai művészettel kapcsolatos évtizedes sztereotípiákra, melyeket a hatvanas évek elejétől elsők között éppen Richter kezdett ki. Ennek fényében pedig nem tűnik különösebb túlzásnak az életmű meggyalázásáról beszélni.

Goodyear kimerítő cikkének alcímében felteszi a kérdést, hogy Richter vajon azért utasítja el ennyire Von Donnersmarck filmjét, mert az túl közel vagy túl távol van az igazságtól. Ami azt illeti, az igazságtól való távolsága épp az életrajzi adatokhoz való közelségében válik igazán látványossá: *A mások életével* ellentétben, amelyhez a zenész Wolf Biermann alakja valóban csak kiindulópont volt, a *Műszerző nélkül*,

1
Dana Goodyear: An Artist's Life, Refracted in Film.
In: *The New Yorker*, 2019. január 21.
<https://www.newyorker.com/magazine/2019/01/21/an-artists-life-refracted-in-film>

amely részletekbe menően követi le a művész élettörténetét és annak helyszíneit, magánéletét, családtagjait, barátait, mestereit és nem utolsósorban a(z ő és mások) műveit, bajosan lehetne Richter „életrajza alapján inspirált” filmnek nevezni – ahogy azt Von Donnersmarck hangoztatja. Sokkal inkább kelti olyan, határozottan realista szándékokkal fellépő életrajzi film látszatát, amelyben valamilyen különös okból kifolyólag megváltoztatták a neveket. A rendező legmarkánsabb, a film keretét és hangsúlyait is kijelölő invenciója, hogy az 1932-ben Drezdában született, a náci Németország és a 2. világháború alatt felnövő, majd ígéretes keletnémet karrierjét félbeszakítva néhány hónappal a berlini fal megépülése előtt Düsseldorfban új életet kezdő Richter eleve „filmbe illő”, látványos ambivalenciákra épülő harminc évének történetét egy olyan biográfiai szál középpontba állításával tetézte, amely azt szinte a groteszkig feszíti. Richter nagynénje, Marianne Schönfelder egyike volt a „rasszhigiénia” érdekében a fogyatékkal, illetve mentális betegségekkel élők tömeges likvidálását végző eutanáziaprogram, majd az abból kinövő ún. T4-akció áldozatainak. Miután skizofréniát állapítottak meg nála, 1937-ben, tizenkilenc évesen kényszersterilizálták, majd átszállították a großschweidnizi „halálkórházba”, ahol 1945-ben éhen halt. Mint azt Jürgen Schreiber oknyomozó újságíró Richter közreműködésével feltárta *Ein Maler aus Deutschland: Gerhard Richter. Das Drama einer Familie* (*Egy festő Németországból: Gerhard Richter. Egy család drámája*) címmel 2005-ben megjelent könyvében, a friedrichstadti kórház, ahol Marianne-t sterilizálták és döntöttek későbbi sorsáról, nem más vezette, mint Heinrich Eufinger, Richter első feleségének apja, aki az SS alezredesként és vezető nőgyógyásként mintegy ezer nő sterilizálását irányította, részben személyesen végezve el a műtéteket. Bár Richternek,



Gerhard Richter
Fotó: Jindřich Nosek / Wikimedia Commons





Az egyes
életrajzi elemek
kiszínezésénél
vagy átrajzolásánál
sokkal jelentősebb
kérdés, hogy
Von Donnersmarck
milyen művészet-
ideológiát
közvetít.

Az, hogy a *Mű szerző nélkül* ilyen mértékben erőteljes mint dráma, az a Schreiber által feltárt valós történet effektív kiaknázása mellett annak köszönhető, hogy Von Donnersmarck félig Eufinger figurája köré építette fel a filmet. Nemcsak Richter rendszereken át- és felívelő karrierjét követjük végig, hanem azzal párhuzamosan Eufingerét is (a filmben Carl Seeband, *A mások életében* is főszerepet játszó Sebastian Koch impresszív alakításában), aki minden mást háttérbe szorító ambiciózus-ságának és karizmájának segítségével sikerrel tudja orvosi köpönyegét arra fordítani, ahonnan épp a szél fúj, a náci, majd Kelet- és végül Nyugat-Németországban is vezető pozíciót szerezve. Noha ezt a valóságghű életrajzi vázat számos fiktív elem egészíti ki, a távolság, avagy a film alapjaiban problematikus voltának gyökere nem önmagában a biográfiától való eltérésben keresendő, sokkal inkább abban, hogy ezt milyen szándékoktól vezérelve teszi. Más szóval az egyes életrajzi elemek kiszínezésénél vagy átrajzolásánál sokkal jelentősebb kérdés, hogy Von Donnersmarck milyen művészet-ideológiát közvetít a (Kurt Barnertnek átkeresztelt) festő alakján keresztül, és az milyen viszonyban áll a valódi Richter életművének természetével. Hiszen, akárcsak *A mások életében*, a romantikus-tragikus dráma kontextusaként a film „nagy” témája művészet és hatalom viszonya, amelyek jobb híján egymás alibijeiként működnek: a nemegyszer melodramába átcsúszó dráma súlyát a ráépülő művészeti és történelmi rétegek adnák, míg ez utóbbiak felszínességéért a dráma kárpótolna. A művészetről és a hatalomról leginkább annyit tudunk meg, hogy az ideológia meg-öli a művészetet, ám a teljes szabadság is fojtogató tud lenni, aki azonban kitartóan keresi a belső hangját, aki „nem néz félre” és tudja, hogy „az igazság mindig szép” – igen, ezek a Marianne néni szájába adott jó tanácsok lennének a film tételmondatai, s Richter művészetének feltételezett kulcsai –, az egy napon nagy művésszé válhat. Von Donnersmarck választása nyilvánvalóan azért esett a *Mű szerző nélkül* címre, mert számára Richter művészetének nagy – és a film alapján egyetlen igazi, ugyanakkor könnyen feloldható – ellentmondása, hogy a mechanikusnak, indifferensnek, „szerző nélkülinek” tűnő fotófestmények mögött messzemenően szerzői művész áll. Richter eszerint azért találja meg a saját hangját a fotófestményekben, mert – szöges ellentétben azzal, amit a teoretikusok jelentős része és ő maga is állít – az indifferencia álcája alatt a legszemélyesebb témáival dolgozott, amit a reflektorfénybe állított családi képek látszanak igazolni, amelyeket Richter egy korábbi asszisztense készített a film számára. Ezt a maximális összecsengés jegyében kiegészíti az após

aki 1957-ben vette el Eufinger lányát, akit szintén Marianne-nak hívnak, idővel tudomására jutott apósa náci érintettsége, Schreiber kutatása előtt sejtelme sem lehetett erről a drámaian direkt kapcsolatról. Ennek fényében különösen kísérteties, hogy düsseldorfi időszakának kezdetén Richter három éven belül megfestette mindegyik kulcs-szereplőt: az apósát a lányával, Emával a tengerparton (*Familie am Meer*, 1964), Marianne nénit csecsemő saját magával (*Tante Marianne*, 1965), feleségét, Emát lépcsőn lemenő aktként (*Ema [Akt auf einer Treppe]*, 1966), illetve azt a Werner Heydét is, aki a T4-akció egyik vezetője és ennyiben Eufinger felettese volt (*Herr Heyde*, 1965).

fotóautomata-képeiről készült fiktív festménye – bár Richter valóban festett automata-portrékat 1964-ben (pl. *Portrait Schmela*, *Portrait Dr. Knobloch*) –, ahogy természetesen a három képből összemontírozott filmbeli „főmű” sem létezik, amelyre igazán nem lett volna szükség.² A képek mögött húzódó közvetlen érintettség és annak elrejtése – a *Tante Marianne* egy ideig a neutrális *Anya gyermekével* címet viselte – azonban Richter több száz fotófestménye között legjobb esetben is a kivétel és nem a szabály (ő maga kakukktojásoknak nevezte őket), amely alaptalanul romantizálja az életművet és egy nagyrészt hamis ambivalencia kedvéért nem vesz tudomást az azt valóban meghatározó stratégikus ambivalenciákról. A későbbi művek kontextusában látva még nyilvánvalóbb, hogy Richter a személyessel végzett (gyász)munkát is szinte mindig kollektív problémák és esztétikai kérdések megközelítésének eszközeként használja. A *Tante Marianne* legalább annyira visszaköszön Ulrike Meinhof ifjúkori portréjában (*Jugendbildnis*, 1988), mint a szintén 1988-as, lányáról készült, „neoklasszicista” (Benjamin Buchloh) *Betty*ben, egykorú párdarabja pedig nem az *Ema* vagy a *Familie am Meer*, hanem a Richter nagybátyját ábrázoló *Onkel Rudi* (1965), az elkötelezett nemzetiszocialista, aki nem sokkal a fénykép, amin Wehrmacht-egyenruhában feszít, elkészülte után el is esett a fronton. A párkép ereje éppen abban rejlik, hogy elkövető és áldozat egymás mellé kerülése a családi albumban nem rendkívüli eset, hanem a náci Németország időszakának alapvető és feloldhatatlanul ambivalens élménye. Az életműben a figuratív és a nonfiguratív határvonalainak konstans kijátszásával, konceptuális elmosásával párhuzamosan³ húzódik végig a rögzítettnek tűnő ideológiai és morális pozíciók elmosódásának tematikája: az apafigurák elvesztésének közös identitásválságát tükröző *48 Portraits* (1972) a Hitler által építtetett velencei német pavilonban; a szimpatikus baloldali eszméi miatt sokak által támogatott, majd megtagadott Vörös Hadsereg Frakció (RAF) halott tagjairól készült, hatalmas botrányt kavaráó sorozat (*18. Oktober 1977*, 1988); az 1997-ben építészetileg és ideológiailag is felújított Reichstag bejárati csarnokába tervezett holokauszt-festmények; utoljára pedig az elkövető és áldozat közti szürke zónába kényszerített *Sonderkommando*val való szembenézés, amelyben – Nemes Jeles Lászlóval egy időben – a holokauszt merőben új nézőpontját ismeri fel (*Birkenau*, 2014).⁴ Von Donnersmarck filmje nemcsak depolitizálja Richter művészetét, de olyan Németországot mutat be, amelyben mindenkiről pontosan lehet tudni, hogy „melyik oldalon is áll”: egy német rendező hollywoodi Kelet-Európája ez, a bináris oppozíciókkal megragadhatatlan anómiák és antinómiák nélkül. Visszafelé tekintve is épp ennyire egydimenziósnak tűnik a kép: a filmbeli fiatal Richter igen egyszerű lélek, már-már tényleg az a tulajdonságok nélküli ember, akinek a kritika fotófestményei alapján becézte. A legtöbb, amit megtudunk róla, hogy a szocialista realizmushoz ellenséges viszony fűzi, de feltétlen szimpátiával viseltetik a neoavantgárd iránt – mindez azonban közel sem volt olyan egyértelmű, mint ahogy azt Von Donnersmarck sugallja. Noha Richter valóban korán felismerte a szocreál művészi és ideológiai mozgásterének szűkösségét és minden alkalmat megragadott, hogy személyesen vagy reprodukciókon keresztül megismerje a szocialista kánonon kívül rekedt művészetet, ezt azonban egészen a drezdai időszak végéig (melyben a sorsdöntő pillanat a Pollock-, Fontana- és Fautrier-festményekkel való revelatív találkozás volt az 1959-es, *2. documentán*) nem a szocreál tagadásának, hanem egy, a szocializmus és a kapitalizmus közötti, avagy azokon szintézisszerűen túlmutató „harmadik utat”, illetve annak művészeti megfelelőjét keresve tette. Ami a fotófestményeket illeti, ugyan nem alaptalan azt állítani, hogy Richter ezekben „visszatalál önmagához”, ez azonban nem a személyesség felvállalását jelenti, hanem azt, hogy – legalábbis egy időre – a pop-artban találja meg a sokáig keresett

2
Von Donnersmarck becsületére legyen mondv, hogy Richter később kísérletezett multiexpozíciós fényképekkel (pl. *Doppelbelichtungen*, 1970; *Sechs Fotos*. 2.5.89–7.5.89, 1989). Számomra egyedül a Gilbertről és George-ról készült 1975-ös festmények ismertek, amelyekről elmondható, hogy multiexpozíciós portrék alapján készültek.
3
Erről magyarul lásd Fehér Dávid kiváló esszéjét: „Ich mag alles, was keinen stil hat.” Stilus és in/differencia Gerhard Richter művészetében. In: *Balkon* 2019/1., 4–12. o.
4
A sorozatról és az életművön végighúzóó holokauszt-narratíváról lásd korábbi írásom: Gyászfragmentumok. A Birkenau-sorozat helye Gerhard Richter életművében. In: *Balkon* 2019/1., 16–22. o.





„harmadik utat”, annak immár minden ideológiai pátosza vagy utópikus ígérete nélkül. Erre utal a Konrad Lueggel megalkotott kapitalista realizmus terminusa, amely a pop-artot mint a „létező” szocializmust és a kapitalizmust egyformán kritizáló pozíciót formálja a maga képére, miközben ezzel magát az amerikai pop-artot is távolságtartással kezeli. A *Mű szerző nélkül* világában nincs pop-art és nincs informel, ahogy az a társaság is – mindenekelőtt Konrad Lueg és Sigmar Polke (a filmben Adrian Schimmel és Arendt Ivo) –, akiktől Richter művészet- és társadalomfelfogásának alakulása elválaszthatatlan, távoli ellenpontokként tűnnek fel, az aránytalanul felnagyított Günther Ueckerrel (alias Preusser) egyetemben. Mindezt azért, hogy Richtert a magányos génusz romantikus pózában mutassa meg, aki egyedülként tart ki a halottnak kikiáltott festészet mellett, amely kezei között hamvaiból születik újjá. Mielőtt rátalálna a fotófestmények műfajára és megfestené nagynénje portréját, Richter-Barnertet meddő, kilátástalan állapotban találjuk: korábbi munkáit megsemmisítette, azonban fogalma sincs, mi lenne a következő lépés, így naphosszat farkasszemet néz az üres vásznnakkal. A film azonban ezt csak azért mutatja meg, hogy gyorsan túl is jusson rajta – nem több, mint a heuréka katarzisa előtti várakozás középszerű eszköze. 2015 első hónapjaiban, amikor Donnersmarck felfedezte Richtert a játékfilmje ötletével, mutatták be Drezdában a festő *Birkenau* sorozatát. Ha a rendező elolvasta volna Georges Didi-Huberman, a jelentős francia művészettörténész nyílt leveleit,⁵ amelyeket a néhány hónappal korábban Richter műtermében tett látogatása hatására írt, akkor talán valami alapvetőt értett volna meg a művészetével kapcsolatban: nevezetesen, hogy az életmű motorja nem a kételyek és akadályok gyors és elegáns feloldása, hanem azok fáradságos előidézése és a bennük való elidőzés; Didi-Huberman szavaival az alkotás imperatívusza és kétsége közötti temporalitás. Didi-Huberman ugyanis, akárcsak Richter-Barnert apósa a filmben, egy üres vásznnakkal teli térbe lépett be 2013 decemberében, noha a festő 2008-tól kezdve igyekezett számot vetni a *Sonderkommando* fényképek megfestésének dilemmáival és ezzel együtt mindazokkal a komplex etikai, filozófiai és történelmi kérdésekkel, amelyek megjelentek annak a töredékekből építkező narratívának a mentén, amely éppen a *Tante Marianne*-től indul és az átfestett fényképektől a szürke monokrómokig szinte minden lehetőséget végigjár. A *Mű szerző nélkül* patikamérleglen kiszámolt drámájában, hideg, minden invenciótól mentes rendezői-operatőri perfekcionizmusában, a hollywoodi szépségeszmény jegyében fogant vizualításában, amely a tartalmához hibátlanul illeszkedő forma, hiába is keresnénk ennek az avantgárd érzékenységnek a jeleit. Ennyiben a film címe sokkal inkább önleírásként olvasandó, mintsem Richter fotófestményeinek vitatható jellemzőeként. Donnersmarck Richtere valójában Max Richter, aki a *Mű szerző nélkül* zenéjét szerezte: az avantgárd minden tétjétől és terhétől mentes, „zenetörténet utáni”,⁶ neoromantikus-neominimalista komponisták tipikus alakja. Popipar-kompatibilis kvázi-komolyzene a Hollywood-kompatibilis kvázi-művészfilmhez. Donnersmarck és Max Richter láthatóan jól alszanak, míg a nyolcvanhét éves Gerhard Richter ma is tele van üres vásznnakkal és kételyekkel. Donnersmarck filmje szerző nélküli mű. Richter, amikor – több mint háromezer festménnyel a háta mögött – képes visszatérni egy „terven kívüli” térbe, újra és újra szerző művek nélkül.

***Mű szerző nélkül* (r.: Florian Henckel von Donnersmarck)
német–olasz történelmi dráma, thriller, 169 perc, 2018,
Bemutató: 2019. október 10., Forgalmazó: Cirko Film**

5
Georges Didi-Huberman: Out of the Plan, Out of the Plain.
In: *Gerhard Richter: Pictures/Series*. Szerk. Hans Ulrich
Obirst. Hatje Cantz, 2014; Die Malerei in ihrem aporetischen
Moment. In: *Gerhard Richter. Birkenau* (AK, Museum Frie-
der Burda). Szerk. Helmut Friedl. Walther König, 2016
6
A jelenségről lásd Fazekas Gergely: Hogyan ért véget
a klasszikus zene története és mi köze ennek a neo-
liberalizmushoz? In: 444, 2018. október 12.
[https://444.hu/2018/10/02/hogyan-ert-veget-a-klasszikus-ze-
ne-tortenete-es-mi-koze-ennek-a-neoliberalizmushoz](https://444.hu/2018/10/02/hogyan-ert-veget-a-klasszikus-ze-
ne-tortenete-es-mi-koze-ennek-a-neoliberalizmushoz)

A cikkben szereplő állóképeket
a Cirko Film bocsátotta rendelkezésünkre.

KELLEMES ÜNNEPEKET

ÉS

BOLDOG ÚJ ÉVET

KÍVÁN AZ ACB GALÉRIA!

acb

Szilágyi Róza Tekla

FIRE WALK WITH ME

A Notre-Dame tűzvészének margójára

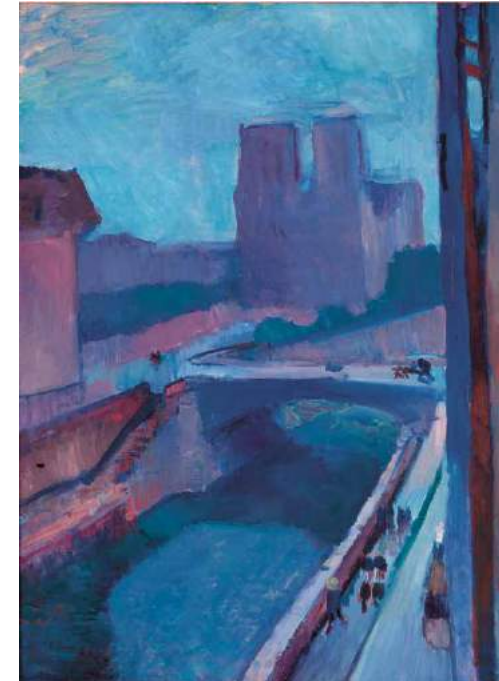


Roger Hiorns: *Réz-szulfát Chartres és réz-szulfát Notre-Dame*, 1996, kartonmakett réz-szulfáttal, 137 x 125 x 65 cm, Saatchi Gallery, London
© Saatchi Gallery, London / © Roger Hiorns / HUNGART © 2019

A Notre-Dame fa tetőszerkezete a felújítási munkálatok közben kapott lángra április 15-én este. A nemzetközi sajtót és a közösségi médiát szinte percek alatt elárasztották a sokak számára a nyugati kultúrát szimbolizáló katedrális égését ábrázoló képek és videók. Az épület teljes pusztulásáról szóló

gyors híreket idővel higgadtabb és átgondoltabb hangok váltották fel – ma már tudjuk, hogy habár több, művészettörténetileg érdekes alkotás és letűnt korok nyomát viselő épületrész örökre elveszett, a tűz pusztítása mégsem volt végzetes. A lángok kitörése után két nappal már bizonyossá vált, hogy az

épület ikonikus rózsablakai, vízköpői és legfontosabb relikviái megmenekültek – ez után, májusban pedig a francia szenátus elfogadott egy törvényt, amely előírja, hogy a katedrális teljes egészében a tűz előtti állapotának megfelelő formában kell helyreállítani, pedig egy ideig úgy tűnt, a Macron elnök által is



Henri Matisse: *A Notre-Dame késő délután*, 1902, olaj, vászon, 72,4 x 54,6 cm, Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, New York
Forrás: Wikimedia Commons



Henri Matisse: *Kilátás a Notre-Dame-ra. Párizs, Quai Saint-Michel*, 1914, olaj, vászon, 147,3 x 94,3 cm, Museum of Modern Art, New York
© The Museum of Modern Art, New York / Scala, Firenze / © Succession H. Matisse / HUNGART © 2019

támogatott kortárs építészeti elképzelések valamelyike szerint történik meg a rekonstrukció. Figyelembe véve, hogy a katedrális az évszázadok alatt folyamatos átalakításokon esett át, ez sem lett volna ördögtől való. A francia szenátus döntése ezeknek nem hagyott teret, pedig a tűzvész után a világ minden tájáról érkeztek a katedrális modernizálni és újabb funkciókkal ellátni igyekvő tervek: az épületet edukációs üvegházzá alakító belga Miysis stúdiótól, a tetőtérbe üveggel borított kertet tervező francia Studio NAB-tól vagy a huszártoronyból rozsdamentes acél kilátót tervező Foster + Partnerstől. A jelenlegi állás szerint ezek csak érdekes, a kortárs építészet különböző irányait szépen mutató tervek maradnak, a francia állam célkitűzése szerint pedig a katedrális öt éven belül, a 2024-es párizsi nyári olimpia idejére már a tűz előtti állapotot mutató formában ismét betölti eredeti funkcióját, illetve látogathatóvá is válik.

A tűz pusztítása nem csupán az épület művészettörténeti jelentősége miatt volt kétségbeesítő. A hívek számára ki kellett alakítani azokat az alternatív tereket, amelyek a köztes időszakban is biztosítják, legalább részben, az ide zárandóklók számára a Notre-Dame-élményt. Friss hír, hogy a közeli, a 6. században kórháznak épült Hôtel-Dieu-ben egy ideiglenes, fából készült templomhajót alakítanak ki a gyülekezet számára. Miközben a templom relikviáinak biztonságos Louvre-ba szállítást széles körben ünnepelték, a párizsi lakosság egy másik kérdés miatt is aggódhatott, ez pedig a katedrális több mint 20 000 egyedet számláló méhkolóniája volt. Szerencsére azonban ma már biztosan mondhatjuk, hogy a Notre-Dame méhcsapata teljes egészében túlélte a tűzvészt. A megnyugtató megoldásban reménykedve mi most felidézünk négy, számunkra kedves művet, amelyen feltűnik a Notre-Dame, és amelyek jól

mutatják az épület jelentőségét és a francia, illetve az egész európai kultúrában betöltött szerepét.

Henri Matisse

Ez az 1902-ben készült festmény – *Notre-Dame, une fin d'après-midi* (A Notre-Dame késő délután) – azt a kilátást ábrázolja, ami Matisse 1899–1907 között bérelt párizsi lakásának és műtermének ablakából nyílt a városra. A képtér közepén magasodó Notre-Dame sziluettjét a festő mindennap láthatta. A sötétebb és visszafogottabb tónusokkal festett kép Matisse személyes problémákkal teli időszakában született. (Feleségének születelt egy akkori hatalmas, piramisjátékszerű család bűnbakjaivá próbálták tenni, így éveken át jártak nyomozók a nyakukra, és kellett ügyvédek fizetniük). Matisse és felesége később, 1914-ben, épp a háború kitörése előtt újra Párizsba költözött egy, a Quai Saint-Michelen található lakásba, ahonnan szintén kiváló



Robert Delaunay: *A Notre-Dame huszártornya*, 1909–1910, olaj, vászon, 81,2 x 54,9 cm, magángyűjtemény
Forrás: Wikimedia Commons

kilátás nyílt a katedrálisra. Az épület mint motívum több későbbi Matisse-képen is visszaköszön, többek között az 1914-es *Vue de Notre-Dame. Paris, quai Saint-Michelen* (*Kilátás a Notre-Dame-ra. Párizs, Quai Saint-Michel*).

Robert Delaunay

Az orfikus kubizmus képviselője, a párizsi születésű Robert Delaunay az 1930-as évek előtt, amikor is végleg az absztrakció felé fordult, több, a városi utcaképet, épületeket témául választó festményt alkotott. A kubizmus szigorúságának reakciójaként is értelmezhető, színekben gazdag orfizmus jegyeit

mutató, 1909 és 1910 között festett sorozaton Delaunay többek között a Notre-Dame huszártornyát is megfestette.

Roger Hiorns

A brit művész, Roger Hiorns *Copper Sulphate Chartres & Copper Sulphate Notre-Dame* (*Réz-szulfát Chartres és réz-szulfát Notre-Dame*) címre hallgató objektje ma már, a tűzvész történéseinek ismeretében olyan, mintha egy másik, egy párhuzamos valóságbeli eshetőséget vázolna fel. Azt, amelyben a huszártorony érintetlen marad, de kék lángok emésztenek fel a harangtornyot. Hiorns ugyanis azt vizsgálja

papírból hajtogatott építészeti makettek segítségével, hogy mi történik akkor, amikor az általa alkotott tárgyat átadja egy reaktív anyag önkényének. Kísérleteiben kémiai oldatot enged szabadon annak érdekében, hogy egy másik tárgyat átalakítson – ezáltal elengedve a művész műalkotása felett gyakorolt totális kontrollját. Eközben épp olyan tehetetlenséget érezhet, mint amilyen Párizs lakossága volt kénytelen végignézni, ahogy a lángok átalakítják szeretett Notre-Dame-jukat, a Miaszsonyunknak, vagyis Máriának szentelt katedrális épületét.

Janikovszky, Szórákaténusz, diafilm, biblioterápia, Bábgyűjtemény, Árgyélus királyfi és Tündérszép Ilona, Kisdobos és Dörmögő Dömötör

múzeumcafé
74



A MúzeumCafé 74. számát keresse a nagyobb újságárusoknál és a múzeumshopokban!

mese
múzeumon innen és túl

GORGONA
1959-1968



Független művészeti törekvések Zágrábban
Retrospektív kiállítás a Marinko Sudac gyűjteményből
Kassák Múzeum 1033 Budapest, Fő tér 1.

Bár a művészet egyetemes története a festészetnél és a szobrászatnál aránylag kevesebb figyelmet szentel az ötvösművészet remekeinek, azok a többi műalkotáshoz hasonlóan hiteles dokumentumai a kornak, amiben készítették és viselték őket. Komplet történeteket mesélnek el azok az ékszerek, amik egy-egy uralkodócsalád, például a Romanovok tulajdonát képezték.

Szuda Barna

A VILÁG LEGDRÁGÁBB GOLYÓÁLLÓ MELLÉNYE



Nicolas Lemaître: Virágkompozícióval díszített zsebóra, Blois, 1620–40-es évek, rézötvözetek, arany, acél, ezüst, zománc, átmérő: 5,6 cm, vastagság: 2,7 cm
© State Hermitage Museum, Szentpétervár



Louis Caravaque: I. Erzsébet cárnő portréja, 1720-as évek, olaj, vászon, 78 x 63 cm
© State Hermitage Museum, Szentpétervár



Ivan Nyikolajevics Kramszkoj: Marija Fjodorovna cárnő portréja, 1881, olaj, vászon, 109 x 74 cm
© State Hermitage Museum, Szentpétervár

A dél-afrikai Blombos-barlangban 1997-ben egy körülbelül hetvenezer éves leletet tártak fel: közel azonos méretű és azonos helyen átfúrt folyami kagylóhéjak csoportját. A mikroszkopikus vizsgálatok során olyan kopásnyomokat találtak a kagylókon, amikből következtetni lehet arra, hogy azokat felfűzve hordták. Ez a kagylólánc tehát a ma ismert első ékszerek egyike, feltételezéseink szerint régebbi annál, mint hogy beszélni kezdtünk volna az evolúció során. Az ötvösművészet, miután saját gyerekkorán túljutott, alkalmassá vált az önkifejezésre, a közvetítésre, fejlődésében az európai dinasztikiák jelenléte felbecsülhetetlen fontosságú volt. A fényűző életet kedvelő, hóbortjairól híres Marie Antoinette-et olyan gögös és felelőtlen uralkodóként tartja számon az emlékezet, aki szinte egy személyben felelős Franciaország pénzügyi válságáért. Az ellene felhozott vádak enyhítheti, hogy az osztrák főhercegnő mindössze tizennégy évesen kötött házasságot Lajos Ágostonnal, majd 1774-ben, tizennyolc éves

korában lett Franciaország királynéja. Mit tenne bármelyik kamaszlány a királyi nevelés ellenére, ha az otthonától távol, „zsebében” egy nagyhatalom vagyonával kellene kedvét lennie? Ha nem a ruhák, a cipők és az ékszerek halmozása jelentette volna a szórakozást Marie Antoinette és elődei számára, akkor nem vagy nem ennyire gyorsan fejlődött volna ki a korabeli francia divatipar, aminek lélegzetelállító produktumait többek között a gazdaságilag hirtelen megerősödött orosz cári udvar is megirigyelte. Az általános vélekedés szerint az oroszok különösen kedvelik a túldíszítettséget, mindennemű megalomániára fogékonyak. Felmerül a kérdés, hogy Szentpétervár, ami viszonylag későn és történelmi léptékben pillanatok alatt épült fel, mi egyébbel tűnhetett volna ki a kontinens nagyvárosai közül, hacsak nem azzal, hogy ötvözte azok összes büszkeségét? Ez a folyamat a művészet különböző területein különböző kvalitású eredményekhez, de az ötvösművészetben olyan különlegességekhez vezetett,

amik közül több ezret őriz gyűjteménye részeként a szentpétervári Ermitázs. A múzeum amszterdami épületében most háromszázat tekinthetünk meg, melyekből néhány valójában nem Oroszországból érkezett.

Vendégségben otthon

A most az Ermitázs amszterdami fióképületként működő múzeum 1682-ben kórházként nyitotta meg kapuit, és működött egészen az 1990-es évekig. Az épületet a teljes, történelmileg hiteles felújítást követően, éppen tíz éve vette bérbe a szentpétervári Ermitázs a várostól, majd ide költöztette gyűjteménye egy részét, világhírű ékszerkollekcijából is válogatva. Egy, a Romanov-ház történetét bemutató állandó kiállítás is helyet kapott a múzeumban, de a tematikus, időszaki kiállítások kedvéért rendszeresen utaztatnak műkincseket Szentpétervárról Amszterdamba. Egyesek szerint mindez csak a felszín, a múzeum politikai érdekeket szolgál, sőt merész összeesküvés-



Ékszertartó doboz titkos rekesszel ellátva, Augsburg, Németország, 1680 k., arany, ezüst, rubin, smaragd, achát, hegyikristály, peridot, almandin, pirop, citrin, ametiszt, türkiz, jácint, topáz, zománc, 14,5 x 24,5 x 22,5 cm

© State Hermitage Museum, Szentpétervár

elméletek keringenek arról, hogy az Ermitázs amszterdami intézményén keresztül juttat ki Oroszországból műtárgyakat.

Mindenesetre az egyszerűen csak *Juwelen!* (*Ékszerek!*) címre keresztelt kiállítás korhű ruhákkal és a tárgyak eredeti tulajdonosairól készült portrékkal kiegészülve teszi teljesebbé a betekintést az orosz cárok és a szentpétervári

felsőbb rétegek elmúlt háromszáz évébe. Több stílust is tetten érhetünk, a rokokótól az empire-on keresztül egészen az art nouveau-ig. A kiállított darabok között találjuk I. Erzsébet (1709–1762) brossát, azt a drágakövek-ből készített virágcsokrot, amihez több mint kilencszáz gyémántot, valamint kék és sárga zafírokat, rubinokat, topázokat és smaragdokat használtak fel.

A kitűző szépségével vetekszik II. (Nagy) Katalin (1729–1796) háromkilós ékszerdoboz, amit közel négyszáz színes drágakő díszít. Anna Pavlovna (1795–1865) nagyhercegnő, későbbi holland királynő hozományát és a Romanovok mellett néhány befolyásos orosz arisztokrata, így a Juszupovok ékszereit is bemutatja a tárlat. Tekintettel arra, hogy érzékeltetni szeretné a századok



Jérémie Pauzié udvari ékszerész által készített virágcsokor kitűző, 1740-es évek, arany, ezüst, gyémánt, színes drágakövek, üveg, textil, 14 x 12,5 cm

© State Hermitage Museum, Szentpétervár



Női gyűrű, Németország, 1620 k., arany, gyémánt, rubin, zománc, 1,7 x 1,5 cm

© State Hermitage Museum, Szentpétervár

alatt bekövetkezett változások folytonosságát, a kiállítás kronológia szerint rendszerezi az alkotásokat, az időszakon belül pedig további szekciókra osztja a gyűjteményt. A kurátorok külön állították ki az alkalmi és a hétköznapi darabokat, külön terembe kerültek a gyászékszerek és a szerelmiek, amelyek néha titkos üzenetek kézbesítésére is alkalmasak voltak.

Ízlések és pofonok

Maurice Paléologue (1859–1944) francia nagykövet Oroszországban tett látogatását követően azt írta: „*Nincs az orosz cári udvarhoz hasonló uralkodóház! Nincs, amelyik versenyezhetne vele!*” A ruhák és az ékszerek részletgazdagsága, a bútorok kifinomultsága, a fényűzés és persze a pazarlás lenyűgözte a nyugati látogatót. A fenséges, minden képzeletet felülmúló orosz pompát még a kegyetlenkedéseiről híres Anna cárnő teremtette meg 1730–40-ig tartó uralkodása alatt. Amint az az

általába bevezetett reformokkal összefüggő megszorítások után lehetővé vált, vásárlásba kezdett és nemcsak ékszerekkel, hanem a palota berendezését nagymértékben meghatározó tányér- és porcelángyűjteménnyel alapozta meg a kollektiót, valamint az olyan, tulajdonképpen ma élő hagyományt teremtő bizarr tárgyakkal, mint a tömör arany toalettcsésze.

Anna cárnőt Nagy Péter lánya, Erzsébet (1709–1762) követte, aki tovább bővítette az ékszergyűjteményt. Az új tárgyak között számos Keletről és Nyugatról érkezett diplomáciai ajándék volt, de az uralkodónő előszeretettel vásárolt és készíttetett saját ízlésének megfelelő ékszereket. Beszerzőkörútjairól a ritka parfümösuvegek mellett rendszeresen férfiaknak készült kiegészítőkkel tért haza, drágakövekkel díszített arany zsebórákkal, sétatálcákkal, szívtartó dobozokkal és ezekkel ajándékozta meg szeretőit. A dobozokat nem kizárólag dohány tárolására, inkább a szerelmes levelek továbbítására



Hattyút ábrázoló medál, Hollandia, 1590 k., arany, rubin, gyémánt, gyöngy, zománc, 9,2 x 5,9 cm

© State Hermitage Museum, Szentpétervár

használta. A rejtékhelyek, a titkos fedelek kinyitásához ismerni kellett a tárgyak trükkös mechanizmusát. Erzsébet idején a színes drágakövek használata volt divatban; a színes csillogásért rajongó cárnő Jérémié Pauzié udvari ékszerészt bízta meg kedvenc ékszerei, például a képünkön is látható virágcsokor elkészítésével. Az ő szakértelmét dicséri Erzsébet messze földön híres talárja is, amit szó szerint drágakövekkel hímeztek ki. Erzsébet rendeltbe foglaltatta a luxust. Az 1753-ban kiadott jogszabály kimondja, hogy az udvar méltóságainak öltözetét csak valódi ékszerek díszíthetik, féldrágakövek és üvegdíszek nem. Ugyanakkor nem akarta, hogy bárki versenyre kelhessen vele, ezért a női divat minden új találmányának esetében fenntartotta magának az elsőbbség jogát. Brokát- és bársonyruháit általában arany- és ezüstsálakkal, selyemmel kombinálták. Tilos volt, hogy rajta kívül bárki a homlokánál magasabban viseljen ékszert – legyen az virág vagy



Emlékmedál I. Sándor cár monogramjával és hajtincsével.
Az ékszer típus később, a viktoriánus korban vált igazán népszerűvé.
Miers, London, 1825 k., arany, zománc, haj, papír, 5,2 x 4,4 cm
© State Hermitage Museum, Szentpétervár

hajtű. Ezzel szemben az ő hajkoronájába gyémántokat fontak. A Voltaire által „Oroszország Pompadourja”-nak nevezett Erzsébet birodalomszerte betiltotta a nők arccsonkítással járó kínvallatását – ezzel is kifejezve elkötelezettségét a szépség iránt.

A felvilágosodás eszméit hirdető, magát trónuson ülő filozófusként emlegető II. (Nagy) Katalin (1729–1796) eltörölte a legtöbb rendeletet, amit Erzsébet hozott. Az udvar előkelőségei végre akaratauk szerint öltözködhettek és díszíthették magukat. Az új cárnő ízlése eltért elődjétől. Persze ő sem vetette meg a zafírt és rubint, de

azok a 18. század utolsó negyedében már ódivatúnak számítottak. A színes ékkövek után a monokróm hatás jött divatba, vagyis a gyémántok és a gyöngyök domináltak. Az új ízlés közvetlen kapcsolatot mutatott az akkoriban feltárt régészeti leletekkel, melyek hatására megélné a görögországi és római művészete iránti érdeklődés. Minthogy a cárnő rajongott a kámeákért, ez az antik műfaj újra népszerűvé vált. Az apró portrékat féldrágakövekből, gyöngyházból vagy bármiféle achátból faragták ki, és kitűzőként, medálként, fülbevalóként egyaránt viselték. Katalin cárnő hálótermét

Gyémántsobává alakították át, amit olyan értékes tárgyakkal dekoráltak, mint a budoárja asztalán álló tükör, amit kifejezetten a *Juwelen!* kiállításra restauráltak.

A 19. század első évtizede volt az átmenet, az átalakulás időszaka, mert bár az antikvitás szeretete még mindig alapvetés volt, Lord Byron és Sir Walter Scott írásművei a gótika felé terelték az érdeklődést, így beköszöntött a vasból készült ékszerek rövid reneszánsza. A vasból cizellált, áttört mintákkal díszített darabokat még az addig kizárólag drága ékszereket preferáló Zinaida Juszupova hercegnő is szíve-



II. (Nagy) Katalin orosz cári jelképekkel díszített tükörét kifejezetten a *Juwelen!* kiállításra restaurálták, 1738–39, aranyozott ezüst, zománc, tükör, 82 x 51 cm
© State Hermitage Museum, Szentpétervár

sen viselte. I. Miklós cár feleségének, Hohenzollern Alekszandra Fjodorovnáának (1798–1860) készültek először olyan, természet ihlette, realisztikus, nagy műgonddal kivitelezett brossok, amelyek olyanok, mintha virágaikat épp most, frissen szedték volna a kertben. A hozzájuk illő aranypillangókat és zománcozott bogarakat a legjobb minőségű, kifejezetten Brazíliából rendelt drágakövekkel variálták. Ez a természetelvű formavilág a század során keveset, színeiben annál többet változott. A 19. század végén megjelenő új stílus, a szecesszió esztétikáját lágy hullámvonalak, pasztellszínek, ugyanakkor szokatlan, mégis elegáns színek kombinációi jellemezték. A korstílust már az új cárné, Hesseni Alekszandra Fjodorovna (1872–1918) ismertette meg az orosz udvarral, akárcsak egy generációval korábban a brit Viktória királynő azokat a hajtincseket magukban foglaló fogadalmi ékszereket, amit melltűként az utolsó cárné is előszeretettel hordott. A francia Cartier-ház 1907-ben rendezte meg első kiállítását Oroszországban. Rögtön ezután

II. Miklós cár hivatalos udvari szállítóvá nevezte ki őket, de az orosz arisztokrácia által leginkább kedvelt ékszertervező az ugyancsak francia René Lalique maradt. Lalique kígyókat ábrázoló medálját a cári család is nagyra értékelte, de kötelezően a nemesség ízlése fölül emelkedve, uralkodásuk alatt jellemzően a Cartier vagy az orosz Fabergé ékszerei közül válogattak.

Nyomtalanul

Az első világháború előestéjén, mintha csak megérezték volna a közelgő tragédiát, a Romanovok egy még a korábbiaknál is fényűzőbb bált tartottak, amiről a sajtókommentárok megjegyezték, hogy az előző évek során Oroszországban nem volt ehhez hasonló, a szó szoros értelmében ragyogó összejevetel – minthogy ezen kötelező volt az összes bál ruhá gombjait drágakövekre cserélni. A Romanov-ház legtöbb tagja nem élte túl az első világháborút és az azt követő vörös terror szörnyűségeit. Néhányuknak sikerült elmenekülniük az országból, főként Nyugatra, ahová

ékszereiket is magukkal vitték, amiket végül kénytelenek voltak áruba bocsátani. Így azok az ékszerek, amik valaha a Téli Palota estélyein ragyogtak, szétszóródtak Európa- és Észak-Amerika-szerte. Később sikerült közülük egy-egy darabot fellelni, de legtöbbjük a korszakkal együtt örökre elveszett. A sors fintora, hogy amikor 1918-ban II. Miklós cárt és családját kivégezték, a hercegnők testéről, illetve a ruháikba rejtett ékszerekről és drágakövekről visszapattantak a lövedékek. Ezért többen máig úgy gondolják, hogy Anasztázia nagyhercegnő életben maradt, de valószínűbb, hogy még a világ legdrágább „golyóálló mellénye” sem mentette meg az életét.

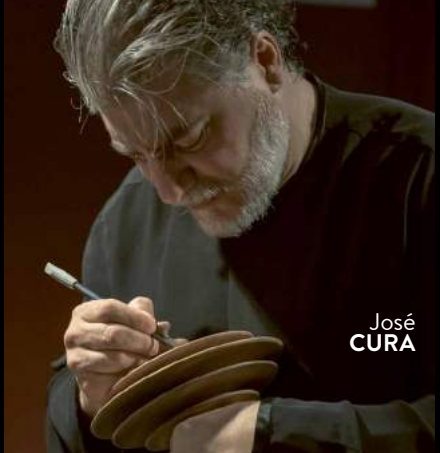
Juwelen! Schitteren aan het Russische hof, Hermitage Amsterdam, Amszterdam, 2020. március 15-ig



Cécile
McLORIN SALVANT



HIROMI



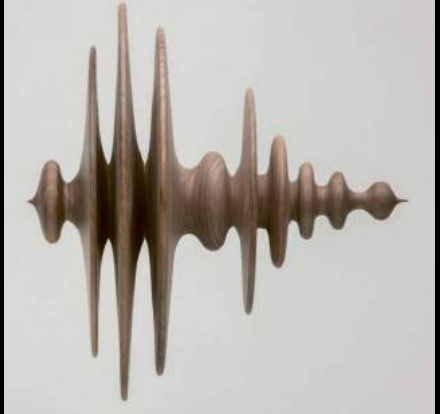
José
CURA



Charlotte
GAINSBURG



Mario
BIONDI





TAKE6





Zubin
MEHTA

Fotók ©
Csibi Szilvia, Múpa
Hirling Bálint, Múpa
Kocsi Zolt, Múpa
Kotschy Gábor, Múpa
Nagy Attila, Múpa

LICITÁLJON A VILÁGSZTÁROK ÁLTAL
IHLETETT ÉS DEDIKÁLT **HANGSZOBROKRA!**

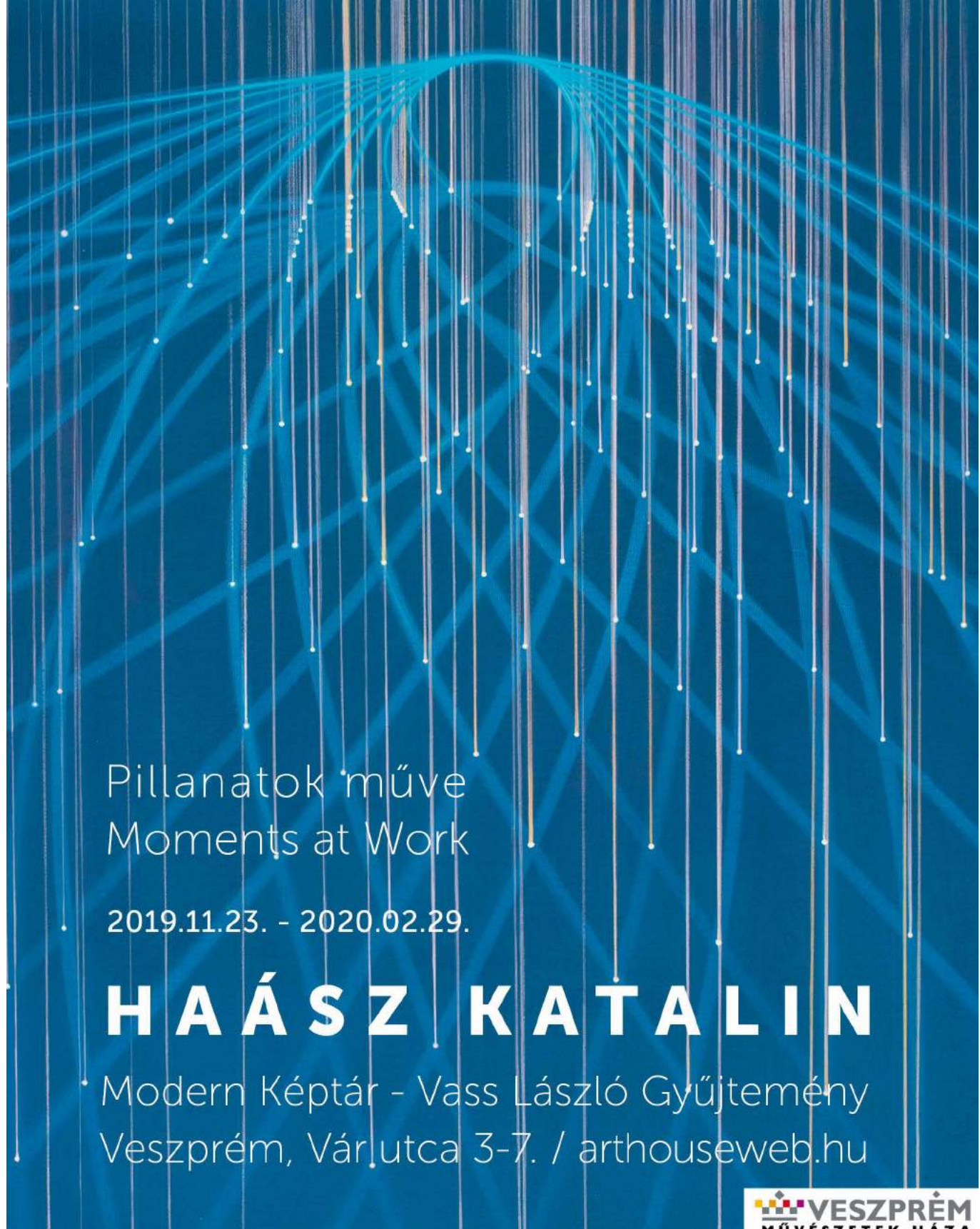
Az online jótékonyági aukció teljes bevétele
a **Magyar Máltai Szeretetszolgálat** tevékenységét támogatja.
KIÁLLÍTÁS: 2019. DECEMBER 6. – 2020. JANUÁR 6. | MÚPA ZÁSZLÓTÉR

Köszönjük a művészeknek és a Műpának!

licit.adomanyozz.hu

www.adomanyozz.hu
Hogy a holnap jobb legyen





Pillanatok műve
Moments at Work

2019.11.23. – 2020.02.29.

HÁSZ KATALIN

Modern Képtár – Vass László Gyűjtemény
Veszprém, Várutca 3-7. / arthouseweb.hu

 **VESZPRÉM**
MŰVÉSZETEK HÁZA

János Vitéz

KACSÓH PONGRÁC
DALJÁTÉKA



DOLHAI ATTILA
BORDÁS BARBARA, LANGER SOMA
BODROGI GYULA, FISCHL MÓNICA
OSZVÁLD MARIKA, ERDŐS ATTILA, FARAGÓ ANDRÁS

PETŐFI SÁNDOR ELBESZÉLŐ
KÖLTEMÉNYE UTÁN ÍRTA: BAKONYI KÁROLY
ZENÉJÉT HELTAI JENŐ VERSEIRE ÍRTA: KACSÓH PONGRÁC
ÁTDOLGOZTA: DÉNES ISTVÁN

KARMESTER:
PFEIFFER GYULA/HERMANN SZABOLCS
RENDEZŐ-KOREOGRÁFUS:
BOZSIK IVETTE

BUDAPESTI
OPÉRETTSZÍNHÁZ

WWW.OPERETT.HU | OPERETTSZINHÁZ



Gross Arnold, A barátkozások országán, avagy Pest-budai történetek 1969, fatábla, olaj, 120x240 cm

GROSS ARNOLD 90

Széphárom Községi Tér, 1053 Budapest Szép utca 1/b.

2020. JANUÁR 31-IG

VEGYE MAGÁNAK A BÁTORSÁGOT!

DE MÉG JOBB, HA ELŐFIZET

Még sosem volt ilyen fontos.
Sem Önnek, sem nekünk.

Fizessen elő most egy évre **10 740 forint kedvezménnyel*** mindössze 24 960 forintért a Magyar Narancsra, és nem csak bátorságot kap tőlünk, de a legtöbb helyen **20 százalék kedvezményre** jogosító Magyar Narancs Olvasókártyát is!

*Az áruspéldányhoz képest.

SZÁMOLJON VELÜNK!
egy lapszám újságárúsnál: 700 Ft | egy lapszám éves előfizetőknek: **489 Ft**

ELŐFIZETÉSI ÁRAK:
negyedév: 7 590 Ft | fél év: 13 800 Ft | egy év + olvasókártya: 24 960 Ft

20% kedvezmény:
Belvárosi Színház | Bethlen Téri Színház | Cirkó-Gejzir |
Fonó Budai Zeneház | Írók Boltja | Jurányi Ház | Katona József Színház és Kamra | Ludwig Múzeum | Örkény Színház |
Radnóti Színház | Szkéné Színház | Trafó

10% kedvezmény:
Tengerszem Túrabolt
Tranzit Art Café



MAGYAR NARANC

Részletek: www.magyarnarancs.hu/elofizetes

MŰCSARNOK
KUNSTHALLE | BUDAPEST

MAGYAR MŰVÉSZETI
AKADÉMIA

MŰCSARNOK – KUNSTHALLE | BUDAPEST | HŐSÖK TERE

képpraxisok2

image praxes2

➤ **François FIEDLER**
2019. december 4. – 2020. február 2.

➤ **JANKOVICS Marcell**
2019. december 6. – 2020. február 2.

➤ **VÁRADY Róbert**
2019. december 13. – 2020. február 2.

➤ **LUKÁTS Andor**
2019. december 13. – 2020. február 2.

➤ **Alexander GYENES**
2019. december 14. – 2020. február 9.



2019 DEC 11
2020 FEB 2

KELETI ÉVA

ÉLET/KÉP

LIFE / PICS

Január 6-ig Bécsben is lehet tőle képeket látni, utána már Belgiumig kell utazni, ha a rejtélyes flamand festő életművének az utókor számára megmaradt részére vagyunk kíváncsiak.

Németh István

JAN VAN EYCK ÉS A KÖZÉPKOR ALKONYA



Jan van Eyck: *Madonna és a gyermek a szökőkútnál*, 1439, olaj, fa, 19 x 12 cm, Royal Museum of Fine Arts, Antwerpen
KMSKA © Lukas – Art in Flanders VZW / Fotó: Dominique Provost

Az utóbbi időben, nem utolsósorban az éppen aktuális évfordulóknak köszönhetően, több nagyszabású, a németalföldi festészet valamely nemzetközi hírű nagymesterének életművét középontba állító monografikus kiállítást is rendeztek Európában. 2016-ban előbb a festő szülővárosa, 's-Hertogenbosch, majd a madridi Museo del Prado adott otthont a Hieronymus Bosch vizionárius képi világát bemutató izgalmas tárlatnak,¹ ezt követte 2018-ban a bécsi Kunsthistorisches Museum közelmúltban zárt, tömegeket vonzó Bruegel-kiállítása.² Ugyancsak szenzációsnak ígérkezik a genti Szépművészeti Múzeum (MSK Gent – Museum voor Schone Kunsten) 2020 februárjában nyíló *Van Eyck. Een optische revolutie* (*Van Eyck. Optikai forradalom*) című kiállítása. Jan van Eyck (1390 k. – 1441) vitathatatlanul a korai németalföldi festészet legismertebb alakjának számít. A tárlat helyszínének kiválasztását az is indokolhatta, hogy a mester és testvére, Hubert egyik főművét, s egyben legrejtélyesebb alkotását, az 1432-ben felszentelt „genti oltárt” (hivatalos nevén: *A Bárány imádása*) ma is eredeti helyén, a genti Szent Bavo katedrálisban őrzik, s ennek közelmúltban restaurált külső táblái az előrejelzések szerint szerepelni fognak az említett monografikus kiállításon.³ A táblaképeket, szobrokat, rajzokat és miniatúrákat egyaránt felvonultató tárlat nem titkolt célja, hogy Jan van Eyck alig több mint két tucatnyi alkotást számláló életművét tágabb keretbe ágyazva mutassa be a közönségnek, érzékeltesse a korai németalföldi festészet jeles képviselői, az úgynevezett „flamand primitívek” és a korabeli olasz, francia, német vagy éppen spanyol és portugál mesterek között létrejövő hatások és kölcsönhatások sajátos szövevényét, mely jelentős mértékben meghatározta a 15. századi, illetve 16. század eleji európai képzőművészet összképét.

Hogy az olyan ismert főművek, mint például a hagyományosan önarcképnek tartott londoni *Vörösbúrbanos férfi*, az

ugyancsak a National Gallery gyűjteményében őrzött, 1434-ben festett *Arnolfini házaspár*, a nem sokkal később készült, louvre-beli *Rolin kancellár Madonnája*, az 1437-ben a genovai Giustiniani család egyik tagja számára festett, s kis méretei ellenére is monumentálisnak ható *Drezdai Triptichon*, vagy éppen a berlini Gemäldegalerie 1438–40 tájára datált remekműve, a *Madonna a templomban* szerepelnek-e a genti kiállításon, illetve hogy milyen alkotások láthatók majd a több mint száz műtárgyat felvonultató válogatásban olyan híres korabeli flamand festőktől, mint például Robert Campin, Petrus Christus vagy éppen Rogier van der Weyden, az részben még kérdéses. Érdemes egyébként megemlíteni, hogy 2002-ben, amikor Brugge volt Európa kulturális fővárosa, már rendeztek egy sok szempontból hasonló tematikájú, nagyszabású tárlatot Flandriában; hogy a 2020-as genti kiállítás mennyiben tud majd ehhez képest valami mást, újat vagy többet nyújtani a szakmának, illetve a nagyközönségnek, az hamarosan ki fog derülni.⁴

Van Eyck korabeli hírnevét, a művei iránt megnyilvánuló osztatlan csodálatot nem utolsósorban annak az alakját övező legendának is köszönhetette, hogy – ahogy erről többek között Giorgio Vasari, majd később Karel van Mander életrajzgyűjteményében is olvashatunk – hagyományosan neki tulajdonították az olajfestés feltalálását, melynek „titkát” sokáig gondosan őrizte.⁵ Ma már tudjuk, hogy az olajfestés technikája már akkoriban sem volt teljesen ismeretlen, nem kellett felfedezni, tehát Jan van Eyck legfeljebb továbbfejleszthette, még inkább tökélyre vihette azt.⁶ A mai nézőt is méltán nyűgözi le a híres flamand festő alkotásainak mesteri szín- és fénykezelése, illetve a miniatúraszzerű aprólékossággal kidolgozott részletek szinte mágikus realizmusa. E markáns stílusjegyek, formai sajátosságok mellett azonban nem szabad megfeledkeznünk a tartalmi szempontokról sem, hiszen már Erwin Panofsky egyes publikációi ráirányították a figyelmet a 15. századi

flamand mesterek, köztük Jan van Eyck képeinek rejtett szimbolikájára.⁷ Mint kiderült, szinte egyetlen olyan realisztikusnak vagy teljesen hétköznapi-nak tűnő motívum sincs ezeken a korai németalföldi táblaképeken, melyeknek ne lenne egyúttal valamilyen mögöttes jelentése. Lényegében realizált absztrakciókról van szó, ahol az Ige testet öltésének, a Megváltásnak vagy éppen Isten mindenütt jelenvalóságának misztériuma kap érzékekkel is felfogható, szinte tapinthatóan valóságos képi formát. Azt is mondhatnánk, hogy minél inkább elmerülünk e képek apró részleteinek tanulmányozásában, annál inkább feltáruul előttünk a misztérium. Ne feledjük, hogy Van Eyck és a korai németalföldi mesterek alkotásai olyan időszakban készültek, amikor Európaszerte egyre elterjedtebbé váltak a magánajátosság céljára készült házioltárok és egyéb kegyképek, s bár ezek a műalkotások korántsem veszítették el szakrális funkciójukat, mindinkább az esztétikai élvezet tárgyaiként tekintettek rájuk. A tehetséges, olykor népes műhely élén tevékenykedő művészek kiemelkedtek az ismeretlenség homályából, s a nevükhöz köthető művek már nem csupán uruk, megrendelőjük vagy városuk, de saját hírnevüket is öregbítették. Az ébredező művészi öntudat egyik jeleként értékelhető az is, hogy Jan van Eyck nemritkán már „szignálta”, névjegyével látta el műveit, illetve hogy képeinek eredeti keretén olykor a mester híressé vált jelmondata is olvasható: „*Als ik kan*”, ami úgy is fordítható, mint „*legjobb tudásom szerint*”, de azt is jelentheti, hogy „*ahogy (csak) én tudom*”!⁸ Egyesek szerint Jan van Eyck még a polgári megrendelők számára készített világi portrék esetében is az ikonok (hiteles képek) ideáját vette mintaképül.⁹ Mint arra többen is rámutattak, a mester egyik főművének számító, 1434-ben festett kettős portré, az *Arnolfini házaspár* is tele van rejtett (vagy nem is olyan rejtett) szimbolikus utalásokkal.¹⁰ Feltűnő, hogy Van Eyck mennyire személytelenül, mennyire objektív

AZ ARNOLFINI HÁZASPÁR



Jan van Eyck: *Arnolfini házaspár*, 1434, olaj, fa, 82 x 59,5 cm, National Gallery, London
Forrás: Wikimedia Commons

A Van Eyck legismertebb alkotásai közé tartozó, s egykor Ausztriai Margit, majd Magyarországi Mária birtokában lévő kettős portré, az *Arnolfini házaspár* több szempontból is rejtélyes műnek számít. A festményről sokáig úgy vélték, hogy a luccai kereskedőcsaládból származó, Brugge városában élő, s Jó Fülöp burgundi herceggel is üzleti kapcsolatban álló Giovanni di Arrigo Arnolfinit, illetve feleségét, Giovanna Cenamit ábrázolja házasságkötésük alkalmából. Újabb előkerült dokumentumok alapján azonban fény derült rá, hogy az említett pár csak több évvel a festő halála után, 1447-ben lépett házasságra. Így a kép nyilván nem őket, hanem az Arnolfini familia egy másik tagját, Giovanni di Nicolao Arnolfinit örökíti meg felesége, Costanza Trenta társaságában, aki viszont már 1433-ban, egy évvel a festmény készülte előtt elhunyt, ez esetben tehát posztumusz portréval állunk szemben, mellyel a megrendelő talán 1426-ban kötött házasságuknak kívánt örök emléket állítani. A festmény, illetve a képen látható motívumok értelmezési lehetőségeit illetően ugyancsak megoszlanak a vélemények, abban azonban szinte mindenki egyetért, hogy többről van szó egy ünnepélyes házasságkötési ceremónia realisztikus ábrázolásánál. Valójában a házasság szentségének misztériuma tárul fel a szemünk előtt, egész pontosan azt láthatjuk, amint Arnolfini és fiatal hitvese az Úr színe előtt fogadnak örök hűséget egymásnak, és a házasság szent kötelékébe lépnek. Bár a jelenet helyszíne nem egy templom, hanem egy 15. századi polgári enteriőr, mégis megszentelt helyen járunk, erre utal a kép bal alsó sarkában felfedezhető levetett lábbeli. A feleség lábánál kuporgó bozontos kiskutya hagyományosan a hűség szimbólumának számított, adott esetben pedig talán a férj egészen a sírig, sőt azon túl is tartó házastársi hűségét hivatott érzékeltetni. A mindent látó Isten, illetve Krisztus jelenlétét jelzi a képen a díszes flamand csillár az égő gyertyával. Ez a motívum ezúttal akár az elhunyt feleség lelki üdvéért gyújtott gyertyaként is értelmezhető. A szoba hátsó falán domború tükör lóg, melynek faragott keretén apró domborművek formájában Krisztus passiójának egyes stációi fedezhetők fel. E tükör fölött olvasható a sokat idézett latin nyelvű felirat: „*Johannes de eyck fuit hic*”, azaz „*Jan van Eyck járt itt*”, alatta pedig a kép készülésének dátuma, 1434. Az elmondottakat figyelembe véve mindenesetre kérdéses, hogy a festő valóban a megrendelő egyik házassági tanúja lehetett-e, mint ahogy azt egyesek korábban feltételezték.



Jan van Eyck: *Rolin kancellár Madonnája*, 1435, 66 x 62 cm, olaj, fa, Musée de Louvre, Párizs
Forrás: Wikimedia Commons

módon örökítette meg modelljeit. Alakjai szinte szoborszerűek, az arcokról nem lehet leolvasni semmilyen érzelmet, s bár nagyon is létezőnek, jelenvalónak tűnnek, valójában időtlenek, az örökkévalóság számára készültek. Képei olyanok, mint valamiféle kinyilatkoztatás vagy látomás. Ha már a kerek évszámoknál tartunk, érdemes megjegyezni, hogy idén éppen a századik évfordulóját ünnepeljük annak, hogy 1919-ben Haarlemben kiadták a neves holland történész, Johan Huizinga (1872–1945) immár világhírűvé vált kultúrtörténeti művét, *A középkor alkonyát*, mely érzékletes képet nyújt Jan van Eyck koráról, Németalföld 15. századi, úgynevezett burgundi korszakáról. (Nem árt tudni, hogy egy ideig Van Eyck az Aranygyapjas Rendet alapító burgundi herceg, Jó Fülöp udvari festője volt.)

Könyvének egyes fejezeteiben a holland történész nem csupán Van Eyckről és más kortárs mesterekről ír részletesen, hanem korabeli krónikákat és egyéb forrásokat idézve, megbízóikról, a korszak jeles mecénásairól és műpártolóiról, így többek között Jean Chevrot tournay-i püspökről (1395 k. – 1460), a burgundi hercegek szolgálatában álló, befolyásos Pieter Bladelinről (1408–1472) vagy éppen Nicolas Rolin kancellárról (1376–1462) is sok mindent elárul. Kiderül például, hogy Jan van Eyck *Rolin kancellár Madonnája* címen ismert híres művének megrendelője, aki oly ájtatos arccal imádkozik az 1435 táján készült festmény bal oldalán, valójában korántsem lehetett olyan jámbor férfi, mint amilyennek láttatni szeretné magát a képen. Mint Huizingától megtudjuk, Nicolas Rolin élete során – nem egészen gyanún felül

álló módszerekkel – hatalmas vagyont harácsolts össze. Telhetetlen kapzsisága és gőgje miatt közutálatnak örvendett a kortársak körében, gyűlölték és megvetették, s még utolsó éveiben tett jótékonykodásaival sem sikerült igazán jobb színben feltüntetnie magát.¹¹ Érdemes lenne alaposabban megvizsgálni, hogy a kor ismert mecénásainak egészségi állapota, egyre súlyosbodó betegsége vagy éppen büntudata és halálfélelme (legalábbis esetenként) milyen közvetett vagy közvetlen kapcsolatban állhatott emlékezetes megrendeléseik, illetve adományozásaik időzítésével. Amennyire tudni lehet, Huizingára revelációként hatott az 1902-ben Bruggében megrendezett nagyszabású *Les Primitifs Flamand à Bruges (Flamand primitívek)* című kiállítás, s nem kis mértékben ez a tárlat inspirálta, hogy

JOHAN HUIZINGA (1872–1945)



Johan Huizinga és *A középkor alkonya* borítója
Fotó: Wikimedia Commons, © Artmagazin

A már életében világhírűvé vált holland történész, akinek déd- és nagyapja anabaptista prédikátor volt, Groningenben született 1872. december 7-én, s később itt járt egyetemre is. Érdeklődése kezdetben inkább a nyelvészeti kérdések, a keleti nyelvek és kultúrák felé irányult, idővel azonban mindinkább az európai civilizáció, s ezen belül is főleg Hollandia, illetve Németalföld történelme és kultúrtörténete képezte fő kutatási területét. 1905-ben a groningeri, 1915-ben a leideni egyetem professzora lett, s már 1916-ban a Holland Királyi Akadémia tagjai közé választották. Kultúrtörténeti, illetve kultúrkritikai művei nem utolsósorban annak köszönhetően hallatlan korabeli népszerűségüket, hogy Huizinga mindvégig, még a náci fenyegetettség árnyékában is az európai humanizmus, illetve a hagyományos polgári értékrend következetes védelmezője és szószólója maradt. 1942-ben a Hollandiát megszállva tartó németek fogolytáborba zárták, mivel szót mert emelni a zsidó származású professzorok egyetemekről való eltávolítása miatt. Bár a nemzetközi tiltakozó hullámnak köszönhetően idővel kiszabadult, Leidenbe sosem térhetett vissza, s már nem érte meg hazája felszabadulását. 1945 februárjában hunyt el. Huizingának magyar értelmiségi, főleg irodalmár és történészi körökben is számos méltatója, illetve követője akadt. Bóka László, Dercsényi Dezső, Domanovszky Sándor, Halász Gábor, Horváth Henrik, Szerb Antal vagy Passuth László, hogy csak néhány nevet említsünk a sok közül, egyaránt a hatása alá került. A nemzetközi hírű holland kultúrtörténész 1936 júniusában a magyar szervezőbizottság felkérésére még a Népszövetség Szellemi Együttműködési Bizottságának budapesti összejövetelére is eljutott, 1939-ben pedig a Magyar Tudományos Akadémia tiszteletbeli tagjává választották. *A középkor alkonya* mellett, melynek a világhírt köszönhette, számos további fontos műve, így többek között a *Patriotizmus és nacionalizmus*, *A holnap árnyékában*, a *Homo ludens*, az *Erasmus*, *A Hollandia kultúrája a tizenhetedik században*, illetve válogatott tanulmányai is olvashatóak magyar fordításban.

később megírja ennek a rendkívül izgalmas korszaknak a kultúr-, illetve mentalitástörténetét.¹² A kötet hallatlan népszerűségét önmagában is jól érzékelteti, hogy már a szerző életében több tucat kiadást ért meg, s számos nyelvre, így többek között magyarra is lefordították. A hazai olvasóközönség Szerb Antal immár klasszikusnak mondható fordításában ismerhette meg a művet.¹³ Könyvének megírásakor a holland tör-

ténészt az a felismerés vezérelte, hogy ellentétben az akkoriban Courajod, Fierens-Gevaert, Karl Voll és mások publikációi nyomán egyre szélesebb körben elterjedt nézettel, mely szerint a 15. századi flamand festők bámulatos realizmusa már az úgynevezett északi reneszánsz művészetet képviselné, ez valójában nem egészen így van, mivel – legalábbis Huizinga álláspontja szerint – a korai németalföldi festészet

stiláris és ikonográfiai szempontból, illetve szellemiségét tekintve még sokkal inkább az előző stíluskorszakhoz, a középkor kései korszakához köthető.¹⁴ A kötet holland címe, a *Herfsttij der Middeleeuwen* – az évszakok és nap-szakok változásának analógiájára, az őszre, illetve az alkonyatra utalva – jól érzékelteti, hogy Németalföld burgundi korszaka egy sajátos, sok szempontból ellentmondásos, átmeneti időszak volt,

a középkori világszemlélet és a lovagi ideálok utolsó felvirágzásának időszaka, a maga ezernyi színével, fényeivel és árnyaival. Huizinga nem a korszak fontos eseményeinek történetét írta meg (ezekre legfeljebb csak utal), sokkal inkább a késő középkor mindennapjaiba enged bepillantást, azzal a céllal, hogy a mai olvasó jobban megérthesse a korabeli emberek gondolkodásmódját, szokásait, viselkedéskultúráját, illetve a világról, Istenről, életről és halálról, a szerelemről, a becsületről, a hírnévről vagy éppen a képek, illetve a művészet szerepéről alkotott képzetait. *A középkor alkonya* egyes fejezetei olyan kevertémák köré épülnek, mint például *A magasztos élet eszménye és a pesszimizmus*, *A lovagi eszme*, *A halál víziója*, *A hitélet típusai*, *A gondolkodás formái és a mindennapi élet*, *Kép és szó* stb.¹⁵ Itt érdemes megjegyezni azt, hogy a közelgő jeles évfordulót a hollandok

A középkor alkonyának minden korábbinál gazdagabban illusztrált, Anton van der Lem által gondozott kritikai kiadásával ünnepelték, melynek végén még a világhírűvé vált kötet keletkezés-történetét, illetve utóéletét ismertető részletes tanulmányt is találunk.¹⁶ Többek között olyan személyes vonatkozású információkat is megtudhatunk itt például Johan Huizingával kapcsolatban, hogy talán azért is sikerült művében a középkori embernek a halálhoz, az elmúláshoz való viszonyát olyan árnyaltan, érzékletesen és átélhető módon bemutatnia, mivel néhány évvel *A középkor alkonyának* befejezése előtt, 1914-ben gyógyíthatatlan, rákos megbetegedés következtében elveszítette szeretett feleségét, gyermekeinek anyját, a mindössze 37 évet élt Mary Vincentia Schorert (1877–1914), akinek a vonásait a történész barátja, Jan Veth meg is örökölte, már a nő halála után

néhány évvel készült ceruzarajzán.¹⁷ Csak remélni lehet, hogy mindazok számára, akiknek 2020 tavaszán módjuk lesz elzarándokolni Gentbe, hogy megtekintsék a Van Eyck életműve köré szervezett nagyszabású tárlatot, ez a kiállítás is legalább olyan revelációszerű hatást fog majd gyakorolni rájuk, mint annak idején a holland történészre a már említett 1902-es bruggei *Flamand primitívek*. Aki pedig már előre szeretne ráhangolódni erre az élményre vagy egyszerűen csak többet szeretne megtudni Németalföld burgundi korszakáról, az feltétlenül olvassa el Johan Huizinga remekművét, *A középkor alkonyát*.

Jan van Eyck. Als Ich Can, Kunsthistorisches Museum, Bécs, 2020. január 6-ig

[1 Jheronimus Bosch. *Visioenen van een genie*, Noordbrabants Museum, 's-Hertogenbosch, 2016 | 2 Bruegel. *Die Hand des Meisters*, Kunsthistorisches Museum, Bécs, 2018 | 3 A genti oltár „problematikájáról”, ikonográfiai programjáról, s zűrös utóéletéről számos publikáció, illetve önálló tanulmány született. A témáról összefoglalóan: Szerk. Bernhard Ridderbos – Henk van Veen. *Om iets te weten van de oude meesters. De Vlaamse Pimitieven – herontdekking, waarderend en onderzoek*. Heerlen, 1995, 50–67. o.; Magyarul: Végh János: *Van Eyck*. Corvina Kiadó, Budapest, 1983, 7–15. o.; Tolnay Károly: A Van Eyck fivérek Isten Báránya szárnyasoltára. In: *Teremtő géniuszok, Van Eycktől Cézanne-ig*. Gondolat Kiadó, Budapest, 1987, 5–17. o.; Marosi Ernő: *A középkor művészete II. 1250–1500*. Corvina Kiadó, Budapest, 1997, 211–212. o. | 4 *De eeuw van Van Eyck. De Vlaamse Primitieven en het Zuiden 1430–1530*, Groeningemuseum, Brugge, 2002 | 5 Lásd ezzel kapcsolatban: Garas Klára: *Kortársak a németalföldi festőművészetről*. Budapest, 1967, 42–44. o.; Karel van Mander: *Hírneves németalföldi és német festők élete*. Helikon Kiadó, Budapest, 1987, 8–10. o.; Jan van Eyckről Vasarinál és más itáliai forrásokban: Till-Holger Borchert – Paul Huvenne: Jan van Eyck en de olieverfschilderkunst. De Vlaamse Primitieven in de vroege Zuid-Europese kunstliteratuur. In: *De eeuw van Van Eyck* (kiállítás-katalógus). Groeningemuseum, Brugge, 2002, 221–225. o. | 6 A Van Eyck életével és művészetével kapcsolatban mindmáig felmerülő kérdésekkel, tényekkel és talányokkal kapcsolatban: Till-Holger Borchert: Jan van Eyck: The Myth and the Documents. In: *The Road to Van Eyck* (kiállítás-katalógus). Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam, 2012, 83–88. o. | 7 Erwin Panofsky: *Early Netherlandish Painting. Its Origin and Character*. Cambridge, 1953, 131–148. o.; Magyarul: Valóság és szimbólum a korai flamand festészetben: „Spiritualia sub metaphoris corporaliū”. In: Erwin Panofsky: *A jelentés a vizuális művészetekben*. Gondolat Kiadó, Budapest, 1984, 308–338. o. | 8 Ezt a címet viseli a bécsi Kunsthistorisches Museum Van Eyck néhány műve köré épülő, 2019 októberében záró kamarakiállítása is, mely bizonyos értelemben a 2020-as genti tárlat előfutárának is tekinthető. | 9 Hans Belting: *Kép és kultusz*. Balassi Kiadó, Budapest, 2000, 457. o. | 10 Erwin Panofsky: Jan van Eyck's Arnolfini Portrait. In: *The Burlington Magazine* 64, 1934, 117–127. o.; Jan Baptist Bedaux: The Reality of Symbols: The Question of Disguised Symbolism in Jan van Eyck's Arnolfini Portrait. In: *Simiolus* 16, 1986, 5–28. o. | 11 Van Eycknek erről a híres képéről lásd többek között: Szerk. Christiane Kruse – Felix Thürlemann. *Porträt – Landschaft – Interieur. Jan van Eycks Rolin-Madonna im ästhetischen Kontext*. Gunter Naar Verlag, Tübingen, 1999 | 12 Johan Huizinga: Utam a históriához. In: Balogh Tamás – Gera Judit: *Huizinga a rejtőzködő*. Balassi Kiadó, Budapest, 1999, 51–86. o.; Tudjuk egyébként, hogy Huizinga néhány évvel később szintén látta az 1907-ben ugyancsak Bruggében megrendezett *Het Gulden Vlies (Aranygyapjas rend)* című tárlatot is, de ez (legalábbis az említett korábbi kiállítással összevetve) inkább csalódást, mintsem élményt jelentett számára. Lásd ezzel kapcsolatban: Johan Huizinga: *Herfsttij der Middeleeuwen*. Leiden University Press, 2018, 542. o. | 13 Johan Huizinga: *A középkor alkonya*. Ford. Szerb Antal. Athenaeum, Budapest, 1938; Újabb, gazdagon illusztrált kiadása Klaniczay Gábor utószavával: Magyar Helikon, Budapest, 1976; Johan Huizinga műveinek, köztük *A középkor alkonya* magyarországi fogadtatásáról és értékeléséről: Balogh Tamás: *Huizinga Noster. Filológiai tanulmányok J. Huizinga magyar recepciójáról*. L'Harmattan Kiadó, Budapest, 2017 | 14 Huizinga szavaival élve: „Ez a naturalizmus nem a reneszánsz előfutára, mint általában gondolják, hanem inkább a középkori mentalitás fejlődésének utolsó lépcsőfoka.” Lásd: Johan Huizinga: *A középkor alkonya*. Magyar Helikon, Budapest, 1976, 198. o.; Johan Huizinga álláspontjáról, illetve a korai németalföldi művészet és az északi reneszánsz problematikájáról: W. E. Krul: Realisme, Renaissance en nationalisme: cultuurhistorische opvattingen over de Oud-nederlandse schilderkunst tussen 1860 en 1920. In: Ridderbos – Van Veen 1995, 236–284. o. | 15 Huizinga már a könyv megjelenése előtt, groningeri egyetemi tanárként is hasonló témakörök szerint ismertette hallgatóival Németalföld burgundi korszakának történelmét. | 16 Anton van der Lem: Honderd jaar Herfsttij. In: Johan Huizinga: *Herfsttij der Middeleeuwen*. Leiden University Press, Leiden, 2018, 530–563. o. | 17 Anton van der Lem 2018, 544–545. o.

Hatalmas szentképek, rózsaszínes, omló hústömegek, bonyolultan csavarodó függönyök és testek helyett...

Topor Tünde

A SZERETHETŐ BAROKK

Beszélgetés Tátrai Júliával, a Rubens, Van Dyck és a flamand festészet fénykora című kiállítás kurátorával



Ifj. David Teniers: *Lipót Vilmos főherceg a brüsszeli képtárban*, 1650–1651 k., olaj, vászon, 124 x 165 cm
© Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, Bécs / © Szépművészeti Múzeum 2019



Tátrai Júlia a megnyitó után tárlatvezetést tart
Fotó: © Szesztay Csanád / Szépművészeti Múzeum 2019 / HUNGART © 2019

Artmagazin: Annyira komplex a kiállítás, annival több, mint amire az ember számított, amikor még csak annyit lehetett tudni, hogy jön egy Rubens a Szépművészeti Múzeumba, hogy kezdjünk egy személyes, de összefoglaló kérdéssel: amikor már összeállt az anyag és láttad a falakon a képeket, mi lett számodra a fő felismerés? Mi a viszony Rubens, Van Dyck és a flamand festészet között?

Tátrai Júlia: Minthogy ennek a kiállításnak illeszkednie kellett a múzeum kiállítássorozatába, amely a nagy művészeti korszakokat és a híres nemzeti festőiskolákat mutatja be, nem is az volt a feladat, hogy csak Rubens- vagy Van Dyck-kiállítást rendezzünk, hanem nyilvánvalóan egy átfogó képet nyújtó, 17. századi flamand kiállítást kellett csinálni. Olyan, amiben ők a maguk helyén szerepelnek, értelemszerűen kiemelt pozícióban, de mellettük mások is szóhoz jutnak, illetve azt kellett bemutatnunk, ők ketten miből emelkedtek ki és hogyan. Így rá lehetett világítani azokra a pályatársakra is, akiket nem nagyon ismer a közvélemény, miközben hihetetlen festői produktumuk van. Ami számomra a legérdekesebb volt és tényleg csak a kiállítás összeállítása során derült ki: annak ellenére, hogy ez egy háborúkkal, vallási és felekezeti viszálykodásokkal teli, eléggé vészterhes korszak, mégis, érdekes módon, talán pont a festők személyisége, karaktere miatt – és

ebben Rubensnek nyilván alapvető szerepe van – a képekből egyáltalán nem a vészterhesség, a háborús légkör sugárzik. A legfontosabb központokban, Antwerpenben, Brüsszelben ekkorra már különben is lezajlott a képrombolás, és el tudott kezdődni az újjáépítés. Albert és Izabella regnálása alatt a műpártoló uralkodópáros megteremtette annak feltételeit, hogy az ellenreformáció szellemében új templomok épüljenek, ezeket a templomokat új oltárokkal lássák el, de támogatták a szerzetesrendeket, iskolákat is – a főhercegi pár kulturális missziójának eredményeképp már a 17. század legelején lehetővé vált, hogy a festők jelentős megrendelésekhez juszanak. A gazdasági, politikai összefüggéseket mindig látni kell a háttérben. Sokszor merül fel kérdésként, vajon ha a kis Mozart nem Leopold Mozart fiaként születik, az apja nem hurcolja körbe már háromévesen Európa-szerte, akkor is Wolfgang Amadeus Mozart lesz belőle? Valószínűleg azok a periódusok a művészettörténetben, amelyek hirtelen, egyszerre sok, jelentős művészt termelnek ki, gondoljunk akár az itáliai reneszánsz elképesztő robbanására, illetve az észak-németalföldi területre a 17. században, szóval annak, hogy ilyen virágzó periódusok létrejöhesse, mindig kell, hogy legyen gazdasági, politikai és műpártolói háttér.

A műpártolói háttér kapcsán itt egy érdekes kérdéskör, amit a kiállítás

nagyon előkelő helyekről kölcsönzött darabok segítségével tud körüljárni: Rubens is és Van Dyck is „úri” festők, akik olyan körökben forognak – és az ambíciójuk is az –, hogy kiemelkedjenek nemcsak a mesterember-festők tömegéből, hanem ebből a szerepből is. Ez miért tudott így alakulni például Rubensnél? Milyen családból jött, és mitől tudott olyan pályát befutni, hogy noha a kor vezető festője volt, lehet, hogy mégsem erre volt a legbüszkébb. Utaltál is ilyesmire a megnyitóbeszédemben.

Igen, Ambrogio Spinola, a németalföldi csapatok vezetője, Rubens jó barátja mondta valahol róla: annyira jó sok mindenben, hogy valószínűleg festőként tehetséges a legkevésbé. Ez vagy jól mutatja Spinola humorát, vagy egyszerűen csak nem értett a festészethez, arra viszont egyértelműen utal, hogy nagyra tartották Rubens egyéb szolgálatait is, például a diplomáciait, ami annyira kiterjedt volt, hogy néha még a kémkedés gyanúja is felmerült vele kapcsolatban. De Rubens alapvetően békeközvetítőként tartjuk számon. Hihetetlen műveltséggel bírt, sok nyelven beszélt, hatalmas levelezéséből nagyon jól kirajzolódik, hogy milyen jó kapcsolatot ápolt például az angol királyi udvarral, miközben kereskedőkkel is; fontos volt számára ugyanis, hogy a műveit eladja, erről is nagyon érdekes adalékokat lehet olvasni. Rubens tényleg nagyon nagy

szerepet játszott a korszak életében, és nem is tudom, hogy jut-e eszembe más művész, aki bármikor a történelemben ilyen fontos politikai funkciókat töltött be. 1577-ben Németországban született, már gyerekként latint tanult és klasz-szikus stúdiumokat folytatott Kölnben, majd tízévesen, anyja döntése alapján egy nemesasszony apródjaként kellett szolgálnia, habár a rajzolás sokkal jobban érdekelte. Tizennégy éves korától több antwerpeni mestertől is tanult, köztük az akkori legnevesebb flamand mestertől, Otto van Veentől. Majd nyolc évet tölt Itáliában, ahol diplomáciai küldetéseknek is eleget tesz. De a portréival, amik közül itt most több is látható – Giancarlo Doria lovasportréja, amelyik az egyik első barokk lovasportré, Brigida Spinola-Doriáé vagy IV. Francesco Gonzaga képmása, ami egy hatalmas oltár kivágott darabja és még így is egy fantasztikus hatású önálló portré –, már megalapozza hírnevét. Közben spanyol diplomáciai küldetéseket is teljesít. Ami még fontosabb, hogy Itáliában lehetősége van alaposan tanulmányozni az antik, illetve az itáliai reneszánsz művészetet: az utóbbiból egyértelműen Tiziano az, aki leginkább hat rá. Az antik és reneszánsz motívumok beemelése a képeibe egész életművén végigvonul. A kiállítás kortárs darabja, Kicsiny Balázs *Végső vágás a képek birodalmában* című műve is tulajdonképpen Rubens montázsoló technikájára utal – Bódi Kinga, a kortárs rész kurátorának találó kifejezésével élve. Rubens nagyon sok helyről inspirálódott, rendkívül gazdag ismeretanyaggal rendelkezett, számára az antik és az itáliai reneszánsz kora képviselte azt a legmagasabb szintű kultúrát, amelyet integrálni kívánt a németalföldi festészetbe. Általa valósul meg a nagy szintézis, ő egyesíti először harmonikus egységbe az északi területek festészeti hagyományait az antik és itáliai hagyományokkal – amire természetesen már korábban is törekedtek az Alpokon túli művészetben. Rubens valójában persze nem a mai értelemben vett montázsokat készíti: a vizuális

idézetek mindig valami újjá, egyedivé alakulnak nála – az egyik képen felfedezhetjük, hogy a *Zsuzsanna és a vének* Zsuzsannájának mozdulatát egy antik szoborról, a jól ismert *Tövis-húzó fiú* figurájáról vehette. Úgy lehet ezt elképzelni, hogy utazásai révén, és mert szinte mindenhová bejutott, ahol a fontos művek voltak, az akkor látható művészeti alkotások a legteljesebb mintaalbumként voltak a fejében, ebből dolgozott, az egyes motívumokat néha egészen más témához, egyedi módon használva fel.

Van itt egy szintén itáliai, velencei előképeket mutató, mégis teljesen rubenses kép, amin a csak rá jellemző mozgalmasság szinte végigsöpör – az Edinburgh-ból ide érkezett *Heródes lakomája*. Salome a hatást lesve emeli le a fedőt a Keresztelő Szent János fejét rejtő tálról, miközben anyja anyagi mosollyal épp egy villát szúr a levágott fej nyelvébe. Elég morbid jelenet, könnyed festőiséggel élénk varázsolva.

Ebben a képben minden jellegzetes rubensi benne van – itt kiállított művei közül talán ez lehetne a summázata a mester munkásságának. Nagyon érdekes, mert azzal, hogy a két nőalak, a középen álló, vörös ruhás Salome és a kicsit hátrébb ülő, de a Keresztelő nyelvét villával átszűrő Heródiás – ez is egy ikonográfiai bravúr, a királyné ezzel a borzalmas mozdulattal bosszulja meg, hogy kiperédikálták – gyakorlatilag teljesen háttérbe szorítják, funkciójában semmisítik meg a királyt, Heródest, aki csak szűkölni tud és rémületében az aszalterítőt markolja. Látszik, ahogy hátrahőköl, miközben a rémülettől kigúvadnak a szemei. Ebben a jelenetben visszaköszön a német gótika óta nagyon kedvelt Weibermacht-motívum, az asszonyok hatalma a férfiak felett. A rosszra használt női csáberő és fufang. De ha ettől, a mostanra finoman szólva is ambivalens megítélésűvé vált Weibermacht témától eltekintünk,



Peter Paul Rubens: *Heródes lakomája*, 1635–1638 k., olaj, vászon, 208 x 271,5 cm
© National Galleries of Scotland, Edinburgh / © Szépművészeti Múzeum 2019



Peter Paul Rubens – ifj. Jan Brueghel: *A három Grácia*,
1620–1624 között, olaj, fa, 119 x 99 cm

© Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste, Bécs / © Szépművészeti Múzeum 2019

tényleg egészen modern a kompozíció, van egy balról jobbra induló, sodró lendülete, nem is tudod másképp nézni. Minden tekintet a jobb oldalon ülő Heródes felé irányul, és végül is minden alakot végig kell nézned – ilyen módon vonzza be Rubens a nézőt is a kép térébe. A látogatók is ez előtt a kép előtt állnak sokszor hosszabban, szinte senki sem tudja kivonni magát a hatása alól, és pont ennek kapcsán mondanám el, hogy nagyon fontos célom volt: ha már lehetőségünk van ilyen kiállítást rendezni, akkor megpróbálnám lebontani azt a sztereotípiát, hogy Rubens csak nagytestű, kövér nőket festett. Egyrészt egyáltalán nem csak ilyeneket festett, másrészt azokkal is lehet mit kezdeni, például arról is lehet beszélni, hogy ezeknek az alakoknak az ábrázolásával – így például a kiállításon

látható *Három gráciával* – nem feltétlenül kívánt erotikus hatást elérni.

Tényleg, ezen a képen nincs meztelen nő, Salome egy, az egész képet meghatározó vörös ruhában van...

Igen, itt táncolni sem látjuk Salomét, mégis, ahogyan megjelenik, abban benne van az egész történet, egy jelenetbe sűrítve. Ha pár száz évvel korábbra gondolunk, akkor egy ilyen történetet csak sok kis képben, sok kis epizód formájában tudtak volna elmesélni. Egy ilyen mesteri kompozíció viszont minden elemet egyesít magában, miközben nagyon erősen tudja arra az egy pillanatra, ami az egész történet kulcsa, vagyis Heródes teljes meghasonlására koncentrálni az erőket és a néző figyelmét.

Közben pedig ott van a kép másik szélén a nézőre szinte kárörvendően kitekintő kisfiú a majommal.

Igen, jól látszik mennyiféle eszközt használt Rubens a néző bevonására. A kiállítás egy másik szekciójában a Krisztus siratását ábrázoló képe is jó példa erre. A siratás általában passzív jelenet szokott lenni, itt azonban Máriát aktív szerepben láthatjuk. Lezárja fia szemét, illetve épp kihúzza a fejéből egy, a töviskoszorúból ottmaradt tövist. Krisztus testének elhelyezése – talpával a néző felé, vagyis jól rálátunk az arcára – is újszerű, az őt körülvevő szereplőkön pedig olyan érzelmek tükröződnek, amelyek egyáltalán nem a számunkra sokszor művinek tűnő patetikus barokk megnyilvánulásai, hanem abszolút őszinte emberi gesztusok.

Ezekhez még egy nem hívó ember is tud kapcsolódni; mindenki át tudja érezni egy ilyen hosszú pillanat fájdalmát. Rubens innovatív volt, miközben kapcsolódott a tradíciókhoz is.

Ekkoriban a festészeti műfajok csúcának az számított, aminek Rubens volt a fő képviselője, a bibliai, mitológiai, történelmi jeleneteket ábrázoló sokalakos kompozíció. Viszont pont emiatt érdekes, hogy Van Dyck, aki Rubens legjobb tanítványa, saját jogon is hírnevet szerzett követője ezt alig-alig műveli. Ő az egy-két alakos portrékat vitte csúcsra – nem is nagyon jut eszembe tőle híres történelmi kép. Nem is volt ilyen ambíciója?

Eleve rövidebb élet adatott neki, egy év különbséggel haltak meg, pedig 22 évvel fiatalabb volt, mint Rubens. Viszont Van Dyck csodagyerek volt – 16–17 évesen már birtokában volt szinte mindannak a festői tudásnak, aminek később a hírnevét köszönhetette, és ami annyi meg-

rendelőt hozott neki. Tökéletes példája ennek a mi *Házaspár kettős portré*nk, ami egy korai képe – egyébként ilyen típusú kettős portréból viszonylag kevés van az egész németalföldi festészetben. Sokkal gyakoribbak a két külön képen, egymás pendant-jaként beállított képmások. Van Dyck tökéletesen elsajátította a rubensi stílust, mesteréhez hasonlóan dolgozott Flandriában és Itáliában is, és valójában számos történelmi tárgyú képet festett, mint pl. az itt látható, igen csak erotikus töltetű, Jupitert és Antiopét ábrázoló vásznát. Amikor viszont 1632-ben letelepedett Angliában, biztos lehetett abban, hogy a portréfestés lehet az, ami „kitörési lehetőségként” működhet számára. Ha Angliában marad, akkor tényleg le tud válni Rubensről. Az látszik a portréikon – mindkettőjüktől bemutatunk portrékat itt a kiállításon –, hogy Van Dyck ezeket nagyon más felfogásban festi, az angol nemesek felsőbbrendűségi tudatát hihetetlen érzékletesen ábrázolva. Persze ismerünk számos portrét Rubenstől is, de ő nem erre a műfajra

specializálódott. Ha rendeltek tőle, akkor nyilván elsőrangúan készítette el a képmást – de az, hogy udvari portréfestővé vált volna, az nem következett be. Az angoloknak viszont nagy szükségük volt arra, hogy a királyi udvart megfelelő színvonalú festő reprezentálja, és éppúgy, mint egy évszázaddal korábban a német Hans Holbein esetében, Van Dyck személyében is külhoni mestert választottak a feladatra. Van Dyck pedig – ahogy fent már említettem – elképesztő tehetséggel tudta visszaadni az angol arisztokraták távolságtartó, hideg eleganciáját. Itt van a Stuart fivérek portréja (képünk a 66. oldalon). Az a megvető pillantás, amivel ránk néznek, az a lekezelés, az a gőg, nem is tudom – tulajdonképpen ez olyan attitűd, amivel ma kevésbé tudunk mit kezdeni, mint mondjuk a magukra büszke, 17. századi, spanyol körgalléros holland polgárok józanságával. Ez már tényleg a bosszantó kategória, szerintem. De közben meg egészen fantasztikus anyagfestői megoldásokat láthatunk ezen a képen...



Jacob Jordaens: *A bűnbeesés*, 1640-es évek, olaj, vászon,
184,5 x 221 cm, Szépművészeti Múzeum, Budapest

© Szépművészeti Múzeum 2019

Azért szívesen ott lettem volna, amikor a két Stuart fivér modellt áll (gondom, külön-külön), és a fiatalabbtól azt kéri Van Dyck, kicsit hajtsa már fel a köpenyét, mert akkor a bélés selymét olyan jól meg tudná festeni. Mert ez valószínűleg nem a modell ötlete volt. Lehet annak örülni, hogy bizonyos helyzetekben, legalábbis, amikor modellt kellett állni, akkor a királyi család tagjai sem voltak nagyobb urak, mint a festő, sőt. Voltak szempon- tok, például, hogy lehessen a képnek egy fénylő középpontja, ami felülírta a kényelmieket.

Nyilvánvaló, bár voltak előírások ebben is. Például pont itt az, hogy a fiatalabb fivérnek alacsonyabban kell állnia. De látszik, hogy az ő figurája jobban érdekelte a festőt, mert sokkal jellegzetesebb az arckifejezése, egyszerűen az ő arca vonzza a szemet, másrészt alakjához Correggio egy Szent György figurájának beállítását választotta Van Dyck. Aki szintén elég hosszú időt töltött Itáliában, ebből az időszakból maradt fenn híres vázlatfüzete, amiből kiderül, hogy számos itáliai alkotást másolt le a maga számára. Továbbá azt is lehet tudni, hogy ő sem ment a szomszédba egy kis gögért, Itáliában kizárólag az arisztokraták társaságát kereste, az ottani flamand festőkolónia tagjaival szóba sem állt. A leírások szerint pedig hihetetlenül elegáns ruhákban járt, nagy piperkőc volt. Az, hogy milyen volt és milyennek szeretne láttatni magát, az Ermitázsból kölcsönkapott *Önarcképén* (képünk a 67. oldalon) jól látszik. Itt szó sincs olyasmiről, hogy festőmesterként akarná megjeleníteni magát, palettával és festőállvánnyal... Ő is és Rubens is az arisztokratákkal egyenrangúként szeretnék volna pozicionálni magukat. Mindkettejüket lovaggá ütötte I. Károly angol király, Rubens ugyanezt az elismerést IV. Fülöp spanyol királytól is megkapta. A kiállításon látható egy nagyon szép és ritka metszet, ami Rubens *Önarcképe* után készült, amin a mester kalapban látható, pedig kalapban nem

lehetett uralkodók előtt megjelenni, ő pedig ezt a portréját a későbbi I. Károly angol királynak küldte. Mindkettejükben, Rubensben és Van Dyckban is hihetetlen becsvágy volt – az volt a szerencsájük, hogy ehhez még nagyobb tehetség párosult. Ha nem így lett volna, akkor sokkal visszaszítób- b lenne a helyzet. Amikor 1640-ben meghalt Rubens, a hír hallatán Van Dyck csapatpapot otthagya rohant Londonból Antwerpenbe, hogy átvegye otthon a legjelentősebb mester szerepét. Londonban lehetett ő az első számú festő, de Rubens haláláig ez a pozíció Antwerpenben foglalt volt.

Beszéljünk még azokról a festőkről, akik a közönség előtt nem annyira ismertek. Például mindkettőnk kedvence Jan van Kessel, aki azt a fantasztikus kagylós-csigás képet festette.

A kiállítás nem kronológiai alapon és nem is egy-egy festő életművére felfűzve, hanem főbb tematikus csoportok köré épül. Ahogy a történeti festészetből átmegyünk a kisebb műfajok felé, akkor következnek a csendéletek, állatképek, a kontinensábrázolások, sok minden, ami szintén mutat valami nagyon fontosat ebből a világból. Jelesül, hogy a nagy földrajzi felfedezések után, különösen a kereskedőváros Antwerpenben, élt a meggyőződés, hogy a világ megismerhető és mindaz, amit a természet és az ember teremtett összegyűjthető, tanulmányozható, meg is festhető, ezért meg is festjük. Itt jön be egy nagyon fontos szál a korábbi, a 15. századi németalföldi szemléletből, ami tényleg végigvonul a terület festészetén, és amit részletrealizmusnak nevezünk. Azt gondolom, hogy ez is egy fontos dolog – látni a kontinuitást. Az általad említett Jan van Kessel képen is, ami egy kagylóból kirakott, nagyon szellemes trompe-l’oeil, vagy Jacob Jordaens és Frans Snijders *A tenger ajándékai* című hatalmas vásznán – és ez két nagyon eltérő méretű, nagyon különböző stílusú kép –, szóval mind-

kettőn szerepelnek ezek a hihetetlen aprólékossággal és élethűséggel megfestett, fantasztikus formagazdagságról tanúskodó kagylók. Amióta kicsit jobban rálátok az európai művészet történetére, vagyis már nem éppen az egyetemről kikerült fej- jel, nagyon foglalkoztat, hogy lehet az, hogy az itáliai idealizálás igazán so- ha nem tudott megjelenni egyetlen német vagy németalföldi képen sem. Mitől van az, hogy amikor a legszebb Madonnát akarják megfesteni – még- hozzá itáliai módon –, az akkor sem lesz olyan, mint egy itáliai Madonna. Ők az általunk csúnyának vélt arcot valóban szépnek látták? Vagy hiába is szeretnék idealizálni a nem tökéletest, a valósághoz való ragaszkodás erőse- ben köti a kezüket? Például a Jordaens figurák ezen *A tenger ajándékai* képen: ott van Poszeidón a feleségével, a tri- tónok, mindenféle mitológiai lények – legkevésbé sem szépek, pedig lehet- nének azok. Tulajdonképpen a mai né- ző számára Jordaens alakjai, még ami- kor a legszellemesebb kompozíciót né- zük, akkor is sokszor viszolyogtatóak. Pedig ő a par excellence flamand festő – a másik két naggyal ellentétben a híres flamand festőtriászból –, ő nem megy se Itáliába, se máshova, ott marad a szülőföldjén és azt a rusztikus világot festi, amiben élnek. És érdemes meg- figyelni, hogy mindez egyszerre van jelen a 17. századi flamand festészetben: Jordaens rusztikussága és Jan van Kes- sel hihetetlen precizitása, az az apró- lékos festésmód, aminek segítségével a nézőt teljesen meg lehet téveszteni. Kessel képe ráadásul vizuális vicc is: a kagylókból különböző fejek vannak kirakva, pápáé, királyé, királynőé. De ő biztosan amúgy is humoros karak- terű volt, ismerjük olyan képét, amin a neve betűit szőrös hernyókból és ro- varokból alakította ki. Sok apró felfe- deznivaló van itt, kurátori szemmel és nézői szemmel egyaránt. Ilyen cso- dálatos ruhákat tudott festeni Rubens vagy Van Dyck? Ilyen élethű állatké- peket festettek akkor? Ilyen egzotikus



Id. Jan van Kessel: *Trompe-l'oeil tengeri kagylókkal*, 1656, olaj, rézlemez, 40 x 56 cm
© Collection Frits Lugt, Fondation Custodia, Párizs / © Szépművészeti Múzeum 2019

növényeket? Ilyen bárki számára vonzó csendéleteket? Igazából sokkal szeret- hetőbb világ...

...mint ami mondjuk a Kunsthisto- risches Museum császári gyűjtemé- nyének grandiózus darabjaiból ki- rajzolódik a múzeumlátogatónak a barokkról.

Igen, de lehet, hogy a magyar közön- ség nincs is ahhoz annyira hozzászokva. Mert a mi múzeumunk gyűjteménye nem egy birodalmi, császári vagy kirá- lyi gyűjtemény, bár a 18. században Bécsből Budára is küldtek dekorációs céllal műtárgyakat – így kerültek töb- bek között Lipót Vilmos főherceg egy- kori páratlan kollekciójából hozzánk

is festmények. A mi anyagunk magja az Esterházy-gyűjtemény, ami az egyik legbefolyásosabb, legjelentősebb hagyo- mányú magyar családtól származik, és említhetjük akár a Pálffy János gróf ha- gyatékából a múzeumba került igen je- lentős darabokat is – de a nemesi szár- mazású Esterházyak és Pálffyak nem voltak uralkodók, királyok vagy csá- szárok. Ennek megfelelően nálunk nin- csenek 5–8 méteres vásznak, ez nem a Prado vagy a Louvre. Lehet, hogy tudat alatt emiatt nem is törekedtünk arra, hogy egy olyan típusú barokk kiállítást hozzunk létre, ahol a gigantikus méretű tárgyak vannak túlnyomó többségben. Az, hogy itt van a *Decius Mus* sorozat- ból egy festmény és mellette az erről szőtt öt méter széles kárpit – nekünk

már ezek is hatalmas méretűnek tűnnek, miközben a Kunsthistorischesben vagy az Ermitázsban minden teremben ilyen léptékű művek sorakoznak. Lehet, hogy ilyen szempontból ez egy helyi kiállítás – nem provinciális értelemben –, amely azt mutatja, mi milyen műtárgyakban gondolkodtunk. Minden kiállítás tükrö- zi valamennyire annak a stábnak a szem- léletét, akik összeállítják. És ez a buda- pesti látlat így talán a flamand barokk leginkább szerethető képét mutatja.

Rubens, Van Dyck és a flamand festészet fénykora, Szépművészeti Múzeum, Budapest, 2020. február 16-ig

Fáy Miklós

ÉDES ÉLETÜK



Anthonis van Dyck: *Lord John Stuart és testvére, Lord Bernard Stuart*, 1638–1639 k., olaj, vászon, 237,5 x 146 cm

© London, The National Gallery, UK / Bridgeman Images / © Szépművészeti Múzeum 2019



Felirat Anthonis van Dyck ermitázsbeli *Őnarcképének* keretén

Fotó: © Artmagazin



Anthonis van Dyck: *Őnarckép*, 1622–1623 k., olaj, vászon, 116,5 x 93,5 cm, Ermitázs, Szentpétervár

© The State Hermitage Museum, 2019 / Fotó: © Vladimir Terebenin / © Szépművészeti Múzeum 2019

Nem szégyen ám, hogy festő vagy. Ezt akarja mondani az ember, amíg nézi ezt a szőke fiatalembert, aki bonyolult, de valahogy mégis polgárinak tetsző ruhában bámul rá a falról. Cirill betűs felirat mondja el, hogy Van Diknak hívják, legalábbis az oroszok így hívják, lehet, hogy ők tudják jobban, és ez a vandájközös Angliából jött egészen Magyarorszáig?

Nem szégyen, hogy festő vagy, mondanám neki, ha sikerülne fölkeltenem az érdeklődését, de persze ez a szokásos nem-reciprok intimitás, én nézem őt, ő nem néz engem, annyira nem örültem meg, hogy levelet írjak, mint a régi tévénezők a bemondónőknek: tudom

ám, hogy engem nézett a szeme sarkából, miközben azt mondta, hogy az Esti mese következik. Így viszont nem is mondom, hogy nem szégyen, amitől mindjárt elfogadni kell azt, hogy de, szégyen, hogy nem a festés a lényeg, hanem az, ahová az ember eljut a festés segítségével, bizonyos angliai előkelőségek társaságába. A lord Stuartok közvetlen közelébe, ahol azt lehet mondani, kegyeskedjék lordságod egy kicsit hátrafordulni, még, még, a nyakát tekerje még egy kicsit idebb. Hogy is van az a Karinthy-karcolat? *Lerajzolnak* a címe, és arról szól, hogy valaki lerajzolná őt, a nagy író. Összevissza tekergetteti, aztán fújja föl az arcát, kancsalítson,

legyen vörös a feje és lógjon ki a nyelve. Köszönöm. Hol a rajz? Ja, én nem rajzoló vagyok, hanem Pök Lajos, a költő, akinek a kötetről a múlt héten olyan megsemmisítő bírálatot méltóztatott közölni. Örültem a szerencsének. Örülök a szerencsének. Az ifjabbik lord, Bernard Stuart a pókhendi arcával, hirtelenszőke hajával mintha Boris Johnsonnak volna boldog őse, csodás a csizmája, mintha színpadi teletalpú cipő volna, de a teletalp közepét lyukasra hagyta a suszter, viszont van alatta egy folyamatos talprész is, nem lehetett két fillér ez a megoldás. Nyilván a legszebb ruháját vette föl a modellálláshoz a két dendi, Johnon drága csipkegallér,

Bernard fölhaltja a kabátját, hogy lás-suk, gyöngyszürke selyemmel bélelte a szabó, micsoda két hólyag, amelyik így dicsekszik a gazdagságával. Így is intek nekik, pontosabban csak Bernardnak, amikor a villamoson látom, már szó szerint értve a villamoson, a villamos oldalán, a kiállítást reklamározva, szervusz, Bernard, te hólyag. De a hólyagoknak már meg vannak számolva az éveik, nincs egy évtizedük sem hátra, elesnek mindketten a polgárháborúban, Bernard például Chester ostrománál, 1645-ben. Egy pillanatra sem hoz zavarba a képük mellett lévő „minden bizonnyal” kitétel, nekem ez Bernard és John, John és Bernard, egy gögös élet gögös halottai, jönnek majd a fekete ruhások és a vasbordájúak, hogy véget vessenek a vitézkedéseiknek.

Nem szégyen, hogy festő vagy, mondanám az ugyanebben a szobában mosolygó Van Dycknak, hiszen az a valóság, amit teremtetél, valóságosabb, mint a valóság. Közben persze azt is tudom, hogy téves az egész befogadói koncepció, Ceci n'est pas un pipe, ceci ne sont pas deux lords, csak vászon, festék, színek, kompozíció. Nem tudok másként nézni egy portrét, mint hogy azt nézem, akit ábrázol. Tanulságokat vonok le magamnak az arckifejezésükből, és le vagyok nyűgözve, hogy ilyen ostobák, ilyen rátartiak, és mégis: életüket adják az eszméért, még ha az eszme a jól megválasztott nadrágszín és a csizmaszár megfelelő buggyanása is. Nincs olyan dolog, amiért nem érdemes meghalni. Talán az egy festészetet leszámlítva.

Nem meghalni érte: az más. Gyűjteni, mint az a derék vagy derekasan ostobának látszó főherceg. Lipót Vilmos, akit a gyűjteménye előtt örökítettek meg. Akinek nincs más boldogsága és büszkesége, mint a sok téglalap alakú vászon, bennük a világ közlő és távolról, képzelte és valós személyek, városok és csaták. Lipót Vilmos ezt találta ki magának, hogy összegyűjti ezeket a képeket, talán vágyakozott a mezelen nők után, talán átélte a bibliai történeteket, talán átélte, hogy megtisztul a lelke, amíg a fényes felületeket bámulja. Mindenesetre neki is volt egy pár jampec cipellője, emelt sarokkal és szögletes orral. És volt hozzá ez az elképesztő méretű saját orra, nézem is azóta az enyémet minden reggel a tükörben, remélve, hogy nem kezd el



Peter Paul Rubens: *Vénusz és Cupido*, olaj, vászon, 1628 k., 137 x 111 cm
© Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid / Scala, Florence / © Szépművészeti Múzeum 2019



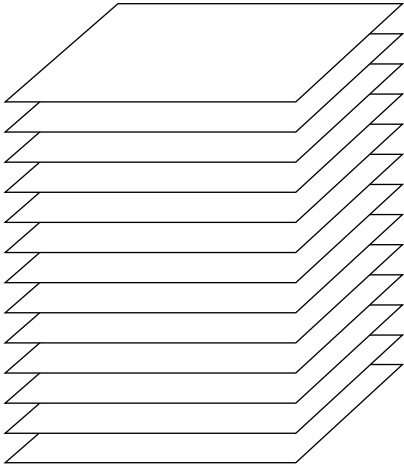
Peter Paul Rubens: *Clara Serena Rubens portréja*, 1616 k., olaj, 37,3 x 26,9 cm
© LIECHTENSTEIN. The Princely Collections, Vaduz-Vienna / © Szépművészeti Múzeum 2019

nyúl, még nem vagyok olyan, mint ez a terméketlen fölhalmozó, akinek a valóság olyan ijesztő, hogy mindjárt két dimenzióra kell csökkentenie. De azt már tudom, hogy ő szól belőlem, amikor azt mondanám, hogy nem szégyen festőnek lenni. Biztosan nem vagyok egyedül azzal az élménnyel, hogy Rubens miatt jöttem, mégis Van Dyckkal megyek haza. Elmerülni jöttem a nagy, fehér-szöke pucérságokban, a rubensi formákban, amely egyébként a közhiedelemmel ellentétben nem bögyös-faros nőket jelent, csak farosakat. Nagy combokat, vaskos bokákat, széles csípőket és viszonylag kis, jelentéktelen kebleket. Nem, Rubensnek nem volt anyakomplexusa, legalábbis a festmények alapján. De tényleg nem is erről szól most a válogatás, nincs nőbőség, és nem jött át látogatónak Bécsből a Bundás Vénusz, ha az itt látható képek alapján kellene rubensi jellegzetességeket mondani, biztosan nem a nagydarab szőkekről volna szó. Fontosabbnak látszik a kom-

pózió meg a műhelymunka, mintha a festészet lényege nem a festék vászonra vitele volna, hanem az építészeti, emberekből kell formákat és csoportokat összeállítani, ettől festő a festő. Pingálni a hülye is tud. Már megint itt vagyunk, hogy nem szégyen az, hogy festő vagy. Nem szégyen, de nem is lényeges, néha az ember azt érzi, hogy tényleg csak erről van szó. Kicsit többről, kicsit másról, mert mintha a gyermekét imádó Szűz Mária esetében az a gyerek tényleg fontos volna, azt tényleg magának Rubensnek kellett megfestenie (feltehetően a saját gyermekét használva modellnek), míg a Madonna arca sokkal érdektelenebb, sablonosabb, prózaibb és kevésbé finoman modellált. Azt majd megfesti valamelyik ügyesebb tanítvány, hozzáfesti a vaskos kezét is, a kar, amelyen úgy áll a ruhaujj, mint a régi öltöztetett papírfigurákon. A gyermek komoly dolog, ezt mondja a pesti Rubens, és ezt mondja rögtön a kiállítás elején is, a két saját gyerekről készített portréval,

Carla Serenával és Alberttel. Nem is azt mondja róluk, hogy komoly dolgok, hanem szimplán annyit: mennyire szeretem őket. Tényleg, mintha kivonulnánk már megint a festészetből, nem a képeket nézzük, hanem a valóságot, Carla Serena szeme alatt a finom duzzanatokat, álmos vagy már, te leány, az orra aszimmetriáját. Mintha élne, mondták valaha az idős rokonok a képtárakban, mi meg somolyogtunk rajta, a vénnek hogyan is viszonyulnának másképp a festészethez, mint ezzel a mondattal. Mi lettünk önmagunk vén rokonai, és csak annyiban különbözünk, hogy nem azt mondjuk: mintha.

Rubens, Van Dyck és a flamand festészet fénykora, Szépművészeti Múzeum, Budapest, 2020. február 16-ig



Horváth Hilda

EMLÉKEZÉS EGYIK LEGNAGYOBB MŰGYŰJTŐNKRE, GRÓF PÁLFFY JÁNOSRA

Pálffy Jánost születése centenáriumán, 1929-ben a „leggazdagabb fantáziájú magyar gyűjtő”-ként emlegették¹. Közeledve a bicentenáriumhoz, érdemes megidéznünk őt, úgy is, mint a Szépművészeti Múzeum nagy adományozóját, illetve mint a historizáló gyűjtés egyik legjelentősebb európai képviselőjét. A ma Szlovákiához tartozó Bajmócon még ma is kaphatunk némi ízelítőt abból, amit valaha létrehozott. És a sírja is megvan még.

190 esztendeje, 1829-ben született gr. Pálffy János (1829–1908)², a hazai műgyűjtés-történet egyik legnagyobb alakja³. A magyar főúr legszebb típusa testesült meg benne: személyében egyszerre volt európai és magyar, ízlésében pedig világpolgár. Mégis rajta teljesült be az a balsejtelem, amit rokonszellemű és ízlésű gyűjtőtársa, Ferdinand de Rothschild a saját kollekciójával kapcsolatban fogalmazott meg: „*Jövő nemzedék arathatja le annak a munkának a gyümölcsét, amit én szerelemből végeztem, bár attól tartok Waddesdon is arra a sorsra jut mint legtöbb társa, melyek utód híján az enyészet porába hullottak.*”⁴ Ha Pálffy gyűjteménye fennmarad, ma talán a káprázatos Waddesdon Manor⁵ műkincsei vagy akár Sir Richard Wallace nagyhírű londoni kollekciója⁶ mellett említhetnénk. A történelem kegyetlen fordulatai miatt azonban gróf Pálffy János személye alig ismert, holott olyan család tagjáról van szó, amely évszázadokon át játszott kiemelkedő szerepet a magyar történelemben. Ehhez ő saját teljesítményként annyit tett hozzá, hogy valódi connoiseurként működve hatalmas és változatos gyűjteményt hozott létre. Noha ennek nagyobb része elenyészett, a budapesti Szépművészeti Múzeum Régi Képtárát mégis sikerült – végrendelkezésének köszönhetően – kulcsfontosságú festményekkel gyarapítania, a további rész szétszóródott, de néhány megmaradt darab a Felvidék és a nagyvilág jeles múzeumait ékesíti.

1
n. n.: Pálffy János gróf centenáriuma.
In: *Műgyűjtő* III. évf., 1929, 233. o.

2
Az évforduló kapcsán a bajmóci vármúzeumban
2019. szeptember 25-én *Familia Pálffy* címmel konferenciát
szerveztek Mgr. Katarína Malečková vezetésével.

3
A megemlékezés Horváth Hilda *Gróf Pálffy János
műgyűjteménye* (Művészettörténeti füzetek 29.
Budapest, 2007) című könyve alapján készült,
kiegészítve újabb kutatási eredményekkel.

4
Red Book, 1897. Részlet Ferdinand de Rothschild előszavá-
ból, dr. Barkóczi István fordításában, akinek ezúttal mon-
dok hálás köszönetet a fordításért és értékes tanácsaiért.

5
Francia neoreneszánsz kastély Angliában, 1874–1889

6
A Hertford márkik (Seymour család)
1900-ban megnyílt palotája.

A Habsburgok iránti lojalitásáról ismert Pálffy család a 16. szá-
zad végén alapozta meg hatalmát. Az első nagy birtokszerző,
a bárói, majd grófi rangot kiérdemelt törökverő győri hős,
Pálffy Miklós (1552–1600) felesége, Fugger Mária révén sze-
rezte meg Vöröskő uradalmát, majd Pál nádor (1649–54) foly-
tatta a gyarapítást. A Pálffyak idősebb és ifjabb ágának ősapja
ugyanis két nádor: V. Miklóstól (1657–1732) származott a több
ágra szakadt idősebb⁷, míg V. Jánostól (1664–1751) az ifjabb,
királyfai/királyfalvi ág. Utóbbinak volt utolsó sarja Pálffy
János, a műgyűjtő, Ferenc Alajos (1780–1852) és gr. Erdődy
Natalia (1804–1845) gyermeke.
János Pozsonyban végzett jogi akadémiát. Folyékonyan be-
szélt több idegen nyelven, és fiatal korától kezdve sokat uta-
zott: Londontól Rómaig, Párizstól Bécsig – az utóbbi két
helyen palotát is fenntartott. 1853-ban, nagykorúvá válása-
kor vette át apai örökségét: főként adósságot és rendezetlen
gazdaságot, de birtokait hihetetlen precizitással, észszerű-
sítéssel és jó gazdasági érzékkel tette rendbe, uradalmaiban
elsősorban az erdőkitermelést, a faipart virágoztatva fel.
110 000 holdja három vármegyében (Bars, Nyitra, Pozsony)
feküdt. Gazdálkodásának, valamint a bécsi és pesti belvárosi
bérházakból befolyt jövedelemnek köszönhetően kora egyik
leggazdagabb főura és a közben Budapestté egyesült főváros
egyik legnagyobb adófizetője lett.

1871 és 1874 között Pozsony vármegye főispánja volt. Illet-
ményét – minthogy szerinte egy főrend hazafiságból szolgál –
jótékonyásra fordította. Számos alapítványt tett, nemcsak
a szegények megsegítésére, hanem a középosztály támoga-
tására is. Mint a főrendiház örökös jogú tagja, 1884-ben cs.
(császári) és kir. (királyi) valóságos belső titkos tanácsos és
kamarás lett, 1896-ban pedig megkapta az első osztályú vas-
korona-rendet. Művészeti érdeklődésének megfelelően részt
vett a Műemlékek Országos Bizottságának munkájában is.
János gróf különönc, zárkózott életet élt. A szájhagyomány sze-
rint szerelmi bánata elől menekült a régiségek világába, de
a műgyűjtéshez a több száz éves családi hagyomány is indít-
tatást adhatott, és mert világlátott, széles látókörű ember volt,
a hazai és a külföldi gyűjtemények példái is ösztönözhatték.
A Pálffyak hajdani műkincsei közé tartozott többek között
a kiemelkedő jelentőségű Pálffy-serleg, melyet 1598-ban
Győr várának visszafoglalásáért ajándékoztak az alsó-auszt-
riai rendek Pálffy Miklósnak, és amely ma a Magyar Nem-
zeti Múzeumban látható. 18. századi lajstromok, útleírások
bizonyítják, hogy a Pálffyak kastélyaiban, váraiban kitűnő
műtárgyak voltak: elsősorban Vöröskőn⁸ és Királyfán⁹.
Pontosan nem tudható, hogy elődei mennyi műtárgyat
hagytak Jánosra – fegyvereket biztosan –, ismereteink sze-
rint azonban kollekciójának döntő részét ő maga vásárolta;
ebben saját ízlésére, intuíciójára támaszkodott, és tudomá-
sunk szerint alig, illetve csak esetenként vett igénybe szakér-
tő segítséget. Gyűjtői tevékenysége az 1850–60-as években
ívelt fel, majd az 1870–80-as esztendőekben teljesedett ki;

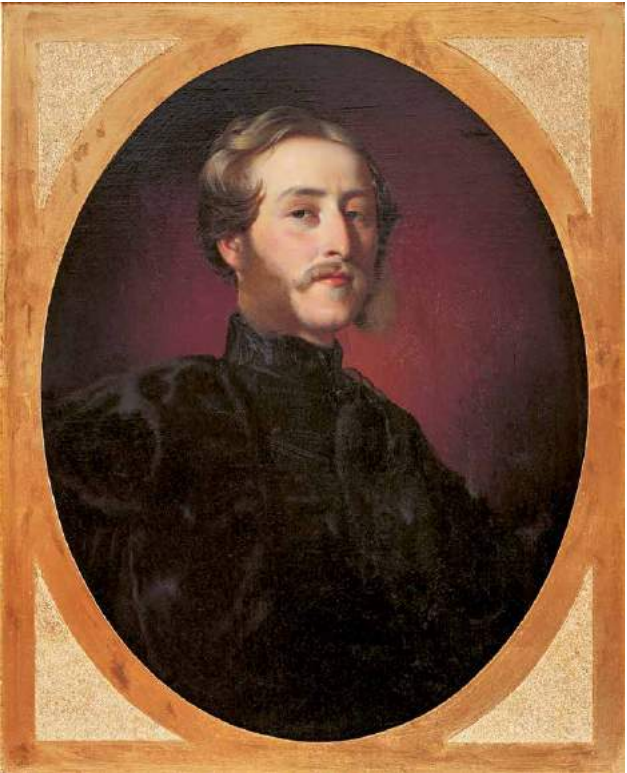
7
A detrekői (malackai) hercegi, a borostyánkői (stomfai) és a vöröskői grófi ág.

8
Červený Kamen, Szlovákia

9
Kráľová pri Senci, Szlovákia



A bajmóci várkastély, archiv fotó
© Iparművészeti Múzeum Adattár



Borsos József: *Gróf Pálffy János portréja*, 1854, olaj, vászon
© Römer Flóris Múzeum, Győr



A királyfai kastély látképe, archiv fotó
© Iparművészeti Múzeum Adattár



Hálószoba Boulle-órával a királyfai kastélyban, archiv fotó
© Iparművészeti Múzeum Adattár

Illetményét
– minthogy
szerinte
egy főrend
hazafiságból
szolgál –
jótékonyásra
fordította.

a gyarapításhoz egész Európát bejárta, kapcsolatot tartott fenn kora meghatározó műkereskedőivel, gyakran jelent meg külföldi aukciókon. Szemléletét, ízlését meghatározta korának historizmusa, valamint a régmúlt, elsősorban az ébredező nemzetek dicső történelmi múltjának felidézése. Épp emiatt, a múltba tekintő beállítottság miatt a modern irányzatok hidegen hagyták, és mert tudatában volt annak, hogy személyével kihal a királyfa(lv)i ág, inkább arra törekedett, hogy a Pálffyak hajdani dicsőségét, fényes történelmi múltját mutassa be műtárgyakkal, művelődéstörténeti emlékekkel, s ezáltal őrizze meg emléküket. Ez arra is alkalmat adott, hogy megidézze a feudalizmus letűnt korszakát, az egykori főúri életmódot. A 19. század második felétől a legnagyobb ember folytattak széles körű gyűjtőtevékenységet, sokféle régiségből összeálló monumentális kollekciókat hozva létre. Pálffy gyűjteményében szintén rengeteg műfaj volt fellelhető; a főként itáliai és németalföldi mesterek festményei mellett fontos szerepet kaptak nála az iparművészet remekei. Épp ekkorra tehető az iparművészet fogalmának kialakulása, nem véletlen, hogy könyvei sorában megtalálható volt az iparművészettel is behatóan foglalkozó Gottfried Semper kétkötetes műve, a *Der Stil*¹⁰ is.

Pálffy gyűjteményének tárgyai, a porcelán- és ezüstkamrák kincseit kivéve, minden esetben enteriőrök részét képezték. Feltételezhető, hogy ismerte a kor kitűnő múzeumszervező elméje, Wilhelm von Bode felfogását, aki a múzeumokban hangsúlyos szerepet szánt a berendezett enteriőröknek, s talán Pálffy ettől megihletve alakította ki váraiban, kastélyaiban az időrendben egymást követő szobaberendezéseket – ehhez különös tehetséggel bírt. Minthogy a rendelkezésére álló vagyon miatt elképzeléseinek anyagi szempontok nem szabtak határt, a legkitűnőbb alkotásokat sikerült megszereznie, s ezáltal tökélyre tudta fejleszteni már-már szcenikai jegyeket mutató berendezőművészetét, melyet átgondolt térkomponálás és finom esztétizmus jellemezett. Várainak, kastélyainak, palotáinak más-más „képet” adott, más-más szerepet szánt: kronológiai rendben, egy-egy korszakot, stílust akart megjeleníteni a művészettörténeti áttekintés egyetemes, muzeális igényével. Épületeit összefüggő stílusban, nem pedig termenként rendezte be. Tereinek nagyvonalú, változatos eleganciáját, művészi harmóniáját Ferdinand de Rothschild enteriőrjeinek összhatásával lehetne rokonítani. Mindez és a francia orientáció

10
1878–79, München



Ebédlő a pozsonyi palotában, archiv fotó
© Iparművészeti Múzeum Adattár

felidézhetné akár a fent már említett Waddesdon Manort, amelyről 1897-ben képes album is megjelent, vagy a 18. századi francia iparművészet kiemelkedő gyűjteményeként ma is látogatható londoni Wallace Collectiont, amely 1900-ban, még Pálffy életében nyitotta meg kapuit nyilvános múzeumként. Pálffy működésének léptékére jellemző, hogy nála bajmóci és bazini várkastélyában a 16–17. század művészete elevenedett meg, pozsonyi palotájában elsősorban a „Lajosok” (XIV., XV., XVI. Lajos) korabeli ízlés tükröződött, a 18. század eleji királyfai kastély enteriőrjeiben pedig a Mária Terézia-korszak diadalmaskodott, átvezetve a „nézőt” a klasszicizmusba, míg a bécsi Pálffy-palotában a 19. század eleji empire uralkodott. Budapesten a 19. század első felének kultúrája jelent meg visszafogott, polgárias szellemben. Fő műve Bajmóc¹¹ átalakítása volt, melyhez 60 évesen fogott hozzá. A várat 1889-től Hubert József építette át neogótikus stílusban, a gróf határozott útmutatásai alapján, az utazásai során megismert késő gótikus francia kastélyok mintájára. Pálffy újraélte és újrateremtette az Angliában is oly népszerű, Sir Walter Scott inspirálta kései középkort.¹²

11
Bojnice, Szlovákia
12
Ebben szellemi rokona volt például annak a Johann Nepomuk Wilczek grófnak, akit elsősorban a középkor emlékei vonzottak, és Bécshez közeli kreuzensteini várát román és gótikus elemekkel keverten építtette újjá ún. romantikus stílusban 1874 és 1907 között.



Kincstári vagy aranyterem a bajmóci várkastélyban, archív fotó
© Iparművészeti Múzeum Adattár

Bajmóc várának építménye egyszerre tükröz hierarchiát, megközelíthetlenséget és történeti látásmódot. Noha az épület a középkort, a berendezés számos elemében már a Pálffyak felemelkedésének időszakát, a 16–17. századot idézi. A családi fegyvergyűjtemény, úgy is, mint a régi várkastélyok elengedhetetlen tartozéka, a lépcsőházban kapott helyet. Az ősgaléria hagyományát a kiválasztott családtagok portréi idézik fel az úgynevezett arcképes teremben, fő helyen a birtokszerző Pálffy Pál nádorral és feleségével, gr. Khuen Mária Franciskával, valamint a püspöki rangot elért Pálffy Tamással. A teljesség igényével János gróf önmagát is belehelyezte az általa kialakított történelmi tablóba: az arcképes teremben saját portréi is ott voltak. A számadói szobának is használt kincstári vagy aranyterem plafonja a velencei Accademia első termének gazdag aranyozással díszített mennyezetének mintájára készült, ennek közepén szintén megörökíttette saját magát. A dolgozószobát a 19. századra jellemző orientalizmus jegyében alakították ki – ma is meglévő, régebben töröknek vélt, a kutatás jelenlegi álláspontja szerint azonban damaszkuszinak tartott falburkolata I. (Obrenović) Milán szerb király hagyatékából származik.

13 Barбора Trebichalská: *Romantischer Umbau des Schlosses Bojnice / Weinitz vom Grafen Johann Pálffy*. Masterarbeit, Universität Wien, 2016. Publikálatlan levéltári dokumentumok alapján követi a bajmóci vár átépítését.

14 Pezinok, Szlovákia

15 Král'ová pri Senci, Szlovákia

Pálffy újraélte és újrateremtette az Angliában is oly népszerű, Sir Walter Scott inspirálta kései középkort.



Id. Lucas Cranach: *Szoportatő Madonna*, festmény a bazini várkastélyból, 1512 k., olaj, hársfa, 81,6 x 54 cm, Szépművészeti Múzeum © Szépművészeti Múzeum 2019

Pálffy archaizmusára vall, hogy villanyvilágítás nem volt a kastélyban (azért 1905 után már kiépítették a vízvezetékét).¹³ A várhoz kriptá is tartozik, aminek fontosságát az adja, hogy János gróf ezt választotta örök nyughelyéül. Kivételes szerencse, hogy vörösmárvány szarkofágja ma is itt látható. Bajmóchoz stílustörténeti szempontból és a berendezési tárgyak időrendje szerint is közvetlenül kapcsolódik Bazin¹⁴, ahová döntő mértékben szintén 16–17. századi tárgyak kerültek, de Bazin mind építészeti megoldásában, mind a berendezés megkomponálásában, a tárgyak kvalitásában elmaradt Bajmóctól. Viszont lehetőséget nyújtott az elvonulásra, befelé fordulásra, valamint a régi, családi iratok rendezésére, minthogy a levéltár jó része is ide került. Pozsonyban, az ottani palota egymásból nyíló teremsorában legfőképp XIV., XV. és XVI. Lajos korabeli francia bútorok és tárgyak kaptak helyet. Minthogy itt az adott építészeti elemek is a berendezés szerves részeivé váltak, rendkívül eredeti és hangulatos műtárgygyűjtemések jöhetnek létre. A kis- és nagyszalonba a társasági élet hagyományos kellékei kerültek, különféle kisbútorok és változatos ülőbútorok, ám Pálffy egyedi műtárgy-kompozíciókat is konstruált. A nagyszalon aszimmetrikus kialakítású volt, viszont egy-egy kiemelt felületen, asztalon vagy kandallópárkányon szimmetrikus rendben sorakoztak a tárgyak. Francesco Francia Madonna képe alatt, a kis könyves asztalkán gyertyatartók, porcelánfüstölő és kristály díszedények voltak láthatók. Az ebédlő meghatározó eleme pedig a barokk hatást keltő, két, csavart márványoszlop volt. A falakon itáliai festmények, főként Madonna képek függtek, és az itt lévő Boulle-technikával készült bútorok pompázatos hatást nyújtottak csillogó fém- és teknőcberakásaikkal, mélytűzű színeikkel. A könyvtár – a többi helyiségtől eltérően – boltozott volt. A királyfai¹⁵ barokk kastélyban Mária Terézia, vagyis a Pálffy család megerősödésének kora és ezzel a feudális idők pompája elevenedett meg. Mária Terézia gyakran kirándult udvartartásával együtt a mind Bécshez, mind Pozsonyhoz közeli Királyfára. Jelképesnek tekinthető, hogy a királyfai ág megalapítója, Pálffy János nádor építtette a kastélyt, majd a nemzetség utolsó képviselője, a hasonló nevű gróf a fénykort megidézve, a család emlékeztét megőrizve teremtette újra annak belső terét. Királyfa áttekintést nyújtott a 18. század művészetéről, a barokktól kezdve a rokokón át a klasszicista törekvésekig. Fantasztikus bőségben voltak itt a tárgyak, európaiak és keletiek egyaránt, elsősorban francia bútorok, különféle dísz- és használati tárgyak: órák, porcelánok, lakktárgyak, szobrok. Az egymásba nyíló termek sora és a több szárnyat egybefogó folyosó összefüggő kiállítási térként funkcionált. A falat borító selyemkárpitoknak, bútortextileknek meghatározó szerepük volt: az egyes szalonok – mint sok más kastélyban – elnevezésüket a kárpitok színéről kapták. A zöld szalont Mária Terézia korabeli bútorokkal rendezték be, a vörös vagy kínai szalon legfőbb ékességei a keleti műtárgyak voltak. A tükörszalomban illuzionisztikus hatást keltettek az egész falat betöltő tükrök – talán Versailles emlékéit megidézendő. A klasszicizmus stílusát a pompeji terem képviselte, amely antikizáló jellegű falfestményeiről kapta nevét, s főként XVI. Lajos kori bútorok voltak benne¹⁶. A Burghoz közeli, bécsi Pálffy-palota¹⁷ épülete fogadások, bálók színtere volt. A reprezentatív funkcióhoz méltó volt a helyiségek építészeti kialakítása és fejlődési berendezése. Főként I. Napóleon korának stílusa, az empire volt itt meghatározó, impozáns bútorok, aranyozott bronz falikarok, gyertyatartók, jelzett, szobordíszú kandallóórák sokaságával. Pálffy pesti palotája¹⁸, amely romantikus átépítése előtt eredetileg Pollack Mihály tervei szerint épült, a helynek megfelelően jóval szerényebb volt, belső kialakítása a 19. század első felének stílusát idézte. Bár az itteni tárgyakról fotók nem, csak leírások maradtak fenn, ezek alapján egy díszváza-pár analógiáit az Iparművészeti Múzeumban lelhetjük fel.¹⁹

16 Az egykori enteriőröket belsőépítészeti szemszögből elemzi Somlai Tibor *Volt és nincs. Nagypolgári és arisztokrata enteriőrök 1900–1945* című könyvében. Budapest, 2012, 176–179. o.

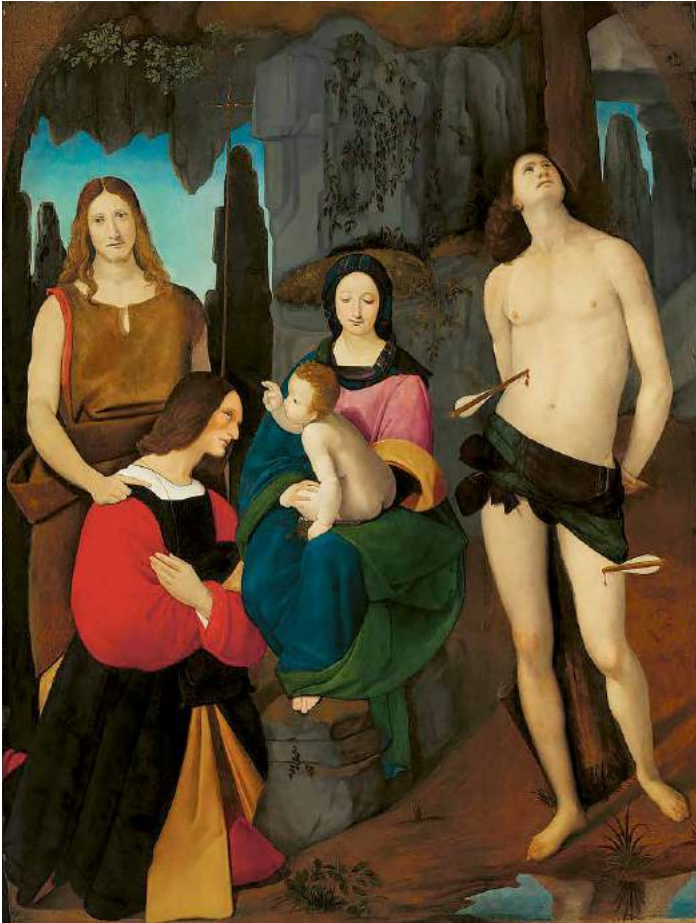
17 Wallner Strasse 6.

18 Kossuth Lajos utca 3.

19 Az Iparművészeti Múzeumban két pár hasonló díszváza (urna) lelhető fel, leltári számuk: 54.404.1-2., illetve 67.173.1-2. Leírásuk: Iparművészeti Múzeum Adattár KLT 3239/71.



Leonardo műhelye: *Mária Jézussal és a kis Keresztelő Szent Jánossal*, festmény a pozsonyi palotából, olaj, hársfa, 113,5 x 76,5 cm, Szépművészeti Múzeum © Szépművészeti Múzeum 2019



G. A. Boltraffio: *Mária gyermekével, Keresztelő Szent Jánossal, Szent Sebestyénnel és Bassiano da Ponte donátorral*, Lodi Madonna a pozsonyi palotából, 1508 k., tempera, fa, 196 x 147,5 cm, Szépművészeti Múzeum © Szépművészeti Múzeum 2019

Alig követhetően magyar magángyűjteményekbe is kerültek darabok, nagyobb részük azonban szétszóródott a világban.

János gróf 1907-ben kelt végrendelete értelmében pozsonyi, budapesti, bécsi palotájából és bazini várkastélyából százhetvennyolc, főként itáliai és németalföldi festményt adományozott a Magyar Nemzeti Múzeumnak (a végrendelet megfogalmazása szerint a Magyar Országos Múzeum Képtárának), amit öröklétéként a Szépművészeti Múzeumban helyeztek el, így ez lett az intézmény második legjelentősebb gyarapodása az Esterházy Képtár után. A végrendelet VIII. pontja kikötötte, hogy a királyfai és bajmóci várkastélyban, illetve a pozsonyi és bécsi palotában lévő műkincseket a helyszínen múzeumszerű megtekintésre alkalmas módon helyezték el.

Pálffy gróf a fenntartásra – a magyar jogrendben egyedülálló módon – négy hitbizomány mellett egy proszeniorátusi hitbizományt alapított, melynek lényege

az volt, hogy vagyona a család mindenkori másod-legidősebb tagjának kezelésébe kerüljön. Mindez személyes indíttatásból fakadt, hiszen ő is prosenior volt – a család legidősebb tagja, a senior egyébként a Pálffyak 17. században létrehozott hitbizományát kezelte.

A végrendeletet azonban a jogszerű (és reménybeli) örökösök, János gróf Gabriella nevű testvére (csíkszentkirályi és krasznahorkai gr. Andrássy Manó felesége) és gyermekei megtámadták. A prosenioratus jogi újszerűsége és a szóban forgó vagyon hihetetlen értéke is hozzájárult ahhoz, hogy a per elhúzódott.

1918 végén az Iparművészeti Múzeum igazgatója, Végh Gyula az örökségben leginkább érdekelt gr. Andrássy Gézával, János gróf unokaöccsével egyetértve javaslatot tett a kultuszminiszternek, hogy noha a felvidéki műkincsek sorsáról még folytak a tárgyalások, menekítsék ki és helyezték biztonságba azokat. A vagyonrész azonban már nem lehetett megmenteni, a cseh és szlovák csapatok közben elfoglalták a Felvidéket.

A műgyűjtemény sorsa az 1920-as években dőlt el, a történelmi körülmények miatt sajátos módon. A bécsi palotát kincseivel együtt megvette az örökösöktől a Kola bankház²⁰. Az 1921-ben nagy érdeklődéssel kísért aukción a berendezés kilencvenkétmillió koronáért kelt el. A művek részben Bécsben maradtak – ennek köszönhetően ma kiemelkedő empire bútorok, órák, díszedények, kandeláberek találhatók a bécsi Iparművészeti Múzeumban. Alig követhetően magyar magángyűjteményekbe is kerültek darabok, nagyobb részük azonban szétszóródott a világban.

A felvidéki tárgyak eredeti helyükről kiszakítva 1924-ben bécsi aukciósházak árverésére²¹, majd a Kelet-Szlovákiai Múzeum több helyütt szervezett árveréseire kerültek²², ahol sorozatban bocsátották kalapács alá a magyar magántulajdonú műkincseket.

A gróf egykori gyűjteményeinek helyszínei közül egyedül Bajmóc maradt meg múzeumként, s bár innen is kerültek tárgyak aukciókra, a historizáló enteriőrök megmaradt része ma is látogatható, és illúziókeltően érzékelteti az egykori gazdagságot. A királyfai kastélyt a második világháborúban lerombolták, csupán a kápolna maradt meg; a bazini várkastélyban borkombinát működik; a pozsonyi Pálffy-palota – az eredeti tárgyak nélkül ugyan, de – kulturális célokat szolgál. Kerültek Pálffy-festmények – Pierre Mignard, Hyacinthe Rigaud portréi – a prágai, valamint a pozsonyi képtárakba és a szlovák nemzeti múzeumokba (Pozsonyban és Vöröskőn), meissenai és bécsi porcelánok a prágai iparművészeti múzeumba és többféle régiség (itáliai bronzszobrok, holicsi fajanszok, porcelánok, asztali órák) ugyancsak a pozsonyi nemzeti múzeumba. Bazinból egy intarziás díszítésű németalföldi emeletes szekrényt a pozsonyi várba szállítottak.

A Paul Getty Museum gyűjteményének első rangú darabja lett egy XIV. Lajos korabeli óra Királyfáról és egy Louis XVI. stílusú íróasztal a bécsi palotából. A New York-i Metropolitan Museumban két festményt őriznek Bergognone-tól és műhelyétől, melyek a bajmóci várból származnak.²³ Krakkóban a Wawel kiállításán első osztályú 17. századi augsburgi ezüstök képviselik a család egykori fényét és gazdagságát.²⁴

A győri Rómer Flóris Múzeumban található János gróf fiatalkori, 1854-ben készült portréja Borsos Józseftől. A festő érzékletesen örököltette meg az ifjú főúr kifinomult vonásait, mint ahogy a bécsi Belvedereben lévő Karl von Piloty-festmény is.²⁵ Utóbbin uralkodói pózban, fekete ruhában, nagy fekete kutyával, elegánsan jelenik meg a nyúlánk, különleges személyiségű, az illúziók világába menekülő, saját világot és műgyűjteményt teremtő, szomorú szemű grand-seigneur.

22
Kunstsammlungen des Grafen János Pálffy. Aus den Schlössern Králova (Königshaiden), Pezinok (Bösing) und dem Palais in Bratislava (Pressburg) VIII. Auktion des Ostslowakischen Museums, Bad Pistyan, 1924; Collection du Comte Pálffy II. Aus den Schlössern Králova (Königshaiden), Pezinok (Bösing), Bojnica (Bajmóc) und dem Palais in Bratislava (Pressburg) X. Aukce Východosloveského Musea. X. Auktion des Ostslowakischen Museums. Prag, 1924; XIV. Aukce Východosloveského Musea. XIV. Auktion des Ostslowakischen Museums. Košice, 1925.

23
Bergognone: *Mária mennybevitel*, The Metropolitan Museum of Art, New York, Fletcher Fund, 1926 (27.39.1); Bergognone műhelye: *Tizenkét apostol*, The Metropolitan Museum of Art, New York, Fletcher Fund, 1926 (27.39.2–13).
Lásd: Bajmóci vár, lépcső előcsarnoka, Iparművészeti Múzeum Adattár FLT 25896. A két kép korábban Festetics Sámuel kollekciójában volt.

24
Disztál: Augsburg, Elias I. Drentwett, 1617, eredeti leírása: IM Adattár KLT 3251/18, elárverezve: Silber, Mobiliar, Bronzen etc. aus dem Nachlass János Graf Pálffy. II. Teil. Wien, 1924.
123. sz.; jelenleg: Krakkó Wawel, ltsz.: 1374 (3970). Óriás fedeles kanna, Augsburg, HB monogram, 1630–40, eredeti leírása: IM Adattár KLT 3251/19, elárverezve: Silber, Mobiliar, Bronzen etc. aus dem Nachlass János Graf Pálffy. II. Teil. Wien, 1924.
20. sz.; jelenleg: Krakkó Wawel, ltsz.: 5728 (5267)

25
251,5 x 171 cm



Karl Theodor von Piloty: *Gróf Pálffy János*, olaj, vászon, 251,5 x 171 cm © Belvedere Museum Wien, Bécs

LÉONARD

Azon nincs értelme nyafogni, hogy jaj, mennyire sokan vannak a Leonardo-kiállításon a Louvre-ban, erre lett kitalálva, hogy jöjjenek, ismerjék meg a fél évezredes halottat. Jönnék, nézik. Nem ismerik meg, mert nincs se szépen, se okosan berendezve a sok terem, tolongunk a sötétben, néha már legyinténénk, hogy á, nem érdemes, de hát ezért jöttünk, így aztán muszáj. Mintha mások is így lennének vele, a sok olasz, akiknek mégis földijük, a sok világvegi szakadott, aki már úgyis mindet külön-külön... Ja, a Benois Madonnát még nem

is, pedig az igazi, ellenétben a papírféjú Buccleuch Madonnával. Aztán az ember megérti, hogy ez ilyen, és örül, aminek örülni lehet. Hogy egymás mellett falon van a Szent Anna és a londoni Szent Anna-karton, nem kell emlékeztetlől összehasonlítani, mert vagy egyik, vagy másik előtt állunk. Rájön az ember, hogy ez nem egy kép és egy festmény, úgy csillognak a fények a rajzolt fejeken is, mintha a világítás igazi dudorokat érne. Szent Anna arca, feje tényleg félelmetes, rájön az ember, hogy tényleg ő a főhőse a történetnek, bölcs asszony a lendületes ifjak között. Itt még mindenki nagyon sokat fog szenvedni.

ISABELLA D'ESTE

Azt írja róla az internet, hogy foglalkozása emberbarát, ami nem is rossz munka, bár néha biztosan strapás lehet. Mindenesetre Leonardo lerajzolta, és a rajz mellé most odatették az egyébként Amerikában búslakodó terrakotta szobrot. Ugyanaz az arc, haj, hasonló ruha. Isabella a maga idejében a legtöbbet megörökített nők közé tartozott, de mint a portréfényképésznél üldögélő nénik, ő is azt mondta, hogy róla nem lehet jó képet készíteni, megsértődött az elkészült képmásokon. Nem olyan kövér, nem olyan tompa az orra, szebb vonalú a szája. Ennek megfelelő a Gian Cristoforo Romano által készített terrakotta is, ő az, de mégsem ő, már ha nem képzeljük, hogy Leonardo tévedett, kapkodott vagy fakezú lett volna. Egyszerűen csak nem csalt egy gazdag patróna kedvéért, örüljön, hogy lerajzoltam. És örüljön annak is, hogy nem festettem meg.



Leonardo da Vinci: *Szent Anna harmadmagával*, 1503–1519, olaj, fa, 168,4 x 113 cm, Musée du Louvre, Párizs
© RMN – Grand Palais (musée du Louvre) / René-Gabriel Ojéda



Leonardo da Vinci: *Isabelle d'Este archépe*, 1499–1500, fekete, piros és okker kréta, 61 x 46,5 cm, Musée du Louvre, Párizs
© RMN – Grand Palais (musée du Louvre) / Michel Urtado



Leonardo da Vinci: *Sziklás Madonna*, 1483–1494, olaj, fa, vászon, 199 x 122 cm, Musée du Louvre, Párizs
© RMN – Grand Palais (musée du Louvre) / Michel Urtado

A MUTOGATÓS ANGYAL

Néhány évtizede semmi sem foglalkoztatott jobban, mint hogy melyik a szebb Sziklás Madonna, a londoni vagy a párizsi. Nem mintha nagyon nehezen megoldható kérdés volna, legalábbis ma, de akkor a szívem London felé húzott, szerettem volna azt hozni ki győztesnek. Persze reménytelenül. Az a kéz, az angyal keze, az ujjja hossza, kéztő magassága mindent vitt.

A Louvre mintha meg sem hívta volna a londoni Madonnát, annyira eldöntöttnek érezte a kérdést, vagy lehet, hogy

csak nem adták, valakinek otthon is kell maradnia, mindenesetre zavartalanul bámulhatta az ember az angyal kezét. Vagy inkább zavarral. Mert szép a kéz, de hogy kerül oda? Mintha az angyal hasából nőne ki a karja, a kéz pedig aránytalanul nagynak látszik. Az embernek eszébe jut a többi Leonardo-kéz, a Szent Anna-kartonon is valahogy olyan furcsa, csak úgy ott van, Keresztelő Szent Jánosnál is olyan bizonytalan, hogy mire mutat, most van ott egy kereszt, vagy nincs. Úgy helyezte el Leonardo ezeket a kezeket, mint ahogy régen a kéz formájú utirányjelző táblákat: oda igyekezz. Vagy, ha nem megy, legalább oda nézz.

Jobbra: Francesco Melzinek tulajdonítva: *Leonardo da Vinci portréja*, 1515–1518, vörös kréta, papír, 31,7 x 23,7 cm, Veneranda Biblioteca Ambrosiana, Milánó
© Veneranda Biblioteca Ambrosiana/Gianni Cigolini/Mondadori Portfolio



EMBEREN TÚLI EMBER

Kinek fest ez az ember? Tulajdonképpen mellékes kérdés, nem is a kiállításon jutott eszembe, hanem utána, a múzeumshopban, ahová talán tudatosan, talán véletlenül leonardeszklányokat castingoltak. Dús hajú, telt arcú, mosolygós nők, akiknek mintha az volna a dolguk, hogy ne törjék meg a varázst, hitessék el a bankkártyát szorongató vendégekkel, hogy nem olyan bonyodalmas átcusszanni egyik világból a másikba. De kik ezek a lányok-aszszonyok? Szőkék és fehér bőrűek, kicsit sem látszanak olaszoknak, az arcvonásaik sem olyan erőteljesek. Ugyanakkor nem is északi típusok, ahhoz nem elég ernyedettek, nem annyira elméleti nők. Ugyanez van a férfakkal, nem ismer rá az ember a michelangelói eldobható szépfiúkra, lelkiek és lányosak. Nem arról van most szó, hogy Leonardo a gyenge izomzatú hajasbabákhoz vonzódott volna, egyrészt közhely, másrészt ez már tényleg legyen az ő dolga. De mintha folyton valami emberen túli emberen járatta volna az agyát, nem azt akarta megfesteni, aki előtte ült, hanem hogy mivé lehetett volna.

Leonardo da Vinci, Louvre, Párizs, 2020. február 24-ig

www.artmagazin.hu

Az év vége közeledtével új toplistával bővül az *Artmagazin Online* repertoárja: mi, a szerkesztőség tagjai összeszedjük, mik voltak azok a kulturális „produktumok”, amik a 2019-es évünket meghatározták. A kedvenceink között akadnak külföldi és hazai kiállítások, hollywoodi és ázsiai filmek, üdítő színházi drámák, meghökkentő dokumentumfilmek, különleges történettel rendelkező ruhakollekciók vagy szórakoztató-szatirikus sorozatok. Január elején újtukra indulnak a listák, amikből kiderül, mik voltak 2019-ben meghatározóak Lépold Zsanett, Szilágyi Róza Tekla, Szuda Barna, Topor Tünde és Winkler Nóra számára.



Színpadkép a Radnóti Színház *Kakukkfészek* előadásából. Díszlet: Ambrus Mária, jelmez: Benedek Mari, rendező: Zsótér Sándor
Fotó: © Artmagazin



Szarvas Valentin diplomakollekciója
Fotó: © Orbán Szilárd



Lakner Antal *casa activa* című temesvári kiállításának enteriőrfotója
Fotó: © Dana Dohotaru



Brad Pitt a *Volt egyszer egy Hollywood* című filmben
Forrás: YouTube

#SZERKESZTŐSÉGI
#TOPLISTA
#KIÁLLÍTÁS
#FILM #SZÍNHÁZ
#SZÉPIRODALOM
#SOROZAT

3C PAUKER®
az én nyomdám



színnel + lélekkel

AAA®
Highest creditworthiness

MB | MAGYAR BRANDS
8x '11 '12 '13 '14
'15 '16 '17 '18

BUSINESS 9x Superbrands
'10 '11 '12 '13 '14 '15 '16 '17 '18

10

BUDAPESTI TÖRTÉNETI MÚZEUM VÁRMÚZEUM
H-1014 BUDAPEST, SZENT GYÖRGY TÉR 2.
BUDAVÁRI PALOTA "E" ÉPÜLET // VARMUZEUM.HU

2019.10.04
- 2020.01.05

MAGYAR SZÁRMAZÁSÚ
FOTOGRÁFUSOK FRANCIAORSZÁGBAN
Kép // Önportré, ©Ervin Marton estate (USA)



REVOIR

(BnF) Bibliothèque nationale de France

A kiállítás a BnF kiemelt közreműködésével valósult meg.

musée
Nicéphore
Niépce

INSTITUT
FRANÇAIS
Budapest

100 BUDAPEST

MAP

BUDAPESTI
TÖRTÉNETI
MÚZEUM

nka