

18. évfolyam

2020 / 7. szám, 1280 Ft

Rieder Gábor:
A sikerképlet hálójában

Martos Gábor:
2020 aukciós rekordjai

Barkó Gergely: Egy nő azonosítása.
Huszár Vilmos-kerámiaszobor az Ebay-ról



TARTSON POLCON MINKET!

Az Artmagazin-értékesítés helyszínpalettája az eddig megszokott Relay újságosok mellett nemrég a MOL-töltőállomások újságos standjaival bővült – így a magazin az ország sokkal több pontján vált elérhetővé! Ahhoz, hogy ezt hosszú távon is együtt élvezhessük, arra kérjük olvasóinkat: segítsenek nekünk, hiszen a helyet a MOL-töltőállomások üzleteiben csak a nagyobb számban fogyó újságok kapják meg. Ha egy-egy tankolásnál levesz az újságos polcról egy Artmagazint – akár ajándékba valakinek – , azzal segít minket a talponmaradásban. De már az is nagy segítség, ha hírért viszi, hogy Artmagazin már a MOL-töltőállomásokon is kapható. Az egész országban.

Olvasni biztonságos!

előfizetés: artmagazin.hu/megrendelolap

ARTMAGAZIN

kisterem



FISCHER JUDIT

Ami szép, az szép

2021. 02. 11. – 2021. 03. 19.

FISCHER Judit: Unikornis olló, 2020
akvarell, papír, 21 × 29,7 cm
fotó: Fodor Dániel

kisterem

Nyitva keddtől péntekig 14–18 óráig • Open Tuesday to Friday 2–6pm
1053 Budapest, Képiró utca 5. • +36 1 267 0522 • kisterem@kisterem.hu

INTRO 126

A címlapunkon közölt műtárgy egy újabb csodálatos sztori főszereplője – azonosítása kapcsán a 20. század elejének plasztikai kísérleteiről is olvashatnak. Szerzőnk, Barki Gergely eddigi felfedezéseinek köszönhetően már valóságos műtárgy-mágnesként működik, de még így is meglepő, hogy elszánt nyomozásai néha milyen szenzációs, ugyanakkor meggyőző eredményt hoznak.

Ismét közrebocsátjuk szokásos év eleji műkereskedelmi összefoglalónkat is. Mellette nemcsak a múzeumok jövőjét tekintjük át egy most megjelent könyv kapcsán, de tulajdonképpen egy könyv adja az apropóját annak az eszmefuttatásnak is, amely azt boncolgatja, hogy Barabási Albert-László hálózatelmélete valóban alkalmazható-e, ha a műkereskedelmi sikert akarjuk megjósolni.

Aztán egy sirázi festőiskolában csillagászok közreműködésével készült horoszkópról, amulettekről és a világ egyik legősibb vallásáról, a zoroasztrizmusról írunk az Irán művészetét bemutató londoni kiállítás beharangozójában.

Egyébként az irracionalitás uralta korszakokban megnő az érdeklődés a misztikus, titokzatos jelenségek és a bensőnkben rejtőző ismeretlen lények iránt – ezzel a biztos tudással ereszkedhetünk majd a mélybe, hogy kortárs műveket nézzünk a budafoki pincerendszer járataiban, amikor újra lesz erre lehetőség.

Játsszuk azt, hogy meghaltunk, ez volt a címe a kiállításnak, amit az Artus – Kapcsolóterben most is be lehet járni, igaz, már csak online tárlatvezetés formájában, mi pedig sajnos már csak halála után, adósságunkat törlesztve tekinthetjük át a kiállító, Bodóczy István különleges életművét.

Talán a legnagyobb hatású grafikus volt, és a művészi nyomatok legnagyobb konjunktúrája idején működött, de mindössze 25 évet élt: *Egy kép* rovatunkban Aubrey Beardsley önarcképét elemezzük, különös tekintettel a kép sarkában olvasható rejtélyes felíratra.

E számunkban a műtárgyak utáni nyomozás teljesen más értelemben is megjelenik: a nyolcvanas évek fordulóján betörésből származó, nagy értékű műkincsek vándoroltak illegálisan külföldre. Most induló cikksorozatunk első része a számítógépes bűnügyi nyilvántartás kialakulását tárgyalja, összefüggésben a *Presztízs-ügy* néven elhíresült esetekkel.

Végül, az internet megjelenése után a művészettörténetben is új korszak köszöntött be: nemcsak a művek azonosítása vált könnyebbé, hanem új típusú műveket kell leírunk, teljesen új fogalmakkal. Gyors-talpalónkat annak biztos tudatával adjuk közre, hogy ha újra visszaáll a világ a normális működésre, az online térből sok minden már akkor sem jön vissza. Az ott zajló folyamatokat, művészetre gyakorolt hatásukat jobb minél előbb és minél alaposabban megismerni.

Topor Tünde

Főszerkesztő:
Topor Tünde
topor@artmagazin.hu

Képszerkesztő, főmunkatárs:
Szilágyi Róza Tekla
szilagyir.rosa.tekla@artmagazin.hu

Olvasószerkesztő: Zelei Bori
Munkatárs: Lépold Zsanett
Lapterv: Horváth Csilla
Borító: L² – l2studio.co

Lapigazgató:
Tormási Anita
tormasi@artmagazin.hu

Stratégia:
Winkler Nóra

Lapunk szerzői:
Árvai Mária, Barki Gergely, Bezsenyi Tamás,
Fáy Miklós, Lépold Zsanett, Martos Gábor,
Révész Emese, Rieder Gábor, Szilágyi Róza Tekla,
Topor Tünde, Winkler Nóra

Felelős kiadó:
Einspach Gábor
einspach@artmagazin.hu

Kiadja az Artmagazin Kft.
1061 Budapest, Paulay Ede u. 55.

Postacímünk:
Artmagazin - LOFFICE
1085 Budapest, Salétrom u. 4.
info@artmagazin.hu

Nyomdai munkák: Pauker Nyomdaipari Kft.
CTP szaktanácsadás: Miklós Árpád

Terjesztés:
Árusítás a Lapker Zrt. országos hálózatán keresztül, a Relay, Inmedio kiemelt áruhelyein és a MOL-töltőállomásokon.

ISSN 1785-30-6

Előfizetés: elofizetes@artmagazin.hu

Címlapunkon:
Huszár Vilmos: *Ülő nő* vagy *Ülő női figura*
vagy *Holland De Stijl nő*, 1917–1918 körül,
mázás kőcserép, magassága: 21,3 cm,
Lóczy Péter tulajdona
Fotó: © Deim Balázs és Hargitai Lajos /
HUNGART © 2021

Folyamatosan frissülő tartalmakért látogassa meg az ARTMAGAZIN Online-t.

Artmagazin Online:
Lépold Zsanett
Szilágyi Róza Tekla

www.artmagazin.hu

4
ARTANZIX

6
Műkereskedelem
Martos Gábor
VÍRUSOK ÉS VERÉSEK
2020 legsikeresebb/legérdekesebb
nemzetközi és hazai műtárgypiaci
történetei



18
Interjú
Winkler Nóra
A MÚZEUM JÖVŐJE
Interjú Szántó Andrással

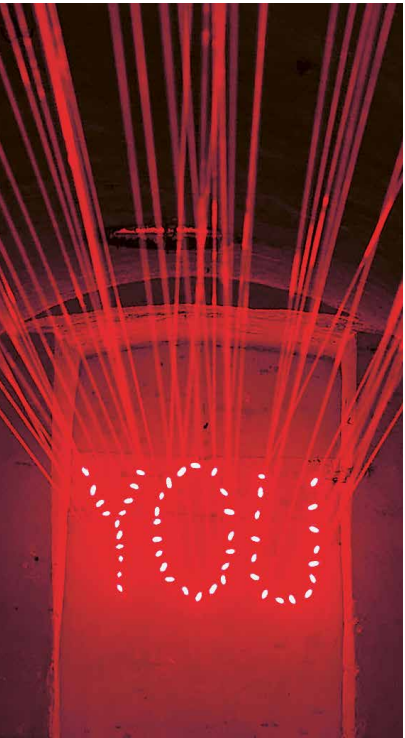
26
Reflex
Rieder Gábor
A SIKERKÉPLET HÁLÓJÁBAN
Avagy sose látunk galériában
leértékelést?

32
Kiállítás
Lépold Zsanett
MÁGIA, TALIZMÁNOK ÉS EGY
CSODÁLATOS HOROSZKÓP
Irán kincsei

36
Tanulmány
Barki Gergely
ÜLŐ NŐ KÜLÖNLEGES MÁZZAL
Huszár Vilmos De Stijl szobra

52
Élet/mű
Révész Emese
JÁTSZANI ÉG ÉS FÖLD KÖZÖTT
Bodóczy István művészete

58
Kiállítás
Árvai Mária
MISZTÉRIUM MA
Alászállás egy kortárs labirintusba



66
Egy kép
Topor Tünde
A PÖTTYÖS TURBÁN
Aubrey Beardsley:
A művész maga, ágyban, 1894



68
Bűnügy
Bezsenyi Tamás
STÍLUSKRITIKAI TÖREKVÉSEK
A BÜNYLDÖZÉSBEN
Mikor, hogyan és főleg kiknek
épült fel a bűnügyi adatbázis?

76
Fáy Miklós
ARTANZIX



Teve koponyája a *Középpontban a középkor 5.0 – Ásótól a vitrinig* című online kiállításról
Fotó: © Keppel Ákos / © Budapesti Történeti Múzeum

TEVELELET

Valamikor régen a Margit körúton tevék is jártak. Egyikük, szegény, a mostani 19-es szám közelében lehelhetett ki lelkét, még Gül baba idejében, mert maradványait az itteni régészeti lelőhelyről ásták ki 2011-ben.

A tevék két korszakban jelentettek megszokott látványt nálunk: először a római korban, amikor közel-keleti segédcapatokkal érkeztek ide, majd több mint ezer év múlva, amikor a törökökkel jöttek. A múzeum sajtóanyaga szerint: „Az elmúlt években ugrásszerűen megnőtt a fővárosban talált török kori teveleletek száma: a Budapesti Történeti Múzeum Középkori Osztályának munkatársai által vezetett ásásokból kb. 70–80 tevecsontról került elő több mint 20 év alatt.” Ezek közül a Margit körüti teve koponyájára, de más archaeozoológiai érdekességekre, például négyszarvú juh fejmaradványára is rákattinthatunk a BTM középkori anyagból válogató új, online kiállításán. (Topor Tünde)

Középpontban a középkor 5.0 – Ásótól a vitrinig kiállítás a Budapesti Történeti Múzeum oldalán: varmuzeum.hu/kk5



Gae Aulenti *Rimorchiatore* (Vontatóhajó) fantázianevű asztali lámpája, 1967
Fotó: Andreas Jung / © Vitra Design Museum

EGY ANTIMODERN NŐ AZONOSÍTÁSA

Gae Aulenti (1927–1912) egyike volt azon kevés nőknek, akik építészettel és dizájnnal foglalkoztak a háború utáni Olaszországban. Legismertebb munkája a párizsi Musée d'Orsay belsőépítészeti kialakítása volt, de mellette számos állami és magánvállalatnak tervezett tereket (Fiat, Olivetti), díszleteket (La Scala, a milánói operaház), vagy bútorokat (Knoll, Zanotta, Kartell) és lámpákat (Artemide, Stilnovo, Martinelli Luce).

A Trieszthez közeli Palazzolo dello Stella városában született tervező hamar rájött, hogy építész akar lenni, és ez egyfajta lázadás is volt, hiszen szülei „tisztos háziasszonyi” jövőt szántak neki. Miután 1954-ben átvette diplomáját a milánói Műszaki Főiskolán (a 20 fős osztályban csupán két nő volt), csatlakozott a *Casabella* magazinhoz és a Neo-Liberty építészeti mozgalomhoz, ami modernizmusellenes törekvés volt az 50-es évek Olaszországában. Hírnevét az írógépgyártó Olivetti cég párizsi (1966–67) és Buenos Aires-i (1968)

bemutatótermeiben végzett munkájával vívta ki. A párizsi üzletnél elsősorban laminált műanyagot és rozsdamentes acélt használt, hogy hangsúlyozza a kiállított termékek korszerűségét. A bemutatóteremben megjelentek *Pipistrello* (1965) lámpái is – ezek valósággal védjegyének számítanak –, a mai napig gyártja ezeket a Martinelli Luce. Határozott nő volt, akinek munkásságában lágy, könnyed, gömbölyded formák találkoztak a mérnöki precizitással, letisztultsággal. Szüksége is volt a határozottságra, hogy meghódíthasson egy férfiak uralta szakmát. „*Mindig a saját fejem után mentem, amiből elég sok mindent tanulhattam. A női építészek gyakran lebecsülik, kisebbnek tartják magukat férfi pályatársaiknál, de megbénít, ha ezt elhisszük. A legfontosabb, hogy soha ne okozzunk magunknak ilyen problémát.*” (Léopold Zsanett)

Gae Aulenti: Ein kreatives Universum, Vitra Design Museum, Weil am Rhein, 2021. április 18-ig

MEGLEPŐ SZÖVETSÉG

Ha már sok nemzetközi és hazai kiállítást ki kellett hagynunk idén, nézzük az örömet az ürömben: a koronavírusnak köszönhetően több, már bezárt kiállítás bejárható online – így a londoni Somerset House tavaly szeptemberéig látogatható, a gombák kulturális örökségét vizsgáló *Mushrooms: The Art, Design and Future of Fungi* (Gombák: fungiművészet, -dizájn és -jövő) című, szokatlan hangzó, de művészek, dizájnerek és zenészek munkáit egybe- gyűjtő csoportos kiállítása is. A kiállítás középpontjában az a gondolat áll, hogy a gombák hosszú idő óta az emberiség nagy szövetségei – és aki azt gondolná, hogy ez a szövetség csak a legújabb technológiai fejlesztéseken vagy étkezési szokásainkon csapódik le, nagyobb nem is tévedhetne!

Amellett, hogy a kiállításon több feltörekvő kortárs művész – Haroon Mirza, Hannah Collins, Adham Faramawy, Annie Ratti, Simon Popper, Jae Rhim Lee, Graham Little, Seana Gavin, Perks and Mini és Mae-ling Lokko – gombákat ábrázoló, az organizmust visszatérő szimbólumként vagy motívumként használó munkáit megnézhetjük, és friss, a fungikról szerzett tudást kamatoztató dizájn- és textilkísérletet, Cy Twombly-kollázsokat és a gombákat mutáns, játékos karakterekké alakító Takashi Murakami-műveket is megcsodálhatunk, találkozunk néhány meglepetéssel is. Például láthatunk néhány oldalt a *Nyúl Péter és barátait* jegyző Beatrix Potter vázlatfüzeteiből – hiszen a meseíró és illusztrátort mindig is lenyűgözték a gombák, élete során több mint 300 vízfestményt készített különböző gombafajtákról, a természetéről így szerzett tudás pedig segítette mesei erdei környezetének minél pontosabb kialakítását. A kiállításon látható John Cage *Mushroom Bookja* is, amely egy 75 példányszámban megvalósult kollaboratív könyv – nem másról, mint



Seana Gavin: *Mindful Mushroom* (Tudatos jelentetű gomba), 2020, vegyes technika, 32 x 24 cm
© Seana Gavin, © Somerset House

a gombákról, receptekkel, képekkel, rajzokkal és szövegekkel. Akiben pedig felmerül, hogy a zeneszerző miért foglalkozott gombákkal, annak segítségük: Cage gombaszakértő volt, élete folyamán komoly megélhetési forrást biztosított számára, hogy prémium kategóriás New York-i éttermek számára adott el magas minőségű gombákat. Aki kíváncsi a többi, gombákkal kap-

csoлатos, egészen váratlan kulturális párhuzamra, annak ajánljuk az intézmény weboldalát! (Szilágyi Róza Tekla)

Mushrooms: The Art, Design and Future of Fungi, Somerset House, London, 2020. július 16. – szeptember 13., de a kiállítás online formában még megtekinthető az intézmény honlapján

Nyolcadik alkalommal nyújtjuk át olvasóinknak az év első *Artmagazin*-számában az előző év műkereskedelmi történéseinek ezt az objektíven szubjektív (merthogy igyekezetünk szerint a lehető legpontosabb, de erősen szelektív) összefoglalóját, de ilyen helyzetben még soha nem voltunk – igaz, olyan évünk sem igen volt, mint a most mögöttünk hagyott 2020. És nemcsak a mindennapi életünkben, de a műkereskedelemben sem.

Martos Gábor

VÍRUSOK ÉS VERÉSEK

2020 legsikeresebb/ legérdekesebb nemzetközi és hazai műtárgypiaci történései



Oliver Barker árverésvezető a Sotheby's 2020. június 28-án rendezett esti kortárs művészeti árverésén (Contemporary Art Evening Auction), amelynek fő sztárja a cikkünkben is említett, 1981-es Francis Bacon-festmény, a *Triptych Inspired by the Oresteia of Aeschylus* (Aiszkhülosz Oreszteiája inspirálta triptichon) volt

Fotó: © Sotheby's / HUNGART © 2021



A triptichont a Marlborough Fine Art aukcióján vásárolta meg 1984-ben a norvég gyártulajdonos és műgyűjtő Hans Rasmus Astrup. A mű 1993-tól, az oslói Astrup Fearnley Museum of Modern Art alapításától kezdve egészen 2020-ig a múzeum falán lógott. Ekkor az intézmény úgy döntött, hogy finansziális helyzetük erősítése végett – valamint azért, hogy a befolyó összegből lehetőségük legyen a gyűjtemény színesítésére – eladják a művet. A 2020. március 13-ára kitűzött aukciót elnapolták – a kép végül a Sotheby's egyik nyári online aukcióján kelt el. A mű leütési ára a valaha legnagyobb Bacon-képert kifizetett összeg: meghaladja a 142,4 millió dolláros árat, amelyet 2013-ban fizetett ki a *Three Studies of Lucian Freud* (Három tanulmány Lucian Freudról) című mű új tulajdonosa.

Francis Bacon: *Triptych Inspired by the Oresteia of Aeschylus* (Aiszkhülosz Oreszteiája inspirálta triptichon), 1981, Catalogue Raisonné no. 81-03, olaj, vászon, mindhárom panel mérete 198 × 147,5 cm

Fotó: © Sotheby's / © The Estate of Francis Bacon. All rights reserved. DACS. / HUNGART © 2021

Pedig március elejéig még látszólag minden rendben volt. Igaz, a Távol-Keleten már az év elejétől gyülekezni látszottak a (vírus)felhők, március közepétől viszont már Európa és Amerika, vagyis az összes jelentős műkereskedelmi központ is „elesett”. Így aztán amikor kijöttek az első negyedéves adatok, már nemigen csodálkozhatott senki sem, hogy míg a három nagy vezető nyugati aukciósház, a Christie's, a Sotheby's és a Phillips 2019 első három hónapjában 1,4 milliárd dollárt termelt az árveréseikből, addig 2020-ban ez az összeg csak 800 millió dollárt tett ki, vagyis az aukciós forgalom kerekén negyven százalékkal esett vissza, szinte csakis és kizárólag a vírushelyzet hatására. Áprilisban aztán a hanyatlás az egész világ műkereskedelmében már kilencven, májusban kilencvenöt százalékos volt az előző évhez képest. Az első félév végére a fenti „három nagy” forgalma a 2019-es 5,47 milliárd dollárról majdnem a felére, 2,88 milliárdra zuhant. De nem csak az árverések teljesítettek rosszul: az Art Basel – USB jelentése szerint a galériás eladások is harminchat százalékkal csökkentek az év első

hat hónapjában az egy évvel korábbi hasonló időszakhoz képest, jórészt a sora lemondott műkereskedelmi vásárok elmaradása miatt.

„Cseppben a tenger”, lássuk egy konkrét művész konkrét példáját. A műkereskedelemben folyamatosan az egyik legnagyobb összbevételt „termelő” Andy Warhol alkotásaiért csak 2019 májusában egyetlen hónap alatt összesen 115,5 millió dollárt fizettek a gyűjtők; 2020-nak ugyanebben a hónapjában (amikor is az egy évvel korábban eladott Warhol-műveknek mindössze negyven százaléka, 117 mű került a piacra) ennél 97,5 százalékkal kevesebbet: 2,9 millió dollárt. És ez nemcsak a kínálat drasztikus csökkenését jelentette, hanem azt is, hogy amíg 2019 májusában a piacon megfordult Warholok átlagos ára 583 313 dollár volt (vagyis nyilván fontos, kvalitásos művek kerültek a kínálatba), addig tavaly ugyanebben hónapban mindössze 24 941 dollár lett az átlagár. A különbséget, hát... azt nyilván elvitte a vírus(cica)...

A világ azonban nyár elejére már gyorsan reagált az új helyzetre: a home office, a streamelt színházi előadások,

a garázskoncertek és társaik mellett nagyon hamar megjelent, pontosabban rohamtempóban izmosodott a műtárgypiacon már évek óta magának egyre nagyobb teret kiharcoló online műkereskedés: amíg 2019 első félévében a galériás adásvételeknek mindössze tíz százaléka zajlott az interneten, addig a tavalyi első hat hónapban már harminchétt; a teljes műkereskedelem online volumene az egy évvel korábbi első félévi 69 millió dollárról 412,6 millióra nőtt. A Sotheby's augusztus elején közzétett jelentése szerint július végéig a több mint száznyolcvan online megrendezett értékesítési alkalmuk összesen 285 millió dollárt hozott a cégnek, emellett az ugyancsak egyre nagyobb szeletet kiharcoló privát eladások további 575 millió dollárt.

Így aztán nem csoda, hogy ezekben a hónapokban folyamatosan új rekordokat kellett tanuljunk: április végén a Sotheby's büszkén jelentette, hogy amikor George Condo *Antipodal Reunion* (Zűrzavaros gyülekezet) című, 2005-ben festett vásznáért 650 000–800 000 fontos becsérték után valaki 1 035 000 fontot (422 millió forint) fizetett ki, akkor ezzel

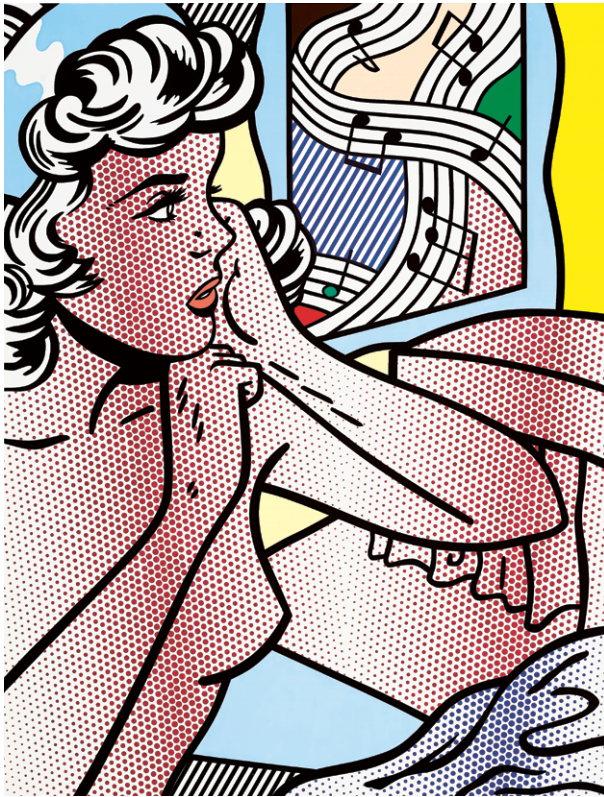


Condo Párizsban élő fiatal festőként sokat tanulmányozta Picasso munkáit az 1980-as évek végén és az 1990-es évek elején. *Zürzavaros gyülekezet* című festménye feltűnő hasonlóságot mutat Picasso 1918-as *Bathers (Fürdőzők)* című festményével, amely egy homokon tanyázó nőcsoportot ábrázol. George Condo: *Antipodal Reunion (Zürzavaros gyülekezet)*, 2005, olaj, vászon, 208,6 × 183,5 cm
Fotó: © Sotheby's / HUNGART © 2021

Lichtenstein vászna amerikai magángyűjteményből került a Christie's aukciójára – a mű először a New York-i Leo Castelli Gallery-ben mutatkozott be 1994 novemberében. Ugyanebben az évben, néhány hónappal egyéni bemutatkozó kiállításának megnyitója előtt Lichtenstein meglátogatta a Metropolitan Museum *Picasso & the Weeping Women: The Years of Marie-Therese Walter & Dora Maar (Picasso és a síró nők: Marie-Therese Walter és Dora Maar éve)* című tárlatát, amely Picasso 1920-as és 1940-es évek között készült, szerelmeit ábrázoló festményeit mutatta be. Sokan azóta is úgy tartják, hogy a kiállítás hatással volt Lichtenstein munkáira. Roy Lichtenstein: *Nude with Joyous Painting (Akt jókedvű festménnyel)*, 1994, olaj, Magna akrilfesték, vászon, 177,8 × 134,6 cm
Fotó: © Christie's / Roy Lichtenstein: © 2021 Estate of Roy Lichtenstein / HUNGART © 2021

először lépték át a cégnél a nem élő árverésen elért egymillióós álomhatárt. Az új kategóriarekord pedig innentől szinte napról napra csak dőlt és dőlt: májusban a cég online háború utáni és kortárs árverésén Brice Marden *Window Studyja (Ablaktanulmány)* 1,1 millió, Christopher Wool *Cím nélküli* vászna 1,2 millió, az ugyancsak májusi online impresszionista és modern művek aukcióján Giorgio Morandi *Natura Morta* című ikonikus, csaknem egyszínű *Csend-élete* már 1,58 millió dollárért cserélt gazdát. 2020. március 15. és június 3. között végül összesen nyolc műalkotást adtak el online árveréseken az egymillió dolláros árhatár felett, ebből hetet a Sotheby's-nél (egyét pedig – egy Yayoi Kusama-munkát – egy szülői aukción);

a legmagasabb online ár ebben a két és fél hónapban egy 2 295 000 fontos (2 880 452 dollár) leütés volt – vagyis a jutalékokkal együtt már bőven hárommillió dollár feletti ár – egy Ivan Konsztantyinovics Ajvazovszkij festette nápolyi tengeri látképert. Aztán júniusban egy online árverésen megszületett az év aukciós csúcsára is: Francis Bacon *Triptych Inspired by the Oresteia of Aeschylus (Aiszkhülosz Oreszteiája inspirálta triptichon)* című munkájáért a Sotheby's-nál 60–80 millió dolláros becsérték, 48 millió dolláros kikiáltási és 74 millió dolláros leütési ár után a jutalékokkal együtt 84 550 000 dollárt (26,872 milliárd forint) fizetett ki valaki. Mondjuk az is igaz, hogy ezzel az összeggel utoljára 2016-ban lehetett



felkerülni az éves árverési toplista dobogójára... (A 2020-as legdrágábban elkelt tételek listáját lásd az *I. táblázatban*.) A második félévre aztán a komolyabb cégek mind magukra találtak (hogy a sor másik végén hányan kényszerültek végleg lehúzni a rolót, azt persze nem tudjuk), és egyre-másra rendezték nagy-sikerű árveréseiket a virtuális, viszont elérhető térben. Így aztán az év végére a Sotheby's teljes 2020-as árbevétele elérte az ötmilliárd dollárt, a Christie'sé pedig a 4,4 milliárdot: az előbbi esetében ez végül is „csak” tizenhat százalékos, 800 millió dolláros csökkenést jelentett az előző évi 5,8 milliárdos eredményéhez képest, az utóbbinál viszont a visszaesés huszonöt százalékos lett.



Brice Marden: *Complements (Kiegészítések)*, 2004–2007, olaj, vászon, mindkét vászon 182,9 × 121,9 cm
Fotó: © Christie's / HUNGART © 2021

A Sotheby's ötmilliárdjából az – élő és online – árverések bevétele 3,5 milliárd dollárt tett ki (ez huszonhét százalékkal kevesebb, mint a 2019-es 4,8 milliárd), míg a Christie's ezen a téren elért 2,8 milliárd dollárja negyven százalékkal gyengébb az egy évvel korábbi 4,9 milliárdjukhoz képest. Ugyanakkor a Christie's eredményét szépen emelte, hogy darabszámra több műtárgyat adtak el 25 millió dollár feletti áron magánüzletek keretében, mint nyilvánosan (összesen 1,3 milliárd dollár értékben, ami ötvenhét százalékos növekedés a 2019-es private sales eredményükhöz képest); a Sotheby's pedig 1,5 milliárd dollárnyi magáneladást realizált, ami ötven százalékkal több, mint az egy évvel korábbi kereken egymilliárd. Az év végére az is kiderült, hogy 2020-ban a Sotheby's az összes árveréseinek hetven százalékát rendezte online (szemben a 2019-es harminc százalékkal), és ezek az alkalmak a teljes éves árbevételük tizenöt százalékát hozták, míg a Christie's a digitális térben 243 millió dollárt termelt (262 százalékkal többet, mint 2019-ben), és ez a bevételeik tíz százalékát jelentette. Az eddig látott „nagyok” erős dominanciáját, azt, hogy – amúgy függetlenül a vírushelyzettől – a világ nyilvános műtárgypiacja ma már mennyire csak néhány kiemelkedő árverezőházba koncentrálódik, fényesen jelzi, hogy mondjuk Németország egyik legfontosabb auk-

ciós cége, a müncheni Ketterer Kunst teljes tavalyi árbevétele 60 millió euró (73 millió dollár; kevesebb, mint a már említett Bacon-triptichon ára) volt, és a párizsi Artcurial aukciósház is mindösszesen 149,2 millió eurós (180,5 millió dollár) éves eredményről tudott beszámolni (ami tizenkilenc százalékos visszaesést jelent a 2019-es 203,1 millió euróhoz – 223,4 millió dollárhoz – képest) úgy, hogy a legdrágábban eladott tételükért, Alexander Calder egy monumentális szobraért 4,9 millió eurót (6 millió dollár) fizettek, és a december közepéig összesen értékesített 16 678 tételük között mindössze tizenkét olyan volt, amelyért többet adtak, mint egymillió euró (1,2 millió dollár). Az (elsősorban is az élő) árverések számának kényszerű visszaszorulása miatt, mint ezt már láttuk, megnőtt viszont a privát eladások, a gyűjtők közötti, illetve az aukciósházak private sales üzletágában zajló üzletkötések száma, amelyek közül néhány természetesen azért ebben az évben is nyilvánosságot kapott. Kenneth Griffin amerikai milliárdos műgyűjtő például a hírek szerint valamikor tavasszal „több mint 100 millió dollárért” vásárolta meg Palm Beach-i telekszomszédjától, Peter Brant milliárdos műgyűjtőtől Jean-Michel Basquiat *Boy and Dog in a Johnnypump (Fiú és kutya tűzcsappal)* című, 1982-es, nagy méretű vásznát. (Mivel pontos árat nem tudunk,

ezért ez a – és a többi hasonló – tétel nem szerepel a mellékelt toplistában.) Mint ahogyan nem tudjuk azt sem, hogy vajon mennyiért adta el (ha eladta egyáltalán, bár azért ez elég valószínű) a Sotheby's Alberto Giacometti a Chase Manhattan Plaza elé tervezett – de soha meg nem valósult – szoborcsoportjához készített, 268 centiméteres nőalakjának 1960-ban kiöntött hat bronzpéldányának egyikét. A *Grande Femme I. (Nagy nő I.)* 1989-ben a Christie's New York-i árverésén 4,9 millió dollárért került új tulajdonoshoz, júniusban viszont a Sotheby's váratlan húzással egy különleges, a műtárgypiacon nem is hogy nagyon ritkán, de gyakorlatilag soha nem alkalmazott árverezési formát választott az újraértékesítéséhez. Az úgynevezett „vickrey”, vagyis zárt ajánlattételes árveréseknek az a lényege, hogy az általunk leginkább ismert nyilvános ajánlattételekkel szemben (vagyis amikor egy árverezőteremben vagy az online térben előben mindenki láthatja-hallhatja, hogy a többi licitáló éppen mekkora ajánlatot tesz az adott tételért és ehhez képest emelheti a maga licitjét) itt minden résztvevő az általa gondolt összegű ajánlatát egy zárt borítékban adja be a háznak, és csak azok kibontásakor derül ki, hogy ki tette a legmagasabb értékű ajánlatot, vagyis hogy ki (és mennyiért) szerezheti meg a tárgyat. A Sotheby's előzetesen annyit közölt,



A Királyi tűzijátékok már akkor készült, amikor Frankenthaler a hígított olajfestékekről áttért a hígított akrilok használatára. 1975-ös munkája azt mutatja, hogy szemben az 1950-es években és a 60-as évek elején alkalmazott áztatós festési módszerrel a művész tiszta színek árnyalataival árasztja el a vásznát.

Helen Frankenthaler: *Royal Fireworks* (Királyi tűzijátékok), 1975, akril, vászon, 152,4 × 398,8 cm

© 2021 Helen Frankenthaler Foundation, Inc. / HUNGART. Fotó: © Sotheby's

hogyan 90 millió dollárnál alacsonyabb ajánlatot nem fogad el, ha pedig több azonos összegű ajánlat érkezik, illetve a legmagasabb és az azután következő egy vagy több ajánlat értéke között nincs öt százaléknyi különbség, akkor ezek egy újabb „körbe” kerülnek, ahol ennek a ténynek az ismeretében ezek a licitálók újabb ajánlatot tehetnek, és ezt addig folytatják, ameddig csak egy győztes marad. A ház viszont azt is bejelentette: ők biztosan nem fogják közzétenni a végső vételárat, ha a vevő akarja, megteheti. Mivel azonban erről mindeddig semmilyen hír nem jelent meg, így tehát nem tudjuk, hogy a nyilvános árverésen született tavalyi legmagasabb összegnél mindenképpen magasabb vételár vajon megszületett-e, és hogy az mennyi volt. (Csak összehasonlításképp: Giacometti eddigi legdrágább szobrjáért 141 285 000 dollárt – 38,673 milliárd forint – fizettek a Christie's 2015. májusi New York-i árverésén.)

A „titokba burkolódzó” nőszoborral szemben azt viszont tudjuk, hogy Mark Rothko *No. 22. (Reds)* című, 1957-es vásznát áprilisban a Donald Marron-hagyatékából az annak értékesítésével megbízott Acquavella, Gagosian és Pace galériák közösen 70 millió dollárért (22,660 milliárd forint) adták el, illetve azt is, hogy ugyanebből a gyűjteményből Steve Wynn amerikai műgyűjtő 105 millió dollárért vett meg két Picasso-portrét, ám ezek egyenkénti ára nem ismert (mindenesetre az biztos, hogy

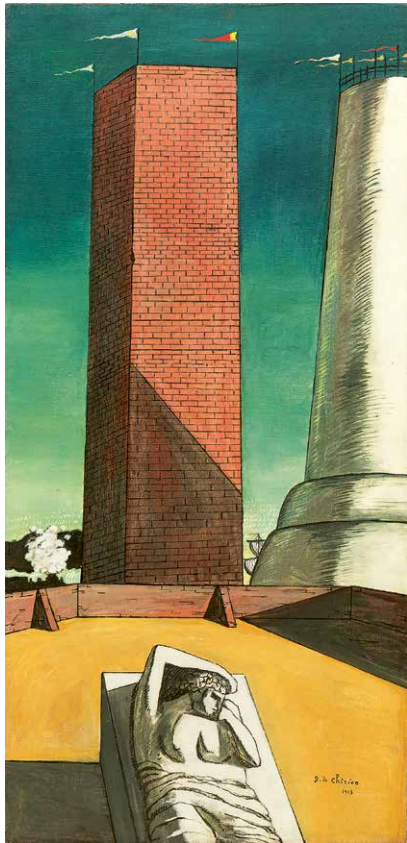
az egyiknek, de leginkább mind a kettőnek helye kellene legyen a 30 millió dollár felett elkelt műtárgyak listáján – ha tudnánk a pontos árakat). Mindenesetre ha a tavalyi toplistára nem is jutottak fel, azért 2020-ban is természetesen sokan döntöttek meg saját korábbi egyéni műkereskedelmi árrekordjukat; most álljon itt ezek közül mutatónak néhány. Giovanni Battista Tiepolo 1735-ben festett, nagy méretű, 246 × 156 centiméteres oltárképe, a *Rózsafüzéres Madonna angyalokkal* januárban a Sotheby's New York-i (még közönség előtt megrendezett) árverésén ért el 17 349 000 dolláros árat, miközben a festő korábbi rekordja – a Christie's-nél 2012 januárjában New Yorkban – „mindössze” 5 906 500 dollár volt. A most új csúcst elérte festmény viszont utoljára 1989-ben szerepelt árverésen – akkor is a Sotheby's-nél –, amikor is 1,3 millió fontért (akkori árfolyamon 2,1 millió dollár) került mostani eladójához, aki eszerint nem csinált vele rossz üzletet (harmincegy évvel korábban kiadott 1,3 millió fontja akkor is már a legtöbb volt, amennyit addig egy Tiepolo-műért valaha adtak).

Ugyancsak megdöntötte korábbi csúcstartását Andrea Mantegna a *Julius Caesar diadalmenete* című festménysorozatának második vásznához készített 26,5 × 26,5 centiméteres, tollal és barna tusával készített vázlatrajz-előtanulmánya, amely ugyanazon a januári

New York-i Sotheby's-árverésen kelt el 11 654 000 dollárért.

Paolo Uccello 2009 júliusában a Sotheby's londoni árverésén felállított aukciós rekordját adta át a múltnak, amikor a *Battle on the Banks of a River, probably the Battle of the Metaurus* (207 BCE) – *Csata egy folyó partján, minden bizonnyal a metaurusi csata Kr. e. 207-ben* – című, eszerint tehát leginkább a Karthágó és Róma seregei közötti csatát megörökítő vásznáért adtak tavaly – 600 000–800 000 fontos becsérték után – 2 415 000 fontot (925,4 millió forint). Novemberben a firenzei Pandolfini árverezőháznál született új árrekordja a leginkább csak a művészletrajzai miatt emlegetett, pedig festőként sem akármilyen Giorgio Vasarinak: *Tentazioni di San Girolamo* (*San Girolamo kísértései*) című képe kerekén 800 000 eurót (942 000 dollár; 283 952 000 forint) ért meg valakinek, amivel igencsak túllépte a szerző korábbi, 2000-ben a Christie's New York-i aukcióján felállított 574 500 dolláros addigi rekordját.

Új egyéni árcsúcsot ért el a Leonardo da Vinci tanítványaként, segédjeként, bizalmasaként és műsájaként leginkább Salai (Kisördög) gúnyneven ismert Gian Giacomo Caprotti is: *Bűnbánó Magdolna* című portréjáért novemberben a párizsi Artcurial aukcióján adtak 1,7 millió eurót (2,1 millió dollár), miközben korábbi rekordja egy Krisztus-fejért mindössze 656 000 dollár volt (ezt 2007-ben fizették ki a Sotheby's-nél).



Az 1913-ból származó *Ariadné délutánja* egyike annak a nyolc vászonnak, amelyek Giorgio de Chirico legkorábbi festett sorozatát alkotják, valamint fémjelzik metafizikai stílusának megszületését. Giorgio de Chirico: *Il Pomeriggio di Arianna* (*Ariadné délutánja*), 1913, olaj, vászon, 135,3 × 64,6 cm

Fotó: © Sotheby's / HUNGART © 2021

Az elegáns háziasszonyként és nagy társasági életet élő nőként is ünnepelt Łempicka az 1930-as évek elején állt hírneve csúcán. Életének szakmai és társadalmi vonatkozásai elválaszthatatlanul összefonódtak, mindennapjai középpontjában a 14. kerületi rue Méchain 7-es száma alatt található, speciálisan számára tervezett Art Deco műhelye állt. Tamara de Łempicka: *Portrait de Marjorie Ferry* (*Marjorie Ferry portréja*), 1932, olaj, vászon, 100 × 65 cm

Fotó: © Christie's / © Tamara de Łempicka Estate, LLC / HUNGART © 2021



De persze nem csak a régi mesterek között születtek új szerzői rekordok. Giorgio de Chirico például az *Il Pomeriggio di Arianna* (*Ariadné délutánja*) című képével döntötte meg korábbi csúcsát októberben, amikor képét a Sotheby's online licitje végén 15 890 400 dollárért (4,964 milliárd forint) vihette haza új tulajdonosa. Tovább tartott a női alkotók néhány éve fellendülésnek indult sikerszériája is.

Tamara de Łempicka *Portrait of Marjorie Ferry* (*Marjorie Ferry portréja*) című, 1932-es art deco festménye februárban a Christie's londoni árverésén 16 280 000 fonttal (21,2 millió dollár; 6,473 milliárd forint) lett a művész legdrágább munkája (miközben ugyanez a festmény 1995-ben 552 500 dollárért, 2009-ben pedig 4 898 500 dollárért cserélt gazdát árveréseken). Júniusban Helen Frankenthaler is új rekordot ért

el a Sotheby's online licitjén: *Royal Fireworks* (*Királyi tűzijátékok*) című, csaknem négy méteres vásznáért kéthárommillió dolláros becsérték után 7 895 300 dollárt fizetett ki a licittek nyertese. Tarsila do Amaral brazil festőnő 1923-as *La Caipirinha* (*Vidéki lány*) című festménye pedig a São Paulo-i Bolsa de Arte árverezőház decemberi aukcióján került 47,5 millió reálos (9,25 millió dollár) becsérték után 57,5 millió



Munkácsy Mihály: *Naplemente*, 1873, olaj, fa, 64,5 x 99,5 cm
Fotó: © Kieselbach Galéria



Amrita Sher-Gil: *Boys with Lemons* (Fiúk citromokkal), 1935, olaj, vászon, 91,5 x 56 cm
Fotó: © Saffron Art

(11,2 millió dollár) áron új tulajdonoshoz, ami nemcsak a művész új szerzői csúcsa, de a legtöbb, amennyit egy brazil művész alkotásáért valaha is fizettek. (A korábbi brazil rekordot 2015 óta Alberto da Veiga Guignard tartotta 5,7 millió reállal – 1,12 millió dollár –, vagyis a csúcspont nem is akármekkora mértékű...)

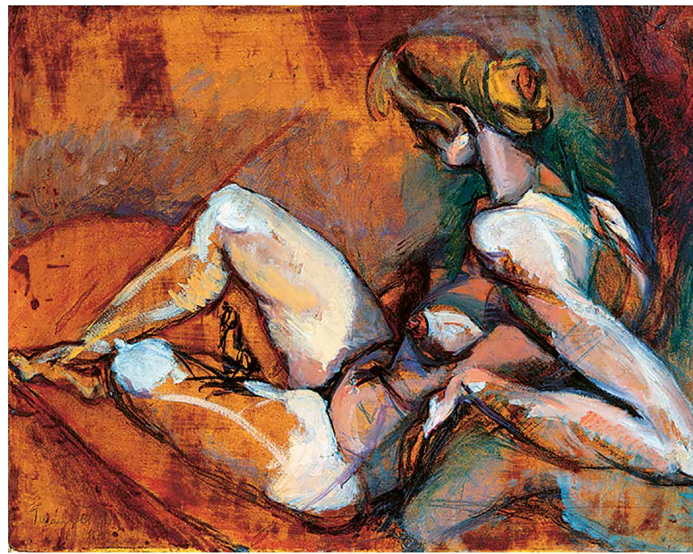
És ha nem is abszolút szerzői rekord, de a legdrágább Rembrandt-önarckép lett az az 1632-ben festett portré, amelyért a Sotheby's júniusban Londonban előzetesen 12–16 millió fontot (15–20 millió dollár; 4,6–6,2 milliárd forint) várt, a leütése 12,6 millió font lett, vagyis a vevője a jutalékokkal együtt végül 14 549 400 fontért (18 741 804 dollár; 5,542 milliárd forint) jutott hozzá, alaposan lepipálva így az addigi, 2003 óta érvényben volt 6,9 fontos Rembrandt-önarckép csúcspontját. Mint ahogyan speciális kategóriarekorder lett Gerhard Richter *Abstraktes Bild* (649-2) – *Absztrakt kép* (649-2) – című, 1987-es vászna is, amelyért októberben a Sotheby's hong-

kongai árverésén fizettek 214 631 000 hongkongi dollárt (29 283 854 dollár), ami az ázsiai aukción nyugati művész munkájáért kifizetett összegek között jelent új csúcspontot. (A képet a japán Pola Művészeti Múzeum vásárolta meg.) Abszolút ausztráliai aukciós árrekorder lett viszont Brett Whiteley ausztrál művész, amikor *Henri's Armchair* (*Henri fotelje*) című, 1974–75-ben festett munkáját novemberben a Menzies Art Brands árverezőház 6,25 millió ausztrál dollárért (4,6 millió dollár; 1,4 milliárd forint) tudta eladni. Németországban viszont „csak” a régi mesterek kategóriájában lett új csúcstartó – abszolút értelemben pedig a második mindeddig Németországban legdrágábban elárverezett műalkotás – Georges de la Tour *La Fillette au brazier* (*Serpenyőt fűjő lány*) című 1646–48-es vászna, amelyért decemberbe a kölni Lempertz árverésén 4 340 000 eurót (1,553 milliárd forint) adtak; mostani eladója 1975-ben a Christie'snél Londonban 19 750 fontért vetette meg; La Tour eddigi rekordja pedig

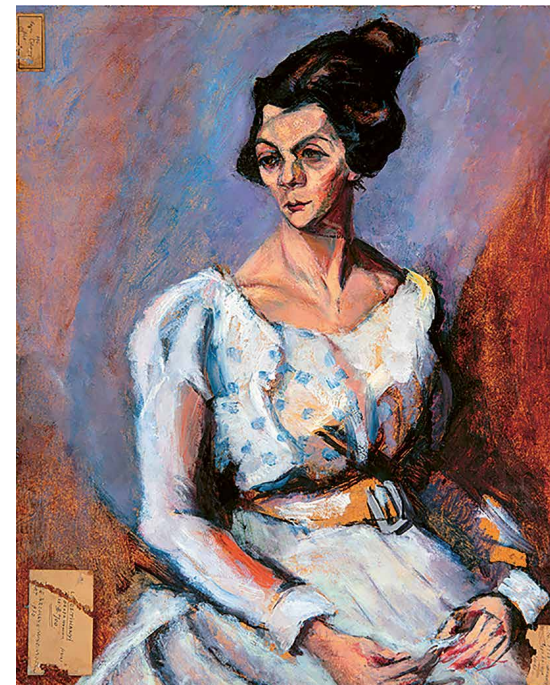
1,8 millió font (3,4 millió dollár) volt, még 1991-ből, ugyancsak a Christie's egyik londoni árveréséről.

A fenti par excellence műtárgyak mellett még egy egészen különleges tétel is kalapács alá került tavaly (és ráadásul be is jutott a 30 millió dollár felett eladott műtárgyak élmezőnyébe): egy komplett, tizenkét méter hosszú, négy méter magas, 188 megkövesedett csontból összeépített Tyrannosaurus Rex-csontvázért októberben a Christie's New York-i árverésén – 6–8 millió dolláros előzetes becsérték után – végül 31 847 500 dollárt (9,739 milliárd forint) adott a szerencsés licitnyertes.

Mielőtt hazatérnénk, hogy lássuk a tavalyi itthoni műkereskedelemt „sztárjait”, vessünk egy pillantást a magyar (vagy legalábbis – részben – magyar származású, általunk joggal magyarnak tartott) művészek világban elért eredményeire; ebben a kategóriában két aukciós szereplést kell mindenképpen kiemelniünk 2020-ból (és egy, az eladó által bejelentett galériás eladást majd később említünk).



Tihanyi Lajos: *Akt stúdió*, 1917 (háttoldalán: *Női portré*), olaj, karton, 66,5 x 83,5 cm
Fotó: © Virág Judit Galéria / HUNGART © 2021



A magyar anyától és indiai apától született, mindkét országban élt, India egyik legnagyobb nemzeti festőjének tartott Amrita Sher-Gil *Boys with Lemons* (*Fiúk citromokkal*) című, 1935-ben készült festménye márciusban került kalapács alá a mumbai Saffronart árverezőházánál, és ért el ott 156,8 millió rúpás (2 240 000 dollár) árat, amivel a művész ötödik legdrágábban elkelt munkája lett, és egyben a nyilvános műkereskedelemben a tizenkettedik legmagasabb áron eladott munka, amit a világban egy magyar (származású) művész alkotásáért valaha is kifizettek.

A másik kiemelkedő külföldi magyar siker Varsóban született, amikor októberben az ottani Polswiss Art aukciós-ház árverésén Bak Imre 1969-es, geometrikus absztrakt, *Orange* (*Narancssárga*) című vásznát 350 000–450 000 zlotys becsérték után 490 000 zlotyn (39,2 millió forint) ütötték le, vagyis a vevője a jutalékokkal együtt végül 578 200 zlotyt (napi árfolyamon számolva 46 267 564 forint) fizetett ki

érte, ami a legmagasabb összeg, amit egy itthon élő magyar művész munkájáért eddig valaha aukción megadtak. (Együttal itt jegyezzük meg, hogy az *Orange* „párja”, az ugyanabban a formában megfestett, csak más színű, *Zöld* című Bak-festmény a Kieselbach és az acb Galéria közös karácsonyi, értékesítéssel egybekötött kiállításán 56 millió forintért várta a vevőket, ám hogy ott elkelt-e, azt az év végéig, jelen sorok írásáig nem hozták nyilvánosságra.)

Miközben a járványhelyzet természetesen a hazai tavaszi árverési szezonnak is alaposan betett, az ősz már Magyarországon is részben visszahozta a reményeket: a Virág Judit Galéria szeptemberi árverésén elért 718 millió forintos összeállítás például új magyar őszi aukciós csúcs lett, vagyis ennyi bevételt korábban még egyetlen hazai őszi árverés sem tudott elérni. Ettől függetlenül természetesen 2020 nálunk is nyilván az előző évi eredményekhez mérve visszaeséssel fog bevonulni a műkereskedelem történetébe. Hogy mondjunk egy

konkrét példát: a tavalyi árveréseken legdrágábban elkelt műtárgyért kifizetett 95 millió forinttal utoljára 2015-ben lehetett az élen végezni a hazai aukciós toplistán, 2016-ban ennyi már csak a második, 2017-ben és 2018-ban a negyedik, 2019-ben pedig mindössze az ötödik helyhez lett volna elég.

Bár ezt a bizonyos tavalyi legmagasabb leütést, a 95 millió forintot Tihanyi Lajos egy (kétoldalas) festménye érte el (a 30 millió forintnál magasabb áron leütött tételek listáját lásd a *II. táblázatban*), 2020 nagy nyertese mégis megint inkább Munkácsy Mihály lett: két festményét is 90 millió forintba, egyet pedig 50 millióra licitálták fel. Utóbbit ráadásul a Bodó Galéria árverésén, amivel a hazai aukciós piacon (ezen a néven és alaposan megújulva) két és fél éve jelen lévő vállalkozás először tudott felkerülni a 30 millió forint felett leütött magyarországi műalkotások listájára (a Munkácsy mellett ráadásul mindjárt egy 32 milliós Nádler-festménnyel is; emellett igencsak szép sikereket értek el



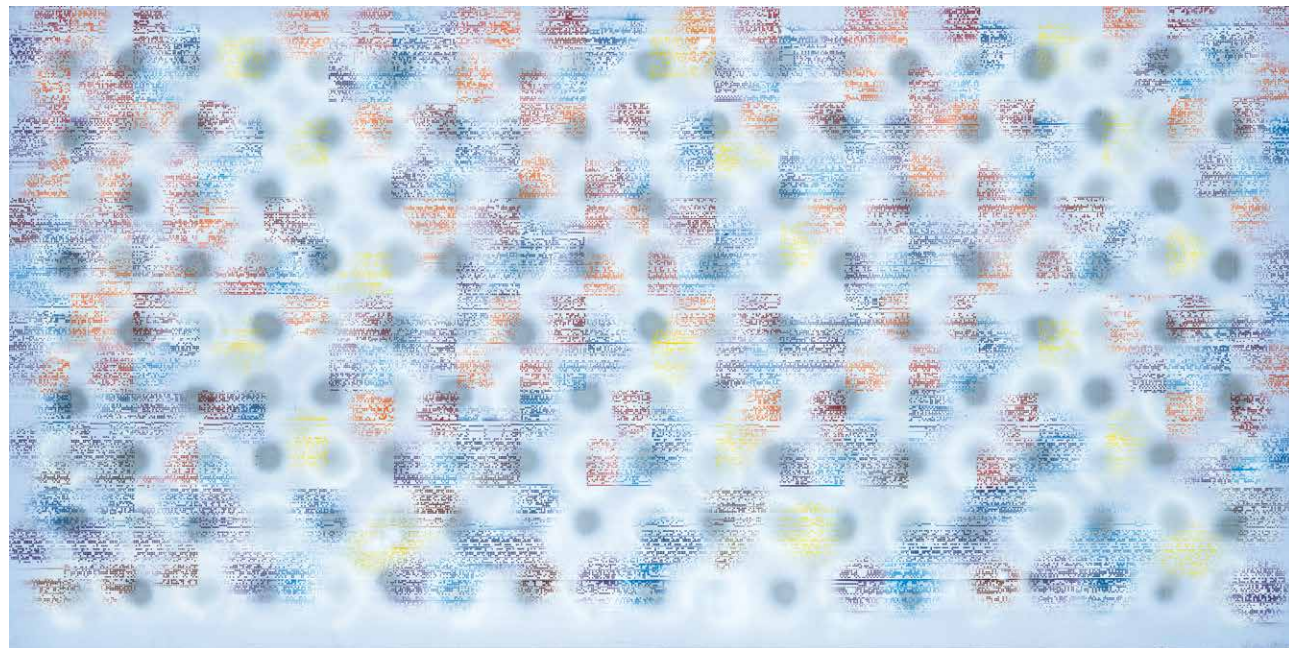
Bak Imre és Winkler Nóra 2016-ban Pakson épp a művész *Orange* című, nemrégiben Varsóban, a Polswiss Art aukciósháznál elkelt műve előtt beszélget. A paksi kiállításban felvett videó, amelyen a művész vezeti végig az *Artmagazin* stábját, fenn van a www.artmagazin.hu-n, szerkesztett változata pedig 89. számunk címlapsztorija

Fotó: © Artmagazin

az általuk tavaly ősszel egy nagy reprezentatív kiállításon „felfedezett” Fenyő György műveivel is: decemberi árverésükön egy *Őnarcképének* az árát hatról 22 millióra, egy nőalakjáét 4,2-ről tíz-millióra emelték az értük versengők). De vissza még egy pillanatra Munkácsyhoz (ha hinni lehet a híreknek, októberben a Long Island-i Bridge-

hamptonban működő Julian Beck Fine Paintings Galleryben állítólag 5,4 millió dollárért – 1,683 milliárd forint – adták el *A dajka* című festményét): a Kieselbach Galéria már említett decemberi, az elhagyott téli árverés helyett megrendezett, értékesítéssel egybekötött kiállításán a kínálat kiemelt darabja volt a festő *Ecce homo* című monumentális

képéhez készített nagy méretű színvázlata, amelyet a hírek szerint 290 millió forintért kínáltak, ám itt sem jött hír arról, hogy vajon lett-e rá vevő; ha igen, akkor ez lenne a pillanatnyilag legdrágábban eladott műalkotás Magyarországon. (A képet 1958-ban 55 000 forintért vette meg Latabár Kálmán; 1994-ben pedig a Blitz Galéria árverésén



Nádler István: *Szisztéma két rétegben*, 1981, olaj, spray, vászon, 100 × 200 cm

Fotó: © Bodó Galéria és Aukciósház / HUNGART © 2021



Vaszary János már 47 éves volt, amikor kitört az első világháború, mégis bevonult, és ha a harcokban nem is vett részt, hadifestőként ott volt a frontvonalaknál. A háborús tapasztalatok, a kommün miatt bezárt Ernst-múzeumbeli saját kiállítása, a trianoni döntés újra fogékonyra tette a vallásos témákra, ugyanakkor művészete ebben az időszakban a konstruktivista megoldások felé mutat elmozdulást: *Golgotáin* a keresztfák fekete csikjaiból áll össze valamiféle szétzilálódott szerkezet.

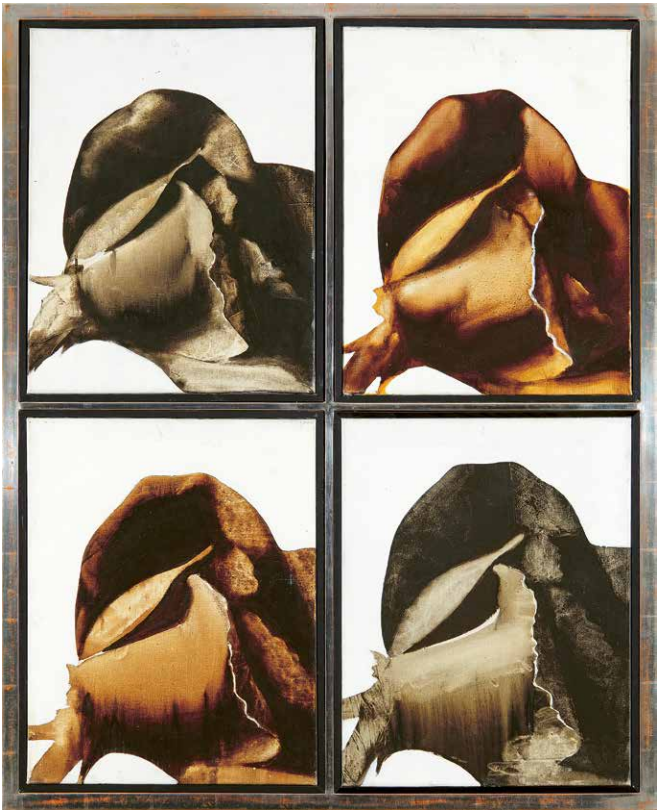
Vaszary János: *Golgota*, 1920-as évek eleje, olaj, vászon, 70,5 × 77 cm

Fotó: © Kieselbach Galéria

1,3 millió forint volt a kikiáltási ára.) És ha már az ilyen „különleges” értékesítési formáknál tartunk: tavaly egy igencsak szokatlan helyen bukkant fel Gulácsy Lajos *Nő kék kancsóval* (*Fons Amoris II.*) című, 1909-ben festett vászna, amely utoljára 2008 októberében a Virág Judit Galéria árverésén szerepelt nyilvánosan, ahol is 40 millió forintos kikiáltási árról indítva 65 milliót ütötték le (vagyis a vevője a jutalékokkal együtt nagyjából kereken 80 millió forintot kellett kifizessen érte). Nos, ez a festmény tavaly májusban nem kis meglepetésre a Vatera online piactéren tűnt fel, 95 millió forintos árral, ám a többször meghosszabbított határidőig sem érkezett rá ajánlat. (Utána egy darabig még fent volt az oldalon, aztán eltűnt.) Ami pedig a klasszikusok után az élő magyar művészek aukciós sikereit illeti, ott a Virág Judit Galéria tavaly immár két kortárs árverésén (valamint a Bodó Galéria már említett decemberi alkalmán) számos jelentős leütés született (az ötmillió forint felett elkelt ilyen tételek listáját lásd a *III. táblázat*-ban), ezeken kívül azonban a többi ha-

sonló próbálkozás alig hozott számottevő eredményeket. A Blitz Galéria március 13-i (mint utóbb kiderült, a vírus miatti totális „zárás” előtt három napra meghirdetett-megtartott) árverése például alighanem bizvást pályázhatna „a világ legrövidebb aukciója” címre: a hetvennyolc tétellel szabályosan végigvitt esemény alig több mint tizenöt percig tartott, a jelen lévő öt (!) érdeklődőből ketten licitáltak összesen három tételre, emellett volt három telefonos licitáló is, így hát hat tétel kelt el, a legmagasabb leütés 800 000 forint lett (egy Hencze Tamás-képért; tőle és ef Zámbo Istvántól két-két, Bak Imrétől és Bada Dadától egy-egy alkotás talált vevőre). A Dobossy májusi (innenntől már valamennyi online megrendezett) aukcióján a legmagasabb ár 1,2 millió forint volt (ugyancsak egy Hencze-képért; és még egy Maurer Dóra-munka ért el egymillió forint leütést); a Contempo októberi árverésén négy millió (egy Csiky Tibor fareliefért; és ezen kívül öt tétel ért el egymilliónál magasabb árat); a Blitz novemberi licitjén 3,6 millió (egy El Kazovszkij vándorállat-

objektért), a Wilson & Cohen aukciósház decemberi online árverésén pedig (ahol a hetvenhat tételből tizen-négyre érkezett licit) 1,9 millió forint. Ezeknél az összegeknél még a fotográfia piacán is voltak sikeresebb szereplők: itt az év két legmagasabb áron elkelt tétele (mindkettő a Virág Judit Galéria novemberi kortárs árverésén) Szijártó Kálmán *Átváltozások* című, tizennyolc darabos fotósorozata (3,4 millió forint; amivel ez az ötödik legdrágább Magyarországon aukción eladott fotómunka), illetve Ficzek Ferenc *Ajtónyitás* című, 1975-ös, szintén több darabból álló sorozata (1,9 millió forint) lett. És végül mindenképpen szólnunk kell még egy, a hazai műkereskedelmet 2020-ban alaposan „felforgató” kezdeményezésről: ebben az évben a Magyar Nemzeti Bank – az általa alapított, és százszázalékos tulajdonában lévő MNB Ingatlan Kft.-n keresztül – alaposan „belenyúlt” a (főleg) kortárs magyar művészek műveinek piacába, amikor intenzív és dömpingszerű felvásárlásba kezdett (a jelentések szerint irodáinak és közösségi tereinek díszítése céljából).



Lakner László: *Rózsák*, 1969, olaj, vászon, 50 × 40 cm
Fotó: © Virág Judit Galéria / HUNGART © 2021



Reigl Judit: *Gomolygás, csavarás, oszlop, fém*, 1984, vegyes technika, vászon, 295 × 195 cm
Fotó: © Virág Judit Galéria / HUNGART © 2021

Az év során az ország jegybankja – amelynek alapvető feladata, mint mindenhol, a monetáris politika vitele, a pénzügyi rendszer és az árak stabilitásának a biztosítása, illetve a devizatartalékok kezelése; bár tény, hogy több ország jegybankjának van saját műgyűjteménye is – összesen több mint kétmilliárd forintot költött több mint százhatvan műtárgyra: a listában ott van Reigl Judit négy festménye (178 millió, azaz – csak a tájékozódás-összehasonlítás kedvéért mutatom ezt a természetesen nyilvánvalóan nem releváns adatot – darabonként átlagosan számolva 44,5 millió forintért), Konok Tamás negyvenkét képe (109 millió, átlagosan 2,6 millió forint), Maurer Dóra tizenhét munkája (233 millió, átlagosan 13,7 millió forint), Bak Imre ugyancsak tizenhét festménye (165 354 331, vagyis átlagáron 9 726 725 forint és 30 fil-

lér), Lakner László tizennyolc alkotása (410 000 euró, azaz mintegy 148 millió, vagyis átlagosan 8,2 millió forint; itt jegyzem meg, hogy Lakner tavalý jelentős ajándékot adott a Szépművészeti Múzeum 1800 utáni gyűjteményének: a múzeum közleménye szerint „mintegy negyven” művet számláló adomány becsértéke „meghaladja az 500 millió forintot”, vagyis az átlagáruk itt több mint 12,5 millió forint), Fajó János negyvenöt képe (350 millió, átlagosan 7,7 millió forint), Frey Krisztián huszonkilenc darab munkája (ezek becsült ellenértéke a közzétett iratok szerint 90,5 millió forint, vételára azonban 109,6 millió, vagyis átlagosan 3,8 millió forint volt, az eladó pedig a Kieselbach Galéria), valamint Korniss Dezső négy képe (becsült ellenértékük 362,2 millió, vételáruk 460 millió forint, az eladó ebben az esetben Nudelman László mű-

gyűjtő). Ezen kívül a jegybank leánycége megvásárolta Rippl-Rónai József *Lengyel Menyhért portréja* című festményét (becsült ellenértéke 133,8 millió, vételára 170 millió forint), valamint Walter Crane 1881-ben festett, *Európa elrablása* című vásznát (240 millió forint), és bejelentették, hogy ezeken kívül terveik között szerepel még Vera Molnar tizennégy alkotásának, illetve Bortnyik Sándor *Mértani formák a térben* című, 1924-es festményének a megvásárlása (utóbbit 1997-ben a maastrichti műkereskedelmi vásáron 250 000 svájci frankért; 2005-ben az Art Baselen pedig egymillió svájci frankért adták el). Vagyis a vírus mindent pusztító hatásai ellenére is van itt pénz, vannak művek, van műkereskedelem. A folytatást meg majd meglátjuk idén...

I. TÁBLÁZAT

2020-ban a világon árverésen 30 millió dollár felett elkelt műtárgyak (az árak jutalékkal együtt értendők; a vastagon szedett nevek új szerzői árcsúcsot jeleznek; a l l jelek között álló műtárgyak magánüzlet keretében cseréltek gazdát)

Francis Bacon: *Triptych Inspired by the Oresteia of Aeschylus (Aiszkhülosz Oreszteiája inspirálta triptichon)*; 1981) – 2020. június, Sotheby's, New York – 84 550 000 dollár (26,872 milliárd forint; becsérték: 60–80 millió dollár; kikiáltási ár: 48 millió dollár; leütési ár: 74 millió dollár)

Vu Pin / Wu Bin: A Lingbi-kő tíz nézete (11,5 méter hosszú kalligrafikus tekercs-kép; 1610) – 2020. október, Poly International, Peking – 512 900 000 jüan (75 436 800 dollár; kikiáltási ár 100 millió jüan; leütési ár: 446 millió jüan; 1989 decemberében a Sotheby's New York-i aukcióján 1,21 millió dollárért kelt el)

[Mark Rothko: *No. 22. (Reds)*; 1957) – 2020. április, az Acquavella, a Gagosian és a Pace galériák adták el közösen a Donald Marron-hagyatékából – 70 millió dollár (22,660 milliárd forint)]

Roy Lichtenstein: *Nude with Joyous Painting (Akt jókedvű festménnyel)*; 1994) – 2020. július, Christie's, New York – 46 242 500 dollár (14,493 milliárd forint; becsérték: 30 millió dollár; kikiáltási ár: 20 millió dollár; leütési ár: 40,5 millió dollár)

David Hockney: *Nichols Canyon* (1980) – 2020. december, Phillips, New York – 41 067 500 dollár (12,220 milliárd forint; becsérték: 35 millió dollár; kikiáltási ár: 24 millió dollár; leütési ár: 35,5 millió dollár)

Zsen Zsen-fa / Ren Renfa: *Öt részeg herceg hazafelé tart lovon* (két méter hosszú tekercskép; 1300 körül) – 2020. október, Sotheby's, Hongkong – 306 551 000 hongkongi dollár (39 553 800 dollár; 12,029 milliárd forint; becsérték: 80–120 millió hongkongi dollár; leütési ár: 265 millió hongkongi dollár; vevő: Liu Ji-csien / Liu Yiqian kínai műgyűjtő; 2009 novemberében a Christie's hongkongi árverésén 46 580 000 hongkongi dollárért [kb. 6 millió dollár] kelt el)

Cy Twombly: *Untitled (Bolsena)*; 1969) – 2020. október, Christie's, New York – 38 685 000 dollár (11,830 milliárd forint; becsérték: 35–50 millió dollár; 1992 májusában 1,65 millió dollárért kelt el)

Sanyu / Chang Yu: *Quatre nus (Négy akt)*; 1950-es évek) – 2020. július, Sotheby's, Hongkong – 258 341 000 hongkongi dollár (33 333 200 dollár; 10,424 milliárd forint; becsérték: 250 millió hongkongi dollár; kikiáltási ár: 160 millió hongkongi dollár; leütési ár: 225 millió hongkongi dollár; 2005 novemberében a Christie's hongkongi árverésén 16,36 millió hongkongi dollárért (2,1 millió dollár) adták el)

Tyrannosaurus Rex-csontváz – 2020. október, Christie's, New York – 31 847 500 dollár (9,739 milliárd forint; becsérték: 6–8 millió dollár)

Mark Rothko: *Untitled (Cím nélkül)*; 1967) – 2020. október, Christie's, New York – 31 275 000 dollár (9,564 milliárd forint; becsérték: 30–50 millió dollár; 1998-ban 1,2 millió dollárért kelt el)

David Hockney: *The Splash (A csobbanás)*; 1966) – 2020. február, Sotheby's, London – 23 117 000 font (31 130 224 dollár; 9,255 milliárd forint; becsérték: 20–30 millió font; vevő: David Geffen; 2006-ban a Sotheby's londoni árverésén 2,9 millió fontért kelt el, akkor ez volt Hockney rekordja)

Barnett Newman: *Onement V.* (1952) – 2020. július, Christie's, New York – 30 920 000 dollár (9,690 milliárd forint; becsérték: 30–40 millió dollár; kikiáltási ár: 20 millió dollár; leütési ár: 26,75 millió dollár; 2012 májusában a Christie's New York-i árverésén 22 482 500 dollárért kelt el)

Brice Marden: Complements (2004–2007) – 2020. július, Christie's, New York – 30 920 000 dollár (9,690 milliárd forint; becsérték: 28–35 millió dollár; Marden korábbi rekordja: 10,9 millió dollár, 2019. november, Sotheby's, New York)

Joan Miró: *Peinture (Femme au chapeau rouge) (Festmény [Nő piros sapkában])*; 1927) – 2020. július, Sotheby's, London – 23 718 350 font (30 552 784 dollár; 9,034 millió forint; becsérték: 20–30 millió font; leütési ár: 20 650 000 font)

II. TÁBLÁZAT

2020-ban magyarországi árveréseken 30 millió forint felett elkelt műtárgyak (leütési árak jutalék nélkül; a vastagon szedett nevek új szerzői árcsúcsot jeleznek)

Tihanyi Lajos: *Akt stúdium* (1917; hátoldalán: *Női portré*) – 2020. december, Virág Judit Galéria – 95 millió forint

Munkácsy Mihály: *Fasor* (1873) – 2020. szeptember, Virág Judit Galéria – 90 millió forint (2002 áprilisában a Mű-Terem Galéria árverésén 12 milliós kikiáltás után 44 millión ütötték le)

Munkácsy Mihály: *Naplemente* (1873) – 2020. december, Virág Judit Galéria – 90 millió forint (2016 decemberében a Virág Judit Galéria árverésén 40 milliós kikiáltás után 55 millión ütötték le)

Kádár Béla: *Eladják a szürkét* (1921 körül) – 2020. szeptember, Virág Judit Galéria – 80 millió forint

Vaszary János: *Parkban* (1930 körül) – 2020. szeptember, Virág Judit Galéria – 72 millió forint

Vaszary János: *Golgota* (1920-as évek eleje; védett) – 2020. szeptember, Kieselbach Galéria – 60 millió forint

I. Lipót király arany ötdukátosa – 2020. szeptember, Pannonia Terra Numizmatika – 165 000 euró (60 millió forint; kikiáltási ár: 100 000 euró)

Scheiber Hugó: *Világváros* (1926 körül) – 2020. december, Virág Judit Galéria – 53 millió forint (1998-ban a Mű-Terem Galéria árverésén 3,2 millió forintért ütötték le)

Galimberti Sándor: Nagybányai udvar (1907) – 2020. szeptember, Kieselbach Galéria – 50 millió forint

Munkácsy Mihály: *Karosszékben ülő lány* (1878 körül) – 2020. december, Bodó Galéria – 50 millió forint

Szobotka Imre: Fekvő alak (1912–14 körül) – 2020. december, Virág Judit Galéria – 46 millió forint (2015 tavaszán a Virág Judit Galéria árverésén 18 millió forintért ütötték le)

Reigl Judit: *Gomolygás, csavarás, oszlop, fém* (1984) – 2020. november, Virág Judit Galéria – 44 millió forint

Vaszary János: *Reggelizőasztal* (1918) – 2020. december, Virág Judit Galéria – 42 millió forint

Paál László: *Békák mocsara* (1875 körül) – 2020. december, Virág Judit Galéria – 40 millió forint (2002 áprilisában a Mű-Terem Galéria árverésén 19 millió forinton ütötték le)

Glatz Oszkár: Hegyi tanya (1906 körül) – 2020. szeptember, Kieselbach Galéria – 36,5 millió forint

Lakner László: *Rózsák* (1969) – 2020. november, Virág Judit Galéria – 36 millió forint

Paál László: *Nyár elején* (1876 körül) – 2020. szeptember, Virág Judit Galéria – 32 millió forint

Nádler István: *Szisztéma két rétegben* (1981) – 2020. december, Bodó Galéria – 32 millió forint

Batthyány Gyula: *Hölgy papagájjal* (1920 körül) – 2020. szeptember, Virág Judit Galéria – 30 millió forint

III. TÁBLÁZAT

2020-ban magyarországi árveréseken élő művészek 5 millió forint felett elkelt műtárgyai (leütési árak jutalék nélkül; a vastagon szedett nevek új szerzői árcsúcsot jeleznek)

Reigl Judit: *Gomolygás, csavarás, oszlop, fém* (1984) – 2020. november, Virág Judit Galéria – 44 millió forint*

Lakner László: *Rózsák* (1969) – 2020. november, Virág Judit Galéria – 36 millió forint

Nádler István: *Szisztéma két rétegben* (1981) – 2020. december, Bodó Galéria – 32 millió forint

Keserü Ilona: Cérnás (1969) – 2020. november, Virág Judit Galéria – 28 millió forint

Lakner László: *Celan* (1982–83) – 2020. december, Bodó Galéria – 22 millió forint

Nádler István: *Fekete* (1997) – 2020. december, Virág Judit Galéria – 20 millió forint

Lakner László: *Konyhai csendélet* (1964) – 2020. december, Virág Judit Galéria – 19 millió forint

Bak Imre: Fekete-fehér II. (1982) – 2020. november, Virág Judit Galéria – 17 millió forint

Reigl Judit: *Folyamat* (1974) – 2020. december, Virág Judit Galéria – 17 millió forint*

Nádler István: *Gyász II.* (1977) – 2020. november, Virág Judit Galéria – 16 millió forint

Lakner László: *P. C. levéltörédéke 5.* (1977) – 2020. november, Virág Judit Galéria – 10 millió forint

Konkoly Gyula: Második világháború (1967) – 2020. november, Virág Judit Galéria – 10 millió forint

Keserü Ilona: *Pannóterv II.* (1978) – 2020. november, Virág Judit Galéria – 10 millió forint

Nádler István: *Plasztikus átló* (1974) – 2020. november, Virág Judit Galéria – 10 millió forint

Nádler István: *Csavarás* (1976) – 2020. december, Virág Judit Galéria – 10 millió forint

Bak Imre: *Improvizáció IV.* (1982) – 2020. december, Virág Judit Galéria – 9 millió forint

Nádler István: *Háromszög* (1993) – 2020. december, Bodó Galéria – 7 millió forint

Keserü Ilona: *Hommage à Nervi* (1966) – 2020. december, Virág Judit Galéria – 6,5 millió forint

Türk Péter: ??? (1971) – 2020. november, Virág Judit Galéria – 6 millió forint

Konok Tamás: Mérték II. (1976) – 2020. november, Virág Judit Galéria – 5,5 millió forint*

Szűcs Attila: Tájkép csónakossal (1997) – 2020. november, Virág Judit Galéria – 5,5 millió forint

Méhes László: Vadászlak – 2020. december, Virág Judit Galéria – 5 millió forint

* Reigl Judit 2020 augusztusában, Konok Tamás az év novemberében halt meg, vagyis műkereskedelmi szempontból azon év december 31-ig még élő alkotóknak számítottak.

Nemrég jelent meg egy interjúkötet a világ 28 jelentős múzeumának igazgatóival arról, milyen jövőt látnak és terveznek a szeretett intézménynek. Szántó András 2020-ban, a tavaszi leálláskor kezdett velük beszélgetni, és bár ezek nem portrék, engem kifejezetten érdekelt az is, van-e a megkérdezetteknek közös személyiségvonása, ha mindannyian teljes hittel, szenvedéllyel és tudással dolgoznak azon, hogy legyen kedvünk bemenni hozzájuk.

Winkler Nóra

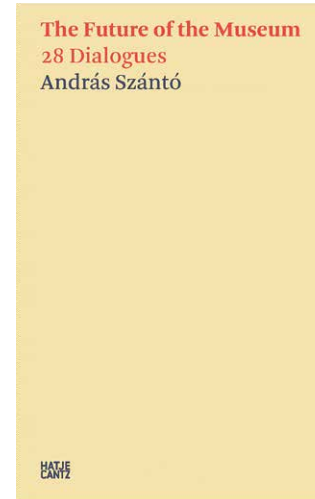
A MÚZEUM JÖVŐJE

Interjú Szántó Andrással



Marie-Cécile Zinsou még húszas éveiben Beninben hozta létre művészeti alapítványát, amely az első ilyen jellegű intézmény a nyugat-afrikai országban. Néhány évvel később az alapítvány a nemzetközi normáknak megfelelő múzeumot nyitott Ouidah-ban (képünkön). Következő projektje egy az afrikai kulturális és éghajlati viszonyoknak megfelelőbb múzeum felépítése. A Musée de la Fondation Zinsou épülete

Fotó: © Jean-Dominique Burton / HUNGART © 2021



A könyv borítója



A Lina Bo Bardi által tervezett Museo de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand egyedülálló kiállítási rendszerében a képeket üveg festőállványokra szerelték, így a művek látszólag lebegnek a térben. Adriano Pedrosa vezetése alatt a múzeum a hagyományos művészeti párbeszéd kereteiből kitörő kurátori kísérletekbe kezdett. Részlet a Museu de Arte de São Paulo *Acervo em Transformação* (Az átalakuló képgaléria) című 2020-as kiállításából

Fotó: © Eduardo Ortega / HUNGART © 2021

Artmagazin: Hogy választottad ki a 28-akat?

Szántó András: Csak később tűnt fel, hogy valójában mindenki az ismerősöm, jó néhányan nem is évek, de évtizedek óta. Munkából kifolyólag találkoztunk, de sokukkal baráti a viszonyom. De nem ez volt a válogatás lényegi szempontja. A kiadónak volt egy korábbi kötete, ahol a „nagy öregekkel” készítették interjúkat a múzeumokról, s ez lehetővé tette, hogy mi inkább előre tekintsünk és arról gondolkodjunk, mi lesz a múzeummal mint intézménnyel a jövőben. Interjúalanyaink is a fiatalabb generációt képviselik, a megkérdezett múzeumigazgatók átlagéletkora 49 év. A múzeum jövőjét illetően fontos szempont, hogy ez globális szakma lett az elmúlt évtizedekben, és érzékelteni akartuk, hogy a világ más tájain is vannak jelentős múzeumok, sőt sok esetben épp onnan érkeznek az új nézőpontok, innovációk. Ugyan vannak olyan országok (például az Egyesült Államok vagy Nagy-Britannia), melyeket több múzeumigazgató képvisel, de arra törekedtünk, hogy széles körű nemzetközi

válogatást állítsunk össze. Lényeges szempont volt az is, hogy kiemeljük a nők szerepét a történetben, mert ez még ma is döntően férfiak uralta szakma. Mindenképpen pozitívum, hogy látszik már az elmozdulás, a mi összeállításunkban is a megkérdezettek fele nő.

Tapasztalataid alapján van bennük valami közös? Ami választ ad arra, hogy kiből lesz múzeumigazgató?

Volt egy 12 napos program a Metben, a Global Museum Leaders Colloquium (múzeumvezetők nemzetközi konferenciája), amire évente egyszer a világ minden tájáról elhívtunk múzeumi vezetőket, hogy beszélgessenek, osszuk meg a tapasztalatokat. Ezt összesen négy alkalommal szerveztük meg a járványt megelőző években. Érezhető volt, hogy az újfajta múzeum közösségi programok színhelyeként működik mint demokratikus platform, ötletcserére alkalmas közeg, ami a társadalom napi problémáival is foglalkozik. Különösen a fejlődő országokból érkezett igazgatók számára voltak ezek nagyon izgalmas felvetések, mert náluk a múzeumok

a civil társadalom legfontosabb intézményeinek számítanak. Aki követi a szakmát, az tudja, hogy létezik egy innovatív muzeológia, ami új területek felé nyitja meg a hagyományos múzeum fogalmát. Nagyon érdekelt az is, hogy a különféle társadalmi berendezkedésű, földrajzi és klimatikus adottságokkal rendelkező országokban ki milyen múzeumot csinál. Az elején a célom az volt, hogy gyorsan, még a pandémia időszaka alatt összehozzam az embereket és megvitasuk, hogy a múzeumi területen mit hoz a jövő. Nem tudtam előre, hogy milyen következtetésekre jutunk, de a hosszú beszélgetések vége felé kezdett konzisztens kép kialakulni – érezhetővé vált, hogy létezik egy generációs szemlélet. Ez a könyv nem manifesztum, nincs központi tézise, amit kifejt és alátámaszt. Inkább körkép, ami rávilágít arra, hogy mik azok a témák, amik jelenleg a leginkább foglalkoztatják a múzeumi szakembereket, különösen a pandémia nyomán kialakult helyzettel összefüggésben. Kirajzolódott az is, hogy ennek a generációnak mi a legfontosabb, milyen zónákba próbálja bemozgatni a múzeumot. A nemzetközi múzeumi



A New York-i Brooklyn Museum of Arttól a dél-afrikai Fokvárosban működő Zeitz Museum of Contemporary Art Africa-ig az intézmények franchise-uk bővítésére törekszenek, hogy elérjék a helyi közönséget és kitöltsék a rosszul működő civil társadalmi intézmények által hagyott űrt. A Brooklyn Museum (balra) és a Zeitz Museum of Contemporary Art Africa (jobbira) épülete
Fotó: © Jonathan Dorado / © Brooklyn Museum; © Heatherwick Studio / © Hufton + Crow Photography / HUNGART © 2021

szervezet, az ICOM még a pandémiát megelőzően beindított egy folyamatot, megkísérelték újradefiniálni a múzeum fogalmát. Ezt az új definíciót nem fogadták el egyhangúan, sok vita folyt róla. A múzeum hagyományos feladatai mellé, ami a gyűjteményezés, a kutatás, a tárgyak bemutatása, beépül egy sokkal aktívabb társadalmi ambíció, amely a múzeumot a közösségbe ágyazva, társadalmi igazságtalanságokkal, politikai kérdésekkel foglalkozó intézményként határozza meg. Mint a Szaturnusz és gyűrűje. A hagyományos feladatok a kemény mag, ezt veszi körbe, erre reflektál az új feladatkör. A múzeum valójában már régóta több annál, minthogy az ember csendben nézegeti a vitrinben kiállított tárgyakat és mereng azon, hogy a muzeológusok, művészettörténészek és régészek hogyan dolgozták fel ezt vagy azt a korszakot. Inkább sokoldalúan használható tér, ahol a látogató részt vehet egy remek koncerten, elfogyaszthat egy jó kávé, könyvet is olvashat vagy hallgathatja a saját zenéjét. Ezek valójában nem annyira új dolgok, de az interjúkban visszatérő, hangsúlyos elemek.

Szép a Szaturnusz-hasonlat. Ezek szerint abban konszenzus volt, hogy mit nevezünk a múzeum eredeti, világos alaprofiljának, és akoré épül az új.

Igen, és van egy másik intézmény, ami úgy tűnik, mindenkit inspirál a múzeumi szakmában. Sikeres, modellértékű kulturális intézmény, aminek hasonlóan nagy átalakuláson kellett keresztülmennie. Egy olyan oktatási, közösségi intézményre gondolj, ami minden városban megtalálható: és ez a könyvtár. Igazi sikertörténet az átalakulása. Hagyományos tudástárfunkciója persze meggyengült, amióta a neten szinte minden adat fellelhető, amit korábban csak lexikonokban, szakkönyvekben találhattunk meg. A könyvtárak ügyesen átmentették magukat azzal, hogy közösségi centrumokká alakultak. Mindenki számára nyitottak, sokféle igényt szolgálnak ki. Meglepő módon még olyan funkciókat is átvettek más intézményektől, amikre nem is gondolnál. Én például a brooklyni könyvtárban intézem az útlevelem meghosszabbítását is. Mindenféle ember jár oda, a legkülönbébb igényekkel.



A könyvtárak tehát nyitottak, míg a múzeumok sokáig nagyon zártak voltak. Falak óvták a műkincseket, a múzeum épületéhez hagyományosan lépcsősorok vezettek, külsejük a templomokét idézte. Elitista, szent helyeknek tunktek. A könyvtár ezzel szemben átlagos, barátságos épület, ami úgy tűnik, mindig nyitva van. Bárki beléphet, nem kerül semmibe, és nem mondják meg, mit hogyan csinál benne.

Ha a múzeum is ezt az utat választja, nem fog a kulturális kínálat valamikepp homogenizálódni? Minden kicsit közösségi házzá alakul, annak funkcióival és hangulatával, és mindenki egy kicsit mindent fog csinálni.

Szerintem ez a veszély nem fenyeget. A beszélgetések során minden igazgatót megkérdeztem arról, hogyan definiálja a múzeum fogalmát. Ilyen szavak merülnek fel, hogy „otthon” vagy „a mi helyünk”. De azért az elég messze van még, hogy egy átlagpolgár szemében a múzeum otthonos, befogadó, barátságos közegnek tűnjön. A társadalom igen jelentős része, 70–80 százaléka szinte

A könyvben Szántó András New Yorkban élő, magyar származású művészeti tanácsadó, akinek cikkei és a vele készült interjúk már többször szerepeltek az *Artmagazin*ban is, a világ 14 országából származó 28 múzeumi szakemberrel, köztük kurátorokkal, múzeumigazgatókkal, alapító vezérigazgatókkal beszélgetett. A megkérdezettekről – az interjúk sorrendjében – az alábbi információkat érdemes tudnunk, mielőtt kezünkbe vesszük az egyelőre még csak angolul létező kiadványt. (Jó hír, hogy a tervek szerint a könyv 2021 nyarán magyarul is megjelenik a Szépművészeti Múzeum kiadásában.)



Suhanya Raffel a Hongkongban 2014 óta épülő és – úgy tűnik – 2021-ben meg is nyíló, a kortárs vizuális kultúrára fókuszáló M+ Museum ügyvezető igazgatója. Az intézmény egyik célkitűzése a vizuális kultúra különböző területeiről – akár a hagyományos képzőművészeti formákon kívülről is – származó tárgyak széles spektrumának bemutatása.
Victoria Noorthoorn a Museo de Arte Moderno de Buenos Aires igazgatója, amely a város legnagyobb, modern és kortárs művészetnek szentelt közintézménye. Dolgozott a MoMA nemzetközi programjában mint projektkoordinátor, valamint volt a New York-i The Drawing Center kortárs kiállításainak kurátor asszisztense is.
Franklin Sirmans művészetkritikus, szerkesztő, író és kurátor 2015 óta a Pérez Art Museum Miami igazgatója. 2010 és 2015 között a LACMA kortárs művészeti osztályának vezetője és kurátora volt.
Marie-Cécile Zinsou művészettörténész és vállalkozó a Benini Köztársaságban tevékenykedő Fondation Zinsou / Musée de la Fondation Zinsou elnöke. A Fondation Zinsou célja az afrikai kortárs művészet népszerűsítése és kulturális, oktatási, valamint az ottani társadalmi kezdeményezések életben tartása. Az alapítványhoz kapcsolódó és 2014-ben megnyitott Musée de la Fondation Zinsou az első kortárs művészeti múzeum Beninben.
Anne Pasternak kurátor és a Brooklyn Museum progresszivitásáról híres igazgatója 2015 óta. Mielőtt a nagy múlttal rendelkező múzeum vezetője lett, a Creative Time igazgatójaként dolgozott, ahol a politikai és környezeti kihívásokra reagálni kívánó művészek számára kezdeményezett projekteket.
Adriano Pedrosa 2014 óta a Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand művészeti vezetője, a nemzetközi művészeti élet talán legismertebb brazil kurátora. Mielőtt múzeumigazgató lett, számos kiállítást és kiadványt szervezett és állított össze Braziliában és külföldön.
Tania Coen-Uzzielli a Tel Aviv Museum of Art igazgatója. Korábban a jeruzsálemi Israel Museum kurátori osztályának vezetője volt. 2018-ban társkurátorként dolgozott a 16. Velencei Építészeti Biennálé izraeli pavilonján.
Eugene Tan két intézményt is vezet – 2013 óta a National Gallery Singapore, 2019 óta pedig a Singapore Art Museum igazgatója. 2005-ben dolgozott az akkori Velencei Képzőművészeti Biennálé szingapúri pavilonjának kurátoraként, 2006-ban pedig a Singapore Biennale társkurátora volt.
Koyo Kouoh 2019 óta egy személyben ügyvezető igazgatója és vezető kurátora a fokvárosi Zeits Museum of Contemporary Art Africa intézményének. 2017-ben tagja volt annak a kutatási bizottságnak, amely Adam Szymczyk lengyel kurátort választotta a documenta 14 művészeti vezetőjévé.
Maria Mercedes González a kolumbiai Museo de Arte Moderno de Medellín vezérigazgatója, aki a múzeum 2015-ös kibővítését is levezényelte.
Philip Tinari író, kritikus, kurátor és a kínai kortárs művészet szakértője, a pekingi UCCA Center for Contemporary Art igazgatója. Korábban az Art Basel kínai képviselőjeként dolgozott, valamint művészetkritikai előadásokat tartott a China Central Academy of Fine Artson. Az *Artforum* közreműködő szerkesztője, 2008-ban az ő közbenjárásával indult el az *Artforum* kínai nyelvű kiadása, az artforum.com.cn.
Rhana Devenport kurátor és művészeti szakember az Adelaide-ben működő Art Gallery of South igazgatója. Korábban az Auckland Art Gallery vezetőjeként tevékenykedett. 2017-ben ő kurálta a Lisa Reihana munkáit bemutató új-zélandi pavilont a Velencei Képzőművészeti Biennálén.
Thomas P. Campbell 2018 óta a Fine Arts Museums of San Francisco igazgatója. 2009 és 2017 között a Metropolitan Museum of Art igazgatója és vezérigazgatója volt. 2017. június 30-án visszalépett a Met igazgatói posztjairól, és az ösztöndíj történetében másodikként elfogadta a Getty Alapítvány Rothschild kutatói ösztöndíját.
Meriem Berrada a marrákesi Museum of Contemporary African Art Al Maaden művészeti vezetője és társötletgazdája. Az intézmény elkötelezett az afrikai kortárs művészet népszerűsítése iránt, célja a marokkói és a szomszédos országok vezető művészeinek folyamatos támogatása és munkáik nyilvános bemutatása.

Anton Belov a moszkvai Garage Museum of Contemporary Art igazgatója. A Dasha Zhukova és Roman Abramovich által 2008-ban alapított Garage Museum az első olyan kulturális intézmény Oroszországban, amely átfogó nyilvánosságot igyekszik megteremteni a kortárs orosz művészet számára.
Marion Ackermann 2016 óta a drezdai Staatliche Kunstsammlungen Dresden igazgatója. A huszadik századi és kortárs művészet szakértője, korábban dolgozott a stuttgarti Kunstmuseum igazgatójaként, a müncheni Lenbachhaus kurátoraként, és számos egyetem professzora volt.
Hans Ulrich Obrist sztárkurátor, művészeti szakíró, a londoni Serpentine Galleries művészeti vezetője. Többek között kortárs képzőművészekkel folytatott beszélgetéseit megörökítő, a *The Interview Project* részeként megjelent interjúköteteiről híres. Obrist munkája magában foglalja a művészeti intézmények és a kurátorok gyakorlatának folyamatos feltárását és magyarázatát – ezt a tevékenységet többek között a *The Brief History of Curating* című könyvében összegezte.
Sonia Lawson a Togóban működő Palais de Lomé – a kontinens első, államilag finanszírozott művészeti múzeuma – alapító igazgatója. Lawson korábban a L'Oréal és az LVMH luxuscikk-ügyvezetőjeként tevékenykedett, húga, Cina pedig 2013 óta postaügyi és digitális gazdasági miniszter Togóban. A múzeumot átfogó állami finanszírozási modellje különbözteti meg a kontinens hasonló intézményeitől.
Max Hollein osztrák művészettörténész, 2018 óta a Metropolitan Museum of Art igazgatója. 2016 nyarától 2018-ig igazgatója és ügyvezető igazgatója volt a Fine Arts Museums of San Franciscónak. Ő a Met tizedik igazgatója. A döntést több újság – a *The Guardian*, a *New York Times* és a *The Observer* – is kritizálta, hiszen eddig mind a tíz igazgató fehér bőrű volt.
Cecilia Alemani a New York-i High Line Art igazgatója és vezető kurátora – valamint ő a 2022-re csúsztatott 59. Velencei Biennálé művészeti vezetője és főkurátora.
Brian Kennedy 2019 óta a Salemben működő Peabody Essex Museum igazgatója. Korábban a Toledo Museum of Art elnöke és igazgatója volt. Hat könyve jelent meg, többek között korábbi címlapsztárunk, Sean Scully és Frank Stella művészetéről.
Sandra Jackson-Dumont 2020 eleje óta a Los Angelesben frissen megnyílt Lucas Museum of Narrative Art igazgatója. 2014 óta a Metropolitan Museum oktatási és közéleti programjainak elnöke volt.
Daniel Birnbaum kurátor és művészetkritikus, 2019 óta a londoni Acute Art igazgatója és kurátora. 2016 óta több Hilma af Klint életművét feldolgozó kiállítás vezető kurátora volt, 2010 és 2018 között pedig a stockholmi Moderna Museet igazgatójaként tevékenykedett.
Katrina Sedgwick a melbourni Australian Centre for the Moving Image igazgatója. Ő az Adelaide Film Festival alapítója, a 2010-es évek első felét tv-programok gyártásával, megrendelésével töltötte, évekig volt az ausztrál távközlési vállalat feje.
Axel Rüger 2018 óta a londoni Royal Academy of Arts titkára és vezérigazgatója. Korábban, 2006-tól az amszterdami Van Gogh Museum igazgatója volt.
Adam Levine 2020 tavasza óta az ohioi Toledo Museum of Art tizedik elnöke és vezérigazgatója, aki egy hosszabb kihagyás – Cummer Museum of Art & Gardens, Florida – után visszatérő munkatársként kezdi meg a múzeum vezetését.
Mami Kataoka kurátor és művészeti szakíró, 2003 óta a tokiói kortárs művészeti profilú Mori Art Museum igazgatója. Korábban a Tokyo Opera City Art Gallery vezető kurátoraként tevékenykedett.
Marc-Olivier Wahler svájci kurátor, művészettörténész és művészkritikus, a genfi Musée d'Art et d'Histoire új igazgatója. Korábban a párizsi Palais de Tokyo igazgatójaként, valamint az amszterdami De Appel Arts Center és a török Contemporary Istanbul művészeti tanácsadójaként dolgozott.

(Szilágyi Róza Tekla összeállítása)

Az a baj, hogy a múzeumok mindig a többi múzeumot követik.
Amikor az irodáinkat terveztük, én a Pixart tartottam szem előtt.
Anton Belov, Garage Museum of Contemporary Art, Moszkva

A művészet prekonceptciókat elmozdító, szétcincáló képessége
remélhetően alapja lesz egy újfajta intézményi dinamikának.
Victoria Noorthoorn, Museo de Arte Moderno, Buenos Aires

A múzeum menedék – hely, ahol lelassulhatunk, reagálhatunk, ahol kihívások és örömök érnek. Civilként
feladatunk, hogy ezt a fontos és kincset érő teret biztosítsuk, kiálljunk mellette és védelmezzük.
Suhanya Raffel, M+ Museum, Hongkong

Rájöttem, hogy ahelyett, hogy azon görcsölnék, hogyan tudnánk mindent pontosan
ugyanúgy megmutatni, mint mások, a saját modellünket kell felépítenünk.
Marie-Cécile Zinsou, Musée de la Fondation Zinsou Cotonou & Ouidah, Benin

Van egy *Art Detectives (Művészeti nyomozók)* elnevezésű programunk, mely a művészet segítségével
épít hidat különböző csoportok közé, és párbeszédet katalizál közöttük. Miami-Dade-i rendőröket hoz
össze az egészségügyi rendszerből kiesett közösségek gyerekeivel. Szó szerint a művészetről tanulnak.
„Mit látsz? Hogy lehet, hogy ugyanazon dolog előtt állva egészen mást látunk?”
Az egész a hidak építéséről szól.
Franklin Sirmans, Pérez Art Museum Miami, Florida

soha nem jár múzeumba. A múzeumok szeretnének a társadalom központi pil-lérei lenni, de sajnos a statisztikák azt mutatják, hogy a társadalom erről nem vesz tudomást. Lehet persze az oktatá-si rendszert hibáztatni, hogy a kultúra sosem kap kiemelt támogatást, de alap-vetően a múzeumok feladata lenne, hogy megnyissák kapuikat. Ez összefügg ma-gával a múzeumépítéssel, azzal, hogy egy kiállítás hogy szólal meg és hogyan szólítja meg az embereket, tehát a dizájnnal és a marketinggel is. Például azzal, hogy milyen felületeken és mit kommu-nikál a fiatalabb generációk felé. Volt egy svájci múzeum kiváló gyűjteménnyel, kutatószakemberekkel, vagyis minden olyan adottsággal, amitől sikeres lehe-tett volna, mégis nagyon alacsony volt a látogatószáma. Felkért tanácsadóként azt javasoltam, hogy kérdezzük meg közvetlenül a fiatalabb generáció kép-viselőit, mit várnak ők el a múzeumtól. Milyennek kéne lennie ahhoz, hogy ők odajárjanak. Egy kötetlen, pizzázással egybekötött beszélgetésen, amihez a múzeum igazgatója kezdetben nagyon szkeptikusan viszonyult, hamar kide-

rült, hogy egy diák csak akkor megy be a múzeumba, ha van olcsó büfé, ahol ücsöröghet anélkül, hogy viselkednie kéne, és természetesen van jó minőségű, ingyen wifi. Csak ilyen körülmények kö-zött nem érzi kényszernek az ottlétet, vagyis érzi otthon magát. Különben in-kább a plázákban ücsörög. Ezek hétköz-napi dolgok, de széles réteget zárunk ki, és főként az utánpótlás lehetőségét vág-juk el, ha ezeket az egyszerű igényeket figyelmen kívül hagyjuk, és nem neve-lünk ki egy új múzeumba járó réteget. Amerikában a megújulási igény (kény-szer) összefonódik más társadalmi ré-tegződéssel, a származás kérdésével is. Az interjúkészítés első szakaszában rob-bant be a Black Lives Matter mozgalom, júniusban, George Floyd meggyilkolása után. Alapvető kérdéssé vált az ameri-kai múzeumok számára: miként érhe-tik el, hogy a fekete amerikaiak ottho-nosan érezzék magukat a múzeumban. Látnak-e olyan műtárgyakat, amiben magukat, a történelmi háttérüket felis-merik. Számukra elfogadható-e a mú-zeumban bemutatott anyag interpretá-ciója. Alapvetően azon a hierarchikus

viszonyon kell változtatni, amit még a 19. századból örököltünk. A magas- és a populáris kultúra viszonyán. Már a szó is, hogy magaskultúra is hihetetlen, nem? Fent van valahol elérhetetlen magasságban, hát hogyan lehetne kö-zös élménnyé tenni? Nem gondolom, hogy fel kellene hígítani vagy le kellene butítani a múzeumot, de azon a hozzá-álláson mindenképpen változtatni kell, hogy a tudós szakemberek csak saját szakmai közegük számára érthető mó-don kommunikáljanak. A múzeum intézménye létfontosságú az olyan országokban, ahol tulajdonkép-pen ez az egyetlen közösségi tér, ahol más típusú emberekkel is találkozhat-sz, amikor nem vallásos alapon szerveződő közösségben vagy fogyasztói közegben vagy. Szeretnék egyszer könyvet írni *The Mall, the Museum and the Mosque*, azaz *A pláza, a múzeum és a mecset* címmel. Sok helyen ez a három közös-ségi alternatíva létezik. Nagyon fontos tényező, hogy a múzeum olyan hely tud lenni, ahol nem kell hívónek lenned és nem kényszerülsz fogyasztásra.

Mit gondolsz és mit gondolnak az általad kérdezettek, mi az, amit csak a múzeum tud nyújtani azoknak, például a fiataloknak, akiket bevonzani igyekeznek?

A múzeummenedzsment egyik első le-ckéje, hogy szegmentáltan kell kezelni a múzeumlátogató fogalmát. A betérő embereknek a legkülönfélébb motivá-ciói lehetnek a múzeumba járásra. A ha-gyományos elképzelés az, hogy műve-lődni, okosodni járunk a múzeumba, ahol tisztelettudóan szemléljük a műve-ket, elolvassuk a magyarázó feliratokat, esetleg veszünk egy katalógust is. Ez a látogatóknak csak kb. 10 százaléka-ra igaz. Annyi más ok létezik. Randevú-zunk a múzeumban, osztálykirándulá-son vagy múzeumpedagógiai foglalko-záson veszünk részt, felkészülünk egy utazásra, vagy csak egyedül szeretnénk lenni. Ott vannak például az agyonhaj-szolt anyák és dolgozó nők, akik spiri-tuális zarándokként, kifejezetten azért mennek a múzeumba, hogy egyedül lehessenek, helyreálljon a lelki egyensú-lyuk. Kell tehát pihenőpad, babakocsi-tároló és még számtalan praktikus kiszolgáló eszköz. A nagyobb állami múzeumokat hétköznapi délelőtt leg-

nagyobb számban egyébként a gyerekek látogatják az osztálykirándulás kötelező programjaként, és ebben az amerikai és a magyar múzeumok nem különböz-nek egymástól. Az egyik interjúban fel is merült a kérdés, hogy ha a látogatók csaknem a fele csupán kb. másfél méter magas, akkor miért lógnak olyan maga-san a képek. Hiszen mint bármely más szolgáltatásnál, ezt is az igényekhez kel-lene igazítani. Kommerciális helyzetben óriási pénzeket költenek a vállalatok piackutatásra, hogy tökéletesíthessék a szolgáltatásaikat. A múzeumi közön-ség sem homogén, itt is sokkal több mindenre fel kellene készülni.

Ha valakit úgy jellemzel, „klasszikus tanárember”, akkor mindketten kö-rülbelül ugyanarra gondolunk. Tud-juk, mi hajt egy tanárt ideális eset-ben. Szerinted mi az, ami a múzeumi embereket hajtja, mi az a belső drive?

Például hisznek abban, hogy különösen a mai digitalizált világban egy valódi műtárggyal való találkozás, aminek Walter Benjamin-i aurája van, mélyről fakadó és egyre erősödő emberi igény. Más dolog, ha otthon nézed meg ugyan-azt a filmet, mint ha moziban látod.

Több interjúban szóba kerül, hogy ma-ga a múzeumi környezet – ami lehet drámai hatású vagy steril white cube tér –, tehát az építészet, a fények, az akusztika vagy a bejárás koreográfiá-ja szintén befolyásolja a műélvezetet. A múzeum ilyen értelemben véve Ge-samtkunstwerk, totális élményt ad. Van egy olyan x-faktor, ami csak itt érezhető, egy virtuális kiállítás nem tudja megadni. A harmadik elem, hogy a múzeumban együtt vagy más embe-rekkel, úgy, mint a színházban: közös-ségi élménybe ágyazott esztétikai él-ményben lesz részed. Ez akkor is jó, ha olyanokkal vagy, akikhez érzelmileg is kötödsz, de akkor is, ha ismeretlenek-vel. A közös élményben mindenkép-pen van valami mágikus vonzerő, és ez, úgy látszik, kortól, nemtől, lakóhelytől függetlenül mindenkinek számít.

Egyszer megkérdeztem az Instagra-mon a követőimtől, hogy miért sze-retnek múzeumba menni. Szupereket mondtak, az egyikük válasza az volt, hogy a hangot szereti nagyon, ahogy a cipősarka kopog, amikor végigmegy a termeken. Ez egy érzéki élmény, ami-ben benne van az is, amiről beszéltél, a térelmény.



A kialakulóban lévő, a közönségre és a közösségre fókuszáló muzeológia számos nemrégiben létrehozott intézményben megjelenik világszerte, köztük a kolumbiai Museo de Arte Moderno de Medellínben és a marokkói Marrákesben található Museum of Contemporary African Art Al Maadenben is. Kültéri mozi a Museo de Arte Moderno de Medellín előtt (balra) és a Dar Bellarj Foundation eseménye, amely a marrákesi medina (óváros) egyedülálló anyáit támogatja (jobbra)

Ez is egy kulturálisan kialakított séma, és óvatosan kell vele bánni, mert közel visz ahhoz a képlethez, hogy a múzeum szakrális tér, olyan, mint egy templom, amiben a műtárgyak az ereklyék. Ez egy 19. századi romantikus idea, de úgy látszik, a velem egykorúakba még nagyon beleivódott, miközben nyilvánvaló, hogy a következő generáció számára a múzeum más értékeket jelenít majd meg. Itt vannak például a kertek. Meglepő, hogy mennyi múzeum foglalkozik manapság azzal, hogy hogyan szervezi át, nyitja meg a múzeum terét a külvilág felé. Tetőkertek, parkok, szoborkertek lettek meghatározó elemei a múzeumi élménynek. Óvatosan kell tehát bánni ezzel a romantikus metaforával, talán nem is kellene ennyire misztifikálni. Ugyanakkor egy múzeumi tér nagyon összetett. Az is elképzelhető, hogy van egy szentélyszerűen kialakított része, de ez beágyazódik a hétköznapi élet terébe, mert mindeközben van játszóháza, kávézója, boltja.

Szerinted most van először a múzeumok több mint száz éves történetében, hogy a közönség aktívan részt akar venni a történetekben?

Ez az ambíció mindig is megvolt a múzeumok egy részében. Mi most inkább a művészeti múzeumok típusáról beszélünk. Példának a Victoria és Albert Múzeumot hozom, ami a kezdetektől fogva törekedett arra, hogy szélesebb közönségreteget vonzzon be, ingyenes kulturális lehetőséget biztosítson az átlagember számára. A Met amerikai részlege arról szólt, hogy a világ minden tájáról érkező bevándorlók megtanulják, mit jelent amerikainak lenni. Az európai nagy múzeumok egy egész nemzetet próbálnak képviselni, egy egész nemzet identitásának próbálnak az ékességei lenni függetlenül attól, hogy sikeresen teszi ezt vagy sem. A múzeumi szakma azonban a hetvenes évek óta nagyon tudatosan dolgozik azon, hogy az addigra kialakult elitista, tudományelvű

múzeumot, ahová a kiművelt felsőbb osztályok jártak, megnyissa szélesebb rétegek felé. Ebben az időben tették ki az első homlokzati molinókat, zászlókat, és ekkor készültek az első blockbuster kiállítások. A látogatószámot is akkor kezdték figyelni. A gondolkodásmód tehát jelen volt már akkor is a szakmában, de mára ezek a kérdések, problémafelvetések állnak a középpontban.

Az interjúk során mi volt az alapbenyomásod? Csupa optimista, energikus ember dolgozik azon, hogy minél több embert bevonzzanak a múzeumba?

Sokáig dolgoztam a Metropolitan Múzeumban, és egészen elképesztett a tudományos osztály, a restaurátorműhelyek világa, az a technológia és szaktudás, ami ott felhalmozódott/felhalmozódik. Végeredményben a múzeum egy gyár, ahol nagyon sok szakma dolgozik együtt, mindenki kell a sikerhez. A múzeumi szakemberek nagyon is tudatában vannak annak, hogy a világ gyorsan változik. Azok a módszerek, ahogy eddig a kultúrát a közönség elé tártuk, megkérdőjeleződnek, és meg is kell kérdőjeleznünk őket. Nagyon kellemes meglepetés volt, hogy a beszélgetőpartnereim milyen nyitottak és innovatívak. Egyik kérdésem arra irányult, hogy honnan merítenek ötleteket, merrefele nézelődnek. Egyikük például a Pixar animációs stúdiót tartja izgalmasnak, mert úgy rendezték be a tereket, hogy az ott dolgozók kreativitását inspirálják. Mások a Netflixet tanulmányozzák, hogy mi a jó sorozatok titka. Hogyan lehet olyan tartalmat gyártani, hogy hétről hétre alig várd a folytatást. Más területeket figyelnek, a többi múzeumot nem annyira. Persze a Pompidou más tészta, az a nyitása idején radikálisan új dolgot képviselt építészeti megoldásaival, kiállításaival. A mai múzeumigazgató-generáció akkor volt húsz-harminc közötti pályakezdő, ezért a Pompidou máig etalon számukra. Kérdésedre visszatérve azt

mondhatom, hogy alapvetően olyan embereket válogattam, akik eleve progresszív álláspontot képviselnek, így nem volt nehéz optimista képet sugallni...

Képzettségüket tekintve mindannyian művészettörténészek, vagy ez már rég nem így van?

Többségük igen, de vannak rendhagyóbb életutak. Például van, aki szovjet rakétamérnökként kezdte, vagy van hivatásos bohóc, aki a színházi világban, majd fesztiválokon keresztül jutott múzeumi pozícióba, és olyan is van, aki fiatalon gördeszskabajnokként híresült el. Vannak, akik korábban a műkereskedelemben dolgoztak, például aukciós házban, sőt befektetési bankárként. Nincs tiszta kvalifikáció a múzeumigazgatói szerepre, ki kell tanulni a gyakorlatban. Hibrid szerep, mert egy múzeumigazgatónak kell, hogy legyen szakmai tudása és fontos, hogy legyen hitele a múzeumi közegben, miközben menedzseri képességeket kell felmutatnia. Az egyik kedvenc interjúalanyomnak, a benini múzeumigazgatónőnek, Marie-Cécile Zinsounak nincs ilyen típusú szakvégzettsége, és mégis már a harmadik múzeumot hozza össze. A világ egyik legszegényebb országában, fiatal tanítónőként az volt az álma, hogy a gyerekeket megismertesse a saját hagyományaikkal. Létrehozta első művészeti központját, ahol kiállításokat rendeztek nagyon eredeti módon. Úgy csalogatták be a közönséget, hogy a leghíresebb popzenészeket kérték fel, írjanak az akcióhoz számokat, amiket a rádióban játszottak, és a módszer nagyon hatásosnak bizonyult. Ezután már olyan múzeumot akart létrehozni, ami megfelel a nemzetközi szabványoknak, klímával meg egyebekkel felszerelve. Ebbe az épületbe a francia állam gyűjteményből hoztak kiállítást, a francia elnök személyesen nyitotta meg. Közben kiderült, hogy a klimatizált terek fenntartása óriási összegbe kerül, miközben alapidolgokra nem jut pénz, úgyhogy most azon dolgozik,



Az európai gyökerű múzeumok hamar elterjedtek a gazdag nyugati országokban. Történetük következő fejezetét azonban főként az ázsiai, gyorsan terjeszkedő gazdaságok írják. A képen a Dune Art Museum, a pekingi UCCA Center of Contemporary Art műholdszerű épületei láthatók a tengerparton – az UCCA idén Sanghajban nyitja meg harmadik kihelyezett létesítményét
Fotó: © Zaiye Studio / HUNGART © 2021

hogy a harmadik múzeuma más legyen. Nem lesz benne légkondi, az is lehet, hogy szabadtéri lesz – tehát alkalmazkodni próbál az adott körülményekhez, a változásokhoz, a fenntarthatóság kihívásaihoz. Egyszóval nem mindig a felsőoktatásban vagy a muzeológus szakmában megszerezhető ismeretek a legfontosabbak: a kreatív gondolkodás, az ambíció is ugyanolyan súllyal esik latba. A könyvnek talán a legfontosabb üzenete, hogy nem kell a múzeumoknak nagyon hasonlítaniuk egymáshoz. Az a nyitás és pluralizmus, ami a képzőművészetben a hatvanas évek óta létezik, a múzeumi szakmában eddig nem volt jellemző, de most már érzékelhető egy ilyen típusú áttörés. Már nemcsak az európai és

észak-amerikai múzeumokat másolják a többiek, hanem egészen eredeti, saját hagyományaikra építő és saját adottságaikból táplálkozó kreatív múzeumalakítás megy végbe világszerte.

Lerakva mindazt a tudást, intellektust, amivel fel vagy vértetzve, meg tudnád mondani, mi az a fizikai, testi érzet, amit megélsz a múzeumban, ami izgat benne?

Nem tudom a saját érzéseimet jól leírni, de ami elsőre feljön bennem, az az, hogy otthon érzem magam a múzeumban. Egyik interjúalanyom azt mondta, olyan múzeumot akar, ami olyan, mint egy barát. Ez alatt azt értette, hogy nem lenéz rád, hanem kézen fog és segít,



Kilátás a Pérez Art Museum Miami óriás ablakából
Fotó: © Iwan Baan / HUNGART © 2021

hogy felfedezd saját magad vagy egy másik kultúrát. A múzeum nem a fenséges homlokzat, az impozáns lépcsősorok és kongó csarnokok, hanem a barátság terepe. A kulisszák mögött emberek vannak, akik azért dolgoznak, hogy megérintsenek embereket. Ez a lehetőség minden múzeumban megvan. A legjobb múzeumi élményeim mind ilyenek. Megérkezem és otthon vagyok. A múzeum a barátom.

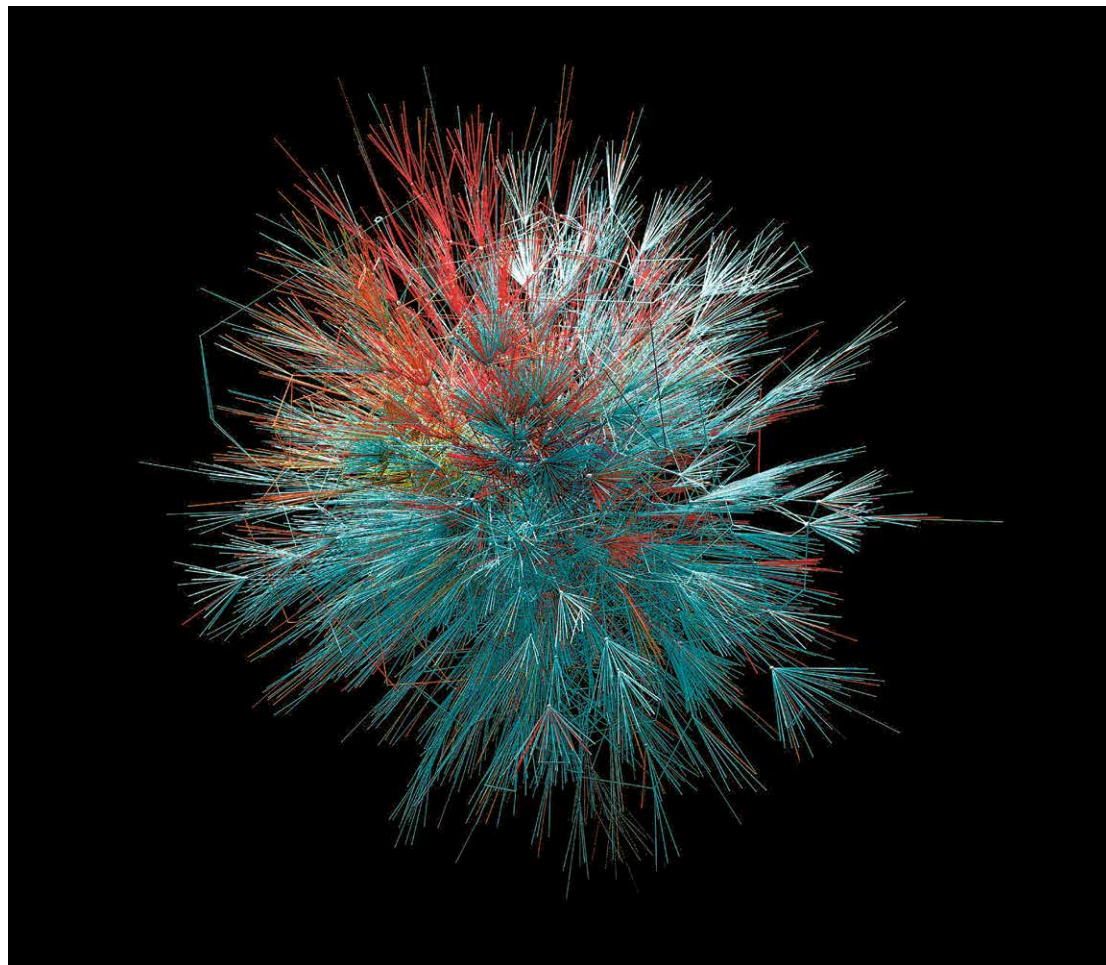
Szántó András: *The Future of the Museum. 28 Dialogues*, 2020, Hatje Cantz Verlag, Berlin, 320 oldal, 19,9 euró

A világhírű hálózatkutató fizikus, Barabási Albert-László látványos kiállításon vizualizált adatokat a Ludwig Múzeumban. De mit kínál a sikerkutatás a kortárs művészet számára? Az egzakt tudományosság lehetőségei és korlátai.

Rieder Gábor

A SIKERKÉPLET HÁLÓJÁBAN

Avagy sose látunk galériában leértékelést?



The Art Network (Művészeti háló), 2018. A.-L. Barabási, S.P. Fraiberger, A. Grishchenko, M. Resch, C. Riedl, R. Sinatra: A Művészeti háló a Science 2018. november 16-i számában megjelent Quantifying Reputation and Success in Art című cikkéből
© Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum



Részlet a Ludwig Múzeumban rendezett kiállitásból
Fotó: © Végel Dániel, © Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Adattár és Digitális Archivum / HUNGART © 2021

Az Erdély–Budapest–Boston háromszögben dolgozó és élő hálózatkutató fizikus, Barabási Albert-László a szemünk előtt lépett át a képzőművészeti térbe. Az elmúlt évtizedekben a természettudomány egyik ünnevelt rocksztárjává vált, az általa létrehozott BarabásiLab munkásságával a háta mögött. Ludwig Múzeumban rendezett kiállítása (*BarabásiLab: Rejtett mintázatok*) kapcsán elmondta ezerszer is, hogy Romániában élő gimnazistaként még szobrásznak készült. Vizuális érzékenysége vezette oda, hogy a hálózatkutatás során egyre izgalmasabb rajzolt, digitális, majd szoborként testet öltő „ábrák” jöjjenek ki műhelyéből. A hiperkonnectált globalizált világ leírására nagyon is alkalmasnak tűnő hálózati minták így fogyasztható, szexi formát öltöttek. Barabásit mindig is izgatta a képzőművészet, és számos egyéb terület között a kortárs szcéná sikerfaktorait is analizálta egyik nagy kutatása során. Az érdeklődés kölcsönös. Kiállítását a budapesti Ludwig Múzeum és a karlsruhei ZKM rendezi, megnyitóján a médiaművészeti próféta, Peter Weibel beszélt, katalógusát pedig a szupermenő Hatje Cantz adta ki.¹ És ne hagyjuk ki a listából, hogy egy szép napon megkereste napjaink kurátorsztárja, Hans

Ulrich Obrist, a londoni Serpentine Gallery igazgatója is. Úgy tűnik, Barabási pontosan ismeri a képzőművészeti karrier ugródeszkáit. A Barabási-féle adatvizualizáció azt az ígéretet hordozza magában, hogy talán megint részesei lehetünk egy olyan forradalmi művészeti pillanatnak, amikor éppen kibomlik egy vadonatúj művészeti gyakorlat, amikor a természettudományok nagyban segítik az új gondolkodás evolúcióját, mint azt láttuk a quattrocentóban, a Bauhaus műhelyében, az organikus absztraktoknál vagy a net art pionírjainál a 70–80-as években. Ugyanakkor a nagy múzeumi, fanfáros bemutatkozás azt sugallja, inkább a kurátorok keresik vadul az újdonságokat, monitorozva mindent, ami szóba jöhet, például a BarabásiLab látványos vizualizációit. Mindeközben Barabási – a bombasztikus ábrák, VR-szemüvegek, műanyag objekték és óriás molinók mellett – olyan kőkemény fizikát művel, amibe egy hétköznapi art person bicskája egy másodperc alatt bele-törlik. Elképesztően látványos a kiállítás, de mégse tudunk vele mit kezdeni. Ezért inkább elővettük Barabási írásait, hogy megpróbáljuk az ő szemüvegén keresztül megérteni a minket körülvevő kortárs mátrixot.

A képletszörny

Van egy hatalmas képletszörny a Barabási Albert-László kutatócsoportja által jegyzett, a rangos *Science* hasábjain 2018-ban megjelent *Quantifying reputation and success in art (A hírnév és a siker számszerűsítése a művészetben)* című tanulmányban.² Indexszámok, görög betűk, bonyolult törtek és szorzatok. Ez a matematikai képletszörny hivatott egzakt számokkal leírni a kortárs művészek sikerét a korábbi kiállítási helyszínek reputációjának függvényében. A képlet olyan bonyolult, hogy nemcsak a bölcsészagyakon fog ki, de Barabási a témában írt tudományos népszerűsítő könyvéből, *A képletből* – annak címe ellenére is! – kihagyta.³ A formula a művészeti siker Szent Grálja, hiszen segítségével a fizikus meg tudja mondani az első öt kiállítás alapján, hogy az adott művész milyen léptékű sikerre számíthat. Bingó! Csalhatatlan képlet a műgyűjtők és galériások kezében. Csak ismerni kell a BarabásiLab által használt adatbázist, és egy tetszőleges CV-ből kiolvassuk művésznünk jövőbeli pályáját! A dolog szépséghibája, hogy hétköznapi jüzerek nem férhetnek hozzá Barabásiék teljes adatbázisához, hogy a tetszőleges fiatal amerikai festő



Részlet a kiállításon bemutatott *Művészeti háló. A globális (lokális) művészeti színtér hálózati térképe* címet viselő vizualizációból. 2016-ban Barabási úgy döntött, hogy a hálózattudomány eszközeit a művészeti világ feltérképezésére alkalmazza. A hálózat egy önkéntes csapat által létrehozott, az iOn, az artportal és az ArtFacts felületein közölt adatokból építkező adatbázisra támaszkodik
Fotó: © Végel Dániel, © Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Adattár és Digitális Archivum / HUNGART © 2021

pályafutását előre megjósolhassák. De szerencsére van ennél egyszerűbb módszer is: meg kell kérdezni egy szakembert, aki a kiállító galériák alapján (art fair jelenlét, neves képviselt művészek stb.) elég pontosan be tudja löni, hogy hol tart egy-egy alkotói pálya. A képletszörny nem a művészet Szent Grálja, hanem ennek a szaktudásnak a formalizálása. Előnye, hogy vizualizálható (láthattuk a kiállításon, hogy milyen bombasztikus dizájnszobrok és diagramlepedők készíthetők a Barabási-Lab adatfelhőiből). Hátránya, hogy nem érzékeli sem a kortárs szcena történetiségét, sem finom rezdüléseit.

A siker első törvénye

Barabási a képletszörny helyett sokkal könnyebben fogyasztható szabályszerűségekkélenyzteti a széles közönséget. Már említett, 2018-ban kiadott, szórakoztató és magával ragadó tudományos bestsellerében, *A képletben* lefektette a siker egyetemes törvényeit. (Ez már művészetkedvelő lelkek által is olvasható, nem csak fizikusoknak szól, mint a *Science*-tanulmány.) A kötetnek csak egy részét képezi a kortárs képzőművészeti intézményrendszer és mű-

tárgypiac elemzése, bár elég hangsúlyos részét, a könyv közepén. Barabási első törvénye szerint a teljesítmény vonzza a sikert, vagyis egyértelműen jónak kell lenni a területünkön. De ez nem olyan egyszerű akkor, amikor az eredmény nem mérhető számokban. Márpedig a képzőművészetet nem gólra játsszák, nincs hozzá egyértelmű mérőrendszer, stopperóra vagy ponttáblázat. Így a szakértők döntenek. Nem egyedüli orákulumok, hanem a „hálózatok” együttese: „*ha a teljesítmény nem mérhető, akkor a sikert a hálózatok határozzák meg*”. Ez a titokzatosan csengő network pedig nem más, mint a művészeti életet átszövő szakmai kapcsolatrendszer, azaz a kurátorok, igazgatók, galériások, kritikusok, gyűjtők és társaik együttese. A hálózatosan felépülő szakmai network nemcsak a művészet esetében dönt a sikerről, hanem minden nehezen mérhető területen. De milyen speciális alapelvek jellemzőek a képzőművészet világában? Barabási veszi Basquiát és graffitiző társa, El Diaz párosát, és kettejük ikertanulmányán át vezeti le, mi kellett ahhoz, hogy az egyik latino gettósrácból világsztár legyen 27 évesen bekövetkezett halála előtt, míg a másik még ma is a New York-i underground

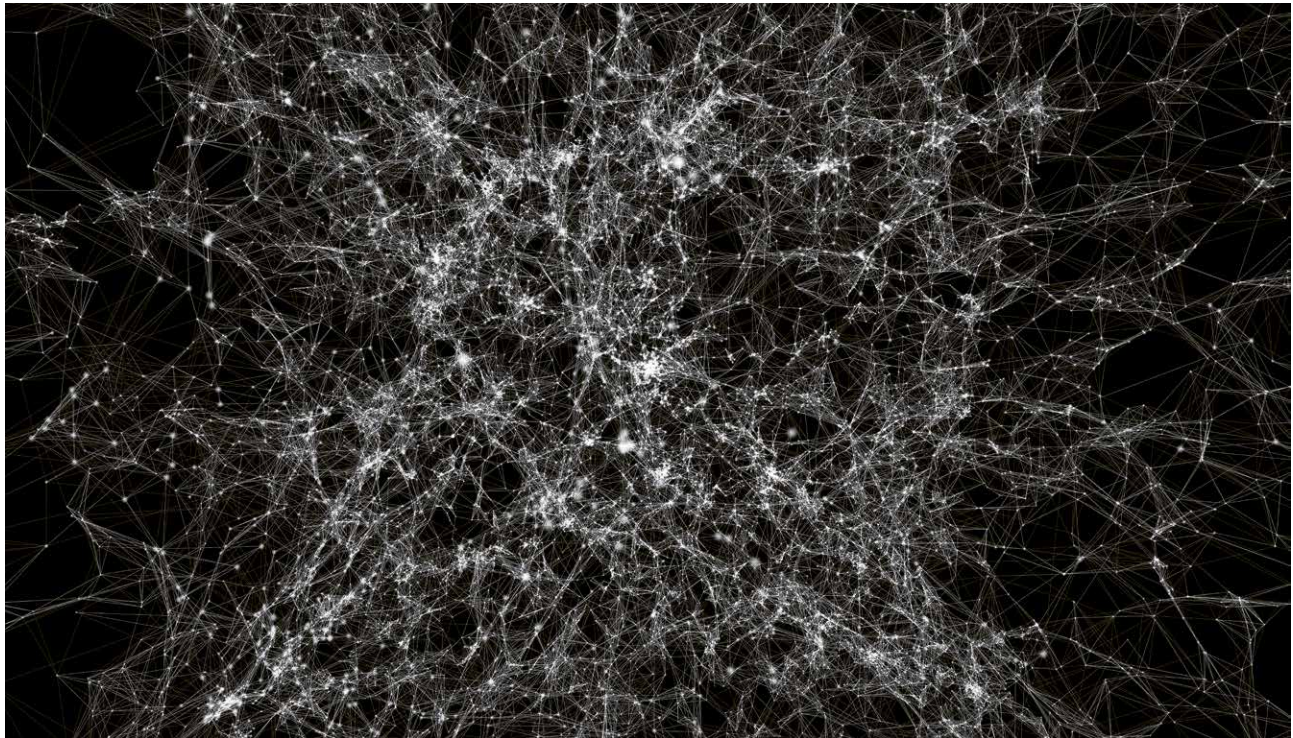
szélén vegetál. A nagy különbség, hogy Basquiát vadul kereste a hálózat tagjait, társasági emberként (és partiarcként) villámgyorsan jóban lett mindenkivel, összekapaszkodott az öreg Warhollal és a menő galériásokkal.

Big data

A Barabási által felállított képletek alapjául egy művészettörténeti adatbázis szolgált, amit Magnus Resch gyűjtögetett évtizedekig.⁴ Félmillió művész kiállítási karrierje követhető végig belőle 1980 és 2016 között. Ez az eredendő gyűjtőknek és galériásoknak készült, a helyes árazást segítő adatbázis már önmagában is jó néhány beszédes adatot tartalmaz. Például, hogy a rögzített művészek 52 százaléka egyetlen kiállítással szerepel, gyaníthatóan azért, mert a többi szereplés nem jegyzett művelődési házakban és giccsgalériákban történt. Másik érdekes adat, hogy az aukcionált művek fele 4000 dollár (1,2 millió forint) alatt kelt el, ami még magyar léptékkal mérve is értelmezhető. Az adatbázis elemzéséből az derül ki, hogy „*a művészvilágot többszörös függőségi viszony uralja*”.⁵ A művész nagy presztízsű helyen akar kiállítani, a ki-



Részlet a kiállításból: az *Ízhálózat. Ételek világtérképe / Táplálékháló* című projekthez kapcsolódó 3D nyomtatott szobor, ami a BarabásiLab első adatszobra. A projekt során a BarabásiLab a nemzeti konyhák ételeit vizsgálva hálózatalapú megközelítéssel tárta fel az összetevők kombinációjának ízekre gyakorolt hatását
Fotó: © Végel Dániel, © Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Adattár és Digitális Archivum / HUNGART © 2021



A „ kozmikus háló” – az elképzelés, hogy az univerzum galaxisok jobbra láthatatlan hálójá, amelyet a gravitáció tart egyben – alapvető része a kozmológiának. A BarabásiLab *Kozmikus háló*-projektjének az volt a célja, hogy segítse a háló eredetének megértését, és meglevenítse ezt az univerzum mögött rejlő, nehezen felfogható hálózatot. *The Cosmic Web (Kozmikus háló)*, 2016, K. Albrecht, A.-L. Barabási, B. C. Coutinho, A. Dey, L. Hernquist, P. Torrey, M. Vogelsberger: *A kozmikus háló, „The Network Behind the Cosmic Web”* című cikkből, mely 2016. április 12-én jelent meg az arxiv.org felületén
© Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum

állítóhelyek pedig a nagy presztízsű művészeket keresik. Ez egy win-win helyzet. Szimbiotikus a kapcsolat kiállító és kiállítóhely között – ami akkor tud jól működni, ha elég zárt az élcsapat világa. Ha valaki ki tudott állítani a top helyek egyikén, akkor felült a „siker körhintájára”. Innentől kezdve a csomópontok adogatják egymásnak, a szupersztár lét „garantált”. És hogy mik az art worldöt elrendező fő intézmények? A kutatási anyag függelékében olvasható a százas lista, de itt elég, ha az első tízet soroljuk fel: első helyen a MoMA, majd a Guggenheim; a harmadik helyen már egy for profit, a Gagosian Gallery; a Pace Gallery; az ötödik helyen, meglepetésre, egy spanyol intézmény, a Reina Sofía; a Whitney Museum; a hetedik helyen egy megkopott fényű, régi kölni motoros, a Galerie Boisserée; a Centre Pompidou, a Met és végül a

The Art Institute of Chicago. Szinte csak nagy amerikai mogulok, egy-két régi európai résztvevővel, hiszen a listázás 1980-tól indult. Aki ismeri a kortárs művészet világát, az nincs meglepve a százas lista szereplőin. Legfeljebb azon húzza fel a szemöldökét, hogy egyik-másik öreg motoros jobban szerepelt a több évtizedes összehasonlításban, mint az újabb nagymenők (pl. a Tate csak a 69. helyen áll). Meglepőbb a nagy hálózat rétegzettsége és tagoltsága. Akik a peremen kezdték pályafutásukat (mondjuk Kelet-Európában), azok bizony ott is maradnak, pályájuk csigalassan halad előre. Akik viszont már első kiállításukat is valami menő helyen bonyolítják le, azoknak kikövezett út vezet a sikerhez. „*Az első öt kiállítás helyszínének ismeretében pontosan meg tudjuk jósolni a következő helyszínüket, és fel tudjuk térképezni*

évtizedekre előre, hogy mikor hol fognak megjelenni az adott művész művei.”⁶ A dolog nem is olyan bonyolult. Hiszen az elit mezőny szűk, a sztárstátusból pedig nem lehet kizuhanni. Sose látunk galériában leértékelést! – figyelmeztet Barabási. Az árak csakis emelkedhetnek. Így csak az a kérdés, hogy hogyan jut be valaki az elitklubba. Analízise szerint a félmillió művészből mindössze 227 cáfolta meg a sémát, és került át a periférikus kezdeti kiállítóhelyszínek ellenére is a központba. Hogy mi az ő titkuk? A szakadatlan próbálkozás. Ha ki is állítottak egy vidéki művelődési házban, közben tankként mentek előre, próbálva kitörni a rájuk váró szűkös, lokális közegből. És közben keresték a kapcsolódási pontokat a nagy hálózatokkal. Mert jó kapcsolatteremtő képesség nélkül – láttuk Basquiattól – nem megy.



Részlet a kiállításból a *Vázlatok. A felfedezés gondolattérképei* című, 2018-as BarabásiLab projekthez tartozó vizualizációval. A falon egy válogatást látunk Barabási személyes vázlataiból – ezek mind egy-egy adott probléma feltárására és megjelenítésére szolgáló összegzések, gondolattérképek. A vázlatok és jegyzetek eltérő eszközöket és technikákat (rajz, fotó, digitális nyomtat) használnak, és mindenekelőtt információt sűrítenek és összegeznek

Fotó: © Végel Dániel, © Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Adattár és Digitális Archivum / HUNGART © 2021

A siker második törvényének nem sok köze van a képzőművészeti élethez. Arról szól, hogy az emberi teljesítmény korlátos. Öt másodperc alatt senki se tudja lefutni a száz métert, bárhol is reménykedünk benne. A teljesítményt haranggörbeként kell elképzelnünk, ahol a legjobbak mezőnye nagyon szűk. Közöttük pedig már alig lehet dönteni, hiszen csak hajszálnyai a különbség. A művészet egészen más rugóra működik, itt az a kérdés – tehetjük hozzá –, hogy miként lehet különbséget tenni egy Saatchi Artont kínált lakberendező-absztrakt és egy dollármillió szupersztár képei között objektív módon. Szóval a korlátosság a kortárs művészetben nem játszik. Annál inkább a második törvény fontos kiegészítése: a siker korlátlan (Máté-effektus: akinek van, annak adnak, olvassuk már az evangéliumban is). A sztárművészek eladási árai és ismertsége nagyságrendekkel áll a sikeres középmezőny felett, már-már értelmetlenül magaságokban. Ez

nem reális folyamat, hanem egy újabb hálózati törvényszerűség, miszerint a siker szül további sikereket. Hogy miként szül a siker további sikereket? Így írja le Barabási harmadik törvénye: alkalmasság $\times$ korábbi siker = jövőbeli siker. Álljunk meg egy szóra: „alkalmas”? Mitől lesz alkalmas mondjuk egy videóművész? – kérdezhetjük. Az evolúcióbiológiából vett „alkalmasságot” praktikusabb lenne ebben a kontextusban „rátermettségnek” fordítani, úgy máris érthetőbb a képlet. A *rátermett* – azaz ambiciózus, tehetséges, beleváló, harapós – művész egyre növeli a sikerességét, évről évre, kiállításról kiállításra. Határ a csillagos ég!

A hálózati modellek hiányosságai

A *képlet*ben ismertetett negyedik és ötödik sikertörvény csak nagy megkötésekkel érvényes a képzőművészetre.⁷ Koncentráljunk helyettük inkább a hálózati modellek hiányosságaira! Min-

den statisztikai előrejelzés olyan erős, amilyen az általa felhasznált adatbázis. A szabad szemmel felmérhetetlen adatocéánt megmozgató big data elemzések-re ez még inkább áll. Mikor a Ludwig Múzeumban néztük a magyar art world hálózatát, végre minden ízében ismert területen jártunk, és mindjárt szembe is ütköztek a hiányosságok. Fontos szereplők, klubtagok, kapcsolatok nem szerepeltek, rosszul szerepeltek. Hogy egy apró példát említsek: Bohus Zoltán kapcsolódási pöttyének személyes ágbogán hiába kerestük Lugossy Máriát, aki nemcsak felesége volt, de a modern magyar üveg másik nagy mestere is. De mert a stúdióüvegesek csak véletlenszerűen kerültek fel a magyar art world térképére, ilyen felemás végeredmény született. „*Rendbe kell rakni az adatokat, hogy megbízható adataink legyenek a magyar és a nemzetközi művészvilágról*” – mondja erre Barabási, jelezve, hogy a hálózati gondolkodás előtt még jelentős mennyiségű aprómunka áll.⁸

Nem árt fejben tartani, hogy mikor Barabási sikert mér, akkor – kicsit amerikai módon – a kereskedelmi sikert nézi. Mi merre hány dollár. (Az „egyéni kiteljesedést” nem tudja tudományosan vizsgálni, állapítja meg *A képlet* bevezetésében.) Ehhez kötődő probléma, hogy listázott intézményei között nem szerepelnek a trendteremtő biennálék, amik igazán megdobhattak egy-egy életművet az elmúlt évtizedben, csak múzeumok és for profit galériák. Így már eleve biceg a rendszer, illetve adott művészeknek csak a kereskedelmi sikerét tudja előre jelezni. Mikor Barabásiék a Magnus-féle adatbázist – ellenőrzésképpen – összevetették a művészek weboldalain olvasható kiállításlistákkal, észlelték, hogy az alkotók összkikiállításának 70–80 százaléka szerepel csak a saját rendszerükben. Pontosan állapították meg a kutatásokat feldolgozó, *Science*-ben megjelent tanulmány függelékében, hogy a kisebb presztízsű kiállítóhelyek gyakran láthatatlanok, kimaradnak a hivatalos CV-kből. Majd hozzátesszik, hogy ez nem fontos („*nem hisszük, hogy ez a torzítás a fő céljainkat befolyásolná*”).⁹ Hogy ez tényleg lényegtelen lenne a végeredmény szempontjából? Épp hogy nem. Ez nagy tévedés! Aki ismeri a művészeti életet, pontosan tudja, hogy a „félkomoly” első kiállítóhelyeken veszik észre az éles szemű kurátorok az új csemegéket, hogy onnan emeljék át egytel komolyabban vehető galériákba az alkotókat. A sztár-

flipperben pörgő művészekről már könyvnyű megjósolni a sikert és az árszintet. Az igazi nagy varázslat viszont épp akkor zajlik, amikor egy láthatatlan művész megjelenik a felfedező radarján. A beléptető kapuőrök szerepe fontosabb, mint a nagy network. Az nem kérdés, hogy a Tate Modern, a MoMA vagy a Gagosian között „zökkenőmentes” az átjárás – ez világos, mint az egyszerű. De hogy kerül be valaki az acb galéria istállójába? Mikor veszi észre egy fiatal kurátor az Instagramon egyik művészbárátja ismerősei között az új tehetséget? Majd hogy megy el hozzá műterem-látogatásra, hol rendez neki kiállítást saját networkjét megmozgatva, melyik lapba ír róla cikket, melyik külföldi kereskedő barátjának ajánlja be? Mert senki sem kezdi Art Baselen kiállító galériánál. A kortárs karrier Szent Grálja nem egy matematikai képlet, hanem a főcsatornába behordó hajszálerek ismerete. Pont az a bevezető nyílás, ami később kimaradt a nagymenő művész életrajzából, mintha egyből David Zwirner kebelbarátjaként szállt volna le a New York-i repülőtéren.

De nem is a bemeneti nyílás elmosódása a legnagyobb baj a képlettel. Hanem annak a történetiségnek a hiánya, ami a divat körforgására utal. Hiába jegyzi meg Barabási, hogy a galériákban sincs árleszállítás, ez egyszerűen nem igaz! Van árzuhanás, csak a műkereskedők igyekeznek leplezni. A középgenerációs művészek pályája szinte minden

esetben lelassul, megfeneklik vagy visszaesik ideig-óráig. A vizualitás trendkereke kegyetlen: ami divatba hoz, az is visz ki a divatból. És az hoz majd vissza. Amikor hat éve – épp az *Artmagazin* hasábjain – összefoglaltam az Art Basel vásár rövid történetét, felelevenítettem egy sztorit, hogy miként ötszörözte meg a 80-as évek egyik nagy olasz szupersztárja, Mimmo Paladino képe az árát egy nap leforgása alatt.¹⁰ Hozzátettem, hogy az itáliai transzavantgárd egyáltalán nem szerepelt az art fair 2014-es kínálatában, mert még nem fedezték fel újra. Azóta eljött a 80-as évek retró, Paladino és barátai ismét régi fényükben tündökölnék, újra sztárgalériákban forog a nevük, újra aratnak az aukciókon. De azt senki nem mondhatja, hogy karrierjük nem fagyott be pár évtizedig, épp a középgeneráció nyomorúságos idejére, míg öreg mesterként újra fel nem fedezhették őket.

A trendek e körforgása talán leírható lesz majd egy újabb képlettel, plasztikussá téve az art worldben érzékelhető örült körforgást. Reméljük, a BarabásiLab előbb-utóbb ezt is elkészíti majd – mert az lenne az igazi szenzáció.

BarabásiLab: Rejtett mintázatok. A hálózati gondolkodás nyelve, Ludwig Múzeum, Budapest, 2021. március 21-ig

[1 *Hidden Patterns: Visualizing Networks at Barabasi Lab (Rejtett mintázatok: hálózati vizualizáció a Barabási Labnál)*. Szöveg: Peter Weibel et al., Berlin, Hatje Cantz Verlag, 2021 [2 Samuel P. Fraiberger – Roberta Sinatra – Magnus Resch – Christoph Riedl – Albert-László Barabási: Quantifying reputation and success in art. In: *Science*, 2018. november 16., 825–829. o. A tanulmányhoz tartozik egy kiegészítő függelék *Supplementary Materials for Quantifying reputation and success in art (Kiegészítő anyagok a hírnév és a siker számszerűsítéséhez a művészetben)* címmel. A tanulmány és a függelék a *Science* honlapján digitálisan elérhető itt: https://science.sciencemag.org/content/sci/suppl/2018/11/07/science.aau7224.DC1/aau7224_Fraiberger_SM.pdf [3 Barabási Albert-László: *A képlet. A siker egyetemes törvényei*. Budapest, Libri, 2018. (Szintén 2018-ban jelent meg a könyv angol változata *The formula* címmel.) [4 Friss könyve 2021-ben jelenik meg a Phaidonnál *How To Become A Successful Artist (Hogyan legyünk sikeres művészek)* címmel. [5 Barabási 2018, 69. o. [6 Barabási 2018, 73. o. [7 Az ötödik törvény esetében (ha kitarunk, a siker bármikor beüthet) Barabási említi párszor a képzőművészetet is, de épp saját korábbi elemzéseiből (az első öt galéria presztízse kulcsfontosságú a siker szerepében) látszik, hogy ez nagyon nem így működik a galériás világban. Felfedezni fiatalokat és öregeket akar csak a szakma. Ha valaki sokáig kitart (ezt nevezi Q-faktornak Barabási), akkor befuthat. De nem bármikor, hanem – ezt már mi tesszük hozzá – idős korában, akár nyolcvan évesen is, mint Carmen Herrera. [8 *A hálózatkutatás esztétikája – MOST Fórum Barabási Albert-Lászlóval*, YouTube, 1'22", https://www.youtube.com/watch?v=_XiVGU7k-dGc&ab_channel=TelekomHU [9 A tanulmányhoz tartozó függelék online változatának 3. oldalán olvasható. [10 Rieder Gábor: Az Art Basel rövid története. In: *Artmagazin*, 2014/6., 24–29. o.



Iskandar Sultan horoszkópja, 1411, Wellcome Collection
© Wellcome Collection

Lépold Zsanett

MÁGIA, TALIZMÁNOK ÉS EGY CSODÁLATOS HOROSZKÓP

Irán kincsei



A Kr. u. 10. századtól a költészet a perzsa királyi udvar művészetévé vált. Az uralkodói pártfogás alatt a költészet a képzőművészet része lett, s a kerámia- és fémtárgyakon, valamint a szőnyegekben is megjelentek ilyen szövegek. Palack és tál perzsa versekkel, 1180–1220. Victoria and Albert Museum, London
© Victoria and Albert Museum

A keleti kultúrák egzotikus művészeti örökségükkel, hagyományaikkal és szokásaikkal mindig is izgalmas, felfedezésre váró területet jelentettek az európaiak számára, akiknek viszont csak ritkán adatik meg, hogy olyan monumentális, hosszú évezredek átívelő válogatás révén tekinthessenek be egy kultúrkörbe, mint amilyen a Victoria and Albert Museum soron következő kiállítása. Nincs könnyű dolga a londoni intézménynek, hiszen egy 5000 éven át létező civilizáció örökségét mutatja be több mint 300 tárgyon keresztül. Az *Epic Iran (Irán-sztori)* című kiállításra a múzeum gyűjteményi darabjai

mellett a világ több pontjáról – USA, Oroszország, Franciaország, Belgium és az Egyesült Királyság – érkeznek kölcsönzött tárgyak, jelentős részük pedig a Sarikhani Collectionból kerül a kiállítótérbe, hiszen a Sarikhani családé az egyik legnagyobb és leggazdagabb magángyűjtemény, amelyben az iráni (perzsa) műkincsek a Kr. e. 3. évezredtől a 18. századig vannak jelen. Irán vallási nézeteit elsősorban az iszlámmal azonosítjuk, így aztán kevesen tudják, hogy abban a térségben mekkora hagyománya van a mágának. Már maga a mágia szó is az óperzsa *mager* alakból származik; az ókorban ezen

a területen a gyógyítókat, álmfejtőket, jósokat hívták mágusnak, de mágusok voltak a zoroasztrianus papok is. A zoroasztrianizmus vagy más néven mazdaizmus a világ egyik legősibb vallása, amely később összefonódott Zarathust-ra próféta alakjával. Egyszerű, aszketikus életet élő papjai gyógyítók voltak és a vallási tanítások átörökölték. A Kr. e. 6. században, a Perzsa Birodalom megalapításakor a zoroasztrianizmus lett az államvallás, később a perzsa hódításnak köszönhetően eljutott Észak-Indiába, a görög városállamokba és Egyiptomba is. Időnként üldözték, majd ismét államvallás lett, mígnem a 7. századtól



A *Sáhnáme (Királyok Könyve)* költői epikus mű, amelyet Firdauszi perzsa költő írt 977 és 1010 között. A világ egyik leghosszabb verse Irán történelmét mutatja be az iszlám előtti időszakból. Az I. Tahmásp perzsa sah megrendelésére 1523–35 körül készült képen a költemény egyik jelenete, a *Qaran leveti a lováról Barman hadvezért* látható. Sarikhani Collection

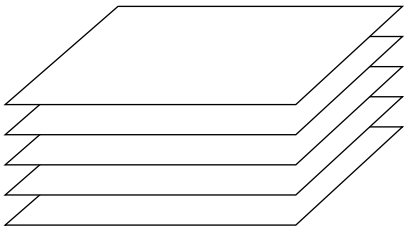
© Sarikhani Collection

kezdődően az iszlám térhódítása fokozatosan elszorvasztotta – ma már hozzávetőleg csak 124–190 ezren gyakorolják a zoroasztrianizmust, főként Indiában. A perzsa kultúra is teli volt szertartásokkal, ősi tudásokkal, mágikus tárgyakkal, és a különleges horoszkópok, talizmánok és más „védőeszközök” megmaradtak; a mágia ugyanolyan erőnek bizonyult, mint az iszlám vallásgyakorlatára jellemző ima. Ez azért nem meglepő, mert több ezer éves eszmékről van szó, ráadásul a mágiát az iszlám törvények sem tiltották, feltéve, ha az nem mondott ellent az iszlám tanításainak. Idővel szinte egybefonódott a két vallás: a *Korán*ban leírtakat használták talizmánokhoz is. A kiállítás egyik legizgalmasabb darabja is egy mágikus eszköz: a világ legismertebb középkori horoszkópja, amely a Timurida-dinasztiabeli Iskandar Sultannak készült. (Képünk a 32. oldalon.) Ő irányította az Irán déli részén fekvő területeket a 15. század elején. Annak a Timur Lenknek (Nagy Tamerlánnak) volt a kedvenc unokája, aki meghódította egész Perzsiát és Közép-Ázsia nagy részét. Iskander Sultan mellett, hogy lelkes bibliofil volt, kiemelten pártolt más művészeti ágakat is, főként a festészetet. A művészet és művészetoktatás

pártfogójaként felvirágoztatta az úgynevezett sirázi festőiskolát. Számos innen származó kézirat maradt fenn – köztük az itt látható horoszkóp is. Iskandart a csillagászat és az asztrológia is foglalkoztatta, akárcsak apját, Umar Shaykh-ot és a korszak sok más uralkodóját. Iskandar a horoszkópot 1411. április 18-án, uralkodásának második évében, 27 éves korában kapta Mahmud Ibn Yahya ibn al-Hasan al-Kashi asztrológustól. Nem kétséges, hogy a gazdagon illusztrált horoszkópon tudós mesterek egész sora dolgozott: aranyozók, kalligráfusok, papírmerítők és csillagászok – utóbbiak közreműködéséről árulkodik az égbolt planiszférikus megjelenítése. (A planiszféra egy csillagdiagram, amit a csillagászatban használtak analóg számítástechnikai eszközként. Két, azonos irányba forgó, állítható lemezből állt – hasonlóképp működött, mint egy mai csillagtérkép.) A bolygók itt is megszemélyesítődnak, akárcsak később a reneszánsz ábrázolásokon: a Mars például harcosként jelenik meg, kezében karddal és levágott fejvel, míg a Vénusz lanton játszó fiatal nő. A figurák bíborvörös és arany ruháit többnyire fekete tintával rajzolták körül, hogy leváljanak a vibráló kék háttérrel. Az égbolt helyenként

irreálisan hosszúkás aranyfelhőkkel – a perzsa miniatúrafestészet jellegzetes elemeivel – van tele. Az állatövi jegyeket is ugyanez a finom vonalvezetés, gondos kontúrozás jellemzi. A négy sarokban négy szárnyas alakot láthatunk, akik ajándékokat hoznak, köztük egy aranykoronát. A külső margóra írt versek szerencsét és boldogságot kívánnak a horoszkóp birtokosának. Noha a horoszkóp szerint a személy, akinek készült, jó szerencsével született, és a csillagok hosszú és virágzó életet jövendöltek neki, a valóság rácafolta a jóslatra: Iskandar Sultan mindössze öt évig (1409–1414) uralkodott, utána saját nagybátyja végeztette ki. Amellett, hogy részletgazdag kidolgozása, allegorikus alakjai a korszak vallási nézeteiről, a csillagászat fejlődéséről és esztétikai eredményeiről tanúskodnak, a kézirat azt is lehetővé tette, hogy a kutatók teljes bizonyossággal megállapítsák Iskandar születésének sokaig vitatott dátumát: 1384. április 25-én látta meg a napvilágot.

Epic Iran, Victoria and Albert Museum, London, 2021. február 13. – szeptember 12.



Barki Gergely

ÜLŐ NŐ KÜLÖNLEGES MÁZZAL Huszár Vilmos De Stijl szobra

Prológus

Publikációink elsődleges célja, hogy egy adott témában jelezzük, a kutatásainkkal aktuálisan *itt* tartunk, erre lehet reflektálni, mégis, gyakran, akár fontos tanulmányok is különösebb reakció nélkül maradnak. Az *Artmagazin*ban legutóbb közölt két írásom tekintetében nem lehet panaszom, éreznem kellett a figyelmet – kaptam hideget, meleget egyaránt. A Czóbel Múzeumban felfedezett és feltárt korai Huszár Vilmos-képpel kapcsolatos írásom¹ komoly szakmai vitát generált, amely talán máig sem ért nyugvópontjára, de a kritikák újabb megfigyelésekre és kutatásokra ösztönöztek, amiért csak hálás lehetek. Cikkem megjelenése után indulatoktól sem mentes kerekasztal-beszélgetésre került sor, amelyre készülvén – véleményem szerint – perdöntő bizonyítékokra leltem. Ezeket hamarosan cikkem angol nyelvű változatában teszem közzé, amely az *Artmagazin* honlapján lesz elérhető.

Az igazi felfedező

Mostani írásomat egy újabb Huszár Vilmoshoz kapcsolódó felfedezés inspirálta, amely bizonyos tekintetben az említett cikkemhez, sőt a 123. lapszámban megjelent, Cylánál, azaz Kajdi Csabánál felfedezett Csáky-szoborról írt szövegemhez is köthető.² Nyár elején megkeresett egy számomra addig ismeretlen gyűjtő, Lózszy Péter, aki rövid üzenetében arról értesített, hogy olvasva az *Artmagazin*ban megjelent cikkeimet, most bátorodik újra előhozakodni egy magában már régen elásott, vagy legalábbis egy hátsó kis polcra elraktározott témával: birtokában van egy kispasztika, egy, a terrakottánál talán nehezebb (esetleg kőcserép vagy samott?) szobor, amit meggyőződése szerint Huszár Vilmos alkotott. Huszár szoborműveiről nem tudunk, nyoma sincs ilyesminek a szakirodalomban, ezért, miután számos hasonlóan elképesztő és hihetetlennek tűnő történettel keresnek meg időről időre, első hallásra szkeptikus voltam. Szkepszisem fokozódott,

amikor kiderült, hogy Péter már több hazai művészettörténésznek, köztük Huszár-szakértőknek is megmutatta a kis szobrot, ám minden esetben elutasító választ kapott. Akkor hogy jövök én a képbe? – kérdeztem. Hát az *Artmagazin*-cikkeid miatt – érkezett a válasz. A kihívást elfogadva megkértem Pétert, hogy küldjön fotókat a műről. Mégis kíváncsi voltam, ugyanis a telefonban a kerámiák területén rendkívül felkészültnek és meggyőzőnek tűnt. A fényképeket látván a szokottnál is izgatottabb lettem, úgy-hogy hamarosan személyesen is találkoztunk. Péter civilben a Gettó Gulyás étterem egyik tulajdonosa, amit a pandémia miatt zárva tartottak, ezért az üres vendéglőbe beszélgettünk meg randevút, hogy senki se zavarhassa alapos vizsgálódásunkat. A szobrot élőben szemügyre véve döbbenetem fokozódott. Noha továbbra is rendkívül szokatlannak tűnt, és annyiban valóban totálisan atipikus maradt, hogy Huszártól tényleg nem ismerünk egyetlen szoborművet sem, tehát lehetetlen az összehasonlítás, ám a kispasztika minősége, elsősorban a felülete, az okkeres-barnás, borostyánra emlékeztető, színesen irizáló máz gyönyörű repedéshálója és kivételesen lenyűgöző üvegszerű áttetszősége olyannyira kimagasló kvalitásnak és határozottan meggyőzőnek tűnt, hogy egyszerűen nem láttam indokoltnak a téma leseprését az asztalról. Sőt az a kifejezetten erős érzés támadt bennem, hogy ez mégiscsak egy kivételes jelentőségű, unikális munka lehet. Sznignált darabról van szó! A kissé még szecessziós karakterjegyeket viselő, ecsettel húzott V. HUSZÁR felirat lupéval nézve tökéletesen máz alattinak tűnt, tehát az utólagosság kizárható volt. Egyszerűen el nem tudtam képzelni, hogy hamis legyen. Kinek jutna eszébe éppen szobrot hamisítani Huszár szignóval, amikor ez példa nélküli, teljességgel egyedülálló eset, tehát már pusztán csak ezért is értelmetlen befogni ilyesmi hamisításába. A művésztől megszkott alkotásoktól ennyire elütő jellegű darab értékesítése enyhén szólva is minimum problematikus lehet – kinek érne meg energiát fektetni egy ilyen karakterisztikájú mű létrehozásába? Beszélgetésünk során az is kiderült, hogy Pétert annak idején pontosan ugyanezek a gondolatok motiválták, hogy megvásárolja a kis szobrocskát. A képernyőjén megjelenő fotón keresztül is átsütött számára a mű kvalitása, érezte, hogy eredeti alkotásról van szó, és egyszerűen nem tudta otthagyni. Megnyomta a *bid* gombot, gondolván, nagyot nem bukhat, ha mégsem volt helyes a megérzése. Ezzel azt is szeretném jelezni, sőt határozottan aláhúzni, hogy a mű igazi felfedezője nem én vagyok, hanem Lózszy Péter! Elsősorban az ő szemét dicséri, hogy erre a furcsa, szokatlan alkotásra felfigyelt.

Huszár Vilmos: *Ülő nő* vagy *Ülő női figura* vagy *Holland De Stijl nő*, 1917–1918 körül, mázas kőcserép, magassága: 21,3 cm, Lózszy Péter tulajdona
Fotó: © Deim Balázs és Hargitai Lajos / HUNGART © 2021



¹ Barki Gergely: Attribúció, attrakció, absztrakció – Egy Huszár Vilmos-üvegablakterv esete Czóbel Bélával. In: *Artmagazin*, 2019/2., 14–23. o.
² Barki Gergely: „Anyád, Cyla, ez tényleg egy kubista Csáky!” Avagy egy pseudocceleb adalékai a művészettörténet-írás számára. In: *Artmagazin*, 2020/2., 16–31. o.



A szobron látható, kissé még szecessziós karakterjegyeket viselő, ecsettel húzott V. HUSZÁR felirat
Fotó: © Deim Balázs és Hargitai Lajos / HUNGART © 2021

A szobor ugyanis az Ebay-en tűnt fel hat évvel ezelőtt, ráadásul Hollandiában, Huszár választott hazájában, ahol életművének jelentős részét létrehozta. Egy kis antik üzlet kínálta potom 99 euróért. Hogy miért nem figyelt fel senki a Huszár néven futó tételre a holland műkereskedők, galeristák és művészettörténészek, sőt maguk a De Stijl-, illetve Huszár-szakértők közül sem, azt nehéz megérteni, hiszen a magyar származású művész neve Hollandiában fogalom. Vajon hamisnak gondolták, vagy tényleg elkerülte a figyelmüket? Megsüvegelendő, hogy Péter mégsem adta fel és csak megfelelő alkalomra várt, hogy a mű eredetiségének kérdése újra terítékre kerüljön. Megtisztelő volt számomra, hogy az előzmények dacára megkeresett és belém vetette bizalmát. Valóban, a kezdetektől fogva kollégáimtól ellenkező véleményen voltam, és egyre csak erősödött bennem a megérzés, hogy ez mégis egy jelentős felfedezés lehet. De mivel rukkolhatok elő én, hogyan bizonyíthatok? Hiába, a megérzés a biztos attribúcióhoz édeskevés.

Csökkenő esélyek

Ismét beleástam magam a Huszár-szakirodalomba, és ha nem is szoborműveket, de a nagyon hasonló karakterű absztraháló gondolkodás lenyomatait sikerült jó néhány De Stijl-korszakban készült Huszár-művön felfedezni (erről majd később). Ezért bátorkodtam ismét Huszár hollandiai monográfusaihoz, Sjarel Exhez és Els Hoekhez fordulni, akik korábbi felfedezésemet már igazolták. A szobor esetében már korántsem volt olyan lelkes és pozitív a válaszuk, mint a Czóbel-hátoldallal kapcsolatban. Egyikük egyenesen azt feltételezte, hogy csak tréfálok Huszár „perui korszakával”, de másikuk sem volt sokkal nagyobb bizalommal az újabb felfedezés iránt. Annyit azért hozzáfűzött, hogy szerinte akárki is készítette, nagyon izgalmas és érdekes szoborműről van szó, és abban is biztos, hogy nem mostanában jött ki a kemencéből, hiszen valóban koros műtárgynak tűnik, de a döntéshez többet kellene megtudni a háttéréről. Mindketten furcsállották, hogy egy ilyen szobor éppen Hollandiában bukkant fel, és mégsem figyelt fel senki a Huszár névre. A provenienciával kapcsolatban is erős kételyeik támadtak, ugyanis nem lehetett már kideríteni, hogy ki volt a beadó. Egyszerűen nem létezett proveniencia, és ez a nyugati világban szocializálódott szakemberek számára minimum gyanút keltő, de akár a mű egzisztenciájának végét is jelentheti. Sehogy sem tartották

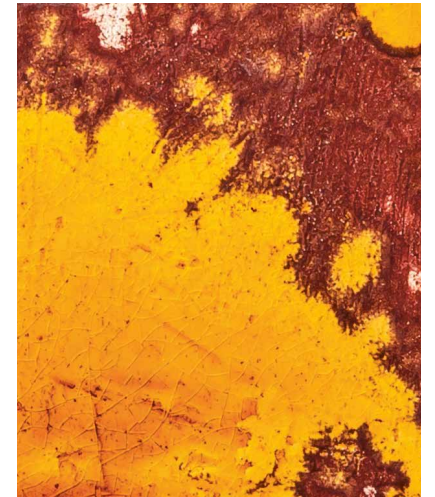
3

Bajkay Éva: *Huszár Vilmos*. Budapest, Corvina, 1983

hihetőnek a történetet, főleg amiatt, hogy nincs igazi kapaszkodó, legalább egy másik szobormű Huszártól, vagy egy levél, említés a korabeli sajtóban, netán egy archív fénykép, ami igazolhatná, hogy szobrászként is beszélhetünk a művészről. Mégsem akartam belenyugodni, hogy a magyar szakértők után a holland monográfusok elutasításával véget érhet a történet. Újabb részletfotókat küldtem hát a mű csodálatos mázfelületéről, és igyekeztem meggyőzni holland kollégáimat arról, hogy a szobor kvalitása élőben valóban kimagasló, és elképzelhetetlennek tartom, hogy ilyen mives, ugyanakkor valóban megkorosodott felületet manapság egy hamisító létre tudjon hozni. Vagy ha létre is hozná, biztosan nem fillérékért árulná. Ezek az érvek hatottak, és holland kollégáim igyekeztek konstruktívan, a megoldást keresve segíteni munkámat. Mivel semmilyen forrást nem ismertek arra vonatkozóan, hogy Huszár értett volna az égetéshez, illetve a művészi máz létrehozásához, felmerült bennük a kérdés, hogy köze lehet a műnek a Zsolnay manufaktúrához, és megkérdezték, tudok-e olyasmiről, hogy Huszár kapcsolatban állt volna a pécsi céggel. Bár messze nem vagyok Zsolnay-szakértő, annyit meg tudtam állapítani, hogy biztosan nem Zsolnay-féle mázzal van dolgunk, és azt is nehezen képzeltem el, hogy Huszár akár a háborús időkben, akár már a 20-as években vesződött volna azzal, hogy magyarországi üzemmel dolgozzon, hiszen erre Hollandiában sokkalta több lehetősége kínálkozott. Visszadobtam hát a labdát, megkérdezve a holland experteket, hogy esetleg kereshetjük-e a befejező munkák kivitelezőjét valamely holland keramikus személyében, akivel Huszár kapcsolatban állhatott? Nem tudtak ilyen művészről, és ezen a ponton nem is tűnt úgy, hogy egyhamar megoldódik a rejtély.

Research must go on & bingo!

Holland nyelvismeret hiányában a szokottnál is nehezebb dolgom volt, de a *keramiek* szóra és hasonló kifejezésekre Huszár kapcsán naponta rákerestem az interneten. Lehangelő volt a sikertelenség, de továbbra is töretlenül bízván a megérzésemben, egyre nőtt bennem a feszültség. Nem volt mit tenni, elhatároztam, hogy mindent újra tüzetesen átolvasok, ami Huszár Vilmostal kapcsolatban megjelent, hátha akad egy kis nyom, amin elindulhatok. A Sjarel Ex és Els Hoek által jegyzett holland nyelvű monográfiában ugyan csak egyetlen helyen, de előfordul a *keramiek* kifejezés, amin persze azonnal felcsillant a szemem. Huszár 1920-ban kiállított Haarlemben a *Tentoonstelling van Weefkunst en Keramieken* (Szövőművészeti és kerámia kiállítás) a Museum voor Kunstnijverheidben. Heuréka-érzésemet azonban hamar lehűtötte a katalógusban feltüntetett összesen két tétel Huszár neve alatt, ugyanis ő nem kerámiákat, hanem 2 db *weefselt*, azaz szöveteket (nagy valószínűség szerint szőnyegeket) állított ki. A forrás azonban nem volt haszontalan, erre még visszatérek. Sok egyéb könyv mellett Bajkay Éva 1983-ban megjelent kis zsebkönyvtáros Huszár-könyvét is leemeltem a polcra dacára annak, hogy a sorozat ismeretterjesztő profilja miatt ettől természetesen nem várhattam a legfrissebb, legrészletesebb kutatási eredményeket.³ Mégis nagy élvezettel olvastam újra Bajkay kis könyvecskéjét, ugyanis ennyi év távlatából is érződött, hogy Éva a nyolcvanas évek elején igazi pionír módjára kutatott, az elsők között foglalkozott komolyabban Huszár Vilmostal, ráadásul olyan időkben, amikor külföldi kutatásokról csak elvétve álmodozhattak a hazai művészettörténészek. A terepmunka azonban mindennél hasznosabbnak bizonyult, erre kellett újra rádöbbenem, ahogy faltam az oldalakat. Arra azonban egy pillanatig sem számítottam, hogy éppen ez a koros kiadvány adja majd a kulcsot a szobor megfejtéséhez. A 19. oldalhoz érve erre az egyetlen árva mondatocskára lettem figyelmes:



Közei képek a mű csodálatos mázfelületéről

Fotó: © Deim Balázs és Hargitai Lajos / HUNGART © 2021

4
Az igazsághoz tartozik, hogy ő maga ugyan Lanooy-ként írta nevét [Christiaan Johannes Lanooy], de a korabeli sajtóban, kiállítás-katalógusokban stb. az alábbi formulák is előfordulnak: C. (Chris) Lannooy, C (Chris) Lannoy, Christian J. Lanooy, C. J. Lanooy.

„[Huszár] *Keramikus barátjával Lannoyjel [sic!] együtt foglalkozott agyagformálás-sal.*” Ennyi, se több, se kevesebb. Mégis bingót kiáltottam, nem is annyira magamban, hiszen ennél több, ennél hasznosabb adalék egy majdnem végleges kudarcra ítélt kutatáshoz nem is kell. A névre keresve azonnal kiderült, hogy csupán elírásról lehet szó, hiszen Chris Lanooy egy igencsak ismert holland keramikus, ráadásul Huszár kortársa, akinek az utóbbi években több monográfiát és kiállítást is szenteltek a holland kollégák.⁴ Természetesen Évát is megkérdeztem, hogy emlékszik-e még, honnan származik az információja, és esetleg tud-e többet Huszár és Lanooy kapcsolatáról. Csaknem negyven év távlatából pusztán arra emlékezett, hogy a keramikus barátról nagy valószínűséggel Huszár fiától értesült, akivel az akkori viszonyok miatt nem sikerült találkoznia, de leveleztek, és minden bizonnyal az egyik levelében említhette a keramikust. Sajnos Huszár és Lanooy közös tevékenységével kapcsolatban további adalékkal nem szolgálhatott Éva, ám így is nagyon hálás lehetek neki, hiszen a Lanooy-szálon elindulhatott végre egy sikerrel kecsegtetőbb kutatás.

Fordul a kocka – Chris Lanooy, a „mázoló”?

Az új ismeretanyaggal felvértezve tértem vissza holland kollégáimhoz, akik ettől kezdve sokkal komolyabban vették a szobrot. Legnagyobb meglepetésemre konzíliumot hoztak létre, amibe kettejükön kívül meghívták a korszak – és ezen belül is a De Stijl-csoport – megkerülhetetlen doyen szaktekintélyét, Professor Carel Blotkampot. Hamarosan arról tájékoztattak, hogy az új fejlemények tükrében nagyon is plauzibilis a történet, és meggyőzőnek tartják újabb érveimet a Huszár-attribúció mellett. Mindemellett be is datálták a Huszár-szobrocskát: 1917–1918 körülre helyezték, tehát a De Stijl hőskorára, arra az időszakra, amikor a magyar művész még a csoport aktív tagja volt.⁵ Mindeközben újra kapcsolatba léptem Jos Kunne holland helytörténésszel, újságíróval, aki Huszár életművének lelkes gondozója, több vele kapcsolatos kiadvány, katalógus szerzője és kiállítások szervezője, rendezője, a Huszár Vilmos Facebook-oldal



Chris Lanooy: *Fény*, 1915, disztál, mázas kőcserép, átmérő: 17 cm, Paul Ubbink tulajdona
Fotó: © Artmagazin



Chris Lanooy: *Hold*, 1909–1912 között, disztál, mázas kőcserép, átmérő: 22,5 cm, Paul Ubbink tulajdona
Fotó: © Artmagazin



Chris Lanooy: *Disztál (barna)*, d. n., mázas kőcserép, átmérő: 12,4 cm, Hans Ubbink tulajdona
Fotó: © Artmagazin

szerkesztője stb. A Czóbel Múzeumban tett felfedezésem óta számos alkalommal közvetítette Huszár egyetlen élő unokája, Vilma de Jong Schouwenburg-Huszár felé kérdéseimet, kéréseimet, és ezúttal is óriási segítségemre volt. Kíváncsi voltam, hogy vajon a Huszár családban maradt-e valamiféle emlék, dokumentum a magyar származású festő és a holland keramikus együttműködéséről, barátságáról. Sajnos levelek, fényképek nem maradtak fenn, de az unoka emlékei szerint számos Lanooy-jal kapcsolatos történet keringett a Huszár családban, és birtokukban van a mai napig öt szép Lanooy-kerámiatál, egy kerámiakancsó, valamint egy íbisz madarat ábrázoló japonizáló szénrajz is.⁶ A kerámiakancsó egyébként legalább három öregkori Huszár-csendéleten is feltűnik.⁷ Ezek ugyan nem közvetlen bizonyítékok a két művész együttműködésére, de a tény, hogy ilyen nagy számban öröklődött a családra Huszár halála után Lanooy munkáiból – ráadásul köztük a keramikus életművéből is magasan kiemelkedő kvalitású, korai darabok –, kifejezetten annak irányába mutat, hogy ez szorosabb kapcsolat lehetett. (Sajnos arról egyelőre nincs tudomásom, hogy Lanooy leszármazottainál fellelhetők-e Huszártól származó műtárgyak vagy más dokumentumok.) Annak érdekében, hogy sikerüljön még többet megtudnom a két művész együttműködéséről, kapcsolatba léptem több Lanooy-szakértővel is. Kiderült, hogy a téma nagyon is kurrens és aktuális mostanság Hollandiában, hiszen például a Museum Gouda éppen tavaly nyáron rendezett *Chris Lanooy Experimentele glazuren (Chris Lanooy kísérleti mázai)* címen kiállítást, utalva már a címben is arra, hogy a művész elsősorban a mázak területén tett újításai miatt számít a modern holland kerámiaművészet egyik legjelentősebb úttörőjének: személyében tulajdonképpen egy „máz-szupersztárt” ünnepelhetünk. Sikerült elérnem az éppen az Egyesült Államokban PhD-ző vendégkurátort, Bert-Jan Baast, aki nem művészettörténész, hanem kémikus, tehát ő elsősorban a kerámiaégetés és különösen a mázkészítés technikai oldaláról közelítette meg a kérdést. A Huszár-szobrot takaró máz minősége, kivitelezésének módja őt is lenyűgözte. A fotók alapján úgy tűnt számára, mintha egy barna vas-oxid pigmentet vittek volna fel először a szobortestre, ez után került fel rá a tiszta máz. Az égetés során a mázba oldódott vas-oxid okozhatta



Chris Lanooy: *A gleccser*, 1908–1912/13 között, disztál, mázas kőcserép, átmérő: 25,5 cm, Vilma de Jong Schouwenburg-Huszár tulajdona
Fotó: © Artmagazin



Chris Lanooy: *Disztál (vörös)*, d. n., mázas kőcserép, átmérő: 13,4 cm, Hans Ubbink tulajdona
Fotó: © Artmagazin



Chris Lanooy: *Íbisz*, d. n., szénrajz, papír, 450 × 325 mm, Robbert Ubbink tulajdona
Fotó: © Artmagazin

6
Ezúton is hálásan köszönöm Jos Kunnénak, hogy a Huszár Vilmos leszármazottainál Franciaországban, Németországban és Hollandiában megőrzött Lanooy-műveket felderítette és a róluk készült fotókat beszerezte, valamint eljuttatta hozzám.
7
A három 1940-es évek végén festett Huszár-csendéletet Jos Kunne a *Huszár van De Stijl* címen rendezett kiállításának katalógusában reprodukálta (*Huszár van De Stijl*, Stadsmuseum Harderwijk, 2017. május 20. – 2018. január 7.), 91., 120–121. o.
8
Ezúton is köszönöm Lóczy Péternek ezt az értékes információt.
9
Sjarel Ex és Els Hoek a monográfiájuk megjelenése óta a Kröller-Müller Múzeumba került *Vincent c.* festményt és egy a könyvükben reprodukált tájképet említenek. In: Sjarel Ex – Els Hoek: *Vilmos Huszár: schilder en ontwerper 1884–1960*. Utrecht, Reflex, 1985, 24–25. o.
10
Köszönöm Bert-Jan Baastnak ezt az információt.
11
Németh István: A művészpápa Henrik Bremmer és a bremeriánusok. In: *Artmagazin*, 2020/2., 32–39. o.
12
Marleen Windhorst: Chris Lanooy: Long live the experiment. In: *Kunstconsult*, 2018. www.kunstconsult.com



A szobor hátán látható három alátámasztási pont, amit angolul *spur mark*nak neveznek, és az Edo-korszakban készült mázas porcelánok egyik ismertetőjele

Fotó: © Deim Balázs és Hargitai Lajos / HUNGART © 2021

13 Holland De Stijl-szakértő kollégáim egybehangzó véleménye szerint stílusában egyértelműen Huszár 1917–1918 körüli időszakához köthető inkább a szobor megmintázása, és ezen véleményünkkel magam is egyetérték.

14 Lanooy ezen műveit a Kunstmuseum den Haag gyűjteményében őrzik.

15 Prof. Carel Blotkamp felvetette annak lehetőségét, hogy Huszár esetleg kapcsolatban állhatott Herman Zaalberggel (1880–1958), aki keramikusként Leiden közelében tevékenykedett, és Theo van Doesburg révén a De Stijlhez köthető. Els Hoek és Bert-Jan Baas is osztja véleményemet abban, hogy Huszár fia nem véletlenül említette Lanooy-t a Bajkay Évának írt levelében és abban is, hogy a Lanooy-attribúció felé egyébként is jóval több egyéb forrás is mutat.

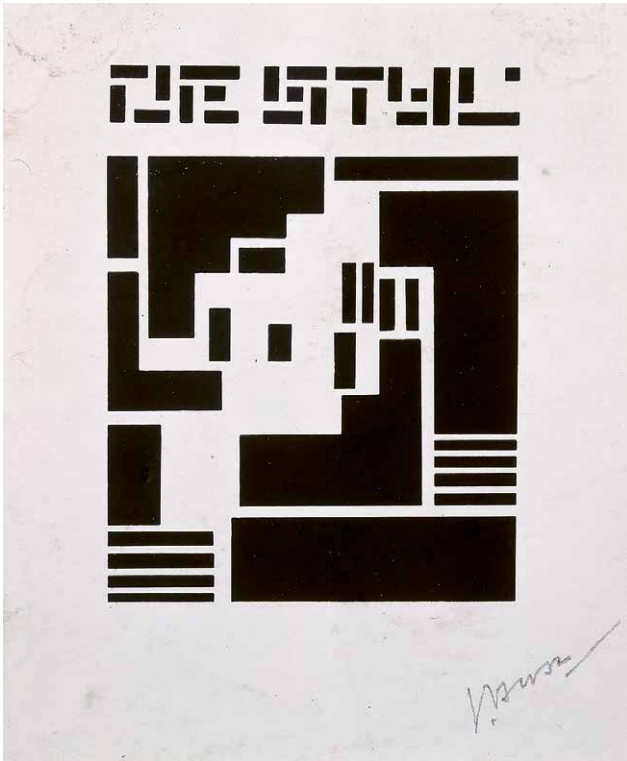
16 Köszönöm Lózszy Péternek és Bert-Jan Baasnak, hogy magyarázatot adtak erre a jelenségre.

a felület most látható sárgás-okkeres színét, a fel nem oldódott részek pedig barnák maradtak. Ezt az eljárást Lanooy képességeihez illőnek ítélte, még akkor is, ha az nem is a legjellemzőbb a művészre. Mindehhez hozzá kell tenni, hogy az 1907-ben Goudában letelepedett Lanooy-t az első független keramikusként tartják számon Hollandiában, és Huszárhoz hasonlóan ő is kifejezetten kísérletező alkat volt. Folyamatosan új összetevőkkel és azok különböző kombinációival próbálkozott, számos égetési technikával, valamint barna, fekete és néha fémes csepegtetett mázakkal is kísérletezett. A tradicionális németalföldi metódusoktól gyökeresen eltérő eljárásait a távol-keleti, japán és kínai módszerek ihlették. Valószínű, hogy az égetési technikát is a japánoktól tanulta el, legalábbis erre utal szobrunkon és más Lanooy-kerámiák alján is a három alátámasztási pont, amit angolul *spur mark*nak neveznek és az Edo-korszakban készült mázas porcelánok egyik ismertetőjele.⁸ Lanooy kézzel formázott vázáin és edényein 1909 után jó időre teljességgel mellőzte a hagyományos, festett ornamentikát, kerámiái díszítését szinte kizárólag a folyamatos kísérletezéseit tükröző különböző mázak adták. Huszár elképzeléseinek minden bizonnyal megfelelt a Lanooy által képviselt magas színvonalú technikai és mesterségbeli felkészültség. Ezzel kapcsolatban azt is érdemes feleleveníteni, hogy egyrészt maga Lanooy is faragott és formázott szobrokat, nem csupán edényeket, tehát a szobor megformálásában is nyújthatott technikai segítséget, adhatott tanácsot Huszárnak – ahogy erre a Bajkay-idézet is utal –, másrészt pedig más szobrászok műveihez is tervezett, illetve kivitelezett speciális mázakat, tehát egyáltalán nem egyedi eset kettejük együttműködése. Huszár minden bizonnyal ismerte például Johan Coenraad Altorf 1911–1912 körüli népszerű állatszobrait, amelyekhez a szobrász csupán vázlatrajzot adott, a formázástól a máz kivitelezéséig minden egyéb műveletet Lanooy végzett el, ezért ezen művek aljára az ő szignatúrája is felkerült. Ezek a munkák elit referenciát jelenthettek Huszár számára is. Sajnos nem tudjuk, hogy Huszár és Lanooy miképpen ismerkedtek meg, de az Bert-Jan Baas véleménye szerint is igen elképzelhetőnek tűnik, hogy a közvetítő Dr Hendrik van Assendelft tiszteletes lehetett, aki nem csupán Piet Mondrian egyik legjelentősebb szellemi és anyagi támogatójaként ismert, de Lanooy Goudában töltött éveinek is igen fontos szereplője volt; ugyanakkor az is tudott róla, hogy Huszártól szintén vásárolt műveket gyűjteménye számára.⁹ Van Assendelft kerámiák iránti érdeklődését jelzi, hogy 1915-ben dísztányérokat rendelt Mondriantól és Kandinsz-kij számára is küldött Lanooy-tálatat.¹⁰ Azt azonban nehéz elképzelni, hogy Huszár szobra is az ő megrendelésére készülhetett, hiszen akkor az nagy valószínűséggel gyűjteményében maradt volna. Felmerül még annak a lehetősége is, hogy a korszak egyik legkarizmatikusabb művészetteoretikusa, a megkerülhetetlen Henricus Petrus Bremmer vagy az ő szellemi köre segítette a két művész egymásra találását, hiszen mindketten szorosan kötődtek Bremmerhez és networkjéhez. Az *Artmagazin* tavalyi második számában Németh István komplett tanulmányt szentelt Bremmernek,¹¹ és ebben nemes egyszerűséggel művészpápnak aposztrofálta a sokoldalú holland művészetformálót, de hogy a Huszár–Lanooy együttműködésben lehetett-e szerepe, azzal kapcsolatban egyelőre csak tapogatózhatunk. További kérdés, hogy vajon a holland De Stijl-szakértők által meghatározott, 1917–1918-ra helyezett datálás mennyiben kvadrál Lanooy experimentális tevékenységével. Bert-Jan Baas véleménye szerint ez a jó minőségű máz – bár távolról sem állítható teljes bizonyossággal – akár elektromos kemencében is készülhetett, illet viszont csak 1920-as Epébe költözése után használt a keramikus. Azt is tudjuk, hogy Lanooy Epében kifejlesztett egy új mázeljárást (a *cracké-flambé-galvanisét*), amely egyszerre nyújtott ragyogó, repedezett és megfolyatott hatást.¹² A Huszár-szobor speciális effektje ehhez hasonló, de azért jóval egyszerűbb eljárást tükröz, legalábbis

a Lanooy-szakértő szerint. Tehát az sem teljességgel kizárható, hogy a szobor készítése már az 1920 körüli évekre helyezhető, de a stíluskritikai érvek továbbra is inkább az 1917–1918 körülre datálás mellett szólnak.¹³ Lanooy nem köthető a De Stijl-csoport tevékenységéhez: festett ugyan ő is absztrakt képeket, de ezeknek semmi köze a De Stijl szigorú neoplaszticista filozófiájához és azok képi világához, jószerével inkább csak megfolyatott, szétkent, véletlenszerűnek tűnő, absztrakt mázmintáknak, mázkísérleteknek tekinthetők.¹⁴ Fontosabb kérdés azonban, hogy amennyiben ez művészi együttműködés volt, akkor Chris Lanooy miért nem szignálta a közösen létrehozott alkotást, miért csak Huszár jelzete olvasható a szobor hátoldalán? Lanooy ugyanis önérzetes alkat volt, művésznek tekintette magát és nem átlagos fazekasnak vagy keramikusnak, és amennyire tudjuk, a más művészekkel létrehozott közös alkotásokon feltüntette saját nevét is. Általában ezek a jelzések a kerámiák alján láthatók, ahol a dekoráló máz nem érintkezett a felülettel, esetünkben azonban nincs ilyen mázatlan felület. Ez pedig újabb és újabb kérdéseket vet fel. A holland kollégák részéről felmerült más keramikusok neve is, akik kapcsolatban állhattak Huszárral, de azt gondolom, hogy Huszár fia nem véletlenül vetette papírra Lanooy nevét a Bajkay Évának küldött levelében, tehát a magam részéről továbbra is a Lanooy-jal folytatott együttműködés eredményének tekintem Huszár szobrát.¹⁵ De vajon miért volt fontos a szobor talpát is mázzal fedni? A mű hátoldalán apró lukak láthatók, amelyek egyértelműen a kiégetés során használt „gőznyílások” lehettek,¹⁶ de holland művészettörténész kollégáim részéről felmerült annak a lehetősége is, hogy a szobor eredetileg a hátával volt felrögzítve valamilyen bútor-darabra vagy korlátra, illetve egyéb, ma még nem ismert enteriórdíszítő funkcióval rendelkezhetett, ami miatt az alja nem kerülhetett takarásba, mint ahogy az a talapzaton vagy posztamensen álló szobrok esetében megszokott. (A későbbiekben erre a hipotézisre lesz ellenérvem.) Huszár az 1920-as években számos bútort és enteriőrt tervezett a De Stijl szellemében, de sajnos egyetlen tervén, illetve a megvalósult enteriőröket rögzítő archív fotón sem sikerült felfedezni a szobrot. Vajon tényleg enteriőrökhöz köthető, vagy azoktól teljesen független, önálló szoborműről lehet szó? Egyáltalán Huszár esetében ez egy egyedi szobrászati kísérlet volt, s talán nem is készült több darab, vagy csupán az ismereteink hiányosak, és még további Huszár-szoborművek felbukkanásával számolhatunk? Egy biztos, a mű előkerülése új kutatási irányokat szabott, és még számos kérdésre kell megtalálnunk a választ.

Analógiák és Huszár De Stijl szobrának jelentősége

Bármennyire is példa nélküli és páratlan a maga nemében a most (újra) előkerült szobor, ha figyelmesen vetjük össze Huszár saját De Stijl-korszakában született egyéb alkotásaival, számos analógiát találunk hozzá, és ennek fényében már egészen szervesen illeszkedik az oeuvre ezen igen jelentős szakaszába. Huszár legismertebb műve a csoport emblémájává vált, ugyanis a társaságnak nevet adó *De Stijl* című lap első számának borítóját ő tervezte. Négyzetekből és



Huszár Vilmos: *De Stijl-embléma*, 1917, fametszet, 6 × 8 cm, Centraal Museum, Utrecht

HUNGART © 2021



Georges Vantongerloo: *Construction dans la sphère 2 (Konstrukció gömbben 2.)*, 1917–1918, fehérre festett cementhabarcs, 33 × 25 × 25 cm, Groninge Museum

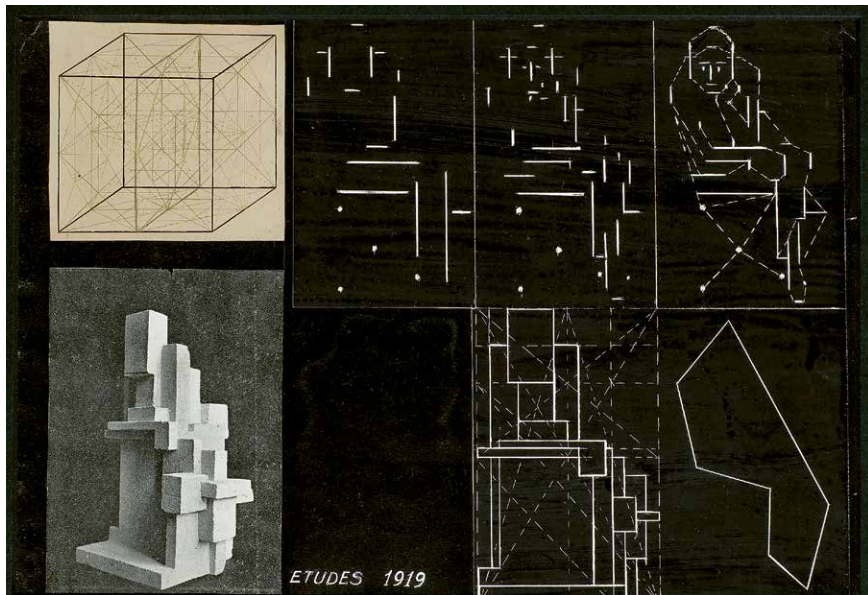
Fotó: © Musea Brugge / © Dominique Provost/artinflanders.be / HUNGART © 2021



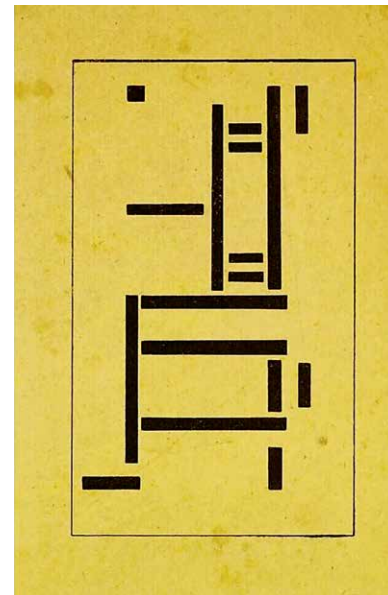
Georges Vantongerloo:
Rapport des volumes II (Plastik II)
(*Tömegkapcsolatok II. (Plasztik II.)*),
1919, homokkő, 12 × 12 × 18 cm,
Collection Chantal and Jakob Bill
HUNGART © 2021

téglaalakokból kialakított kompozíciója ugyan teljesen elvont, mégis annyiban analóg a nyilvánvalóan figurális szobrukkal, hogy utóbbi is kizárólag ezeknek a síkmértani formáknak a térbeli megfelelőiből állt össze, tehát Huszár következetesen csakis kockákból és hasábokból építette fel szobrát, kerülve minden gömbölyded, íves vagy átlós formát. Érdeemes megfigyelni, hogy például az egyetlen jelentős szobrász, aki szorosan a De Stijl-csoporthoz köthető, Georges Vantongerloo ekkori munkáin előfordul, hogy figyelmen kívül hagyta a neoplaszticisták függőlegesekre-merőlegesekre szorított szabályrendszerét, és gömbölyű, valamint átlós formákat is alkalmazott antropomorf szobrain. Természetesen az ő korai életművében is inkább a csakis kubusokból és hasábokból építkező szobrok voltak jellemzők, és az sem zárható ki, hogy Vantongerloo háromdimenziós kísérletei hatottak Huszárra. Bár ha meggondoljuk, hogy Huszár szobra 1917-re is datálható, a hatás iránya akár az ellenkezője is lehetett. Vantongerloo egyik szobra például szintén egy ülő figura alakjából derivált térbeli konstruktivista építmény, és csak a nagyon tüzetes szemügyre vételezés után áll össze a kép, hogy valóban egy ülő figura négyszög alapú térbeli idomokból összeállított, absztrahált háromdimenziós megvalósulását látjuk.

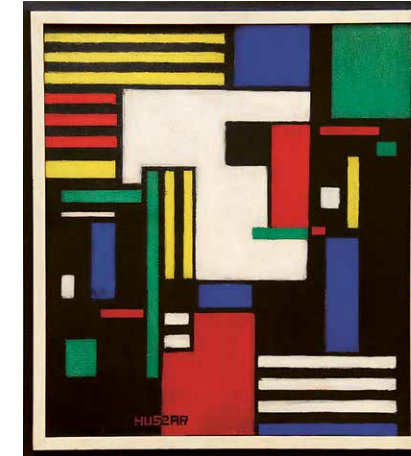
A Huszár-szobor megformálásának módja azonban könnyebben levezethető a művész saját festészetéből, mint előzményből, illetve párhuzamból. Az 1917-es *Kompozíció II. (Korcsolyázók)* című festményén a jégén csúszkáló alakokat szintén kizárólag négyszögletes, átlókat és íveket kerülő síkmértani formákból alakította ki, de hasonló megoldással találkozunk számos egyéb festményén is, köztük például a holland monográfia borítóját díszítő *Kompozíció fehér fejjel* című képen is. Utóbbi festmény egyik grafikai előzményén érzékelhető némi törekvés térbeli hatásra is, de a grafikai műveknél maradv érdekes megemlíteni *Ülő figura* című, 1917-es nyomatát, ami szobruunk egyik legközvetlenebb képi előzménye, illetve párhuzama – már ami a „témát” és az emberi alak mértani alakzatokká való végletes absztrahálását illeti. Huszár antropomorf figurákat rejtő üvegablakai



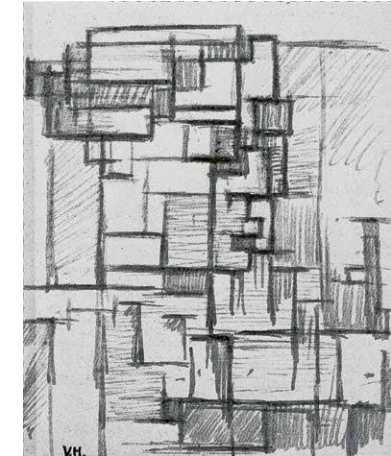
Georges Vantongerloo: *Didaktikai kollázsok a szobrász 1919-es Rapport des volumes című szobráról*, d. n., vegyes technika, magántulajdon
HUNGART © 2021



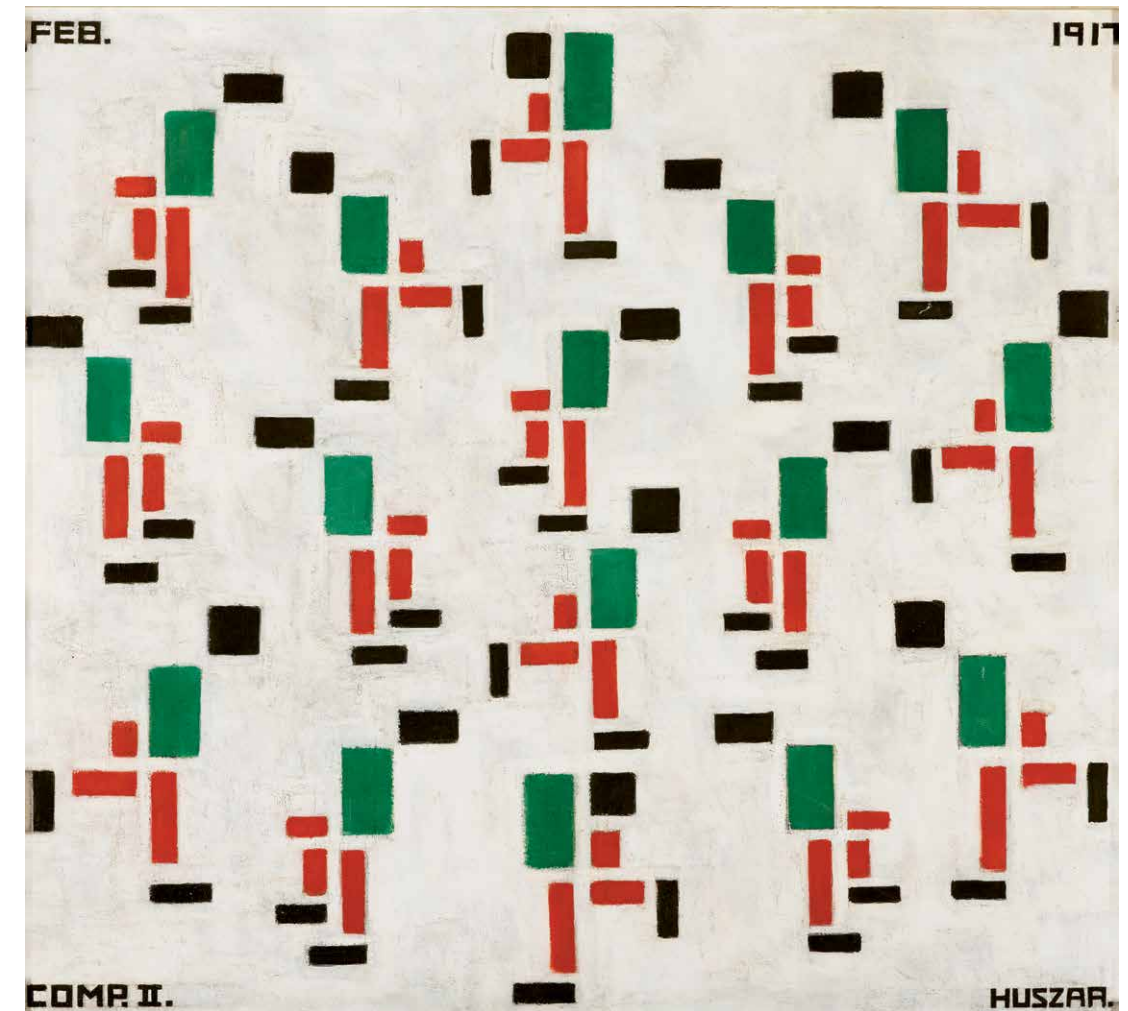
Huszár Vilmos: *Ülő figura*,
1917, nyomat, papír, 143 × 97 mm,
Kröller-Müller Museum, Otterlo
HUNGART © 2021



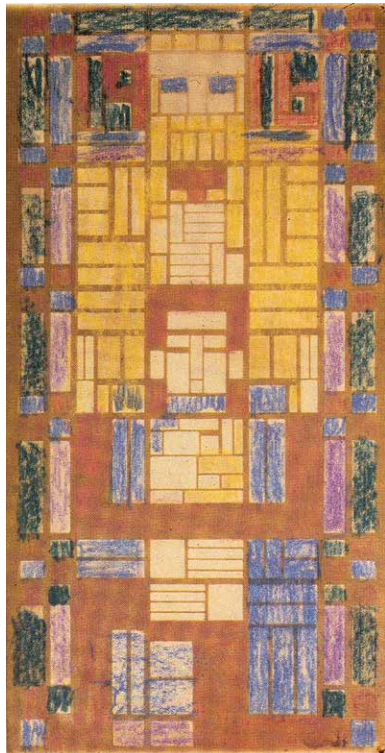
Huszár Vilmos: *Kompozíció fehér fejjel*,
1917, olaj, vászon, 50,7 × 45 cm, Haags
Gemeentemuseum, Hága
HUNGART © 2021



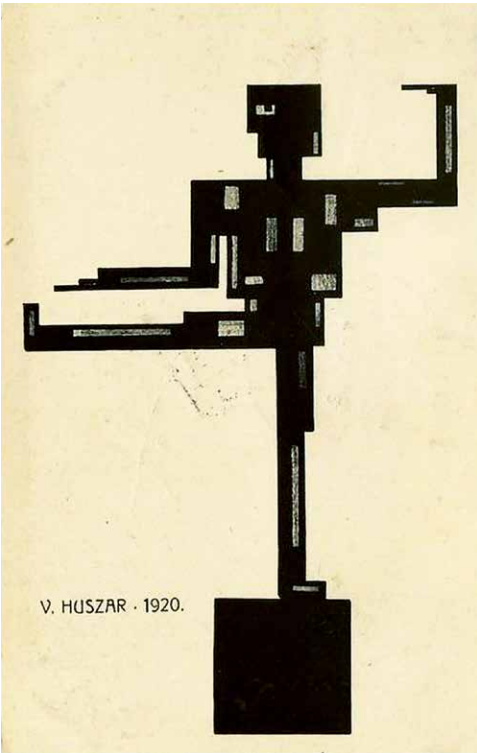
Huszár Vilmos: *Fej*, 1917, tus, papír,
150 × 125 mm, magántulajdon
HUNGART © 2021



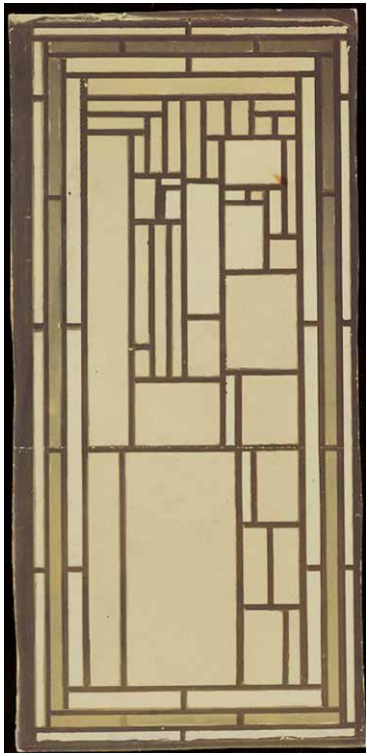
Huszár Vilmos: *Kompozíció II. (Korcsolyázók)*, 1917, olaj, vászon, 74 × 81 cm, Haags Gemeentemuseum, Hága
HUNGART © 2021



Huszár Vilmos: *Család*, 1916, üvegablakterv, magántulajdon
HUNGART © 2021



Huszár Vilmos: *Mechanikus árnytáncfigura*, 1920, lappang
HUNGART © 2021



Huszár Vilmos: *Lány*, 1916, üvegablak, ismeretlen helyen
HUNGART © 2021



Huszár Vilmos: *Miss Blanche cigarettareklám*, 1926
HUNGART © 2021

között is találunk közeli analógiákat: ilyenek például a csoport megalakulása előtti időből származó *Lány*, vagy még inkább a *Család* című üvegablakai. Ugyan csak nem egy évtizeddel későbbi analógia a közismert *Miss Blanche cigarettareklám*, de a szigorúan szögletes síkokkal operáló, csakis vertikális és horizontális vonalakkal szerkesztett női arc közeli rokona a szobornak.

Huszár, a De Stijl művészeihez hasonlóan, az emberi figurákat igyekezett a végletekig redukálni, fokozatosan távolodva a látványtól, vagyis a természetelvűségtől. Szobrunk kivételével következetesen megmaradt a két dimenzióánál. Még a szobor legközelebbi analógiájának tekinthető *Mechanikus árnytáncfigurák* is tulajdonképpen kétdimenziós – eredetileg vékony kartonlapból készült –, mozgatható marionettbábok voltak, amelyek esetében a harmadik dimenzióknak nem volt jelenlévősége és jelentősége sem. Kevésbé ismert, kurlblival felhúzható mozgó figurája esetében sem törekedett a háromdimenziós hatásra.¹⁷ Az életműben szintén kivételes darabnak számít egy alig ismert, háromdimenziós műve, amely a De Stijl alapszíneit szürkével kiegészítő, festett, dobozszerű alkotás, és csak nagy jóindulattal nevezhető szoborműnek; inkább objektként tipologizálhatnánk.

Mindezek miatt a most előkerült szobor jelentőségét leginkább abban kell látnunk, hogy mint egyedi, háromdimenziós szobormunka teljesen unikális az életműben, sőt a De Stijl teljes működésének periódusában született alkotások között is párját ritkítja. Bármennyire is egyfajta ultramodern Gesamtkunstwerk elv mentén tevékenykedett a csoport, szoborművek csak elenyésző számban születtek. A már

17

A művet sajnos csak egy ismeretlen kiadványból kifotózott részlet alapján ismerjük.



Huszár Vilmos: *Mozgatható fafigura*, 1920 körül, magántulajdon
HUNGART © 2021



Huszár Vilmos: *Cim nélkül (objekt)*, 1924, fa, festék, szög, Walker Art Center, Minneapolis (1985-ben Fred Weil, Jr. emlékére a múzeumnak ajándékozta családja és barátai)
HUNGART © 2021



Theo van Doesburg: *Üvegablakterv – Női fej kompozíció*, 1917, gouache, papír, 367 x 246 mm, Szépművészeti Múzeum, Budapest
© Szépművészeti Múzeum 2021



Theo van Doesburg: *Női fej (Korlátdísz)*, 1917, 159 x 9 x 17,5 cm, in situ: Wilhelminalaan 2, Alkmar, Hollandia
Fotó: © Artmagazin

18

Huszár hatásával kapcsolatban ld.: Carel Blotkamp: Theo van Doesburg. In: *De Stijl. The formative years 1917–1922*, 14. Van Doesburg gouach művét az 1922-es Weimari rendezett Dadaista Konstruktivista konferencián adta cserébe Bortnyik Sándornak egy másik, korábbi festményével egyetemben. A gouach témáját sokáig félreértelmezték, mivel Van Doesburg – talán dadaista gégként – fejfelé írtá alá, ezért Passuth Krisztina teljesen absztrakt, nonfiguratív kompozícióként értelmezte. (Passuth Krisztina: Kurt Schwitters, Theo van Doesburg és a Bauhaus. In: *A Szépművészeti Múzeum Közleményei*, 40, 1973, 133–140. o.)

említett Vantongerloo mellett például Theo van Doesburg életművéből is ismerünk háromdimenziós alkotásokat, de ezek kivétel nélkül az építészethez köthetők. Még leginkább szoborszerűnek tekinthető, női fejet ábrázoló fa kompozíciója is másodlagos céllal, egy lépcsőházi korlát díszeként született, tehát nem tekinthető önálló szobormunkának. Érdekes azonban megjegyezni, hogy elgondolásában, sőt egyes motívumaiban – ilyen például a szemöldök és az orr vonalának T betűt formáló absztrahálása – közeli analógiája a Huszár-kerámiának. Ez a formai egyezés talán nem is annyira véletlen, hiszen ennek a „fafejnek” egyik képi előzménye Van Doesburg később Bortnyik Sándornak ajándékozott gouache üvegablakterve, melynek kompozícióját a holland művész Huszár már említett *Lány* című üvegablakának hatására, annak egyes megoldásait átemelve fejlesztette ki.¹⁸ Emlékezzünk, hogy a Szentendrén felfedezett üvegablakterv esetében is felmerült már, hogy Huszár hatással volt a később magának jóval nagyobb hírnevet kiharcoló Van Doesburgra, az iménti esetben azonban a huszári előzménynek sokkal nagyobb a jelentősége, ugyanis nem egyszerűen egy motívum vagy téma átvételéről van szó, hanem konkrétan arról, hogy Huszár előbb redukálta a látványt tisztán négyszögletes elemekre, mint Van Doesburg, aki csak Huszár befolyására, 1917 tavaszán kezdte ezt a De Stijlre annyira jellemző eljárást alkalmazni.

Huszár szobrával kapcsolatban azt sem lehet eltitkolni, hogy holland társaihoz hasonlóan a téralakítás kérdése őt is rendkívüli módon érdekelte, ezért enteriőrök, valamint bútorok tervezésével is foglalkozott. Szobrunkhoz azonban jobban kapcsolódnak kisebb iparművészeti újításai, mint például prototípusként fából esztergált és faragott, sztereometrikus formákból kialakított sakkfigurái, melyeket később bizonyos formai változtatásokkal a kereskedelmi forgalomban alumíniumból készült replikákként árultak. Formailag és a tömeghatás szempontjából közeli analógiának tekinthető szintén fából és a szoborral közel egy időben készült órája, melynek antropomorf megoldásai a mi kis kerámia-szobrunkra emlékeztetők.



Huszár Vilmos: *Sakkfigurák*, 1920 (?), magántulajdon
HUNGART © 2021



Huszár Vilmos: *Sakkfigurák*, 1921–1970, alumínium replika, magántulajdon
HUNGART © 2021



Huszár Vilmos: *Óra*, 1921 körül, fa, fém, üveg, magasság: 23 cm, magántulajdon
Fotó: Ton Pors / HUNGART © 2021

Itt mindjárt fel is merül a kérdés, hogy milyen címet adhatunk Huszár szobrának. Dacára a szögletes alakításnak, a mell domborulata egyértelműen kivehető, és akár hajnak, akár (holland) főkötőnek értelmezzük a fején látható alakzatot, biztosak lehetünk abban, hogy nőalakról van szó. Adódik a sablonos cím, *Ülő nő* vagy *Ülő női figura*, de ha lehetek a mű keresztapja, szívesen adnék neki specifikusabb címet, például ilyen: *Holland De Stijl nő*.

Az kérdés marad, hogy egy olyan esetben, amikor a mű kvalitásához oly mértékben tesz hozzá egy másik művész, mint esetünkben Lanooy (vagy ha nincs igazam, akkor másik keramikus), miként tüntessük fel szerzőségét: Huszár Vilmos és mellette szögletes zárójelben Chris Lanooy? A szignó egyértelműen elárulja, hogy Huszár saját szuverén alkotásának tekintette a szobrot, ugyanakkor a jelzet elhelyezése arra is rávilágít, hogy valószínűleg nem másodlagos felhasználásra, pl. nem bútordarab vagy belsőépítészeti elem díszítésére szolgált, hanem határozottan autonóm szobrászati műnek készült. A „szingli” szignóval kapcsolatban Bert-Jan Baas azt a lehetőséget is nagyon valószínűnek tartja, hogy azért nem került fel Lanooy kézjegye is Huszáré mellé, mert magát a szobrot is a magyar művész formázta (nem úgy, mint például Altorf esetében), sőt az sem zárható ki, hogy a mázazást és az égetést csupán felügyelte, illetve instruálta Lanooy, és minden folyamatot maga Huszár végzett el a keramikus műhelyében.

Huszár valóságos ezermester volt: készített ékszereket, láncokat, brossokat, rézből és más fémekből dísz tárgyakat, gyertyatartókat, rézedényeket, dobozkákat és gombokat is.¹⁹ Bár ez a tevékenysége főleg második világháború utáni korszakára jellemző, amikor munkáin már mellőzte a De Stijl szellemiségét mutató jegyeket. Ezeket az apróbb dísz tárgyakat saját kezűleg formálta meg, de ahogy Bajkay Éva is rávilágított, „a pénzkereső ezermesterkedést el kell választanunk a tárgyformálás azon területeitől, ahol Huszárnál is tovább éltek a minimális színre és formára épített kísérletek.”²⁰

Ha nem is a magas művészet kategóriájába esnek egyéb, szintén a De Stijlhez köthető iparművészeti tárgyai, mégis el kell különíteni ezeket is Huszár későbbi, apróbb kézimunkáitól. Ezeknek a tárgyaknak az előállításánál a szoborhoz hasonlóan szüksége volt kivitelező társra, társakra, sőt akár manufaktúrára vagy gyárra is. Az általa tervezett lámpák, különböző kisebb és nagyobb bútorok, lakáskiegészítők, vagy a Metz & Co. cég számára tervezett szövetminták stb. természetesen szintén az ő szellemi termékeiként az ő nevéhez köthetők, és hasonló a helyzet ólomüvegablakai esetében is.

Tevékenységének egyetlen területe, ahol az általa tervezett műtárgyak nem csupán az ő neve alatt szerepeltek, hanem a kivitelező nevét is feltüntették, korai, 1919–1920 körüli szövetmunkái, amelyekről sajnos igen keveset tudunk. A szövetek – nagy valószínűséggel gobelin szőnyegek – kivitelezője Hendrina Geurdina van Oosterzee-de Hartog volt, akinek neve ugyanúgy hiányzik a Huszár-szakirodalomból – a már emlegetett monográfiában sem szerepel –, mint Chris Lanooy-é, holott Oosterzee-de Hartog asszony több kiállításon is bemutatta az általa szőtt, Huszár által tervezett munkákat. Olyan kiállításról is tudunk, amely nincs jegyezve Huszár kiállításjegyzékében.²¹

Egyes Huszár által tervezett szobabelsők enteriőrfotóin felfedezhetők Huszár korai szőnyegei, köztük egy olyan is, ami bizonyos tekintetben talán a később megsemmisült *Festmény / sárga* című, Van Doesburgnak ajándékozott kép kompozíciójához köthető, és esetleg szintén Oosterzee-de Hartog asszony munkája.

Mindezt csupán azért hozom fel, hogy újra rávilágítsak a tényre, hogy Huszár De Stijl-korszaka még számos meglepetést rejtegethet, van bőven mit kutatni, és talán egyszer majd a korai textilművei közül is előkerülnek darabok, ahogy most plasztikai munkásságának is legalább egy szegletéről tudomást szerezhettünk.



Huszár Vilmos szőnyege (1920?) a Bruynzeel család Piet Zwarttal közösen tervezett étkezőszobájában, archív fotó

Huszár szobrának jelentősége nem csupán abban fogható meg, hogy előkerült a De Stijl ritka plasztikai kísérletei közül egy mives kivitelű, a csoport szellemiségét híven tükröző, de igen kivételes szobrászati alkotás, hanem azért is, mert több tekintetben is unikális műről van szó. Huszár Vilmos legerősebb korszakából, a De Stijl-es évekből származó alkotásokkal a világ vezető múzeumai közül is kevesen büszkélkedhetnek, szobrászati alkotásaiból pedig egyáltalán nincs sehol. Véleményem szerint az éles szemű Lóczy Péter Ebay-en levadászott Huszár Vilmos-szobra nem hogy muzeális értéket képvisel, de egyenesen a világ vezető múzeumaiba kívánczik, akár a New York-i MoMA-ba, akár a párizsi Centre Pompidouba. Mindenhol megállná a helyét, és a holland avantgárd csoport méltó reprezentánsa lehetne. Bár nem par excellence kubista műről van szó – még akkor sem, ha totálisan kubusokból épül fel –, de mivel a neoplaszticizmus a kubizmus egyik „vadhajtása”, a szobor méltán számíthat arra, hogy helyet kap majd a már tervbe vett *Magyar kubisták* című kiállításunk ún. kitekintő szekciójában. Huszár amúgy is kapcsolódik kubizmuskutatásainkhoz, többek között a múltkori cikkemben sűrűn emlegetett Csáky József révén, akinek egyik szobráról csendéletet festett és portréját is megörökítette,²² valamint Leonce Rosenberg párizsi L'Effort Moderne galériája okán is, de ezt a témát már egy következő, szintén az *Artmagazin* hasábjaira szánt szövegemben fogom kifejteni.

19 Ezen művek gazdag tárházát vonultatja fel Jos Kunne a már említett kiállításának katalógusában: *Huszár van De Stijl*, 2017, 132–139. o.
20 Bajkay 1983, 19. o.
21 *Kunstzalen „In die Coornschuere”*, Delft, 1919. március 15. – április 15. (egyres források szerint május 15-ig). A holland korabeli sajtóban több helyütt is olvashatunk Huszár ezen a csoportkiállításon való szerepléséről. Többek között: n. n.: In die Coornschuere. In: *Delftsche Courant*, 1919. március 21. o. n. Forrás: www.delfper.nl. Hendrina Geurdina van Oosterzee-de Hartog tevékenysége alig feldolgozott, még születési dátuma is bizonytalan, és halálozási dátuma sem ismert. A fent említett delfti „művészeti szalon”-ban nem mellesleg Chris Lanooy is kiállított.
22 Huszár Csáky-szobros csendélete néhány évvel ezelőtt bukkant fel a műkereskedelemben, Csákyról festett portréját pedig reprodukálta: Ex & Hoek 1985, 94. o.

Kastélyok, várak, ősgalériák, levéltárak,
műgyűjtemények, Bernadette, Lujza, Mária, Melinda,
Miklós, Péter, Marcell...

múzeumcafé 80



A MúzeumCafé 80. számát keresse
a nagyobb újságárusoknál és a múzeumshopokban!

esterházy
audaces fortuna iuvat



MAJOR ÁKOS apa csavarog

2020. december 30. –
2021. február 27.

rendhagyó nyitvatartás 2021. február 27-ig
hétköznaponként bejelentkezéssel
szombatonként 11 és 15 óra között

nka
Nemzeti Kulturális Alap

1088 Budapest, Bródy Sándor u. 36.
info@tobegallery.hu www.tobegallery.hu

**TO
BE**
gallery

21 éves
az **ikon**

Az **ikon** 21 éve támogatja az információ szabad áramlását • www.ikon.hu

SOMETIMES I FLOW WITH THE OCEAN

2021. FEBRUÁR 19 - MÁRCIUS 26.

KALÁN VIKTÓRIA

KÁRÁNDI MÓNICA

RÉDLING HANNA

SZTEFANU MARINA



DEÁK ERIKA GALÉRIA

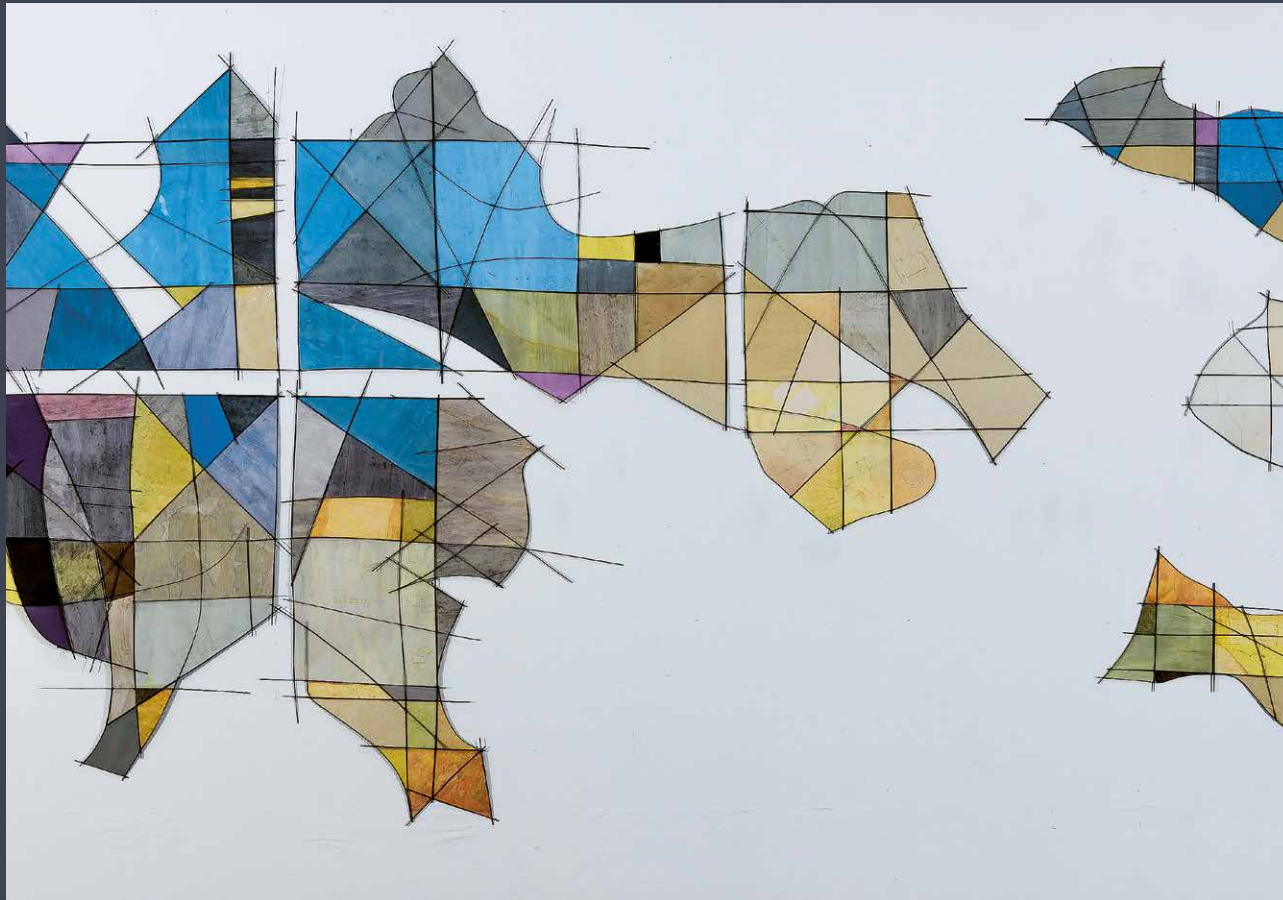
1066 Budapest, Mozsár utca 1. / www.deakerikagaleria.hu

„A kiállítás címe unokáim egyik vidám játékából származik. Aki ilyet játszik, a félelmetest igyekszik megszelídíteni. Ebben a játékban a halál nem elborzasztó vég, inkább csupán átlépés egy másik dimenzióba...”*

Révész Emese

JÁTSZANI ÉG ÉS FÖLD KÖZÖTT

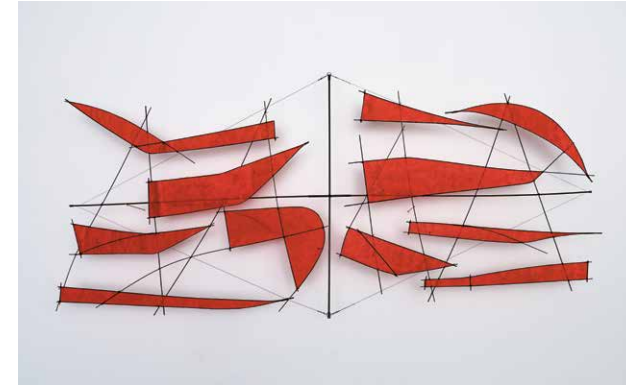
Bodóczy István művészete



Bodóczy István: *Az ismert világ térképe* (részlet), 2020, képinstalláció, bambusz, papír, vegyes technika, 14 db, kb. 3 × 10 m

Fotó: © Koronczai Endre / HUNGART © 2021

* Részlet Bodóczy István bevezetőjéből, amit az Artus – Kapcsolótérben rendezett, *Játsszuk azt, hogy meghaltunk* című kiállításához írt.



Bodóczy István: *Aszimmetrikus*, 2014, bambusz, papír, 80 × 200 cm

Fotó: © Koronczai Endre / HUNGART © 2021

Kitartóan kémleli az égboltot, de amit olyan feszülten figyel, az kívül esik a képhatáron. Csak egy zsinór halvány vonala utal rá, és ahogy tágul a kamera képe, úgy válik lassan értelmezhetővé a papírsárkányt irányító kéz jellegzetes mozgása. 2020 őszén Cecília Bandeira a pátyi dombokon rögzítette filmre a sárkányröptető Bodóczy Istvánt.¹ Az eget kémlelő művész filmbéli alakját – éppúgy, mint az Artus – Kapcsolótér, *Játsszuk azt, hogy meghaltunk* címmel novemberben megnyílt kiállítást – új keretbe helyezte az alkotó tragikus hirtelenséggel bekövetkezett halála.² A kisfilm nem a művészportrék jellegzetes helyszínén, a műteremben készült, hanem abban a szabad természeti tájban, ahol Bodóczy teremtményei, a festett papírsárkányok életre keltek. Egyetlen képbe befoghatatlan a látvány: az alkotó és alkotása, valamint a köztük

köldökszínórként feszülő húr. A röptető látszólag irányít, olykor megoldja, máskor visszacsévéli a kevlárt, megabolázva a vadul táncoló égi tüneményt, miközben önfeladten gyönyörködik a természeti elemek kiszámíthatatlan játékával életre keltett festett képben. A sárkányeregetés rituáléjának varázsa épp a földi kötelék stabilitásának és a repülés szabadságának dinamikájából fakad. A sárkányt röptető ember időlegesen mágikus hatalommal bír, mint a művész maga, hisz a sárkányeregetés gyakorlatát évezredek óta az a csodás metamorfózis működteti, amelyben a röptető azonosulni tud varázslatos képességű teremtményével. Így lesz a játékból rítus, a rítusból művészet, mígnem a művészet visszatér eredetéhez, a játékhoz. Vagy ahogy Bodóczy megfogalmazta: „*Játsszani annyi, mint küzdeni a félelem ellen.*”³

Az aszimmetrikus sárkányok mestere

„A sárkányok valójában nem repülnek, csak lebegnek föld és ég között. A gravitáció és a felemelő erő közötti csodálatos egyensúlyt képviselik, mely számomra igen vonzó állapot, ezért térek vissza újra meg újra hozzájuk” – hangzik el Bodóczy önvallomása az említett filmben. Nézőpont és habitus kérdése, hogy a lebegést bizonytalan vagy felszabadult érzésként éljük-e meg. A köztes lét egyesek számára elviselhetetlenül labilis, mások viszont épp a szabadságot élik meg általa. Bodóczy István az utóbbiak közé tartozott. „A művészek között a legjobb sárkánykészítő, a sárkányosok között a legjobb művész” – jellemezte köztes státuszát némi öniróniával egy interjúban.⁴ Munkásságában a pedagógiai, írói, szülői szerepek termékeny



Részletek Cecília Bandeira *Bodóczy István* című dokumentumfilmjéből, 2020, 10'30"

HUNGART © 2021



Részlet Cecilia Bandeira *Bodóczy István* című dokumentumfilmjéből, 2020, 10'30"
HUNGART © 2021

módon hatották át egymást.⁵ Művészetének egyik központi motívuma, a papírsárkány is apai szerepéhez kötődött eredetileg, aztán a gyermekjátékból művészi szimbólum lett, amit tanárként újra játékba hozott kisképzős növendékeivel.

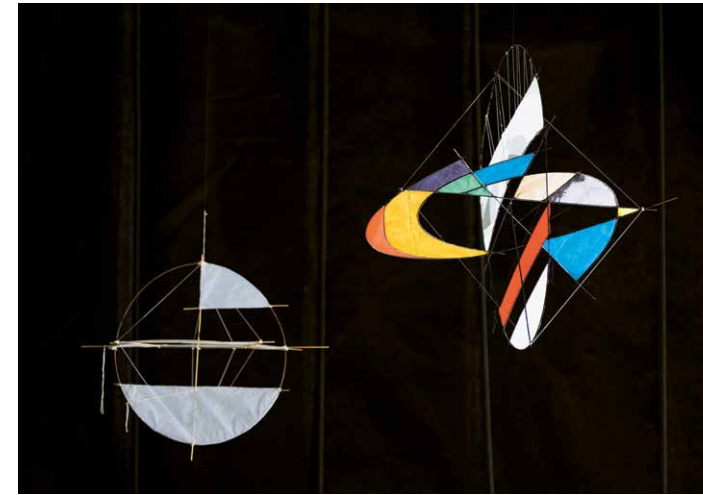
Nemcsak ég és föld között lebegő helyzetük, de a színes konstrukciók műfaji meghatározása is köztes: a falra illetve sík festmény, a térbe függesztve plasztika, a levegőben megmozdulva mobil szobor, míg a pátyi dombokon reptetve, eredetéhez visszatérve újra papírsárkány. Nézőpont és kontextus kérdése, hogy repülő festmény vagy festett repülő tárgy: a galériák kiállítóterében kifestézve az előző, a sárkányröptetés helyszínein az utóbbi. A bambuszból, rizspapírból és pausból konstruált, utólag festett felületek összeállításakor Bodóczy számára elsődleges volt, hogy tudjanak repülni, azt sugallva, hogy jelentésük és szépségük csak a repülés egyedi aktusában, a cikázó, hullámozó égi koreográfiában bontakozhat ki a maga gazdagságában (ebben egyaránt különböznek Tatlin gépezetétől, a *Letatlin*-től és Kondor konstrukcióitól). Nemcsak anyaghasználatukban, hanem gondolkodásmódjukban is organikus alkotások ezek. Tervezésüket nem annyira

a racionális mérnöki tudás, mint a művészi intuíció irányította. Különösen igaz ez az aszimmetrikus konstrukciókra, amelyeket bonyolult számítások helyett ösztönös megérzéssel és gyakorlati próbákkal hozott röpképes egyensúlyba Bodóczy – akit ezért sárkányos körökben az „aszimmetrikus sárkányok mestereként” emlegettek.⁶

Légfestmények

Romantikus konstruktivistának nevezhetnénk, ha nem lenne szinte paradox a szókapcsolat. Számára ugyanis a síkszerű absztrakció nem a racionális analízis, hanem a meditatív beleérzés eszköze. Az elvagyódás melankóliája, a repülés transzcendens és a művészet mágiikus ereje egyfajta romantikus attitűdként tér vissza Bodóczy műveiben. Líraiságában, játékoságában Paul Klee rokona; neki ajánlotta *Lebegés leszállás előtt* című művét is. Pedagógiai gyakorlat mellett a repülés témája révén is találkozott művészete Klee-ével, aki az első világháború alatt Gersthofenben harci repülőket kifestésével volt megbízva, s a hangárokból szerzett élményei hatására lett visszatérő motívuma a madár és a madártávlat egyaránt. Ugyanakkor a tárgyalgatás mágiikus karaktere is

közel állt Bodóczyhoz: a francia tengerparton papírsárkányokra jegyzi fel félelmeit, hogy amikor elengedi őket, szimbolikusan búcsút vegyen tőlük (*Nevezd meg félelmeidet*, 1994, videó). Festőként indult, 1970-ben Fónyi Géza tanítványaként végzett a Képzőművészeti Főiskolán. Talán innen is ered, hogy tárgyai, még ha plasztikus konstrukciók is, sosem vesznek el festői minőségüket. A bambusznádak közé feszülő színmezőket lírai színharmóniákba rendezi. Koloritjában visszatérőek a kék melankolikus hatású, transzcendens jelentésű, az égboltot magát megidéző árnyalatai. Ezt használja a *Porta del Paradiso* (*A mennyország kapuja*) című munkájában is, ahol a firenzei Battistero, Ghiberti által tervezett keleti kapuzatát megidéző, szabályos négyzeteket a kék különféle éteri árnyalataival színezi ki. A lírai elvonatkoztatás szép példajaként az eredeti, áttörhetetlen védműként is szolgáló templomkaput a bambusz és papír efemer anyagai építik újra, a biblikus jelenetek narratíváját néhány dinamikus erővonalra redukálja, és festett üvegablakok hatását keltő, transzparens és transzcendens, kékes színtónusok derengésére cseréli. Az eredeti drámai pátoszából így párolódik le a spirituális gondolati lényeg.



Bodóczy István: *Lebegés* (részlet), 2020, installáció, 10 függesztett konstrukció, bambusz, papír, vegyes technika
Fotó: © Koronczai Endre / HUNGART © 2021

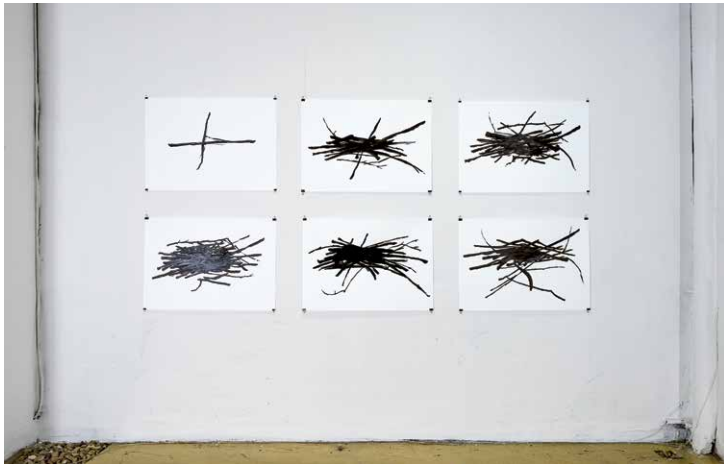
Más irányból tekintve térbe helyezett festményei szoborként hatnak. A kiállítóterem vagy nyilvános terek közegében kifeszített, belógatott plasztikák a függesztett szobrászati kísérletek nagy modernista hagyományának részei, amely Duchamp, Man Ray és Rodcsenko korai plasztikai kísérleteitől a kortárs szobrászatig ível.⁷ Másrészt mint szabadon lengő, mozgásra képes alkotások rokonságot mutatnak az organikus mobilplasztikával, főként Alexander Calder játékos térbeli formáival. Calder színes, játékos konstrukcióihoz hasonlóan Bodóczy szobrai sem külső mechanika, hanem a természeti-fizikai hatások, a légmozgás, felhajtó erő mozgatja, előre nem kiszámítható módon. Anyaghasználatát tekintve rokon Theo Jansen faszerkezetű, szélhajtású, lépegető „strandszörnyeivel” (*Strandbeest; Strandszörny*). Bodóczy csak látszatra absztrakt művész, nagyon is foglalkoztatja a felszín elvont geometriája mögött megbújó narratív és szimbolikus jelentés. Visszatérő témája maga a táj, papírsárkányai gyakran magukon hordják a környező tér-táj tükröződését. Máskor játékos művészettörténeti asszociációi a szürrealizmus abszurd, asszociatív technikájával konkrét formai olvasatokra indítják a nézőt (*IV. Amenhotep modellt*

ül Paul Kleenek, Max Ernst repülni tanítja Blériot-t, Otto Lilienthal átrepül a kínai Nagy Fal felett, 1989). Címadásai révén Bodóczy gyakorta tágitja ki az absztrakt színmezők jelentését mitológikus, természeti vagy szenzuális hasonlatok irányába (*Meleg és enyhén nedves, Örömhír, Felhőmag*, 1990).

Függesztett firkák

Már korai festményeinek is erős a grafikus karaktere (*Kis csendélet halcsontvázsal*, 1968). Visszatérő motívuma a légies vonalháló, amely függőnyként borul a színmezők fölé (*Megérzés*, 1985, szerigrafia) vagy idegesen cikázva követi a rajzoló kéz mozgását (*Euforikus méhecske térképet rajzol*, 1986, pasztell, cérnaháló). A síkba öltött cérnaszál a nyolcvanas évek végétől a térbe feszül, a grafikus vonal lendülete plasztikus formaként tér vissza a *Függesztett tér-rajz modelljének* bambuszból font plasztikájában. Innen már csak egy lépés, hogy a vonalháló köztes helyeit az áttetsző pausz színmezői töltsék ki (*Az elmúlás térképe*, 1988–1989), s azok megfelelőképp felkantározva papírsárkányként szabaduljanak ki a térbe. Minden összetevőjük könnyű, hajlékony, áttetsző és törekény: a spárgával kötözött bambusznád éppúgy, mint az akvarellal és pasz-

tellel színezett pausz. Így válik lehetővé a vonalhálók és színmezők szabad téri közlekedése, amely minden pillanatban a repülő tárgy újabb és újabb látványát nyújtja a nézőnek. Bodóczy nemcsak a műtárgy és funkcionális tárgy közti határt mossa el, hanem feloldja a festmény, szobor és grafika határvonalait is. Mindeközben organikus anyaghasználatával a lehető legjobban igyekszik fel lazítani tárgyai materiális jelenlétét, míg végül munkái leginkább egy emlékkép vagy egy dallam gondolati képéhez lesznek hasonlatosak. (2016-ban *Fugitive – Szökevény* – címen bemutatott installációját madártollakból állította össze.) A papírsárkányok vázrendszere a konstrukciók tartóeleme, ami önmagában is érvényes térplasztika. Bodóczy lírai konstruktivizmusának kiindulópontja nem a síkgeometriai test, a szabályt rögzítő rácsszerkezet, hanem éppen ellenkezőleg, a firka eleven, pulzáló jelensége. A firka plasztikus, szobrászati felnagyítása nem ismeretlen a modernizmusban, Miró és Dubuffet művészetében egyaránt találunk rá példákat. Bodóczy formáinak áradó mozgalmassága kiterjed az őket övező térbe, a hajlékonyan hullámozó vonal plasztikus formát ölt, hol szabadon lebegő spirálként (*Szalagok*, 1998), hol színes felületekkel kitöltött felszabadult játékként (*Firkák*, 1996).



Bodóczy István: *Memento mori (Római rajzok)*, 2014, papír, tus, 6 db, egyenként 70 × 100 cm
Fotó: © Koronczai Endre / HUNGART © 2021

A bambuszrajzok szikár linearitása a 2014–2015-ben Rómában készült tusrajzokon teljesedett ki. A fekete-fehér festmények első pillantásra informel jellegű gesztusokhoz tűnnek, ám a körülmények ismeretében tudható, hogy azok valójában kifejezetten tárgyi inspirációra született, szimbolikus csendéletek. Tárgyukhoz való viszonyuk a kínai tusfestészet zenfilozófiájával rokon. Bodóczy e sorozatában a Tevérből kihalászott uszadékfák kötegeit örököltette meg. A víz felszínén lebegő, már élettelen, de a természet körforgásában még mozgásban lévő, sodródó, erjedő-bomló organikus televényt a művészi kiemelés gesztusa *memento mori* csendéletté rögzítette. Az enyészet érzéki és életteli festői gesztusokban kapott formát. A fakötegeket Bodóczy a festés után visszaengedte a vízbe, a képi forma tehát csak metamorfózisuk folyamatának egyik állomása volt. Mint egy ravatalkép. A konkrét természeti látvány és elvont gesztusos absztrakció kifinomult kettőssége Bodóczy egész művészetét végigkíséri.

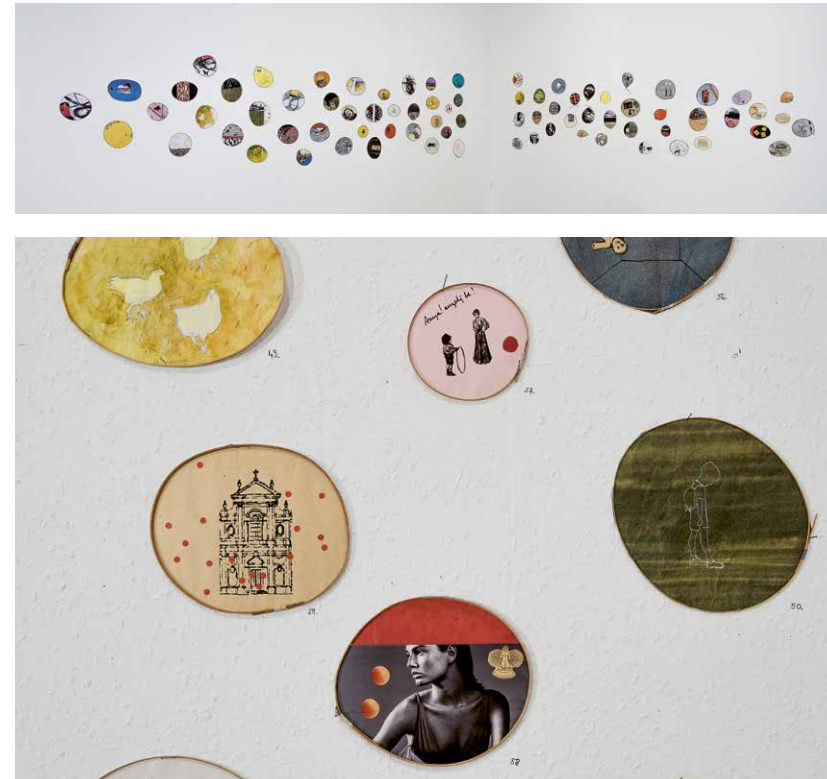
Ahol a sárkányok élnek

Nézőpontváltás: a repülés mint szubjektív vizuális élmény, a táj, ahogy a szélben csapongó papírsárkány láthatná.

Ez a „kiterjesztett én” érvényesül a felülnézeti, térképtájakat idéző képeken. A síkbéli képkalkotás egyik leg-egzaktabb formája a térkép. Egyúttal az egyik legabsztraktabb is. A látható világ matematikai alapon kiserkesztett modellje. Bodóczy István esetében merőben lírai és szubjektív látképek ezek, az emlékezés és a képzelet tájainak atlaszai. A *Helyek, ahol életem* (1992) sorozat esetében a látvány egzaktan visszaadja a régmúlt lakások alaprajzát, ám az akvarell transzparens színhatása elvonttá és megfoghatatlanná teszi a látványt: emlékezeti térképpé. Az *elmúlás térképe* (1988) a gyermekkori falu emlékezeti, felülnézeti képe, ahogy egy álombéli repülés közben látná az ember. Az álmok képek, az álmok vizuális működése később több művének is kiindulópontja volt.⁸ A szülőfalu képében a táj képe sárkány alakot formáz: a repülő tárgy magán hordozza az alatta elterülő látképet. Ahogy az *Ismert világ térképe* is kettős kódot hordoz, a látható világ túlfoldalát tárja elénk, lelki tájak, a képzelet vidékei fölött röptetve a nézőt. A középkori térképek mintájára gondolhatnánk olyan helyeknek ezeket, ahol a sárkányok élnek. A papírsárkányok földje, amely fölött most mi, a földi röptetők lebegünk.

A buborék árnyéka

Az ezredfordulótól Bodóczy művészetében a korábbinál határozottabban kap helyet a konkrét tárgyi környezet. E figuratív fordulat jeleként az évezredfordulón művészkollégáiról készített árnykép-portrészorozatot. Az árnykép Plinius természetrajzában leírt legendája óta a figurális képkalkotás egyik alapvető eredetmítosza.⁹ Festészeti ábrázolásainak sokaságát a 18. század végétől Johann Kaspar Lavater fiziognómia-elmélete is inspirálta.¹⁰ Kazinczy Ferenc családtagjairól és íróársairól rajzolt árnyképeket 1800 körül, amikor a sziluettportré kedvelt társasági szórakozásnak számított.¹¹ E felvilágosodásig visszavezethető társas hagyományt és a festészet ókori eredetmítoszáat egyaránt megidézi Bodóczy bambuszvesszőkből és papírból konstruált művészportré-ciklusa (*Árnyékgyűjtemény*, 2000). A kilencvenes évek visszatérő alakzata a töredék, buborék vagy szigetforma. A *Vaktérkép* utazója ilyen fragmentált képekben érzékeli az alatta elterülő tájat.¹² A Bartók 32 Galériában 1995-ben bemutatott installáción már feltűntek azok a talált képek, újságfotók, kép-idézetek, amelyekből aztán Bodóczy az elmúlt években kidolgozott, személyes gondolattöredékekből felépülő



Bodóczy István: *Scrapbook*, 2014–2020, bambusz, papír, vegyes technika, 78 db, *Tudod, milyen hülyék ezek a mai gyerekek?, Anya engedj be!, Scusi, Barbik a hídon*, kiállítva az Artus – Kapcsolótérben
Fotó: © Koronczai Endre / HUNGART © 2021

Scrapbook ciklusát felépítette. A képek bambuszkeretbe foglalt, véletlenszerűen egymás mellé sorolódott buborékformák. A buborék ikonográfiailag hagyományosan az elmúlás szimbóluma, a kiállítótér falára elszórtan installálva viszont a csapongó, asszociatív gondolatársítások vizualizálásaként értelmezhető. Képi világukat eklektikus, szabad társítások jellemzik, a firkált, rajzolt, festett felületeken áthömpölyög a mindennapok megannyi képi hordaléka fotókollázsok, papírkivágatok formájában. Akad köztük családi fotó, magazin-

kép, képeslap és térképtöredék is. Értelmezésüket Bodóczy személyes hangú, a napló és memoár műfaját idéző, irodalmi igényességgel megformált gondolatöredékei segítik. Témáik között a háborús évek családi emlékei, a gyermekori benyomások, személyes emlékek vegyülnek sok évtized művészi gyakorlatának eseményeivel, köztük visszatérően a római ösztöndíj élményeivel. A jelenlegi formájában több mint 200 szöveget és 150 képet tartalmazó ciklust éppen kötetlensége és befejezetlensége teszi olyan vonzóvá.

A sorozat egésze annak belátásából és felismeréséből fakad, hogy az emberi emlékezet – éppúgy, mint a művészi alkotás – nem zárt, szabályszerű modellt követ, hanem sokkal inkább organikus, csapongó természetű, eredendően töredékekből építkező. Nincs főnézet, csak szabad variációk sokasága: amint a papírsárkányok alakváltásait is a zsinórt tartó kéz és a kiszámíthatatlan légmozgások irányítják, közösen.

[1] Cecília Bandeira: *Bodóczy István*, 2020, film, <https://artus.hu/2020/09/14/8355/> [2] *Játsszuk azt, hogy meghaltunk*, Artus – Kapcsolótér, Budapest, 2020. október 27-től [3] Bodóczy István: *Rövidítések – Abbreviations*. 1995, 10. o. [4] Turai Hedvig: És ez repülni is tud? In: *Traumdeutung. Bodóczy István kiállítása*. Székesfehérvár, Szent István Király Múzeum, 2008, 4–21. o. (Turai Hedvig beszélgetése a művésszel, 2007). [5] Turai i. m. 4–6. o. [6] Elhangzott Tatai Erzsébet online tárlatvezetésén. Artus – Kapcsolótér, 2020. december 15., <https://www.youtube.com/watch?v=kgbQW2Qs7ro> [7] *Suspension. A History of Abstract Hanging Sculpture 1918–2018*. London, Gallery Olivier Malingue, 2018. október–december [8] Tatai Erzsébet: Álom a kortárs magyar művészetben I. Bodóczy István álomrepresentációi. In: *Új Művészet*, 2020/5, 40–44. o. [9] Robert Rosenblum: The Origin of Painting. A Problem in the Iconography of Romantic Classicism. In: *The Art Bulletin*, 1957/4., 279–290. o. [10] Hans Belting: *Faces. Az arc története*. Budapest, Atlantisz, 2018, 108–124. o.; A sziluettportrék divatjáról: <https://www.uni-regensburg.de/bibliothek/bilderbogen/schwarze-kunst/silhouettenkunst/index.html> [11] *Árnyékrajzolatok*. Rajzolta: Kazinczy Ferenc. 1784–1814. Budapest, Könyvtárak Szövetsége, 1928 [12] A kiállításról lásd Tatai Erzsébet bevezetőjével: <http://www.c3.hu/~bartok32/bodoczky.html>

Az art quarter budapest csoportos kiállítása, a *Mine My Mind – Mind My Mine** különleges utazásra hívja a látogatót az egykori mészkőbánya járataiba. A helyszín tálcán kínálja az olvasatot: útvesztőbe kerültünk.

Árvai Mária

MISZTÉRIUM MA

Alászállás egy kortárs labirintusba



Kiss Adrian: *DUNYHA ACTIVE*, 2020, steppelt bőr és vászon, flíz béléssel, 200 × 140 × 3 cm
Fotó: © Biró Dávid / HUNGART © 2021



Részlet a Hegymegi Máté által rendezett *Peer Gynt*ből a Stúdió K előadásában
Fotó: © Slezák Zsuzsi / HUNGART © 2021

Az egykori Haggenmacher-sörfőzde melletti budafoki mészkőbányák nagyon hasonlóak a Dreher Sörgyárakhoz tartozó kőbányai pincerendszerhez: mélyen húzódó folyosók, beugrók, nedves, sötét terek szövedékéből állnak. Néhány éve Kőbányán egy másik kortárs művészeti élmény, a Hegymegi Máté által rendezett *Peer Gynt* invitálta bolyongásra a nézőt bonyolult föld alatti terekben. A Stúdió K Színház ötórás előadása során testi tapasztalattá vált az utazás, *Peer Gynt* állandóan úton volt, a néző pedig követte őt az útkeresés drámájában. Ibsen darabja az én kereséséről szól: a híres hagymamológus mentén értelmezve – *Peer Gynt* a hagyma rétegeit lehántva azt látja, hogy belül nincs semmi – a dráma sugallata szerint az emberi létezésnek sincs megragadható lényege. Az aqbányarendszerében szintén kacskaringós utat járhat be a néző, aki nem véletlenül asszociál a *Peer Gynt* előadásra: a térletet számos performatív

elem egészíti ki, mozgó művek, fények, különleges hangok, zene, a megnyitó alkalmával performansz. Nincs meghatározott, kijelölt útvonal, amely mentén a területet bejárhatnánk, a párhuzamos folyosók, víznyelők, beugrók tetszőleges sorrendben fedezhetők fel. Nem hagyományos múzeumi szituációban találkozunk a művekkel, nem áll rendelkezésre elég fény, hogy aprólékosan megfigyeljük a kivitelezés finomságait. A munkák többsége mozog, villog, változik. A sajátos helyszín, a performativitás, a minimális költségvetés, a kortárs művészet pincébe kényszerült helyzete számtalan szempontot vet fel. Ezek közül itt most egyre koncentrálok: igyekszem számba venni, hogy a kiállításon a labirintus képzetkörének milyen elemei tűnnek fel. Nem célom átfogó értelmezést adni vagy egyértelmű megfejtést kínálni a látottakra. Kerényi Károly gondolata a jó művészetre éppúgy igaz, ahogyan a labirintusokra és a misztériu-

mokra is: „A labirintus problémája tanulmányozásának megvan az a különös sajátossága – s ez egyébként a mitológiai kutatások során felvetődő problémáknál rendszerint előfordul –, hogy amennyiben a kutató komolyan veszi őket, voltaképpen nincsen semmilyen végleges megoldásuk. Titkokról, misztériumokról van itt szó, méghozzá a kifejezésnek abban az értelmében, ahogy a nehéz költői szövegek kiváló magyarázója (Romano Guardini) állítja egymással szembe a »misztérium« és a »probléma« szavakat. A »problémát« meg kell oldani, és amikor megoldották, egyben el is tűnik. A »misztériumot« viszont meg kell vizsgálni, tiszteletben kell tartani, be kell illeszteni saját életébe. Az a misztérium, amelyet egyetlen magyarázattal meg lehet oldani, voltaképpen nem is volt igazi titok.” De milyen labirintusba, milyen utazásra invitálnak minket a művészek? A kiállítás beharangozó szövege és címe is belső utazásra, határátlépésre utal: „Bejutunk magunkba, az oda kintre.”



Kiss Adrian: *Altar (Oltár)*, 2015, 3D textil, fémszerkezet, fénycsöves lámpatestek, 240 x 60 x 60 cm

Fotó: © Biró Dávid / HUNGART © 2021



Kiss Adrian: *Big gate (Nagy kapu)*, 2017, fémszerkezet, 200 x 300 x 200 cm, háttérben: Borsos Lőrinc: *Trinity model 2.0*

Fotó: © Biró Dávid / HUNGART © 2021



Kiss Adrian: *Cím nélkül (Motorháztető)*, 2014, akrilfesték, motorháztető, 97 x 128 x 6 cm

Fotó: © Biró Dávid / HUNGART © 2021

„A labirintus mindenfajta civilizáció keretei között utazás, az »akadályozott utazás«, amellyel a lélek a halálból az újjáéledés és újjászületés felé halad, hol azért, hogy bejusson egy másik világba, hol meg azért, hogy visszajuthasson az élőkébe – mindezek a képzetek a barlang ábrázolásához kötődnek” – írja Paolo Santarcangeli kultúrtörténeti összefoglaló munkájában, *A labirintusok könyvében*, amely a történelem előtti időktől egészen a huszadik századig mutatja be a fogalom megjelenési formáit, a hozzá társított képzeteket.¹

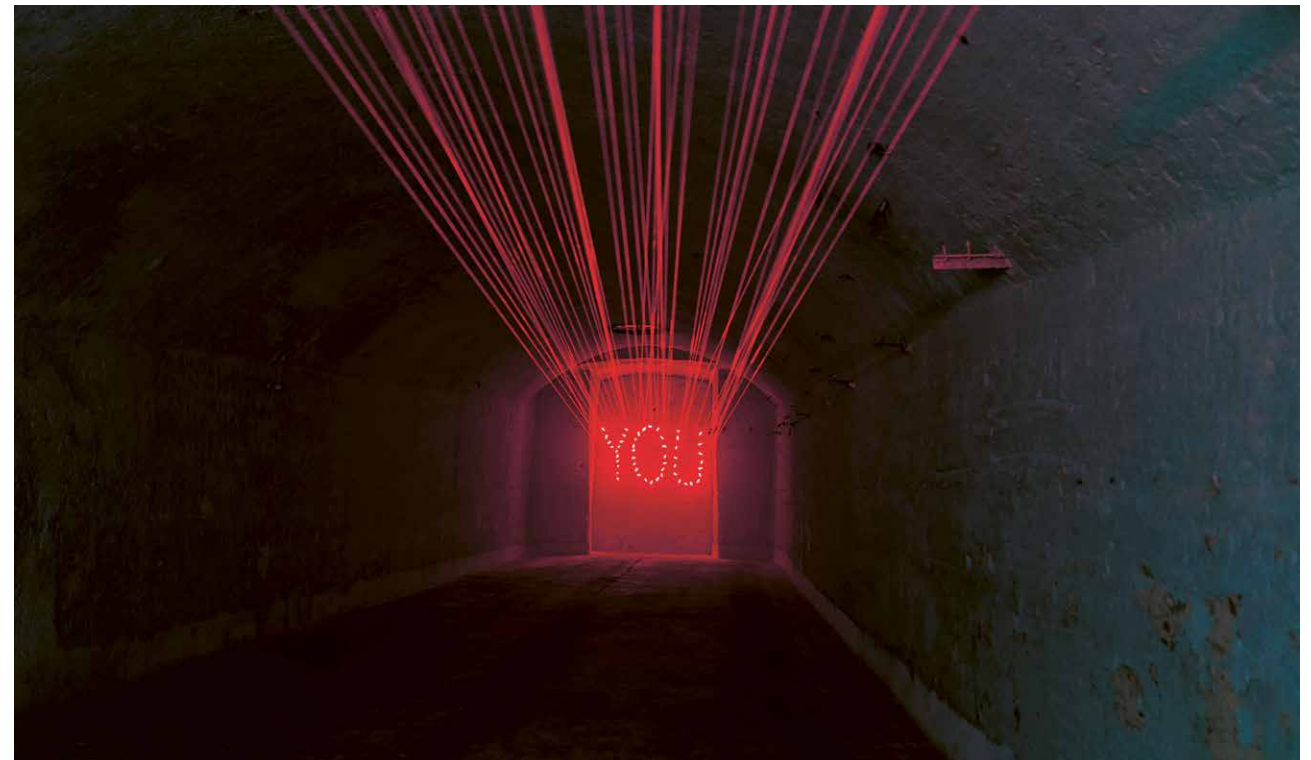
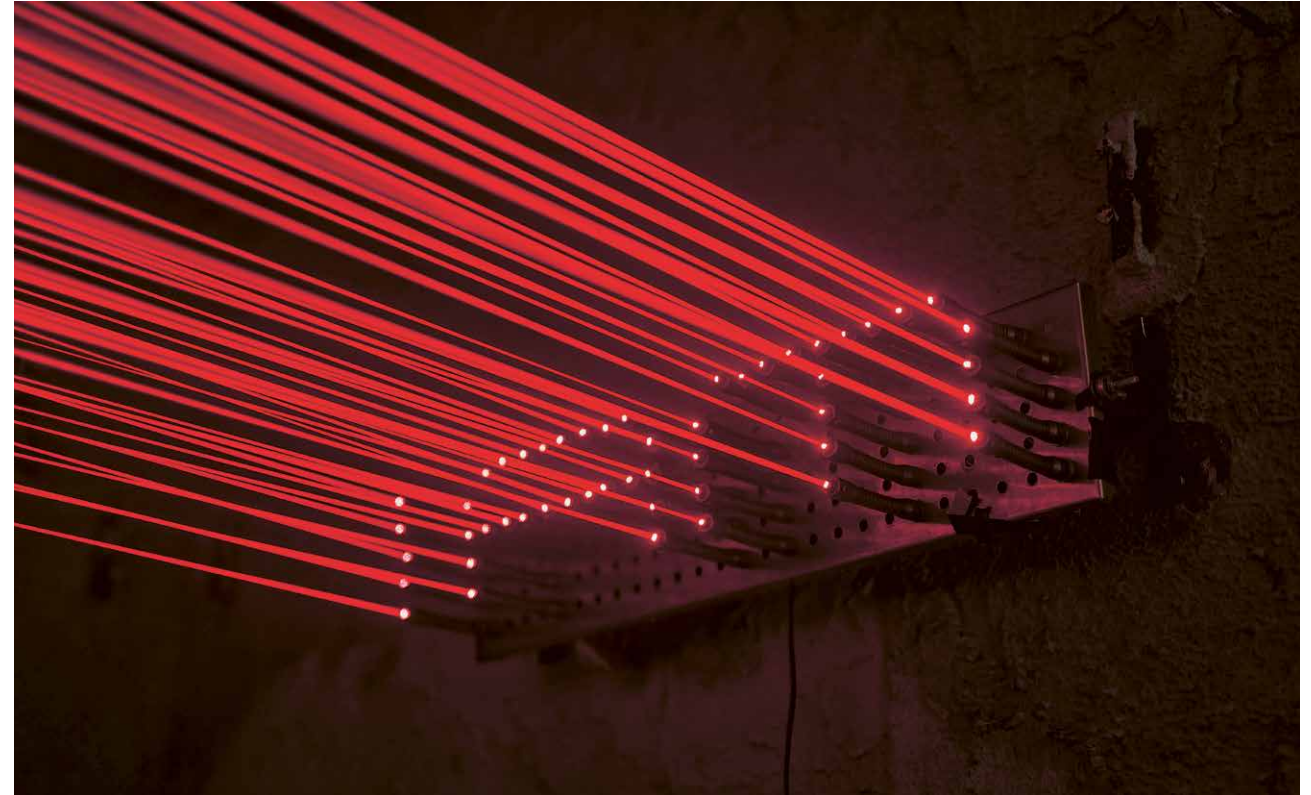
A helyszín adottságain túl a másvilágra, a túlvilági utazásra utaló motívumok sokaságát találhatjuk a kiállításban, amely létrejöttének esetleges körülményei ellenére nagyfokú tudatosságot mutat, hiszen sok munkát maguk a művészek válogattak be.

A lépcsőn leereszkedve a látogató rögtön Kiss Adrian világító, függőleges

Oltárába ütközik, amely a szakralitást azonnal a szemlélő asszociációs mezejének részévé teszi. Szintén az ő alkotása a labirintus bejáratát őrző súlyos fémkapu.

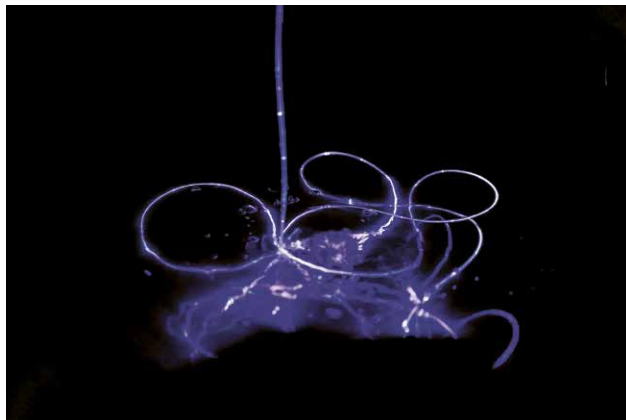
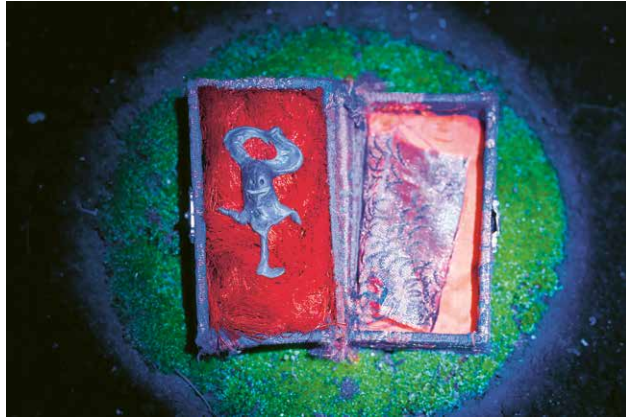
A kapun túl Borsos Lőrinc lézerefényinstallációja dereng fel hívogatóan. A lézersugarakat kibocsátó táblán az „I AM”, míg a szemközti falon a merőlegestől eltérített sugarak által kirajzolva a „YOU” felirat jelenik meg. Profán megközelítéssel kérdezhetnénk, hogy miért nem fordítva? Hiszen magunkat nem látjuk, csak a másik tükrében, a tőle érkező visszajelzésekben. Itt azonban egy vallásos tárgyú munkáról van szó. Előzménye Borsos Lőrinc *Szentháromság modellje*: táblán az „ATYA”, míg kivetüléseként a „FIÚ” felirat volt látható.² Ennek a vallásos témájú munkának a folytatásaként itt a „vagyok, aki vagyok” ószövetségi mondat továbbgondolásáról van szó. A „vagyok, aki

vagyok” (Isten válasza Mózes kérdésére, hogy mit mondjon népének a kőtáblák eredetéről) a héber *lenni* ige ragozott alakjával a létezés különböző időire – múltjára, jelenére, jövőjére és folyamatosságára, az időn túli, folyamatos létezésre – egyidejűleg utal. Ez a ki-zökkentett idő, az időtlenség a kiállítás koncepciója szempontjából lényegi, hiszen a többféle bejárasi lehetőség, a visszatérő motívumok, a felsejlő szorongató jövőképek, utópiák mind azt szolgálják, hogy kibillentsenek minket a hagyományos, lineáris időérzékelésből és befogadásból. Borsos Lőrinc arra ösztönöz, hogy a létezés kérdéseiről, ember és Isten viszonyáról, életről és halálról gondolkodjunk. Weöres Sándor *Prae-existentia* című versének sorai juthatnak eszünkbe: „Isten gondol öröktől fogva téged, / elméjében léted mint szikla áll. / Mi ehhez mérve habfodornyit élted? / és mit változtat rajtad a halál?”



Borsos Lőrinc: *Trinity model 2.0 (Szentháromság modell 2.0)*, 2009–2020, fényinstalláció, lézermódulok, fémszerkezet, elektronika, 120 x 20 x 30 cm

Az Evangéliumi Egyház Gyűjteménye jóvoltából / Fotó: © Biró Dávid / HUNGART © 2021



Balról jobbra: Ppillovv: *Lethe (oblivion)* (Léthé [felejtés]), *Phlegethon (fire)* (Phlegethón [tűz]), *Styx (hatred)* (Sztüx [gyűlölet]), *Traveller's chamber* (Az utazó kamrája), 2020, helyspecifikus installációsorozat
Fotó: © Biró Dávid / HUNGART © 2021

A néző már Kiss Adrian vaskapuja mellett felfigyelhet a kiállítás kapcsán alakult Ppillovv formáció törékeny installációira, melyek a bányarendszer egykori víznyelő gödreit töltik ki: az alvilágot átszelő öt mitológiai folyót jelenítik meg. Az öt folyó nevei – Acherón (szenvedés), Sztüx (gyűlöl[e]t), Kókütosz (siralom), Léthé (felejtés), Phlegethón (tűzvész) – a halálhoz viszonyulás különböző módzatait fejezik ki. Ugyanakkor a víznyelő gödrök – egy helyütt az optikai illúzió segítségével, ahol a néző már-már hajlamos azt gondolni, hogy az alatta lévő szintre lát – a másvilágra nyíló ka-

pukat, az alászállás módozatait jelölik, hiszen a folyók a világok közötti határon át vezetnek. Az installációk finom részleteit és az anyagválasztást is érdemes megfigyelni: a *Siralom* lebbenő fátylát, láncain az ördöglakatot vagy a *Szenvedés* nyújtózkodó, de a földet el nem érő száraz gyökereit. Egy elsőre talán fel sem tűnő apróság szintén ebben az installációsorozatban jelenik meg: az „Utazó”, vagyis az egyén. Az *Utazó kamrájában*, vörös térben felbukkanó fekete figura egy vörös bélésű dobozban tűnik fel ismét, a *Felejtés* „vizében”. Muskovics Gyula – Páll Tamás – Szeri

Viktor *Archívum II.* című installációjának avatárjai és soklábú futurisztikus lénye riasztó jövőképet festenek. Ezzel szemben a videójukban ismétlődő jelenetsor, amelyben egy bikaszarvas, álarcos alak (Minótauros) kapja el és vonszolja menekülő áldozatát, mitológiai utalás a krétai labirintusra. A láncokkal elzárt képernyőtől nem messze, a földön viasszal béelt, művérrel teli medence. Mindez a vallási áldozatokat juttathatja eszünkbe, a túlvilági életet ígérő ókori Mithrász-kultusz beavatási szertartásait, amikor bikát áldoztak, majd vérért a beavatottakra kenték.

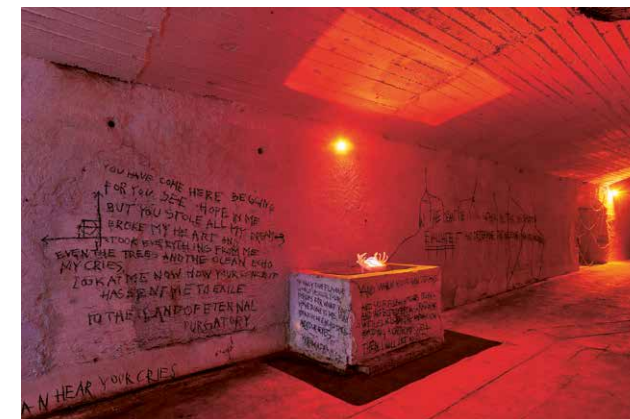


Tóth Márton Emil: *Physible curse* (Fizikailag megtestesülő átok), 2019, objekt, marhacsont, drót, lánc, stroboszkóp, változó méret
Fotó: © Biró Dávid / HUNGART © 2021

Egy másik járatban Tóth Márton Emil marhacsontból aprólékosan faragott pisztolya függ madárkalitkában. A fegyver egy 3D nyomtatóval is előállítható típus formáját követi, így az idősíkok ismét egymásra csúsznak. Az egyszerű – talán – elűthető fegyver a halálra

utal, a lélek szabadulására a test börtönéből. Szintén a mai világ efemer jellegére, a gyorsan változó internetes memekultúrára reflektál Kophelyi Dániel *Glo Down* című installációja. A háttérismeret nélkül nehezebben dekódolható, régebbi mémeket kifigurázó,

a mesterséges, virtuális világot megidéző, fluoreszkáló tech-szleng feliratok együtt az idegrendszer, a memória működését javító süngomba organikus, sötét, nedves helyen burjánzó televényeivel ugyancsak nyomasztó jövőt vetítenek elélnk.



Szeri-Páll-Muskovics: *Archívum II (Odaát)*, 2020, enteriőr, multimédia installáció, lánc, videó, jósgömb, viasz, művér, szén
Fotó: © Biró Dávid / HUNGART © 2021



Kophelyi Dániel: *Glo down*, 2020, installáció, süngomba, termőföld, gyurma, zománcfesték, szilikon, fluoreszkáló ejtőernyőzsinór, változó méret
Fotó: © Biró Dávid / HUNGART © 2021



Bolla Szilvia: *Prevail (Érvényesül)*, 2020, plexiüveg, fém
Fotó: © Biró Dávid / HUNGART © 2021

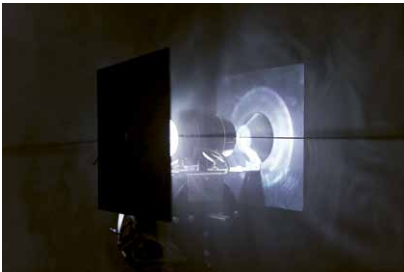


Kiss Adrian: *Ring 3 (Gyűrű 3)*, 2020, fémszerkezet, tűkörgömbforgató motor, 100 × 100 × 1 cm
Fotó: © Biró Dávid / HUNGART © 2021

A nyomasztó jövő és a távozás lehetséges módjai mellett a lenyomat kérdése is többször visszaköszön: Bolla Szilvia *Prevail (Érvényesül)* című installációjában a nőalakot formázó épületplasztika műanyag lenyomata vagy az *Archivum II.* szénrel falra írt feliratai mind a nyomhagyás aktusát mutatják. Mátrai Erik fényinstallációjának, a *Mozgó*

*fal*nak (amely tökéletesen illik a labirintusba, elbizonytalanítva a látogató térérzékelését) és Kiss Adrian diszkógömb-motorral hajtott fémgyűrűjének összjátékaként a barlang falára vetülő árnyék Platont és az ideák világát juttathatja eszünkbe – részben szintén a lenyomat, nyomhagyás témájához kapcsolódva.

Az aqb labirintusának közepét, a központi misztériumot egy „lepel” takarja el. Kiss Adrian paplanján a szögletes minta antropomorf, emberi arcot formáz. Rajta a jelet, a barlangra kivetült fémgyűrű „virág” formáját láthatjuk újfent. A kendő arcra emlékeztető mintájával szintén lenyomatra: Veronika kendőjére emlékeztethet. A száj helyén



Mátrai Erik: *Mozgó fal*, 2019, helyspecifikus fényinstalláció, led, alumínium, ventilátorállvány, füst
Fotó: © Biró Dávid / HUNGART © 2021



Borsos Lőrinc: *Chaos reigns (Káosz uralkodik)*, 2019, installáció, polisztirol, állatszőr, pata, kecskeszarv, növények, kötél, akril, zománcfesték, víz, acél, csempe, fa, stroboszkóp, audio, 270 × 270 × 270 cm
Fotó: © Biró Dávid / HUNGART © 2021

nyílás, ezen keresztül pillanthatjuk meg először a stroboszkóp fényében felsejlő szörnyet. A mitológiai történetekben a labirintusok közepén gyakran szörnyet, egyes esetekben tükröt talál a vándor. Itt egy fekete vízzel teli medence közepén négykézláb álló, állati szőrökből, bőrből készült, arc nélküli rémmel kell szembesülnünk. Borsos Lőrinc munkájának témája Nabukodonozor babiloni uralkodó. A *Dániel könyvében* (Dániel 4:28–33) szereplő, történetileg feltehetőleg nem hiteles elbeszélés szerint a király elbizakodottsága és istentagadása miatt elveszítette esztét, és hét esztendeig a pusztában élt, mint az állatok. Értelmét és emberi méltóságát akkor nyerte visz-

za, amikor elismerte az egyetlen Isten létezését. Nabukodonozor történetének képzőművészeti feldolgozásai (a legismertebb talán William Blake színes monotípiája) sorába – brutalitása ellenére – Borsos Lőrinc munkája beilleszthető volna. Ezen a kiállításon azonban a mű *Chaos Reigns (Káosz uralkodik)* címmel új kontextusba kerül, különösen a fent már említett lézerfény-installációval összeolvasva. Paolo Santarcangelit idézve: „...az ember a titokzatos terület közepén – akár labirintus az, akár templom – azt találja, amit találni akar. Igen gyakran megtalálja önmagát. [...] Íme a mélyen szántó indoklása annak, hogy miért található a labirintus mélyén oly gyakran

egy tükör, amelyben az ember, miután hosszasan vándorolt a bonyolult utakon, zárándokútjának végére érkezve felfedezi, hogy kutatásának legfőbb misztériuma, a *Deus absconditus* (rejtett isten), avagy a szörnyeteg nem más, mint ő maga.” Bármilyen sorrendben járjuk is be tehát a budafoki pincerendszer beugróit, az út a titkon, a kétségbeesésen, a megtisztuláson keresztül önmagunk megtalálásához, vagyis a szabadság birodalmába vezet.

* lefordíthatatlan szójáték: Bányássz az elmében – elmélkedj a bányámban!

Topor Tünde

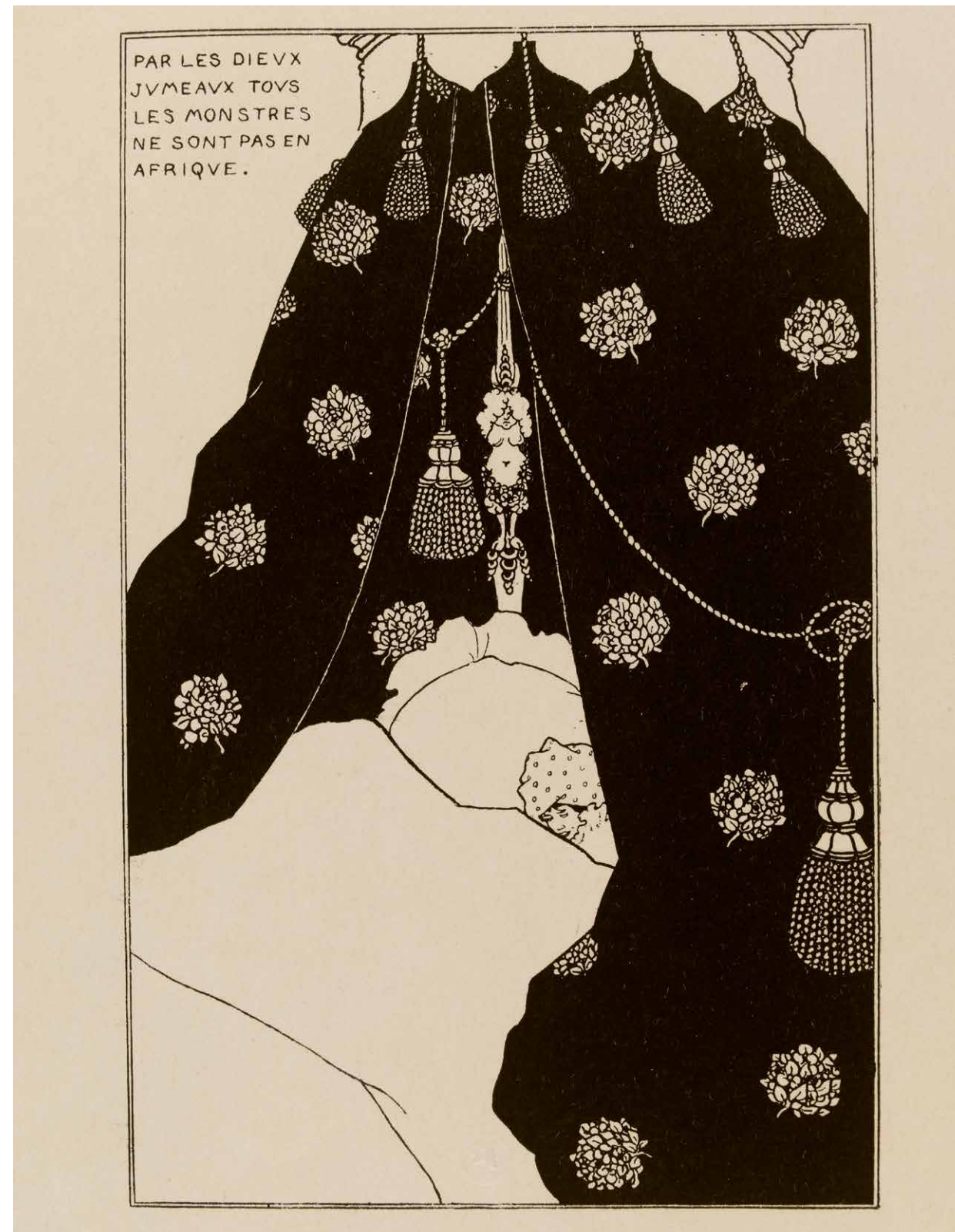
A PÖTTYÖS TURBÁN

Aubrey Beardsley: A művész maga, ágyban, 1894

Elvileg önarcképet nézünk, de olyan, mintha nem lenne rajta senki, csak a hatalmas, dekoratív fekete drapéria, alatta meg az üres papír. Aztán meglátjuk a párnát, rajta a kis fejet, aminél szinte még a textil virágmintái is nagyobbak. Aubrey Beardsley itt épp 22 éves, és már hatalmas sztárnak számít az esztétizmus, a dandyizmus és a wagnerizmus bűvöletében leledző túlfinomult londoni közegben. Az akkoriban indult *The Yellow Book* (A sárga könyv) című negyedévente megjelenő kiadvány art-direktora, egy olyan lapé, amelynek borítója a tiltólistán lévő francia erotikus könyvek mintájára lesz sárga, amelyben a kép és a szöveg egyenrangúan van jelen, amely rengeteg női szerző írását közli, és amelyből 5 nap alatt elkaphatók mind az 5000 kinyomott példányt. Nélkülözések és méltatlannak érzett hivatalnoklét után végre annak élhet, amit a legjobban szeret, a rajzolásnak. Sok pénzt keres, saját házába költözhet a családjával, kisebb estélyeket rendezhet. Elszakad a mentorának számító preraffaelita mester, Burne-Jones stílusától, japán fametszeteket és a British Museum görög vázáit tanulmányozza. Megtisztelő megbízást kap: Oscar Wilde eredetileg franciául megjelent *Salomé*-jének angol kiadását kell illusztrálnia, de már anynyira öntörvényű és öntudatos, hogy néhány Wilde-rajongó szerint tulajdonképpen parodizálja a művet és a szöveg íróját. Akivel egyébként néha egy társaságba jár, a londoni félvilági élet központjainak számító helyekre, intellektüelek

és prostituáltak közé. Karrierjének végét, illetve a vég kezdetét is ez okozza majd: amikor Oscar Wilde-et pederasztia vádjával letartóztatják és detektívek vezetik ki a Cadogan Hotelből, a hóna alatt egy sárga könyv van. Pillanatok alatt elterjed, hogy a *The Yellow Book* legutóbbi száma az, a kiadót is eléri a gyűlölet-hullám, ablakukat téglával bedobják, ők pedig megszabadulnak Beardsleytől – holott Wilde-nál csak egy francia erotikus regény volt, Beardsley szexuális irányultságáról pedig azóta sem tudni semmi biztosat. De erős a gyanú, hogy rajzai inkább túlfűtött fantáziáról, mint valós tapasztalatokról árulkodnak. Minden nagyon gyorsan történik: tulajdonképpen hónapokról beszélünk, hiszen a több ezer rajzból álló életmű hat év alatt született meg. A *The Yellow Book* 1894 elején indult, harmadik száma, amelyben ez az ágyban fekvő önarckép megjelent, októberben jött ki, Wilde-et pedig 1895 áprilisában tartóztatták le. De itt még 1894 nyara után vagyunk, nemrég készülhetett Beardsleyről Frederick Evans híres fotója, ami profilból mutatja, kihangsúlyozva jellegzetes orrát, arcán különlegesen vékony, hosszú ujjú kezével. Evans azzal ugratja, hogy úgy néz ki, mint a Notre-Dame vízköpoi. Ezt tudva nyer talán magyarázatot a kép bal felső sarkában lévő rejtélyes felirat is: „Par les Dieux Jumeaux! / Tous les monstres ne sont pas en Afrique.” (Az ikeristenekre! Nem minden szörny van Afrikában.)

A kép középpontjában elrejtett, a mennyezetes ágy oszlopdíszeként megjelenő hermafrodita szatír is lehetne szörny, de a motívum inkább androgün, mint Beardsley maga is – talán önironikus elem ez is, hiszen a szöveg Cyrano de Bergerac *A felsült tudálekos* című komédiájának első sora, és hát Cyranóról elsősre mindenkinek az jut eszébe, hogy „Uram, önnek az orra: nagy”. Csak hát miért épp ezt a mondatot választotta Cyranótól? És miért egy hatalmas, mennyezetes ágymindenségben elvesző apró foltként jeleníti meg magát? Beardsleynél hétéves korában diagnosztizálták a tuberkulózist. Ezen az 1894-es nyáron is vért köhögött, de addigra már olyan sok időt töltött betegen, különböző ágyakban, a teste olyan törekeny volt, és nyilván olyan ambivalens viszonyban állt vele, hogy nem óhajtott megjeleníteni. Az idézetben emlegetett szörnyek közül egy ugyanis ebben a testben lakott, és olyan gyorsan dolgozott, hogy három év múlva már el is pusztította őt. De itt még a 22 éves művész az úr. Hatalmas, pöttyös turbánban fogadja az ágyához járuló nézőt, az arcát olyan szögben mutatva, amiben nem kell az orrot teljes hosszában megrajzolni. A fekete drapéria pedig tele van labdarózsaszerű virágokkal (tisztá koronavírus), ravatalbojtok lógnak róla, de egy darabig a függöny még nem csukódik össze. Majd csak három év múlva, Dél-Franciaországban, Mentonban.



Aubrey Beardsley: *A művész maga, ágyban*, 1894, cinkográfia, papír, tus, 165 × 104 mm, Victoria and Albert Museum, London
© Victoria and Albert Museum

Igyekszünk nyomon követni a műkereskedelem tendenciáit és a mögötte zajló legális folyamatokat, de a mélyben zajló illegális történésekről alig lehet foglalkozni. Most induló sorozatunkban a műtárgyakat érintő bűncselekményekkel és a Kádár-kori alvilággal kezdünk foglalkozni, úgy is, mint az esetlegesen most is zajló ügyek és felderítések előzményeivel.

Bezsenyi Tamás

STÍLUSKRITIKAI TÖREKVÉSEK A BŰNÜLDÖZÉSBEN

Mikor, hogyan és főleg kiknek épült fel a bűnügyi adatbázis?



A BRFK központi ügyelete Budapesten, a Deák Ferenc téren 1982-ben

Forrás: Fortepan / adományozó: Magyar Rendőr



Az MTV *Kék fény* című bűnügyi magazinja 1980-ban. Balról az első Agárdi Tamás riporter, a második dr. Horváth Ibolya bírónő, a harmadik Tonhauser László nyomozó, a jobb szélén Szabó László műsorvezető

Fotó: Vörös Ilona, forrás: Fortepan / adományozó: Rádió és Televízió Újság

Lehet-e a bűnözőt műtárgynak tekinteni? Megjelenése, hovatovább fizionómiája alapján relativizált formában akár esztétikailag értelmezhetővé is lehet, miközben értékállósága pusztán reménybeli jövő elé nézhet. Elhelyezéséhez e kiszámíthatatlan univerzumban szükségessé válhatnak olyan fogalmak, mint az alvilág, amely kifejezés először a nyilvánosságban 1929. november 8-án, egy pénteki napon jelent meg a Bartha Miklós által tulajdonolt Est-konszern esténteént megjelentetett napilapja, a *Magyarország* címlapján.¹ Az újság munkatársa egy, a Tanácsköztársaságot követő télen, 1919. december 7-én történt belvárosi rablógyilkosság utólagos felderítéséről adott számot. A nyomozásnak köszönhetően kibontakozó bírósági tárgyalásról szóló tudósítás kívánta a hazai médiaviszonyok között először lefedni az alvilág fogalmával a notórius elkövetőket és holdudvarukat.² Vajon miért is van szükségünk az alvilágfogalomra ahhoz, hogy a bűnözőt műtárgyként tudjuk kategorizálni? Mielőtt erre választ adnánk, mutassunk egy-két példát a fogalomhasználatra a 20. század második feléből is.

A második világháborút követően, elsősorban a kora Kádár-korszakban az alvilágot széleskörűen értelmezték, beleértve minden ellenséges elemet, akik például a Hungária kávéházban, illetve egyéb szórakozóhelyeken szerveződtek. Orbán László az MSZMP Budapesti Pártbizottságában 1961-ben egyenesen az „irodalmi alvilág” kifejezésre vetemedett.³ Az évtized közepére viszont Budapest Főváros Tanácsa jegyzőkönyveiből kiolvasható, hogy a fővárosi főkapitány beszámolóiban megpróbálta diskurzusteremtő pozíciójánál fogva visszaszerezni az uralmat az alvilágfogalom értelmezése felett. A nagyvárosi bűnözők sajátosságos helyzetét úgy foglalta össze, hogy: „a közbiztonságra a legnagyobb veszélyt jelentő szervezett bűnözői alvilág megszűnt.”⁴ Dr. Sós György volt a második világháborút követően a leghosszabb ideig regnáló budapesti főkapitány; ő az 1960–70-es évtized fordulóján nyomokban felfedezni vélte a szervezett bűnözői csoportok hazai létét. Hálózatosságát nem annyira az illegális szakmai együttműködésből, mint inkább az egymással kényszerűen megosztott deprivációból következtette ki az emlí-

tett rendőri vezető.⁵ Vajon egy ideológiai kényszerek alatt majdhogynem kifulladás fogalom miatt kapcsolódik olyan szorosan a nyomozók számára „értékes” bűnözőkhöz? A Kádár-korszak második felében akár később a műtárgypiac a művészeti kincseket, úgy legitimálta az alvilág létezését a karrierbűnözőket. A késő Kádár-korszakban jöttek létre a Belügyminisztérium fennhatósága alá tartozó Országos Rendőr-főkapitányság (BM ORFK) koordinatív szakirányítása mellett az alább részletezett jellemzőkkel operáló titkos bűnügyi nyilvántartások (például TIÁR – titkos információk általános tára). A visszaeső bűnelkövetők Hofi Géza-san fogalmazva széles-szűk térrelumából⁶ az ilyen adatbázisok alapján váltak volna kimutathatóvá a szervezett bűnözői csoportok és karrierbűnözők. Az ORFK-hoz rendelt kiemelt jelentőségű bűnügyek esetében nyílt és titkos operatív eszközökkel egyaránt feldolgozták a korabeli kollégák a hatáskörükbe utalt eljárásokat, ám ilyenek igen ritkán fordultak elő. Hiszen kissé maliciózan fogalmazva fentebb láttuk, hogy még a főkapitány is kevésbé engedhette meg

A „Presztízs” fedőnevű nyomozásban azokat a bűncselekményeket igyekeztek felderíteni, amelyekkel összefüggésben Nyugat-Németországon keresztül csempészték ki műtárgyakat, illetve nemesfém ötvösmunkákat. Feltehetően olyan, betörésekből származó képzőművészeti remekerek is elhagyták az országot, amelyek pontos meghatározására egyfelől a rendőrök nem voltak képesítve, másrészt sem a sértettek, sem a potenciális új tulajdonosok nem „dörzsölték fel” az ügyeket (mert azzal saját pozíciójukat veszélyeztették volna). Az ügy gyanúsítottjai olyan lakásokba, villákba törtek be, amelyekben, tippadók szerint, több millió forintnyi érték volt felhalmozva. Néha külföldről konkrét megrendelések érkeztek, a rabolt festményeket, műkincseket pedig a disszidáló betörők vitték magukkal, futárként. A lebukottakat az ország legjobb ügyvédei védtek. Orvosi hasonlattal élve, a felderítések nyomán indult eljárások kizárólag a tüneteket engedték enyhíteni, ám a probléma valódi okozóit, sajátságos módon, védeni kellett. Az 1981-ben életre hívott kisvállalkozási törvény alapján ugyanis sokan a betörések elkövetői vagy éppen sértettjei közül új szocialista vállalkozók lettek, akik a hazai valutaéhség csillapításának szorgos segítőiként funkcionáltak az akkori államhatalom számára.

magának az ilyen csoportok elszabadulásáról, hovatovább megerősödéséről szóló mondatokat. Az 1980-as évek elejére a helyzet drasztikusan megváltozott, ahogy azt az éves szinten folyamatosan növekvő bűnügyi számok jelezték. Az ismeretlen elkövetővel szembeni eljárások száma abszolút többségbe került az ismert személlyel szembeni eljárásokhoz képest. A vagyon elleni cselekmények közül pedig egyre komolyabb prioritással kellett kezelni a betöréssorozatokat. A BM ORFK bűnügyi szervei éppen ezért összehangolt nyomozásokat folytattak, amelyeket, a név is ezt jelzi, valóban „presztízs” ügyként kezeltek.

Az országos hatáskör, mint sajátos művészeti installáció lehetővé tette, hogy a hatóság tagjai, akár a műértő kritikusok, egy csoportba gyűlve, adott osztályhoz vezényelve nyomozócsoportként válasszák ki az úgymond értékesnek látszó bűnözőket, elkülönítve őket kisebb presztízsű társaiktól. Sajnos máig bizonytalan, hogy az 1981. december elején megtartott első koordinációs értekezlet mennyiben tekinthető a bűnügyi együttműködés megalapozásának vagy mennyiben szolgált inkább csak reprezentatív célt, befolyásos személyek informális ötletbörzéseként. Mindenesetre a koordinációs megbeszélés célja nem pusztán abban volt tetten érhető,

hogy a későbbiekben a különböző illetékességű szervek kölcsönösen tájékoztassák egymást, hanem a megyei és a fővárosi nyomozások összehangolásában is.⁷ Mindez a a műértő kritikusok kánonteremtő szerepének aprópénzre váltásával, vagyis azzal a gyakorlattal rokonítható, amikor a művészeti termékek értékét egymáshoz viszonyítva határozzák meg, rangsorolják. A hazai alvilágból kibontakozó szervezett bűnözői csoportokkal szembeni egységes fellépés, a fentebb említett koordinációs megbeszélés olyan kanonizáló tevékenység, ami az egyes bűnözőket, valamint illegális cselekményeiket lényegében kiemelt jelentőségű



Balra a Táncsics Mihály utca 25. szám alatt található Old Firenze bár és eszpresszó 1973-ban. Ezek a fiatalok a szocialista életideál szerint szórakoznak, a cikkünkben szereplő vendégkör esetében azonban inkább az volt a jellemző, hogy a pincér elkialtotta magát: „Valamelyik betörő menjen a telefonhoz!” Jobbra ötszáz forintos bankjegyek

Forrás: Fortepan / adományozó: Magyar Rendőr



Az egykori Majakovszkij, ma Király utca 67. szám alatt régi formájában működő Halló bár 1969-ben
Forrás: Fortepan / adományozó: Bauer Sándor

ügyekként „szentesíti”. Ilyen típusú nyomozati munka, a szervezett bűnözés értékálló legitimációját megeremtő együttműködés a korábbi évtizedekben rendkívül ritkán fordult elő. Jelenlegi kutatási eredményeink alapján ezt megelőzően az 1965 augusztusa és szeptembere között elkövetett postabetörések felderítése érdekében hoztak létre olyan speciális bűnügyi csoportot, amelyben a Belügyminisztérium akkor még Bűnügyi Osztályának koordinálásával a Baranya, Bács-Kiskun, Jász-Nagykun-Szolnok és Tolna megyei Rendőr-főkapitányság bűnügyes rendőrtisztjei összehangoltan dolgoztak.⁸ Az országos koordinációnak, mint egyfajta kanonizálási törekvésnek a valódi védbástyája a Presztízs-ügy során létrehozott központi nyomozócsoport volt, akik főként az ismeretlen elkövetővel szembeni nyomozásokat folytatták, elkülönítve a későbbi gyanúsítottakkal szembeni, vizsgálókhöz (védelőkészítést végző) rendelt büntetőeljárásoktól. Az alvilági hálózatok kiterjedtsége,

nyomozói szempontból „jelentősnek vagy értékesnek” mutakozó karrierbűnözők sokasága okán nem lehetett megspórolni a büntetőeljárások részletes értékelését, elemzését. Művészettörténészi kategóriarendszert kellett alkalmazni, hogy az elkövetői magatartások/stílustörekvések változatosságát és egymásra hatását leírni, majd összehasonlítani lehessen. A személyek, az ügyek, valamint a feltehető tettesek egymáshoz fűződő kapcsolatainak feltérképezése magában hordozta az ügyek lehetséges, megismerhető határait. A nyomozók az egykori művészmestereket elemző művészettörténészekhez hasonlatos módon az elkövetői csoportokat olyan szempontok alapján próbálták megragadni, hogy miként is lehetett elkülöníteni a hangadókat/iskolateremtőket, a főbb szervező személyeket a klasszikus végrehajtói állomány tagjaitól. A folyamatos adatértékeléseket rendszeressé próbálták fazonírozni a nyomozócsoport tagjai, amiben nagy segítséget nyújtott csatlakoztatásuk a központi számítógéphez/adatbázishoz.

Az ügyeket az összekapcsolás által a feltételezett tettesek egymáshoz fűződő baráti vagy ellenséges viszonyán keresztül lehetett érdemlegesen feltárni. Az elkövetői csoportokon belül a különböző személyek helyiértéke is döntő fontosságú volt, azonban ennél is meghatározóbbnak tűnt, hogy a különböző betörőhálózatok hogyan fűgnek össze egymással. A központi nyomozócsoport hatékony működését viszont az tette kérdésessé, hogy szinte rögtön szembesülniük kellett a következő problémával: a releváns információk keretfeltételeinek meghatározása nélkül kezelhetetlen mennyiségű úgynevezett operatív adatmennyiséggel árasztották el magukat. Ezeket az adatokat, akár csak egy műtárgy egyes jellemző tulajdonságát, önmagukban nem lehet érvényesnek tekinteni a bűnöző (vagy a művész) egész pályafutása során; de ha több hasonló adat is összegyűlik, el lehet dönteni, megalapozhatnak-e egy lehetséges büntetőeljárást vagy pusztán megerősítenek egy-egy, már létező feltételezést.⁹

A bűnöző, mint részlet-
gazdagon körbeírt „műtárgy”,
avagy az ADATLAP nevű fül
az ügyiratkezelő rendszerben:

I.
Az ügynevezett
általános típusú adatok:
ÜGY (ügyiratszám)
MGSZ (megszüntetett)
FOLY (folyamatban lévő)
ESZ (eljáró szerv)
AF (adatforrás)
AFNEV, AFSZEV, AFFNEV
(az adatforrás neve,
születési éve, fedőneve)
AM (az adat minősítése:
ellenőrzött, nem ellenőrzött,
további ellenőrzést igényel,
feltehetően igaz, feltehetően
hamis, felhasználható, nem
használható fel)

II.
A személyekre fókuszáltan
megkeletkező adatok:
UN (neve)
GNÉV (gúnyneve)
SZEV (születési éve)
JEL (az ügyben elfoglalt helye:
gyanúsított, tanú)
TADAT (a terhelő adat tartalma)
KNEV (a kapcsolat neve)
KGNEV (a kapcsolat gúnyneve)
KJEL (a kapcsolat jellege)

III.
Az ügyekre gyűjtött adatok:
MIN (törvényi minősítés)
ELKH (az elkövetés helye)
ELKID (az elkövetés ideje)
ELKMÓD (az elkövetés módszere)
ELKTÁRGY (az ellopott tárgyak
leírása)
GK (az elkövetéshez vagy
egyébként használt gépkocsi)*

* Borbarát–Dobos–Orlai–Tonhauser–Boros–Pintér:
*Betörőbandák felszámolása a „presztízsz” fedőnevű
akció keretében. Bűnügyi tanulmány.* Budapest,
BM Könyvkiadó, 1983, 18–19. o.



Rendőrségi titkárnő 1982-ben
Forrás: Fortepan / adományozó: Magyar Rendőr

Az adatértékelés alapvetése, hogy a különféle szempontok szerint össze-
gyűlt sajátosságokat azért kívánták
leírhatóvá tenni, hogy a bűnözői ar-
chetípust ezen attribútumokkal „meg-
rajzolhassák”. Az összekapcsolódás a
központi számítógéppel lehetővé tette,
hogy egy-egy adattároló alrendszeren
keresztül betáplálhatóak, illetve lekér-
dezhetőek legyenek az adatok. Ebben
a kezdetleges informatikai rendszer-
ben az alapvető információs bázis az
ügynevezett adatlap, amely ügyekről
és ezekhez kapcsolódóan személyekről
bevitt információkat tartalmaz.
Eddigi kutatásaim alapján a Presztízsz-
ügyben a bűnügyi munka 1982. janu-
ár 11-től azon év november 1-éig tartott;
ez a majdnem egy évig tartó központo-
sított felderítő és bizonyító tevékenysé-
gek összehangolását jelentette. Egy-egy
művészeti motívum ismételt felbukka-
nása alapján a kiemelt veszélyességet
jelentő bűncselekmények közül a lakás-
betörések nyomozását át kellett alakí-
tani.¹⁰ Az alapvetően helyszíneközpontú
nyomozással szemben a személyköz-
pontú, jövőorientált felderítés lehetsé-

geit kellett megteremteni. A humánerős
és technikai eszközökkel megvalósított
felderítés alapvetően nóvumnak számí-
tott a szocialista kori bűnügyi rendőr-
ség szervezetében, azonban saját kuta-
tásom számára éppen az a legfontosabb
kérdés, hogy az addig ismert rekurzív
gondolkodásmódot szimbolizáló, hely-
színalapú nyomozással szemben az új
felderítési taktikák és technikák hogyan
csatornázhatóak be a sikeres bizonyí-
tás, eredményes vádemelés érdekében.
A műítészként funkcionáló kritikusok
azon dilemmájához mérhető a kérdés,
ahogy a művész vagy a műtárgy felől
próbálják meg esztétikai keretrendszer-
ben kezelni a „művészeti folyamatokat”.
A műtárgyakból (büntett) kiinduló gon-
dolkodást a művész (elkövető) tevékeny-
ségére átnyergelő interpretatív szándék
tettekre váltásához a Presztízsz-ügyben
dolgozó nyomozóknál a kezdő lökést
feltehetően egy 1981. szeptember 30-án
Vermes László budaörsi lakos sérelmére
elkövetett betöréses lopás jelenthette,
ahol 230 ezer forintot tulajdonítottak
el. Vermes László a Budaörsi SC veze-
tője volt az 1980-as évek elején, ennek



A Szent István körút 16. épülete 1960-ban. Itt működött később az Omnia presszó
Forrás: Fortepan / adományozó: Budapest Főváros Levéltára Városrendezési és Építészeti Osztálya



Az Omnia presszóra utaló Omnia neon a
Vígsház melletti Szent István körút 16.
alatt, archiv fotó

a csapatnak ekkoriban a Pilisi SK volt
a legkomolyabb ellenfele. A bűncse-
lekménnyel kapcsolatban 1981. novem-
ber 5-én őrizetbe vették Szabó Artúr
(24 éves) foglalkozás nélküli és Nagy
Péter (29 éves) veszélyes bűnözőként
nyilvántartott személyt. Utóbbi a Rác-
kevei Aranykalász Mezőgazdasági TSZ
takarítója volt.¹¹
A felderítés során később harmadik tár-
sukat, Bottó Mihályt is őrizetbe vették.
A 38 éves, büntetett előéletű foglalko-
zás nélküli férfi azonban ugyanúgy nem
volt együttműködő, ahogy a másik két
személy sem. A nyomozást folytató
Pest megyei rendőrök lassan ráébred-
tek, hogy a sikeres bizonyításhoz a
bűncselekmények összefüggő láncola-
tát kellene átlátniuk, amelyhez együtt
kellene működniük más illetékességű
hatóságokkal is. Szabó Artúr és Nagy
Péter képbe kerülésében jelenlegi tudo-
másom szerint a BRFK Ifjúságvédelmi
Osztályán dolgozó nyomozók informá-
tori hálózata segített.
A budaörsi ügyben érintett személyek
feltehetően nemcsak a fővárosban, ha-
nem az ország egész területén követ-

tek el lakásbetöréseket. Az egymástól
elkülönített büntetőeljárások az egyéb-
ként szükségessé váló együttműködé-
sek nélkül részlegesen vagy egyáltalán
nem tudtak sikeressé válni, ráadásul
a sorozatjelleg bizonyítását a bűnözők
bűnügyi munkával kapcsolatos tudása
is nehezítette. A betörőcsoportok kap-
csolatrendszere alapján működésüket
részlegesen külföldről irányíthatták.
Az elkövetők tevékenységét kvalifikált
védőügyvédek működése is segítette,
az ellenük folyó büntetőeljárásokat el-
járási hibákra hivatkozva próbálták
ellehetetleníteni.
Az 1980-as években a betörők a Vígsház
melletti Szent István körút 16. szám
alatt lévő Omnia presszóban, illetve
a Budai várban a Táncsics Mihály ut-
ca 25. szám alatt található Old Firenze
bárban fordultak meg, de természetesen
a Dél-Budai Vendéglátóipari Vállalat
különféle drinkbárjait is látogatták, és
szinte mindig öltönyben szerettek meg-
jelenni. Sötét zakó, fehér ing mellett gya-
korta nyakkendőt és mandzsettagom-
bot is viseltek. A betörők mindennapi
életét, a bűnelkövetések időszakában

folytatott konspirációs gyakorlatukat
máig kevésbé ismerjük, hiszen a nyo-
mozók ezeken a szórakozóhelyeken
alig tudták őket megfigyelni, minthogy
a rendőrök a legegyszerűbb italokat
sem tudták az ilyen helyeken kifizetni,
főleg mert nem számolhatták el ezeket
„bűnügyi költségként”.
A központi nyomozócsoporthoz tulajdo-
nában az 1982-es évben 1 darab URH
szolgálati gépkocsi volt, amelyet 24–48
órás váltásban tudtak használni, illetve
még 3 darab civilnek látszó autó, ame-
lyekkel a nyomozócsoporthoz szabadon
rendelkezhetett. A gépirást elsősorban
vezényléssel, illetve ehhez kapcsolódó
változtatásokkal 3 fős gépirónői cso-
port végezte. 1 fő az ügynevezett Gépi
Adatfeldolgozó Osztály által a csoport
rendelkezésre bocsátott terminállal dol-
gozott. Az ügycsoporthoz kapcsolódó
humánerőforrás felhasználása alapján
úgy látható, hogy 1982. január 11-től
november 1-ig változó összetételben,
illetve eltérő módon, de alapvetően 11 fő
operatív munkás mellett 24 vizsgáló
állt rendelkezésre, akikre jutott 16 gép-
író, valamint 30 fős ügynevezett



Rendőrségi járműpark. Szemle a Mosonyi utcai garázsban, 1980-ban

Forrás: Fortepan / adományozó: Magyar Rendőr

közbiztonsági beosztotti (őrszemélyzet) állomány, akiket kiegészített 5 főnyi gépkocsivezető. Összesen azt állíthatjuk, hogy 86 főnyi személyzet vett részt a nyomozásban.

A központi nyomozócsoport magját alapvetően a BRFK, illetve a Pest megyei Rendőr-főkapitányság Bűnüldözési és Vizsgálati Osztályának alkalmazottai adták. Az ide vezényelt kapcsolata nem szűnt meg eredeti beosztási helyükkel, így feltehetően az országos koordináció és a központi nyilvántartás jelentette informatikai háttér előtt jelentős volt, hogy egyes rendőrtisztek korábbi szolgálati helyükön tudtak értesítéseket szerezni. Az úgynevezett törzsszervek sok esetben humán erőforrásban, illetve technikai eszközökben is segíteni tudták a betöréssorozat nyomozására létrehozott kiemelt szervezeti egységet. Bűnügyi informátorok, fogdaügynökök alkalmazása mellett az egyéb nyomozástaktikai módszereket is komplex módon kellett használni. A Presztízszügyben alkalmazott bonyolult eljárásokban a bizonyítandó tények és a bizonyításukhoz legalkalmasabb eszközök helyes kiválasztása alapvetően meghatározta egy-egy eljárás sikerét.

A központi nyomozócsoport munkája felett a BM ORFK Bűnüldözési és Vizsgálati Osztályának vezetői láttak el felügyeletet. Ez a fajta szervezeti kapcsolat azt jelentette, hogy a vizsgálati és az operatív csoport között szoros együttműködés valósult meg a nyomozás során. Szükséges esetben sor került a két alegység, a két csoport (felderítési, nyomozási, vizsgálati) közös referáltatására és eligazítására is, amely feltehetően Borbarát Béla rendőr ezredes, a Bűnügyi Osztály vezetője előtt történt. A két csoport vezetője között szoros kapcsolat állt fenn a nyomozás végéig, de ezen felül a BM ORFK vezetőjének bűnügyi helyettese is tartott eligazításokat. A napi koordinációs értekezleteken túl a bűnügyi helyettes két alkalommal tartott értékelő eligazítást, miközben a miniszterhelyettes felé szintén két alkalommal történhetett magas szintű referáltatás.¹² A Presztízszügyben szereplő magyar bűnözőket még megrögzött bűnözőként, a korábbi terminológia szerint úgynevezett szokásos büntetésekként lehetett „keretezni”, akik együttműködése még nem feltétlenül jelentett szervezett bűnözést. A belügyi vezet

ügy vélekedett, hogy állami szereplőkre történő közvetlen nyomásgyakorlás, állami szervezetekben dolgozók bevonása, koordinálása nélkül nem beszélhetünk szervezett bűnözésről.

A nyomozók mindeközben azzal szembesültek, hogy a bűnözők felkészültek a nyomozati munkából, így a betöréseket nem tudják a klasszikus, helyszínből kiinduló nyomozással felderíteni. A bűnügyi célú nyomozás alapvetően a klasszikus kriminalisztikai gondolkodást jelenti, tehát a visszafelé következtetést, ahol a következményből (bűncselekmény) lehet hipotéziseket felállítani az azt előidéző tényeket, személyeket illetően. A felderítés viszont a bűncselekmény helyett az adott egyénekre fókuszál, akiket szakmai tudásuk, illetve a nyomozó kollégák meglévő ismeretei alapján jelölnek meg potenciális elkövetőként: vagyis olyan betörők jöhetnek szóba, akik életvitelszerűen követnek el bűncselekményeket. A felderítés során nem a korábban elkövetett betöréseket lehet először megismerni, hanem a tervezett és a felderítés időszaka alatt történő bűncselekmények lekövetése valósul meg. Ez esetben rendelkezniük kell olyan

bűnözői ismeretségekkel, akikkel a kapcsolattartás megalapozhatja egy-egy releváns személy vagy csoport megfigyelését. Remélhetőleg a korábban elkövetett betörésekért is ők a felelősök, viszont a nyomozás helyett a felderítés már alapvetően jövő idejű, így a bűnözői körökbe való beágyazottságon túl komoly technikai (lehallgatások) és humán (figyelések) kapacitásokat követel meg. Kornai János szerint a szocialista vállalatok erőforrás-korlátos működési módja¹³ sajnos rendszerfüggetlenül létezik és termeli újra magát az állami

szerveknél is. A műalkotásként is kezelhető betörések helyett az olykor művészi tökélytel dolgozó karrierbűnözők megfigyelése rendkívül drága volt, így előtérbe került egy-egy bűnöző informátorként történő „foglalkoztatása”. A nyomozók és bűnözők közötti együttműködésre a rendőrség szervezetének erőforrás-korlátos működése miatt volt szükség, a bűnözők pedig felismerték, hogy a kapcsolat számukra ugyanolyan gyümölcsöző lehet, amennyiben meghatározhatják a nyomozók érdeklődésének irányát. Éppen úgy, ahogy a műtárgypiacon a galéria-

tulajdonosok és művészek együttműködése árfelhajtó erőt képvisel. A hasonlat nem minden tanulság nélkül való, hiszen a nyomozók és bűnözők közötti együttműködést előszeretettel titkosítják, hogy a quid pro quo alapon történő kölcsönös szívességtételek miatt bekövetkezett norma- és törvénytértek soha ne derülhessenek ki a nyilvánosság számára. Így lehetetlenül el szép lassan a hétköznapi ember számára az alvilág, de még inkább a szervezett bűnözés megértése, majd egyáltalán, bármiféle megismerése.

[1] N. N.: A budapesti alvilág életének sötét lapjai a Rombach utcai rablógylókosság tárgyalásán. In: *Magyarország*, 1929. november 8. [2] N. N.: A budapesti alvilág életének sötét lapjai tárultak fel. In: *Magyarország*, 1929. november 9. 5. o. [3] *MSZMP Budapesti Pártbizottságának ülései* (HU BFL - XXXV.1.a.3.), 1961, 184. o. [4] N. N.: Budapest Főváros Tanácsa tanácsülési jegyzőkönyvei (HU BFL XXIII.101.a.1), 5. o. [5] Szabó László: Bűn a fővárosban. In: *Budapest folyóirat*, 1966, 3. sz., 35–39. o. [6] Hofi Géza: *Akácus út*, 1977 [7] Dr. Mérges István: A bűnözés és a bűnüldözés helyzete a fővárosban. In: *Kriminálpedagógiai és kriminálpszichológiai tanulmányok*. Budapest, BM Művelődési Háza, 1984, 85–98. o. [8] Dobos–Pintér: *Veszélyes cigánybűnözők ügyének operatív feldolgozása. Bűnügyi tanulmány*, Budapest, BM könyvkiadó, 1970 [9] dr. Lányi Tamás: *Az elődsdi és prostitúciós jellegű bűncselekmények. Bűnelkövetői kategóriák*. Budapest, Rendőrtiszti Főiskola, 1986, 3–23. o. [10] Tonhauser László: *Nem kérek bocsánatot*. Budapest, Totem Kiadó, 1999, 112. o. [11] Borbarát–Dobos–Orlai–Tonhauser–Boros–Pintér: *Betörőbandák felszámolása a „presztízsz” fedőnevű akció keretében. Bűnügyi tanulmány*. Budapest, BM Könyvkiadó, 1983, 7–8. o. [12] Borbarát–Dobos–Orlai–Tonhauser–Boros–Pintér: *Betörőbandák felszámolása a „presztízsz” fedőnevű akció keretében. Bűnügyi tanulmány*. Budapest, BM Könyvkiadó, 1983, 7–8. o. [13] Kornai János: *A hiány*. Budapest, Kalligram, 2011, 12–60. o.

VEGYE MAGÁNAK A BÁTORSÁGOT!

DE MÉG JOBB, HA ELŐFIZET

Még sosem volt ilyen fontos. Sem Önnek, sem nekünk.
 Fizessen elő most egy évre **8 769 forint kedvezménnyel*** mindössze 31 980 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.

ELŐFIZETÉSI ÁRAK 2021. JANUÁR 1-TŐL
 negyedév: 9 690 Ft | fél év: 17 670 Ft | egy év + olvasókártya: 31 980 Ft
 egy szám újságárúsnál: 799 Ft | éves előfizetőknek: 627 Ft

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

10% kedvezmény: Transzit Art Café







Pablo Picasso és André Villers: *Torbi*, 1962, fototípiá, pochoir, 39,8 × 29,8 cm, Kunsthalle, Bréma
© Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2020 | André Villers: © VG Bild-Kunst, Bonn 2020



Auguste Rodin: *Georges Clemenceau büsztje*, 1911, gipsz, modellező agyag, 48,4 × 32,9 × 32,2 cm, Musée Rodin, Párizs
© Musée Rodin

PICASSO HAJA

A magyar nyelv gondosan különbséget tesz haj és szőr között, a fej felső részén található szőrzetből soha nem lehet elég, míg az egyéb testrészeken található hajhagymák szinte minden esetben túlságosan is soknak számítanak. A germán nyelvek viszont nem ennyire finnyásak, a haját és a szőrt ugyanaz a szó jelöli angolul és németül is. Talán ez volt az oka, talán a brémai Kunsthalle kivételesen gazdag Picasso-gyűjteménye, talán a kető együtt, súlyosbítva Picasso egész életén át tartó küszködésével a fejbőri szőrzet ritkaságával, mindenesetre a brémaiak pályázatot hirdettek. Január

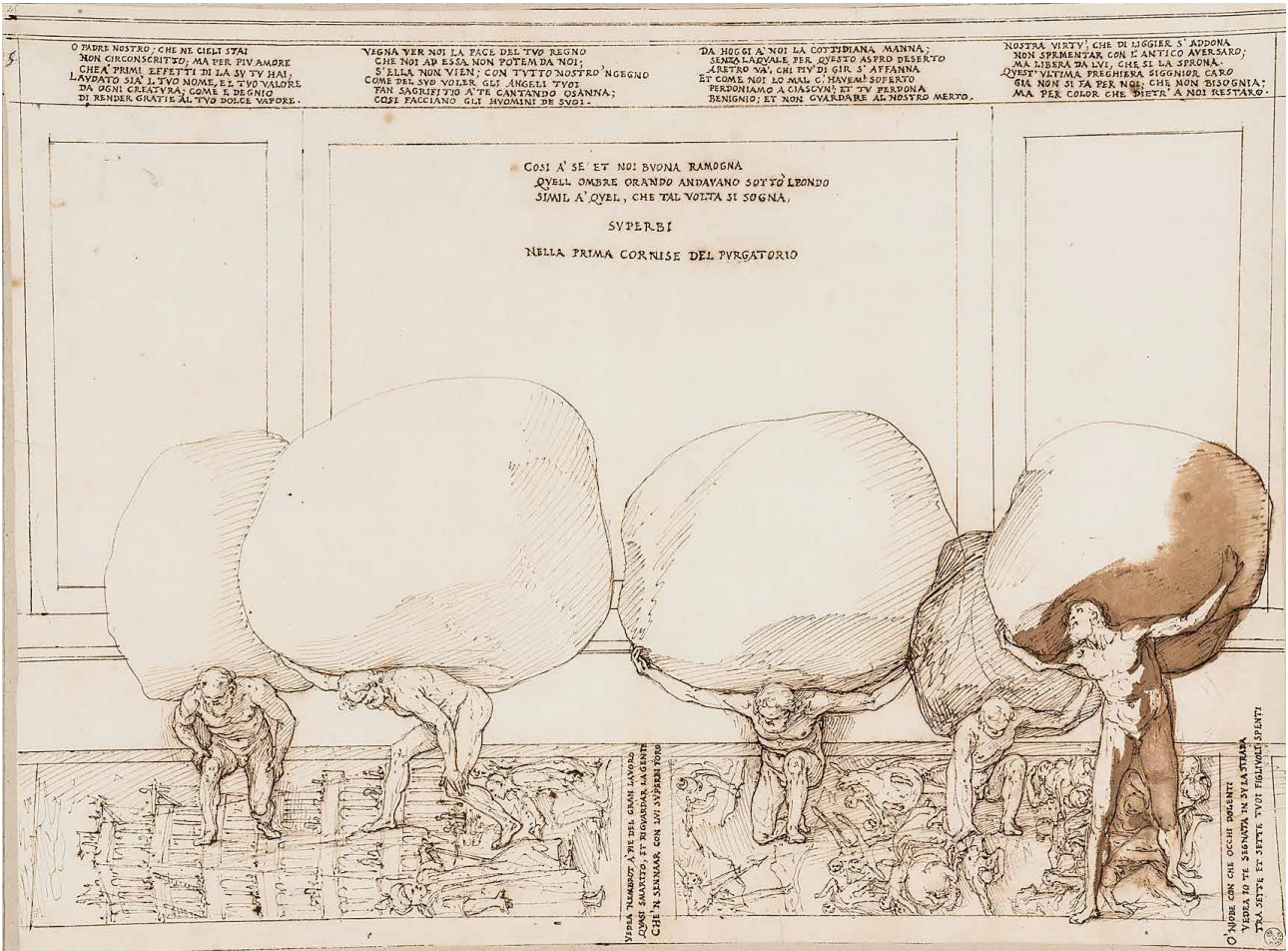
31-ig várták a különböző szőrfényképeket, lábon, háton, orron, orrban (intim szőrzetek képei ki vannak zárva), és az 5 MB-os képekhez legfeljebb 1000 leütésnyi magyarázatot fogadnak el. Aztán majd jön a zsűri, és eldönti, melyek azok a képek, amelyek érdemessé válnak a kiállításra, szép, szőrtelen, vagy legalábbis faragott szőrű szobrok között. Persze, a mikor egyelőre kérdéses. De a tanulság már most is él: majmok vagyunk, legalább akkora majmok, mint Pablo Picasso.

Kunsthalle, Bréma,
kunsthalle-bremen.de

TÉRKÉP

Vigasztalódjunk, amivel lehet, igazi kiállítások helyett virtuálisokkal. Ami lehet internetes képnézegetés, lehet emléktúra, összerakja az ember a fejében azokat a műtárgyakat, amelyekre emlékszik, egy nagy múzeum az agyunk, egymás mellett a sok drága kacat. Párizs, Rodin Múzeum. Minden, amire az ember még kíváncsi lehet Rodinból, most épp nincs szezonja, de azért tudott az öreg. És segített neki az idő is. Egymás mellett látható Clemenceau bronzból és agyagból. Persze, klassz a bronz is, határozott és parancsoló, de az agyag mintha a szobrászi akarat ellenére vált volna kifejezőbbé. Valaha Brigitte Bardot mondta, hogy az ember egy nap fölébred, és úgy néz ki az arca, mint Franciaország autótérképe. Clemenceau agyagfeje meg úgy néz ki, mint Európa domborzata és vizei, vonalak és különböző színek tagolják, a szemében bú és bánat. Ilyen vagy, még ha nem is tudtál róla.

Musée Rodin, Párizs,
collections.musee-rodin.fr



Federico Zuccari illusztrációja Dante *Isteni színjáték*ához, a Purgatórium 11–12. énekéhez, amik *A művészek gögje és Képek a márványpadlón* alcimet viselik. A képen különböző méretű terhek alatt roskadozó alakokat láthatunk – a cipelt sziklák mérete az életben elkövetett bűnökre utal. Az irodalmi alkotást illusztráló rajzok 1586–1588 között készültek, közülük 88 darab 1783-ban került az Uffizi gyűjteményébe

© Uffizi Gallery

POKOL HELYETT

Ha Dante, akkor Botticelli, vagy legalábbis ezt hiszi az ember, hogy Dantéhez csak Botticelli méltó, csak az ő Simonetta Vespuccija volt elég szép ahhoz, hogy Beatrice legyen. Ennél azonban bonyolultabb a helyzet, mert Federico Zuccari is készített illusztrációkat az *Isteni színjáték*hoz, és ha más nem, már azt is értékelni kell benne, hogy nem akadt el a Pokolnál, amit mégis a legkönnyebb ábrázolni, kicsavart testek, szenvedő arcok. Nem jutott

el a Mennyszigetig sem, legalábbis a számokat illetően Zuccari mintha a Purgatóriumban érezte volna legjobban magát: a 88 illusztráció közül 49 a tisztulás helyét ábrázolja. Miközben mind tudjuk, hogy az Uffizi zárva, olyasmit láthatunk, amit kevesen. Nagyon kevesen. Zuccari rajza it eddig kétszer állították ki: először Dante 600. születésnapján, másodsor 1993-ban, minden különösebb aktualitás nélkül. Idén viszont újra van aktua-

litás, Dante halálának 700. évfordulója. Így aztán virtuálisan megtekinthető Zuccari 88 rajza is a virtuális Uffizi-ben, sokat, kevesebbet és egyáltalán nem szenvedő embertársainkat láthatjuk a múltból. Talán arra is rájövünk, hogy egy kis vírus nem a világ. Mert a világ odaát van.

A riveder le stelle,
Gallerie degli Uffizi, Firenze,
uffizi.it

#INTERNETESZTÉTIKA #NETMŰVÉSZET #BEVEZETŐ #CIKK

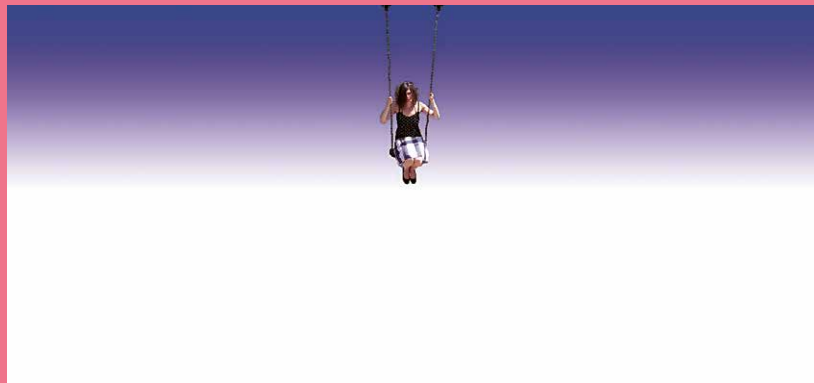
Az *Artmagazin Online*-ra mostani számunk megjelenésével egy időben hiánypótló és szuper, az internet-esztétika és a netművészet legfontosabb fogalmait körüljáró, sajátosságaira fókuszáló és az említett jelenségeket magyarázó gyorstalpaló került föl Borda Rékától, aki a MOME-n tart kurzust a témában.

Részlet Olia Lialina *Summer (Nyár)* című 2013-as, GIF-ekből álló és weboldalakon keresztül megtekinthető animációjából.

A művész által készített rövid animációs loop egy a böngészőablak tetejéhez igazított, hintázó alakot ábrázol.

A mozgóképek akadozottan játszódnak le, majd lefagy – a zökkenőmentes mozgás hiánya része a munkának, hiszen az animáció minden képkockája egy másik webhelyről töltődik be. A böngésző lejátszás közben az egyik szerverről a másikra irányítódik, az animáció sebessége és gördülékenysége így az azt támogató internetes infrastruktúra működésétől függ

© Olia Lialina



Rory Laycock *Social Influence (Társadalmi befolyás)* című, 2017-ben született digitális kollázs, amely Man Ray 1935-ben készített *Main Ray (Fő sugár)* című asszemblázsát idézi

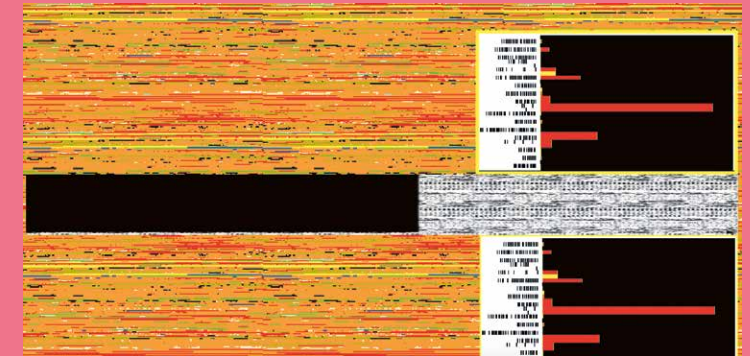
© Rory Laycock,
© Link Art Center



Az új esztétika (New Aesthetic) hivatalosan 2009-ben tört utat magának a niche-ből a mainstreambe a *Welcome to Heartbreak (Üdvözet a szívfájdalomban)* című Kanye West-dalhoz készült videóklipnek köszönhetően.

Rendezte: Nabil Elderkin

Forrás: youtube.com



A Jodi netművészettel foglalkozó duót Joan Heemskerk és Dirk Paesmans alapította 1994-ben. Itt az 1995-ös <http://wwwwwwwww.jodi.org> munkából – ami valójában egy teljes weboldal az internet születésének időszakából – láthatunk egy részletet. A művet a Jodira jellemző kaosz és a nem funkcionalitásra fókuszáló kialakítás jellemzi. Ez a páros első weboldala, amely mind a mai napig egyik talán leghíresebb munkájuk. A weboldal maga HTML-kódban írt oldalak útvesztőjéből áll, és tele van haszontalannak tűnő zsákcuccakkal, de meglepetésekkel is

© Jodi

A nagyobb lélegzetvételő cikkből előzetes kedvcsinálóként egy kis netművészettörténet:

Az internetművészet első hulláma: a kezdőpont 1994-re tehető. A ma már net.artként (az elnevezés 1995-ből származik Vuk Ćosić internetművésztől) futó fogalommal anarchisztikus net art néven is találkozhatott a nagyközönség, és egészen az ezredfordulóig tartott.

A 2000-es évek legeleje: ekkor jelent meg az Adobe Flash szoftver, ami az internet képi világát jóval plasztikusabbá tette, így hát erről kapta a nevét az internetművészet következő szakasza: ez volt a Flash-alapú net art, amely a 2010-es évek elejéig határozta meg az internetesztétikát.

A vernakuláris net art: a Flash-alapú művészettel egyidőben, a kétezres évek közepétől kezdett kirajzolódni a web-kettes platformok (Tumblr, YouTube, Facebook, Twitter, Instagram stb.) megjelenéséhez köthető vernakuláris net art. Ennek lényege, hogy a művészek saját programozás helyett a kereskedelmiileg használt szoftverek alkalmazását kezdték előnyben részesíteni.

A posztinternet művészet: a HTML5 (egy leíró nyelv, melyet weboldalak készítéséhez fejlesztettek ki), illetve a web-kettes platformok eluralkodása hozta magával a posztinternet művészet kialakulását, amely szintén a műfajokat összemosni vágyó, de már a virtuális és valóságos közötti határvonalakat is újraértelmező alkotókat jelöli. Ekkorra, a közösségi média, azaz a web 2.0 elterjedésével a korábban újszerűnek ható netművészet és internetes esztétika stílusjegyei mindennapivá, banálissá, sőt már-már anakronisztikussá váltak. Ugyanakkor az nem jelenthető ki kategorikusan, hogy az interaktív, Flash-alapú web art is idejétmúlttá vált volna, hiszen szellemisége nyomán még 2016-ban is számos honlapközpontú művészeti projekt látott napvilágot (pl. Filippo Lorenzintól a *The Artist is Typing [A művész éppen üzenetet ír]*), pontosabb tehát a posztinternet művészet születéséről, mintsem az addigi internetművészet végéről beszélni. A posztinternet tevékenység jellemzően a '80-as, '90-es években született alkotókhoz kötődik.

Miért „poszt”internet?: a „poszt” előtag, amellyel, hogy a 2010-es éveket követő netes művészeti ág jelzőjeként funkcionál, az alkotók viszonyrendszerére is utal, amint a két- és háromdimenziós valóságok között ugrálnak: számítógépen készítik alkotásaikat, mégis azok a digitális térből kilépve végső formájukban gyakran kapnak helyet művészeti intézményekben.

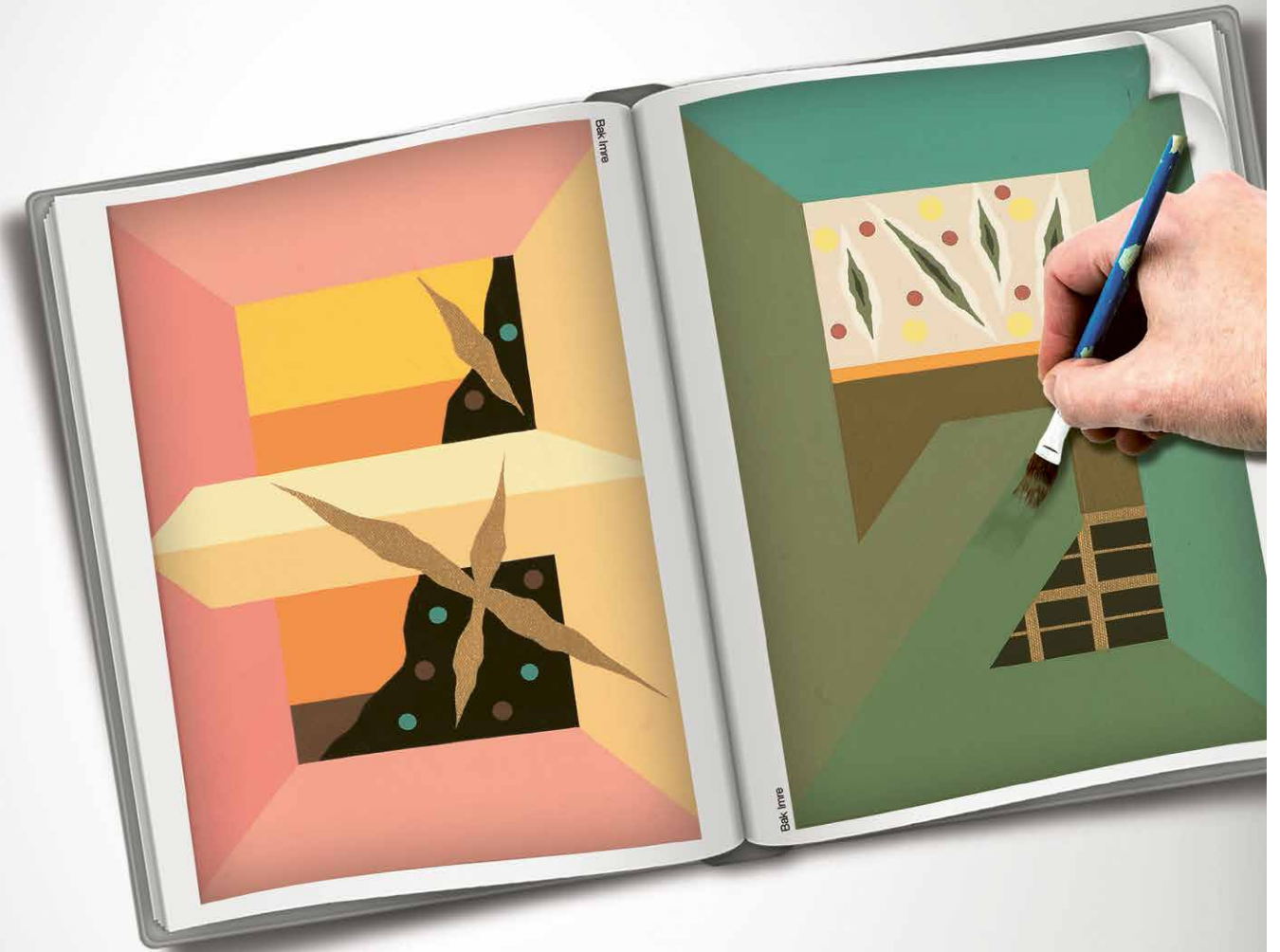
Milyen további kérdésekre ad választ a teljes cikk? Hogyan kerül be a trash (szemét) a művészeti értelmezés fogalomrendszerébe? A netművészeti alkotásokban miért olyan gyakori, hogy az alkotók szabályosan és büntetlenül elorozzák mások szellemi termékeit? Hogyan virágzik fel a remix, mint az internet felületére születő alkotások sajátossága? Miben különbözött az idősebb net art generáció a posztinternet külképviseleitől? Mit jelent az új esztétika (New Aesthetic?) és mi köze van ehhez az amerikai rapper Kanye Westnek?

to present. **Space** to think. **Space** to act. **Space** to awe. **Space** to convince. **Space** to share. **Space** to fail. fail again. and then succeed. **Space** to inspire. **Space** to expand. **Space** to host. **Space** to work together. **Space** to feel at home. **Space** to grow. **Space** to develop. **Space** to inspire. **Space** to be creative.

LOFFICE Coworking space. Hybrid workspace.

Meeting rooms. Virtual office. Business consultancy. Office space audit. Design offices. **loffice.hu** +36 70 318 63 56 **hello@loffice.hu** **Space**

3C PAUKER[®]
az én nyomdám



színnel + lélekkel

AAA[®]
Highest creditworthiness

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

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

Tabula rasa

Károlyi Zsigmond
és a „monokróm festőosztály”

**Károlyi Zsigmond, Bernát András, Braun András,
Erdélyi Gábor, Gál András, Gálik András/Kisvarsó,
Havas Bálint/Kisvarsó, Káldi Katalin, Ősz Gábor,
Szabó Dezső, Uglár Csaba**

2021. január 15 - április 15.

Godot Kortárs Művészeti Intézet

1036 Budapest, Fényes Adolf utca 21.

A kiállítás megtekinthető: hétfő kivételével
naponta 14.00 - 18.00 óráig.

A kiállítás létrejöttét a Nemzeti Kulturális Alap támogatta.

