



A HVG ZRT. KIADVÁNYA

MŰÉRTŐ

2017. DECEMBER – 2018. JANUÁR

MŰVÉSZETI ÉS MŰKERESKEDELMI FOLYÓIRAT

ÁRA: 1190 FORINT



Pesti tudat-korrajz a Távolságról

Sanghai – Shanghai
Desewffy Flóra Kinában, magyaros kosztümben
14. oldal

Delirium

Művészet az értelem határán
Bruce Nauman: Human Nature/Life Death, 1983
29. oldal



© 2017 Bruce Nauman / ARS, NY

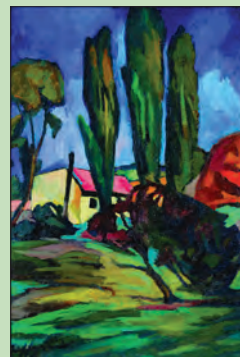
Foto: The Art Institute of Chicago / Art Resource, NY

Intézményrobbanás

A dél-koreai kortárs művészeti színtér
nonprofit intézményei
16–17. oldal

Thorma – Nagybánya tükrében

Új szárny nyílt a kiskunhalasi múzeumban
Ziffer Sándor: Nyár a libamezőn, 1926
7. oldal



Szép

Karácsonyt és eredményekben gazdag új évet kívánnak minden kedves olvasónak a Műértő szerzői és szerkesztői:

ÁFRA JÁNOS, AKNAI KATALIN, AKNAI TAMÁS, ANDRÁS EDIT, ANDRÁSI GÁBOR, BAGYÓ ANNA, BALÁZS KATA, BALÁZS SÁNDOR, BARKI GERGELY, BARTA ZSOLT PÉTER, BERECS ÁGNES, BORDÁCS ANDREA, BOROS GÉZA, BOROS LILI, CZIGLÉNYI BOGLÁRKA, CSÁKY MARIANNE, CSANÁDI BOGNÁR SZILVIA, CSÉVE GÁBOR, CSIZMADIA ALEXA, CSONKA PETRA, DARÁNYI GYÖRGY, DEIM RÉKA, DÉKEI KRISZTINA, GÁBRIEL GYULA, DUDÁS BARBARA, DUNAI ANDREA, ELEK LENKE, EMÓD PÉTER, ERDÉLYI PÉTER, ESCHBACH ANNA, FEHÉR DÁVID, FEJÉR ZOLTÁN, FEKETE-TÓTH ESZTER, FENYVES KATALIN, FENYVESI ÁRON, FERENCZY BÁLINT, GÁLOSI ADRIENNE, GÖTZ ESZTER, GRÉCZI EMÓKE, GYÁRFÁS PÉTER, HEMRIK LÁSZLÓ, HERMANN VERONIKA, HORÁNYI ATTILA, HORNYIK SÁNDOR, HORVÁTH ÁGNES, HORVÁTH DEZSŐ, HUSHEGYI GÁBOR, HUTH JÚLIUSZ, IBOS ÉVA, JUHÁSZ SÁNDOR, KEMENESI ZSUZSA, KÓKAI KÁROLY, KOVÁCS ÁGNES, KOZÁK ZSUZSKA, KOZMA ZSOLT, LÁNG ESZTER, LÉVAI-KANYÓ JUDIT, MAGYAR FANNI, MARTOS GÁBOR, MÁTHÉ ANDREA, MAYER KITTI, MAZÁNYI JUDIT, MÉLYI JÓZSEF, MIKLÓSVÖLGYI ZSOLT, TYRUS MILLER, MOJZER ANNA, MOLNÁR DÓRA, MOLNÁR ZSUZSANNA, MUHARAY KATALIN, MÜLLNER ANDRÁS, NAGY GERGELY, NAGY MERCÉDESZ, NAGY SÁRA VILMA, OLBERT MARIANN, PAKSI ENDRE LEHEL, PERCZEL JÚLIA, PÉTERSZABINA, PILINGER ERZSÉBET, PÓCS VERONIKA, PÓCSIK ANDREA, PRÉKOPA ÁGNES, RECHNITZER ZSÓFIA, RÉTHELYI ORSÓLYA, RÉVÉSZ EMESE, ROSTA JÓZSEF, RUZSA GYÖRGY, SÁRAI VANDA, SCHMAL ALEXANDRA, SERES SZILVIA, SINKÓ ISTVÁN, SPENGLER KATALIN, SULYOK MIKLÓS, SÜVECS EMESE, SZAUDER DÁVID, SZEGEDY-MASZÁK ZSUZSANNA, SZENTANDRÁSI-SÓS ZSUZSANNA, SZÜCS GYÖRGY, TATAI ERZSÉBET, TIMÁR KATALIN, TÓTA JÓZSEF, TÓTH KÁROLY, TÖRÖK PETRA, TÖRÖK-HUSZTI BEÁTA, TURAI HEDVIG, UHL GABRIELLA, VARGA MARINA, VÁRKONYI GYÖRGY, VÁRNAGY TIBOR, VÉKONY DÉLIA, WAGNER ISTVÁN, ZSIKLA MÓNICA

Magyar Nemzeti Galéria, Budapest

A hatvanas évek szűk levegője



Mácsai István: Lány fekete kucsmában, 1963

olaj, vászon, 70x90 cm, Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria, Budapest

Furcsa belegondolni, hogy 1991 óta nem rendeztek a hatvanas évek hazai képzőművészetét nagyobb keresztmetszetben tárgyaló kiállítást

Magyarországon, mint ahogy abba is, hogy a hetvenes évek ilyen jellegű bemutatása egyáltalán nem történt meg. Persze talán nem is kell

megtörténnie. Egyrészt az évtizedes áttekintések mindig problematikusak, másrészt a hatvanas és a hetvenes évek mintha azóta valósággal

egymásra csúsztak volna. Igaz, a művészettörténet jól ismeri a különbségeket, mégis erőteljesen összetartja ezt a „korszakot” az a hatvanas években induló generáció, amelynek legnagyobb közös kiállítása éppen 1970-ben zajlott a Műegyetemen.

A Magyar Nemzeti Galéria 1991-es Hatvanas évek – Új törekvések a magyar képzőművészetben című bemutatója elsősorban ennek a generációnak a múzeumi kanonizációját tűzte ki célul. Joggal, hiszen az avantgárd szellemű, a kortárs nemzetközi irányzatokra rezonáló művészek a maguk idejében leginkább csak „underground” budapesti vagy kisebb vidéki kiállításokon szerepelhettek. A Zuglói Körhöz, az Ipartervhez és a Szüreenonhoz köthető alkotók zöme azóta elnyerte méltó helyét a művészettörténetben, sőt a korszak művészetét már leginkább ezekkel a nevekkel asszociáljuk. Közülük sokan nemzetközi sikereket értek el, a művészettörténeti kutatás pedig leginkább rájuk fókuszál.

Ehhez képest az MNG mostani kiállítása Keretek között címmel olyan hatvanas éveket reprezentál, amelyek inkább az előző évtizedhez kapcsolódnak: egyfajta ötvenes-hatvanas éveket. Nem véletlenül. A szintén a Nemzeti Galériában látható, 2013-ban megnyílt Lépésváltás című, az 1945 utáni magyarországi művészetet bemutató állandó kiállítás ugyanis számos kritikát kapott – elsősorban amiatt, hogy miközben igen nagy teret ad a „neoavantgárd” generáció művészeinek, az ötvenes és hatvanas évek kontextusából számos fontos mű és művész kimaradt.

(folytatás a 4. oldalon)

Ludwig Múzeum, Budapest

Ebből hogy élsz meg, fiam?

Bár csak az ezredforduló környékén ismerkedtem meg vele, a **Gazdálkodj okosan! az én gyerekkoromnak is integráns részét képezte. Ugyan a családi társasjáték általam ismert verziója már a kilencvenes években is retrónak számított, ez nem vont le semmit az értékéből, vagy az izgalomból, hogy az ember a következő dobással vajon gyarapítja-e vagyonát, vagy a kórházban színlődve két körből kimarad.**

Épp ezért ébreszt bennem is instant nosztalgiahullámot a Hejtes Szomlyazók installációja, amely egyben a Ludwig Múzeum kiállítá-

sának címadó darabja: az 1989-ben készült, festményekből álló társasjáték napjainkból visszatekintve pontos képet nyújt a szocialista mindennapokról és életvezetésről, illetve a rendszer által propagált ideális viselkedési mintákról is. A Mézes Macsó és a Csemege élelmiszerbolt ugyan egy letűntnek látszó kort idéz meg, de a játék által hirdetni kívánt stratégiai tervezés, a munka és a szabadidő közötti egyensúly, illetve az okos gazdálkodásra való törekvés ma sem tanulság nélküli.

A kurátor, Timár Katalin A művészet és a gazdaság kapcsolatáról alcímet adta a tárlatnak.

(folytatás a 3. oldalon)

concerto BUDAPEST
zene szenvedéllyel

**KONCERTÉLMÉNYT
KARÁCSONYRA!**

**CSOMAGOK MÁR
5100 FT-ÉRT!**

www.concertobudapest.hu



9 771419 056018 1 7 0 1 2

Minek nevezzetek?

Több helyről is megtudhattuk, hogy Paul Cézanne vezetékeve nemcsak a művész szignatúráin szerepel úgynevezett éles ékezet nélkül, hanem az egykorú hivatalos dokumentumokban is így olvasható: Cezanne.

Hogy mostantól csakis ékezet nélkül volna szabad írni a művész nevét, az nem valószínű. Cézanne ékezzel vált branddé, ez egészen bizonyos; neve a nagy francia múzeumok honlapján továbbra is így szerepel, márpedig ezt lehetett volna a leggyorsabban kijavítani. Maga a festő, akit – mint Zola lányától tudható – „nem zavart a helyesírás, még kevésbé a központozás”, tiltakozás nélkül fogadta, hogy a nevét éles ékezzel írták számtalan képcédulán és újságcikkben. Nyilván azért, mert é hanggal ejtették. Ugyanis a francia helyesírás rendszerében hemzsegő kivételek között megbúvó, csekély számú következetes kiejtési szabály közé tartozik, hogy az e betű éles ékezzel a magyar é hanghoz hasonlóan ejtendő.

A francia nyelv egyébként a külföldi művészneveket is integrálni próbálja: vagy a francia kiejtési szabályokat érvényesíti rajtuk, vagy pedig franciásítja azokat. Néhány olasz mester neve franciára fordítva: Le Pérugin, Raphaël, Michel-Ange, Le Titien, Le Corrège vagy Le Primatece.

A művészettörténészek hozzászótkak a különféle nyelvek különféle írásmódjaihoz, hiszen még a régi magyar szakirodalomban is olyan neveket olvashatunk, mint Lionardo vagy Raffael. Ne feledjük, Csontvárynak is úgy mondták a hang a sokat idézett látomásban, hogy Raffaelnél lesz nagyobb festő.

A művészet iránt komolyan érdeklődő közönség jól tudja, hogy mind a művészek nevének, mind pedig a művek címének több bevett változata is létezhet, elég ehhez fellapozni néhány oeuvre-katalógust. A kéttagú név négyzetre emeli a lehetőségek számát, próbáljuk csak nyomon követni például Thoroczkaí Wigand Ede saját írásait és a róla szóló szakirodalmat. És akkor még nem is szoltunk a névváltoztatásról, aminek a lehetőségével számos művész élt Friedensreich Hundertwassertől Buza Barnáig.

A művésznevek talán legradikálisabb írásmódja minimális guglizással fellelhető a latin betűkkel írott szerb szövegekben. Művészünk neve itt Pol Sezan, legnevesebb pályatársaié pedig Eduard Mane, Klod Mone, Kamij Pisaro, Ogist Renoar, Edgar Dega.

Sokféle név tehát sokféleképpen használható, de a közelmúltban komoly okunk lehetett az optimizmusra: a több mint tíz éve elkezdődött és a köznyelvben mélyen meggyökerezett davinciszés ellenére a világ legdrágább festményéhez kapcsolt nevet a nemzetközi sajtóban művészettörténeti korrektséggel Leonardo da Vincinek írták – szinte mindenütt. Az írásmód tehát korrekt. A többbit majd eldönti az idő.

Csók: ISTVÁN

ÖTVÖZET

XIII. Dunaújvárosi Acélszobrász Alkotótelep
Gosztola Kitti – Kaszás Tamás – Szalay Péter

2017. december 15. – 2018. január 12. Kortárs Művészeti Intézet – Dunaújváros
2400 Dunaújváros, Vasmű út 12., www.ica-d-hu



MŰÉRTŐ

MŰVÉSZETI ÉS MŰKERESKEDELMI FOLYÓIRAT

Főszerkesztő: ANDRÁSI GÁBOR
Szerkesztő: NAGY MERCÉDESZ
Tervezőszerkesztő: CSÉVE GÁBOR
Olvasószerveztő: FENYVES KATALIN
Munkatársak: AKNAI KATALIN,
CSONKA PETRA, KOZÁK ZSUZSKA,
MAGYAR FANNI, PRÉKOPA ÁGNES,
RECHNITZER ZSÓFIA, SÁRAI VANDA

Külföldi tudósítók:

BERECZ ÁGNES – New York
CALBUCURA LAURA – Bécs
DARÁNYI GYÖRGY – Bázél
HUNYADI SZILVIA – Eindhoven
HUSHEGYI GÁBOR – Pozsony
KERÉNYI ÉVA – Madrid
KRASZNAHORKAI KATA – Berlin
MOLNÁR DÓRA – Párizs
MOLNÁR EDIT – Oldenburg
TÓTH KÁROLY – Oslo

Szerkesztőség:

1037 Budapest, Montevideo u. 14.
Telefon: 436-2270
E-mail: muerto@hvg.hu
KIADJA A HVG KIADÓ ZRT.

Felelős kiadó: Szauer Péter
ügyvezető igazgató

Kiadóhivatal:

1037 Budapest, Montevideo u. 14.
Telefon: 436-2000
Hirdetés: Tasnádi Rózsa
Telefon: 436-2027
E-mail: hirdet@hvg.hu

Előfizethető:

HVG Zrt. terjesztési osztály
1037 Budapest, Montevideo u. 14.
Telefon: 436-2045
E-mail: terjeszt@hvg.hu
Előfizetési díj egész évre 15% kedvezménnyel: 8575 forint, HVG klubkártyás előfizetői ár egész évre: 8070 forint.

Nyomdai előkészítés: HVG Press Kft.

Tóth Péter vezető

Nyomtatás: mondAt Kft.

Felelős vezető: Nagy László ügyvezető igazgató

ISSN: 1419-0567

A Műértő folyóirat kiadója, a HVG Kiadó Zrt. a lap bármely részének másolásával, terjesztésével, a benne megjelent adatok elektronikus tárolásával és feldolgozásával kapcsolatos minden jogot fenntart. A Műértőben megjelent minden szerzői mű cikk, fotó, táblázat, grafika) csak a kiadó előzetes írásbeli vagy elektronikus dokumentumba foglalt engedélyével tehető hozzáférhetővé, illetve másolható a nyilvánosság számára a sajtóban. Ez a nyilatkozat a szerzői jogról szóló 1990. évi LXXVI. törvény 36. § (2) bekezdésében foglaltak szerint tiltó nyilatkozatnak minősül.
A hirdetések tartalmáért a kiadó nem vállal felelősséget.

Kisterem Galéria, Budapest

Az apokalipszison túl

Mi történik, miután korunk technokrata kapitalista világrendje összeomlik, és esetleg ismét önfenntartóvá kell válnia az embernek? Át tudjuk-e menekíteni őseinktől a tudást a természetéről és az azzal való együttélésről?

Kaszás Tamás Kivonulók, a belső űr asztronautái című kiállítása ezzel a felütéssel indít, és akár gyakorlati alternatívát is mutathat a jelen világunk utáni életre. A néző a galéria terében felállított jurtában egy távoli jövőbe pozicionálva találja magát, és egy lócaszerű padon ülve nézheti végig azt a két 10-10 perces, diavetítést imitáló filmet, ami alatt az apokalipszis magányos túlélője megteremt a túléléséhez szükséges környezetet, és a növényekkel és állatokkal harmóniában alakítja ki megélhetését. A művész játszik az idővel: érzékelteti, hogy miután a technológia vívmányai összeomlottak, az új technológiák helyett a régi eszközök maradtak csupán fenn, és mi, a jövő nézői is csak ezeken keresztül tudunk betekinteni távoli múltunkba (ami jelen esetben a jövőnk lesz).

Az alternatívák között a természetel való együttélés mellett más, kevésbé kecsegtető lehetőségek is felmerülnek, jelen van az elvándorlás, a nehézségek, a kín és a szenvedés jövőképe is. A szerencsétlen emberek (Repin után szabadon) egy konténert húznak maguk után abban a reményben, hogy a permafroszt területein telepednek majd le (A permafroszt meghódítása, 2017). Ezalatt az emberiség másik csoportja űrhajókat küld távoli, élhető bolygókra (Űrkolonizáció,

2017). Hasonló gondolatot láttunk többek között az Elysium – Zárt világ vagy a Snowpiercer – Túlélők viadala című filmben. Ezekben, és itt a kiállításon is megmarad az a szomorú felismerés, hogy a helyszín és az idők változhatnak, de az ember sohasem. Kaszás rakétája ugyanis a történelemből ismert rabszolgaszállító hajók elrendezése szerint utaztatja az alsóbb osztályokat, míg a felsőbb osztályok a Szentháromság vagy timpanon rajzolatában élvezik a látványt a rakéta csúcsában.

Mindezek mellett Kaszás Tamás nem áll meg az utópia–disztópia kérdésénél. Jóval többről van itt szó, mint aggodalomról vagy nosztalgjáról, egy katasztrófán túli jövőről, és ezt az ólomüveg ablakok (Lóránt Anikóval közös művek) árulják el (A színek a fény tettei, 2007–2016). Az ablakok egyrészt a vidéki romantikát idézik – gyümölcsfák, dolgos emberek, napsütés, rétek és fény jelenik meg rajtuk –, másrészt templombelső hangulatát keltik. A szakralitás viszi tovább a kiállítást, amely ezáltal lesz több, mint egy lehetséges forgatókönyv a tragédián túli életre, és haladja meg a vágyott, német romantikát idéző nosztalgiaát a természettel való egyesülésre.

Az apokalipszis, amely láthatatlan referenciaként a kiállítás kiindulópontja, nem egy távoli, lehetséges jövő, hanem belső munka formájában (és így gyakorlati átalakulásként is) bennünk zajlik. Amikor az ember elveszti a jelen társadalomba, az elmébe, a fejlődésbe és a haladásba vetett hitét, apokalipszisen esik át: összeomlik benne



ex-artist's collective: A színek a fény tettei, 2007–2016

színes üvegekép (Tiffany), 180x110 cm

a strukturált, ego által vezérelt világ, ezért ösztönösen a természet és az állatok felé fordul. A természettel való együttélés és munka egységélményéből táplálkozva kezdhet el igazán befelé fordulni, és indulhat el az ego mögötti világ útján. A lakatlan hegyek belső térré válnak, és a jelen világa már nem a kirekesztésről, hatalomról, birtoklásról, szorongásról, kényszerekről szól, hanem az egyszerű harmóniáról, amelyen keresztül átragyoghat a Szentség. Vajon meg kell várnunk a tényleges apokalipszist ahhoz, hogy ráébredjünk (erre) az Életre? *(Megtekinthető 2018. január 12-ig.)*

VÉKONY DÉLIA

Kiskép Galéria, Budapest

Hordalékidő

Még mielőtt egy nagyobb ívű kronotoposz kifuthatta volna magát és rendje szerint lezárult volna, a modernizmus korai szakaszában megszületett a korszakot lezáró utolsó munka. Az időszak zárpontja nem Duchamp Forrás-piszoárja, sokkal inkább Malevics Fekete négyzet fehér alapon (1913) című műve. Attól a ponttól a körül- és lezárt síkban, a kép beomlasztott helyén, annak temetőjében az alkotónak nincs további tennivalója. Ha onnan mégis vezet út valamerre, az visszafelé, vagy a térbe kihajolva tart. Közép-európai, a konstruktív hagyományba ágyazódott remény, hogy valóban tart.

Az idő groteszk megnyilvánulása, fintora, hogy Malevics említett alkotása manapság éppen felrepedezik. Miként ifj. Szlávics László „táblaképsíkjai”. Szlávics ugyanis a malevicsi tapasztalati mezőben – mert Malevics munkája létrejötte óta jelentős felhajtóerőt hordoz – keres biztosan-bizonytalan fogódzót, szemléleti alapot: Nézőpontot, miként a Kiskép Galériában látható tárlata címe jelzi. A visszakeresés és visszatalálás aspektusait, amelyek a kreatív munkálkodás öröme révén nyernek testet.

A néhány táblakép-imitáció egyenméről, a képsík felegetett, organikus, a szikkadt-felrepedezett föld faktúráit hordozó sötét pusztaság, amelyről



ifj. Szlávics László: Múltidő II., 2015
fa, vas, óraszerkezet, vegyes technika,
41x28x24 cm

geometrikus formák emelkednek el, mintha abból sarjadnának. Reliefként a térben lebegnek, noha „pórázon” – hiszen alig nyilvánvaló távtartó és támaszelemek teszik bizonyossággá térbeli kalandjukat.

Persze Szlávics nem festő: leleményes érmész és szobrász, s így nem elméletekkel vagy eszmékkel foglalatoskodik – noha filozófál –, hanem az anyagok valóságával, érzéki testével, ahogy a múlt időben megnyilatkoznak, tehát a dolgok testi idejével. A dolgok, a testek valósága pedig a rozsdas, a seb, a kopás, a deformálódás – a túl-ig teljesség –, az ezek nyo-

mán megjelenő szín- és formavilág, s csak ritkán a csillanás.

A néhány assemblage-variáció egyetlen témára fűződik: az időre mint civilizációs örökségre, mint hagyományra, mint szubjektív élményre. Az összeépített, konstruált tárgyak nem nyernek új funkciót, de utalnak a régre: haloványan vagy konkrétan arra emlékeztetnek. Augustinustól ismerős gondolat, hogy a valódi tartalom hordozója az illanó jelennel s a kifürkészhetetlen jövővel szemben a múlt, amit a visszaemlékezés felidézhet. S ki vagy mi idézhetné meg hitelesebben a múltat, mint a sokat megélt, funkciójukból kikopott dolgok – noha szótlannul?

Az egykor kihívóan dekoratív, fénylő és rugózó és keringő mozgó részek pucérak és statikusak e szobrokon, óraépítményeken, ám valamit építenek, tartanak: az emlékezetet. Idéznek, emlékeztetnek, noha rozsdafoltosak. Már nem a mechanikusan és ütemesen rögzíthetőre, hanem arra a belső időélményre, amely éppen olyan zaklatottan és kusza, hordalékszerűen torlódik, sodródik össze a személyiségben, miként e szobrok teste. Mindegyiken ott kukucskál, egyedül vagy többedmagával, ép vagy roncsolt állapotban a cégér, amely immár mesterjegy: az óra.

Mondják: nem az idő múlik – a dolgokkal együtt mi változunk, s időnk egésze nem lehet tulajdonunk. Legyen elegendő, hogy valami kevés kiemelhető a feledés homályából: ha törmelék, ha hordalék, ha töredék is az egészből. *(Megtekinthető december 15-ig.)*

BALÁZS SÁNDOR

Ludwig Múzeum, Budapest

Ebből hogy élsz meg, fiam?

(folytatás az 1. oldalról)
Hosszú évek óta ez az egyik leginkább politikai kiállítás a kortárs művészeti múzeum falai között: nem pártpolitikai, sokkal inkább a felvetett kérdések társadalmi relevanciájának értelmében. A téma ugyanis nem új keletű, hosszú évtizedek óta heves viták tárgyát képezi: jár-e vajon a művésznek fizetés? És mi alapján kalkulálva? Ne adj’ isten, alanyi jogon, életjáradék címén? Vagy egyáltalán ne kapjon a művész fizetést munkaóráiért, inkább elégedjen meg önmagában a dicsőséggel, hogy valaki kiállítja a munkáit?

Kár lenne tagadni, hogy ezek a kérdések a hazai szcena számára itt és most aktuálisabbak, mint valaha, függetlenül attól, hogy a megnyitó időzítése a véletlen műve vagy tudatos választás az intézmény részéről. A kiállítás, amely egyebek mellett a művészetfinanszírozás intézményi kérdéseit is napirendre tűzi, a második OFF-Biennále Budapest programjával párhuzamosan, október közepén nyílt meg. Azzal a biennáléval, ahol a kurátorok és művészek jelentős része újfent nulla forintos költség-

eseményeire asszociálni: az elmúlt hetekben a művészeti szcena berkeiben is sokan felzúdultak a képzőművész Weiler Péter által üzemeltett sugar daddy társkereső oldal, a puncs.hu működése miatt. Közös petícióban a prostitúció propagálásával vádolják a tulajdonosokat, és azt követelik, hogy a köztéri hirdetéseket haladéktalanul távolítsák el. E plakátok – amelyeken többek között az „Én csak menő pasikkal randizok!” szlogen szerepel – vizuális nyelve köszön vissza Nagy Kriszta 1998-as munkájáról is. Ezek a művek többről szólnak azonban, mint a női testet eltárgyasztó férfitekintet mechanizmusairól: sokatmondó látéletei a művészeti munka tárgykörének, olyan kérdéseket feszegetve, mint hogy mi mindent kell megtenni, hogy az ember elég pénzt keressen ahhoz, hogy alkothasson, sőt mi több, mi mindent kell eltűrni ahhoz, hogy érvényesülni tudjon egy olyan szcénában, amely hemzseg azoktól, akik kapva kapnak az alkalmon, hogy visszaéljenek hatalmi pozíciójukkal.

A művészeti munka kérdésköre a kiállításon több ízben is megjele-



Kele Judit: I am a Work of Art, 1979–1984, digitális nyomat

jelez, arra szólítva fel, hogy a megadott hároméves periódus során senki se hozzon létre, adjon el, vagy akár csak nézzen műalkotásokat. Bár kevésbé szélsőséges formában, de a művészeti közegből induló vagy teljes mértékben azt célzó ellenállási mozgalmak mára mindennaposá váltak: rendszeresen jelennek meg cikkek különböző biennálék vagy intézmények bojkottjáról, művészek tiltakozó akcióiról, vagy éppen épületek elfoglalásáról egyes intézkedések megakadályozása céljából. (Ez utóbbinak hazai körökben is van hagyománya, többek közt épp a Ludwig Múzeum lépcsőjét foglalták el művészek és kurátorok tiltakozásképp a 2013-as igazgatóváltás ellen.)

A művészet és a gazdaság kapcsolatát bemutatni kívánó kiállítás jól tapint rá a téma leginkább feszültséggel teli pontjaira, és remek példákat hoz ezekre. A bemutatott gócpontok önmagukban is elégséges talajt nyújthattak volna ahhoz, hogy a Ludwig Múzeum fontos kezdeményezői feladatot vállaljon magára, és a tárlat létrehozásán keresztül kissé formálja a művészeti munkáról szóló (szakmai) közbeszédet. A Gazdálkodj okosan! azonban több ízben is kibővül, és általában véve kezdi vizsgálni a munka és a szabadidő kérdéseit, ami önmagában még nem probléma, hiszen nyilvánvalóan ezek keretei között lenne jó megtalálni a művészeti munka helyét is. Itt azonban időnként nehezen értelmezhető, hogy mi is pontosan az összetartó elem az egyes altémák között: végső soron tehát akkor a művészet pozíciója van a középpontban? Vagy a művészet valójában csak egy eszköz, amelyen keresztül a gazdasági folyamatokról beszélni lehet?

A kiállítás általában véve is meglehetősen kevés mankót ad a munkák értelmezéséhez. Ez minden bizonynyal tudatos kurátori döntés, ugyanakkor egy olyan tárlat esetében talán nem optimális, ahol sok olyan munka szerepel, amelyek befogadásához elengedhetetlen a kontextus valamelyes ismerete. Így a kiállított tárgyak időnként kissé szétfolynak, azt a benyomást keltve, hogy a gazdaság fogalmának égisze alatt a rendezők talán kicsit túl sokat akartak markolni. Mindettől függetlenül a problémaérzékenység és a kiváló időzítés így is a Ludwig Múzeum utóbbi időszakának egyik legjobban sikerült eseményévé teszi a Gazdálkodj okosan!-t. (Megtekinthető 2018. január 14-ig.)

SÁRAI VANDA



Gyenis Tibor: Minden kép képez, 1998–1999 c-print, fa

vetéssel, önerőből és önkéntes munkával, mondhatni „szabadidejében, hobbiból” dolgozott egy éven keresztül. Hogy ez mit jelent a fenntartható intézményi működés újrarendelését propagáló biennálé és résztvevői számára, az hosszas elemzést igényelne, de ez a tematikai együttállás legalábbis említésre érdemes.

A kiállítótér első termébe lépve a szakma számára jól ismert, komoly médiavisszhangot is kiváltó munkákkal találkozhat a látogató: a Borsos Lőrinc alkotópár saját diákhitelének visszafizetési folyamatából csinált művészeti projektet (Diákhitel tartozásom forintban), míg Sugár János illegális graffitijével (Wash Your Dirty Money With My Art, azaz „Mosd a piszkos pénzedet a művészetemmel”), majd az azt követő jogi procedúrával reflektált a véleménynyilvánítás szabadságára és a kortárs művészeti közbeszéd hazai korlátaira.

A tárlat központi termében egymás mellett kap helyett Nagy Kriszta Tereskova Kortárs festőművész vagyok és Kele Judit I am a Work of Art című munkája, amelyeken a (művész)-nő mint közszemlére kitett, fetisizált tárgy jelenik meg. Ezeken elmerengve nehéz nem a közelmúlt

nik, leginkább ironikus értelmezhetlenségének kontextusában: a művészet nem munka, nem lehet belőle megélni, aki alkotni akar, az csinálja professzionális cél nélkül, szabadidejében. „Videoművészetből nem élsz meg, fiam” – inti le fiát az apa az Azorro művészcsoport Family című munkájában, miután a „Mi leszel, ha nagy leszel?” kérdésre a szokatlan „videoművész” választ adja a gyerek. Minden kép képez című munkáiban Gyenis Tibor is a hobbi-művészet felszabadultságát dicsőíti, amelynek nem szabad az egyén szabadidős tevékenységi körén túllépnie, hiszen a művészeti intézményrendszer keretei közé belépve már nem az öröm, hanem a siker hajszolása lesz a meghatározó. Míg Mladen Stilinovic a napló művész toposzát testesíti meg Művész munka közben című képein, addig Felsmann István abszolút közönségkedvenc installációjában (Maneki Neko Band) japán integető macskákkal helyettesíti egy zenekar tagjait, ezzel automatizálva a művészi produkció alkotóit.

A kiállításon egész termet szentelnek a művészeti sztrájk és tiltakozás témájának, amelyet itt leginkább az 1990–1993 közötti Art Strike fém-

A Műértő december–januári kiállításajánlója

acb Attachment / Esterházy Marcell: Farkasvakság, 2018. január 5-ig
Kisterem / Kaszás Tamás: Kivonulók, a belső ór asztronautái, 2018. január 12-ig
Ludwig Múzeum / Esterházy Művészeti Díj 2017, 2018. január 14-ig
M21 Galéria, Pécs / Mélyvíz. Derkovits-ösztöndíjasok beszámoló kiállítása, 2018. január 7-ig
Magyar Nemzeti Galéria / Keretek között – A hatvanas évek művészete Magyarországon (1958–1968), 2018. február 18-ig
Óbudai Társaskör Galéria / Kútvolgyi-Szabó Áron: Gettier barlangja, december 17-ig
Paksi Képtár / Molnár Zsolt: Agrárfotográfia, 2018. január 14-ig
Trapéz Galéria / Színház szobafogságban: Epizódok a Dohány utcai lakássház történetéből, 2018. január 12-ig
Trafó Galéria / Pakui Hardware: A megszokás szülőttei, 2018. január 7-ig
Új Budapest Galéria / A jelen képlete. Digitális bennszülöttek, digitális bevándorlók, 2018. január 21-ig

A munkatársak javaslatainak összesítése, ábécésorrendben.

SAVE THE FKSE! – karácsonyi műtárgyvásár és kiállítás

A progresszív törekvések támogatásában élen járó egyik legfontosabb független képzőművészeti szervezet az FKSE (Fiatal Képzőművészek Stúdiója Egyesület). A független szakmai szervezetek számára egyre kedvezőtlenebbé váló kultúrpolitikai légkörben a sok évtizedes múltra visszatekintő nonprofit egyesület ma a megszűnés küszöbén áll. Ezért kiemelten fontos esemény a PATRON jótékonyági karácsonyi műtárgyvásár – idén mintegy 100 művész több mint 130 alkotása december 5. és 19. között –, amely lehetőséget teremt az egyesület támogatására. A vásárlásokból befolyó összeg elősegítené a további működést, az FKSE fennmaradását. (www.studio.c3.hu)

Maurer Dóra a Széchenyi Akadémia elnöke

Makk Károly halála után Maurer Dórát választották meg a Széchenyi Irodalmi és Művészeti Akadémia elnökének. A képző- és iparművészeti osztály elnöke Haász István lett. Új tagok: Gerhes Gábor és Zalavári József; senior tagok: Schmal Károly és Szűts Miklós.

Látogatói csúcs a Velencei Biennálén

Több mint 615 ezer látogató kereste fel a november 26-án befejeződött 57. Velencei Képzőművészeti Biennálét. A magyar pavilonban Várnai Gyula Peace on Earth! című projektje volt látható (kurátor: Petrányi Zsolt). Hosszú évek után először a központi kiállításon is szerepeltek magyar művészek – Hajas Tibor (1946–1980) és Csörgő Attila – munkái. Várnai kiállítását december 9. és január 14. között a hazai közönség is megtekintheti a Ludwig Múzeumban.

Ember Sári Campari-díjas

Fiatal magyar művész nyerte el a torinói kortárművészeti vásár, az Artissima frissen alapított Campari-díját. Ember Sári a Molnár Ani Galéria standján bemutatott installációjának elismeréseképpen jövőre egyéni kiállítással szerepelhet a cég milánói központjában működő Galleria Compariban.

Leonardo Salvator Mundija a világ legdrágább festménye

November 15. óta Leonardo da Vinci a világ legdrágább festője: egyetlen, még magánkézben lévő festménye, a Jézus Krisztust ábrázoló Salvator Mundi (Világmegváltó) 450,3 millió dollárért kelt el a Christie's New York-i árverésén. A művet csak 2011 óta ismerik el a reneszánsz mester saját kezű alkotásának, korábban valamelyik tanítványát, Bernardino Luinit vagy Giovanni Boltraffiót vélték szerzőjének. Több neves művészettörténész ma is úgy gondolja, hogy az 1958-ban a Sotheby'snél még csak 45 fontot ért festmény inkább a mester és tanítványai együttműködésével született.

Esterházy Művészeti Díj – túl az első fordulón

A független szakmai zsűri döntése eredményeként 21 művész jutott tovább az idén ötödik alkalommal meghirdetett Esterházy Művészeti Díj pályázat első fordulójából. A 266 pályázó közül kiválasztott alkotók műveinek kiállítását december 15-től január 14-ig a Ludwig Múzeumban tekinthetik meg az érdeklődők.

REIGL JUDIT életmű-katalógus

A Reigl Judit Alapítvány a művész kizárólagos megbízottjaként megkezdte a művész festményeit összesítő életmű-katalógus elkészítését, valamint a hitelesítő tanúsítványok kiadását.

A Reigl Judit Alapítvány felkéri a múzeumokat, a művészeti központokat, a galériákat és a magángyűjtőket, hogy küldjék meg az alapítvány számára a tulajdonukban lévő Reigl Judit-alkotásokkal kapcsolatos valamennyi birtokukban lévő információt, lehetőleg a leltárba vételt megkönnyítő, fényképes dokumentáció kíséretében.

A dokumentumokat a következő címre kérjük megküldeni: inventaire@judit-reigl.com

Magyar Nemzeti Galéria, Budapest

A hatvanas évek szűk levegője

(folytatás az 1. oldalról)

Hiszen nem került be a válogatásba Deim Pál, Schaár Erzsébet vagy Kokas Ignác és az alföldiek, de kibeszéletlenek maradtak a megrendelésre gyártott szocreál festészet és a félig vagy egészen hivatalos, mégis modern, mégis releváns közti különbségek. Petrányi Zsolt, az akkori és a mostani kiállítás kurátora mintha ezeket a „hiányosságokat” szeretné pótolni, sőt még többre is vállalkozik. Egyszerre igyekszik bemutatni a „hiányzókat”, a régebbi generációkhoz tartozó, de a kultúrpolitikai „keretek között” is releváns műveket létrehozó művészeket, és a korszak hivatalos művészetét.

A kiállítás hivatalos, propagandisztikus művekkel nyit, és azokkal is zár. Az előcsarnokban elsősorban köztéri szobrok, az utolsó teremben pedig gobelin-, üvegablak- és mozaiktervek láthatók. Az indítás igencsak grandiózus, a lépcső előtti térben ugyanis egy úpesti tömbház hatalmas méretű makettje fogadja a látogatót, a ház falán Kádár György Család című 1958-as sgraffitójának reprodukciójával. A tárlat egyébként az 1958 és 1968 közötti időszakra koncentrál, noha vannak bőven művek a megelőző évekből is. Az emeleten azután félig kronologikus, félig tematikus elvek szerint rendezett egységekre bomlik.

Az első két terem az Előzmények – Átvétel életművek címet kapta. Itt elsősorban olyan, a szocializmus iránt elkötelezett művészek szerepelnek – Barcsay Jenőtől Uitz Béláig –, akik ugyan már a háború előtt jelentős műveket hoztak létre, de az ötvenes és hatvanas években is releváns műveket alkottak. Egyik nagy pozitívuma ennek az egységnek, hogy végre láthatóvá váltak Bernáth Aurélnak a kultúrpolitika által akkoriban erőltetett „posztimpresszionista” festményei, amelyeket a szakirodalom sokat emleget ugyan, kiállításokon azonban általában nem szerepelnek. Bernáthot nyilván nem e művek miatt tartja számon a művészettörténet, de a „nagyképhez” ezek is hozzátartoznak. Ugyanitt szerepel a Kádár-kor egyik legfoglalkoztatottabb szobrászának, Somogyi Józsefnek két Martinász-szobra. A kettő között jól látható a különbség. Az 1953-as változat a szocreálnak megfelelő élethű alkotás, a hatvanas években készült verzió pedig lényegesen stilizáltabb, geometrizálóan darabosabb. Furcsa belegondolni, hogy a mai szemmel oly ártatlannak tűnő különbségek ezekben az időkben még heves vitákat



Gyémánt László: Építkezés, 1965
olaj, farost, 93x140 cm

eredményeztek. Jó példa erre Somogyi hódmezővásárhelyi Szántó Kovács János-szobrának története, amelyet a Kis Varsó elevenített fel egy 2004-es projektjében. Igaz, itt az esztétikai viták mögött valójában ki nem mondott etnikai feszültségek is meghúzódtak.

A második teremben iparművészeti és lakberendezési tárgyak láthatók, talán túlzott mennyiségben. Itt jegyzem meg, hogy bár a válogatásból nem egyértelmű, a textil- és a kerámiaművészet volt az a terep, ahol a női művészek nagyobb számban érvényesülhettek a korban. Elég, ha a görög emigráns Makrisz házaspárra gondolunk, és összehasonlítjuk Makrisz Zizi itt látható faliszőnyegeit Makrisz Agamemnonnak az utolsó teremben kiállított köztéri szobortervével, ami elég jól megrajzolja a „hivatalos” nemi szerepeket. A kiállítás azonban sajnos ilyen kérdésekkel nem foglalkozik. Helyette inkább nemzetközi kapcsolódási pontokat, hatásokat, referenciákat igyekszik kimutatni.

A következő terem témája Művészet és világpolitika: háborúellenes műveket sorol fel Picasso békegalambjaitól Farkas Aladár kevéssé ismert vietnami sorozatáig, ez egyébként a kiállítás egyik legérdekesebb egysége. Picasso rajzai mellett itt látható a korszak másik nemzetközi referenciának számító művésze, Renato Guttuso néhány festménye. A következő teremben pedig még számos olyan nemzetközi művész szerepel Bernard Buffet-től Fernand Léger-ig, akik hatást gyakorolhattak a korszak magyarországi alkotóira. Nem annyira a „neoavantgárd” művészekre, hiszen számukra inkább a gesztusfestészet, a hard

edge és a pop art jelentette a meghatározó élményt. A terem egyébként A városépítő ember címet kapta, és a művek itt jórészt az egész Európában általános építkezések, az új városi



Tury Mária: A Gellért Szálló üvegablakterve, 1958
vegyes technika, papír, 150x260 cm

környezet okozta elidegenedés-tematika köré csoportosulnak. Csakúgy, mint a Lépésváltáson, itt is nagy hangsúlyt kaptak a Pernecky Géza által szürnaturalizmusként aposztrofált stílushoz tartozó festők, és itt szerepelnek a Lépésváltás egyik „nagy hiányzója”, Schaár Erzsébet, valamint Vilt Tibor szobrai is. Jól érvényesül e helyt Pataki Gábornak egy idevonatkozó megállapítása, mely szerint amíg a köztéri művek esetében Vilt igencsak kompromisszumképes volt, addig a műtermében továbbra is jelentős műveket alkotott – csakúgy, mint Borsos Miklós, akinek köztéri szobrai beleolvadnak a „klasszikus átlagba”, ám a kispasztikákban és a portrékban megnyilvánuló művészete a Brancusi-féle modernista tradíció folytatása.

A modernizmus újrafelfedezése című teremben – Borsos Miklós és Kádár György kivételével – olyan művészek szerepelnek, akik a húszas-harmincas években születtek, így pályakezdésük lényegében a szocializmus időszakára esett. Hogy magát a modernizmust újra fel kellett-e fedezniük, az legalábbis kérdéses, de annyi biztos, hogy nem részesülhettek a két háború közti időszak szabadabb művészeti neveltetésében. Itt szerepel mások mellett Kokas Ignác,

Kondor Béla – nem a legjellemzőbb, de az egyik legjobb művével –, és külön szekciót kapott a „konzervatív realizmus” néhány képviselője, az „alföldi iskola”, illetve a Fiatal Képzőművészek Stúdiója. A kiállításához tartozó installáció-tartóelemek talán ebben a teremben érvényesülnek a legjobban. Kiss István Lovak című szobrának Kondor festménye mögötti elhelyezése egyenesen frappáns. Egyúttal szintén jó döntés volt a Stúdió néhány művészeinek – Fajó János, Maurer Dóra, Paizs László – grafikákkal való szerepeltetése, ami jól mutatja a műfaj kiemelt jelentőségét ebben az időszakban, ahogy azt is, hogy rajztudásuknak milyen fontos szerepe lehetett a későbbiek folyamán.

A tiltott zóna és határvidéke című terembe a kultúrpolitika által tiltott, esetleg megtűrt művek kerültek. A hatvanas években kialakult aczéli „három T”, a „tiltott, tűrt, támogatott” művészet rendszere nem minden esetben következetes, igencsak bonyolult művészetpolitikát ered-



SO-KY (Sós László, Kemény Éva):
Ajándékozzon, 1963
ófszet, papír, 820x550 mm

sőbb éppen innen távolították el Bak Imre, Keserü Ilona és mások festményeit. A falszöveg ugyan tartalmaz erre vonatkozó utalásokat, itt mégis indokolt lett volna a nagyobb odafigyelés, például gondosabban megírt magyarázószövegek a Bernáth Auréltól és Aczél Györgytől származó, évszám és kontextus nélkül megadott idézetek helyett. Dicsérendő azonban, hogy a kurátor nemcsak a „neoavantgárd” művészekkel szemben alkalmazott elutasításra reflektált, hanem ebben a teremben szerepel például Vigh Tamás egy cenzúrázott emlékműterve is.

De nem is ez a terem a kiállítás legfőbb erénye, minthogy eredendően nem is a neoavantgárdnak nevezett generációra koncentrál. Más kérdés, hogy az itt bemutatott Frey Krisztián- vagy Hencze Tamás-festmények meglehetősen üdítően hatnak, és jól jelzik, hogy bármilyen érdekesek az ötvenes-hatvanas évek, nagyon is meg kell becsülnünk a hatvanas-hetvenes évek művészetét. A Keretek között legfőbb erőssége, hogy kurátora meghalotta a Lépésváltást ért kritikákat, és egy olyan kiállítást hozott létre, amely alapvetően jól árnyalja a hatvanas évek képzőművészetéről kialakult képet. Másik nagy erénye, hogy már a megnyitóra elkészült a kiállításához tartozó katalógus, s ez magyar viszonylatban igencsak megsüvegelendő teljesítmény. Vannak persze hiányosságai is – és itt nem a „mindig hiányzó” művekre és művészekre gondolok –, hanem hogy talán nem minden esetben a legjobb kérdéseket teszi fel, és tematikája



Csernus Tibor: Lehel téri piac, 1962
olaj, vászon, 137x188,5 cm



Bernard Buffet: A halas, 1951
olaj, vászon, 195x294 cm, Galerie Maurice Garnier, Párizs

lítőtermekben azért megjelenhetett. Sőt 1966-ban még a Fiatal Képzőművészek Stúdiójának éves kiállításán is, ami akkor kifejezetten hivatalos helynek számított. Igaz, egy évvel ké-

lehetett volna jóval bátrabb, kritikaibb jellegű. Legfőbb hátránya azonban mégis inkább az, hogy mindössze február 25-ig látogatható.

HUTH JÚLIUSZ

Ha egy céltalanul sétáló, vagy éppen cekkerekkel hazasiető ember felületesen bekukkant a Liget Galéria ablakán, első pillantásra csak ürességet lát – a terem hosszanti falán ugyanis nincs semmi. Szelley Lellé Más öröm című kiállításán a munkák a két szemközti, rövid falon sorakoznak. Egy jó tárlat esetében azonban nincs üres tér: a két képfelület elválik ugyan egymástól, de összeköti őket a művész jelenléte, a személyes tér és idő láthatatlan, de nagyon is megfogható érzése.

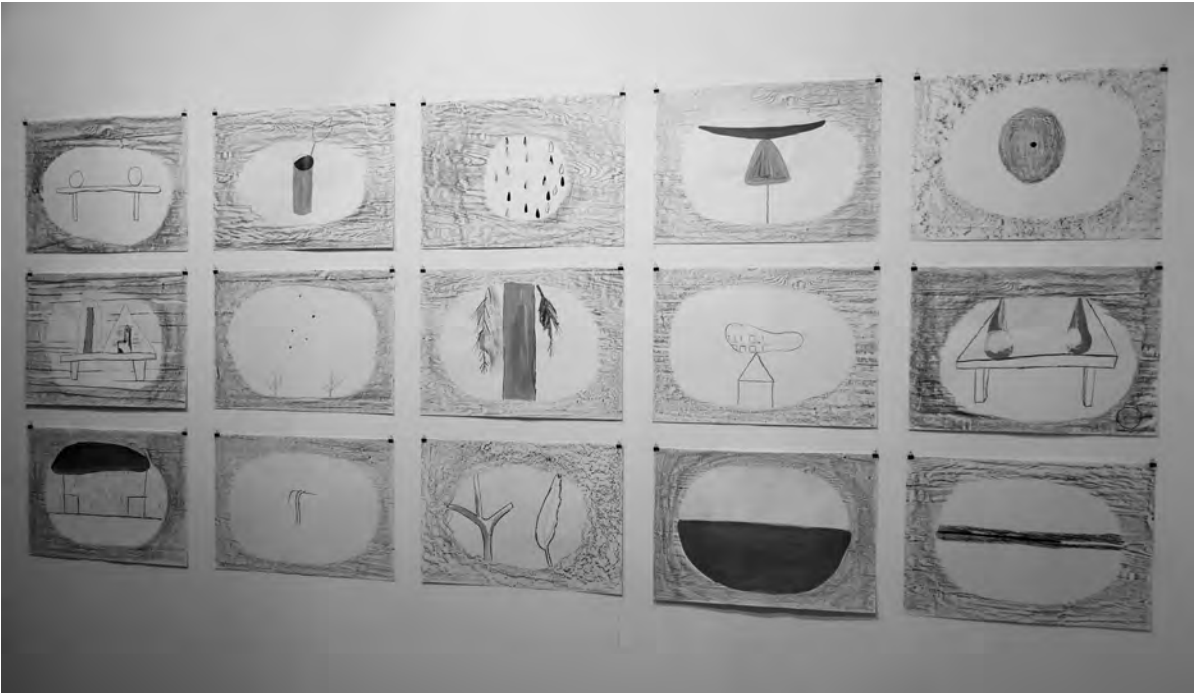
Szelley elsősorban költő, s mint ilyen a nyelvben él, amit meghatároz, hogy Ukrajnában magyar anyanyelvűként született polgári családban, egy olyan korban, melyet egyszerre befolyásolt a szovjet ideológia és a pravoszláv egyházi dogmák, továbbá az értelmiségi „ellenállás” (szamizdatirodalom).

Most úgy tűnhet, hogy szerepet tévesztettem, hiszen a munkák/verssek szempontjából teljesen mindegy, hogy teszem azt, Arany Jánost milyen kór gyötörte az Őszikék megírásakor, vagy Petőfi milyen megélhetési/píár-okból fogott bele a két aggastyán öldöklését elbeszélő rémregény (A hóhér kötele) megírásába. Am Szelley esetében igenis fontos a nagyon sűrített és tömör, a központosítást kerülő, de zenei reminiscenciákat hordozó nyelv; személyiségét és emlékeit pedig ő maga vonja be a kiállításba, mintegy „megmagyarázva” a központi témát. Ahogy a kiállításához írt szövegében is olvasható: „Gyermekkori emlékeimből kivett »filmkocka«; minden ház előtt volt egy lóca.”

Ez a lóca (pad) tűnik fel a 2009-ben, frottázstechnikával készített

Liget Galéria, Budapest

Sorsgyufa és lóca



Szelley Lellé: Más öröm, 2009
papír, ceruza, tempera, egyenként 43x61 cm

„örömrajzokon”, s ez a forma köszön vissza a falra írt vers esetében is. A 15 (háromszor ötös eloszlásban felrakott) rajz központi eleme a művész által gyakran használt tojásforma, mely itt vízszintesen vonul végig a képeken, mint egy ablak, amelyből a hajópadló vagy korhadt falépcső mögé láthatunk. A kezdetet vagy a lehetséges jövőt hordozó to-

jásokban (vagy a körformában) felbukkanó hétköznapi tárgyakhoz és természeti elemekhez (lóca, szék, házacska, virág, fa, esőcsepp, felhő) mégis valamiféle szomorúság társul: a társas magány érzését visszahangozza a búracseppekben gubbasztó golyópáros, a száraz gally és falevél kettőse, az esőfelhőket „tartó” székpár vagy az üvegpiramisba

zárt tárgyegyüttes. De ezek a képi elválasztással operáló művek egyben a kiállítás alapvetésére is rezonálnak: „a lóca az alapvető szabadság és a köztes állapot iránti igény”; „az elválasztás, akár a térben, akár az életben” – a rész–egész, az üres és a telített, a tehetetlenség és a lehetőség együttállása. De e rajzok egyben versképek is, hiszen apró „rész-

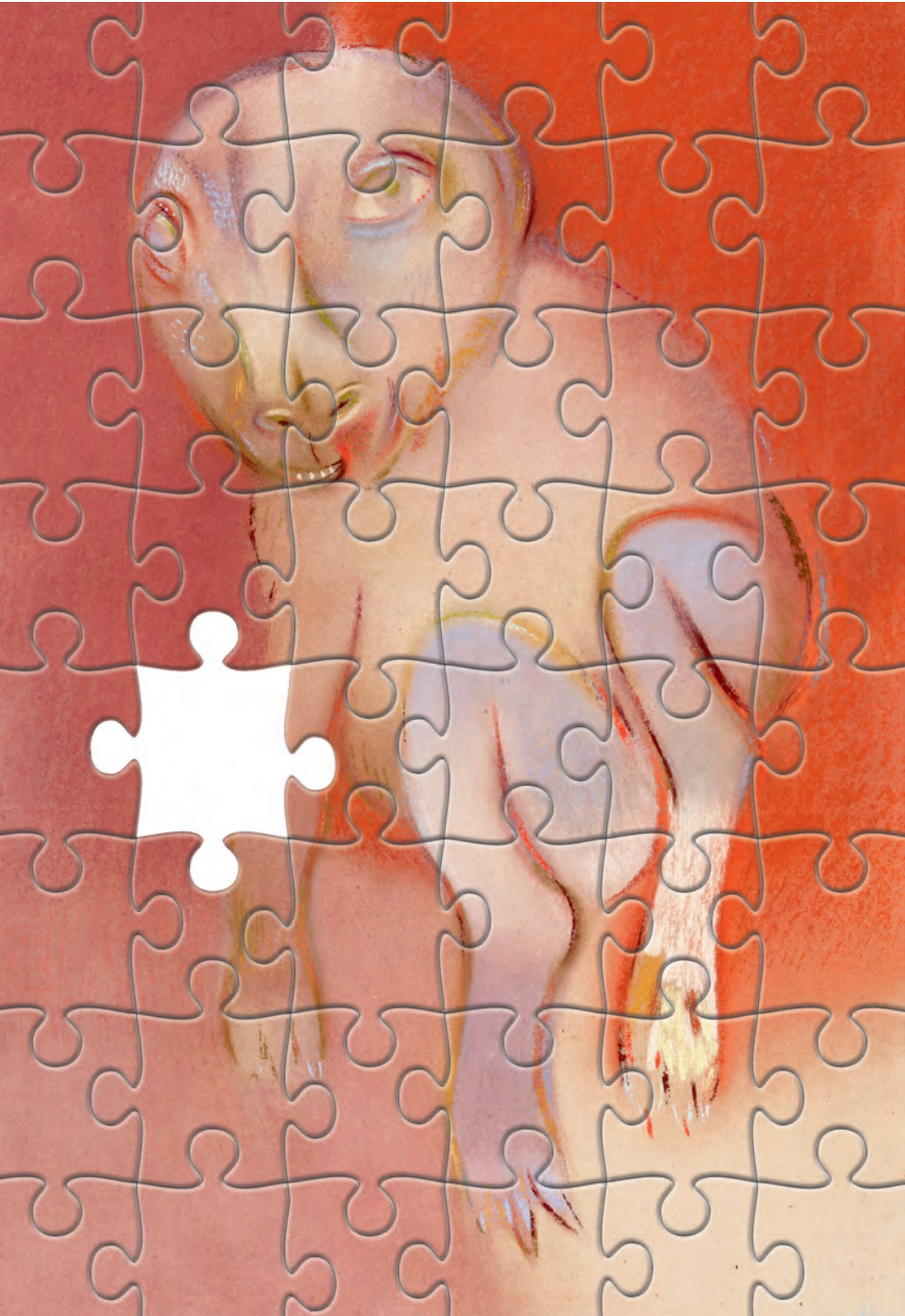
történetek”, személyes gondolatok bújnak meg mögöttük.

A kiállítás a rétegzett múlt, a gyermekkori emlékek, az „örömképek” és a jelen ötvözete, egy időhurok, mely a költészetből táplálkozik, amely képes „látni, ami nincs”. Ez a vezérmotívuma (refrénje) a falra írt lócaversnek (kottának), költeményképnek is, melyet értelemszerűen csak elolvasása után „elemezhetünk” (sajnos a finom szövegképet, a verssorok elrendezését/megtörését nyomtatásban nem lehet reprodukálni).

„Mindaz ami nincs / Ha nézem szobám falát / Súly nélkül / Valaki / Itt járt az éjjel / Hagyott a házbán / Szalvétát / Áttetsző fát / Leszakadt körtét / Kis kupac hamut / És sorsgyufát / Rajtam látom / Mindaz ami nincs / Lépéstelenül / Egyszer csak megjelenik / Mindaz ami nincs / Ha figyelem a vakolatot és a szögek árnyékát / Sansz / A felszálló repülőgép hangja / Zuhanásomba ér / A kakas üvöltése / Nyírja a sötétséget / A kövek felúsznak / A magasba / Lesz / Mindaz ami nincs”

Ezek a szó szoros értelmében vett költői képek, az aktív szemlélődés, a „legitim tétlenség” pillanatai, melyek leválnak a megfogható valóságról/megkötöttségről, és kinyílnak egy másik világ felé. Érzéki és leheletnyi gondolatok – akár a monokróm (fekete-fehér) rajzokat egyetlenegyszer megtörő színes virág –, részekből építkező, összetett univerzum. A látás és a figyelem terepe, amely mellett nem lehet nem megállni; hogy meglássuk mindazt, ami nincs. (Megtekinthető december 14-ig.)

DÉKEI KRISZTA



Nem csak egy festmény.

Ha ránézünk erre a festményre, mi nem csupán egy kortárs művet látunk. Tudjuk, hogy ki és mikor festette, és miért éppen ezt a témát választotta. Tudjuk, hogy milyen fontossággal bír az életműben, mi a művészettörténeti jelentősége. Tudjuk, hogy kik voltak az eddigi tulajdonosai és mennyire vigyáztak rá. Tudjuk, milyen ritka, mennyire keresett és mi a piaci értéke. De azt is tudjuk, hogy mindezt a következő tulajdonosa értékeli majd igazán.

5. KORTÁRS AUKCIÓ

Kiállítás: 2017. december 9–16.

ÁRVERÉS: 2017. december 19. 17:00

Helyszín: BÁV Apszisterem, 1052 Budapest, Bécsi utca 3.



BÁV ANTIKVITÁS
ANNO 1773

Műkereskedelmi üzleteink és ékszerboltjaink: 1055 Budapest, Falk Miksa utca 21. ☎ 353-1975 • 1052 Budapest, Bécsi u. 1. ☎ 429-2090, 429-3020 • 1052 Budapest, Bécsi u. 3. ☎ 429-2064, 429-2066 • 1052 Budapest, Párisi u. 2. ☎ 411-0301, 318-6217 • 1055 Budapest, Szent István krt. 3. ☎ 331-0513, 473-0666 • 1116 Budapest, Fehérvári út 7. ☎ 318-3733, 486-1331 • Központi elérhetőségeink: www.bav.hu/aukcio | Ügyfélszolgálat: ☎ 445-1393 | [f bavmukereskedelem](https://www.facebook.com/bavmukereskedelem)

Tárlatvezető

Társadalmi kérdésekkel foglalkozó kiállításokon „vezetem körbe” az olvasót. A tárlatokon látható munkák a XX–XXI. századi ember közegét meghatározó kérdéseket járják körül: a gép és az ember kapcsolata, az információszerzés és az ezáltal létrehozott tudás minősége, valamint a hivatalos és az alternatív kultúra viszonya. A tárlatok a képzőművészet eszközeivel a kritikai gondolkodás jelentőségére és szükségességére irányítják a látogató figyelmét.

Pakui Hardware: A megszokás szülőttei

A munkanélküliség jövője címmel írt tanulmányt Carl Benedikt Frey és Michael A. Osborne. Ez az írás inspirálta a Neringa Cerniauskaite és Ugnius Gelguda alkotta, Pakui Hardware nevű művészpárost, amely a képzőművészet nyújtotta eszközökkel ragadta meg az oxfordi kutatók által vizsgált témát. Frey és Osbone szerint a technológia fejlődésének eredményeként 2033-ra a gépesített munkamenet nagy százalékban lesz képes helyettesíteni az emberi erőforrást, minek következtében az amerikai munkahelyek 47 százaléka automatizálódik. Bár már maga a felvetés is meghökkentő, a várható következmények további kérdéseket vonnak maguk után. Mit helyettesíthet a gép, és mivel foglalkozik majd az ember? Miként változtatja meg a környezet automatizáltsága az emberi szokások és feladatok rendszerét? Hogyan módosul az ember viszonya a munkához mint társadalmi értékhez? A Pakui Hardware a teoretikus felvetéseket a XXI. századi fogyasztói kultúrát kiszolgálva, extravagáns módon tálalja: a művészek a fémből készült testeket a gyárakban működő robotkarokat védő, fényesen csillogó, szürke, vízhatlan anyaggal vonják be oly módon, hogy betekintést engednek az objekt belsejébe, ahol orvosi szilikonból létrehozott idomtalan, emberi húsrá emlékeztető tárgyak és neoncsövek kapnak helyet. Az antropomorf testek látványossága eszközként szolgál a kortárs képzőművészet iránt kevésbé fogékony közönség megszólítására. A művészpáros célja, hogy ezzel szélesebb befogadói körhöz juttassa el az alkotások által felvetett kérdéseket. Mindezt az is alátámasztja, hogy a Pakui Hardware a közösségi média felületeit használja elsődleges önközlési platformként, nemcsak a közönség, hanem a szakma irányába is. *(Trafó Galéria, 2018. január 7-ig.)*

Kútvölgyi-Szabó Áron: Gettier barlangja

A tudás, a vélekedés és a hit, illetve az ezekben való bizonyosság mértéke mutatkozik meg Kútvölgyi-Szabó Áron alkotásaiban. Egy szürke élet című installációjában „mikroszinten”, vagyis a család történetének kutatásán keresztül válik vizsgálódása tárgyává az ismeret relativitása. A tudás bizonyosságának kérdése az önéletrész dokumentumai, a családi emlékezet és hivatalos okiratok egymásnak feszülése révén artikulálódik. Gettier barlangja című kiállításán a művész „makroszinten” gondolja tovább az egymás mellett, illetve egymással párhuzamosan létező tudástípusok tárgykörét. Platón barlangjából kilépve vet fel kérdéseket tudásunk reflektáltságát illetően: ha árnyékokra alapozunk, esetlegességre alapozunk. Nem teszünk-e azonban ugyanígy, ha (látszólag) precízen definiált fogalmakra, alapos(nak vélt) kutatások eredményeire hagyatkozva formálunk véleményt, bővítjük tudáskészletünket? Az Óbudai Társaskör kiállítótérében – amely maga is barlanghoz hasonlós – mérnöki precizitással elhelyezett dobozokban gondosan kiválogatott tárgyakat látunk, melyek helye megkérdőjelezhetetlennek bizonyul. De feltűnne-e vajon, ha a térképeket, mérőeszközöket, szivacsos struktúrájú objektumokat hasonló precizitással máshová állítanánk? Létezhet-e több optimális elhelyezési módja a tárgyaknak? Megfogalmazható-e több egzakt válasz egy adott kérdésre? A precízen létrehozott installációval szemben egy folyamatosan mozgó, változó vetített kép látható, melynek mozgása az időt jeleníti meg. A látvány – fantáziánktól függően – számos asszociációt idézhet elő. Azt azonban, hogy a digitális módon létrehozott manipulációt, torzítást megelőzően mit ábrázolt a felvétel, szinte lehetetlen teljes bizonyossággal megállapítani. Amit Kútvölgyi-Szabó a képzőművészet terén felvet, az univerzális tudásanyag létrejöttének mikéntjére is kivetíthető. Mindez remélhetőleg kritikus gondolkodásra készíteti a kiállításlátogatót. *(Óbudai Társaskör Galéria, december 17-ig.)*

Színház szobafogságban. Epizódok a Dohány utcai lakásszínház (1972–1976) történetéből

A Kassák Ház Stúdió elnevezésű színházi társulat 1969-ben jött létre. Működési engedélyének bevonása után a társulatot alapító Halász Péter és Koós Anna Dohány utcai lakásán folytatta tovább tevékenységét. A lakás – a magánélet és az intim szféra közege – ily módon nem fizikai térként vált jelentős helyszínné, hanem a folyamatos ellenőrzés alatt álló köztérrel szemben létrehozott műhelyként, mely egy ellenkultúrális csoport szellemi kibontakozásának biztosított helyet. A Dohány utcai lakásszínház története elsősorban a társulat tagjaival készült interjúkból és az általuk írt emlékezőeszközökből ismert. Előadásairól fotódokumentáció is készült – részben a csoport alapelveivel ellentétlesen, mivel nem volt céljuk a megörökítés. A fotográfiákból összeállított kiállítás a társulat történetéhez csak részben viszi közelebb a látogatót, lévén kizárólag dokumentatív jellegű képanyagot mutat be, azok történetének ismertetése nélkül. Ekképpen történetek nélkül bemutatott történeti áttekintésnek nevezhető. Az érdeklődő meglévő ismereteit kiegészítve vagy az idősebb generáció emlékeit felelevenítve a tárlat a lakásszínház előadásainak hangulatába enged betekintést. *(Trapéz Galéria, 2018. január 12-ig.)*

MOLNÁR ZSUZSANNA



Fotó: Bugár Máté

újságíró

GYIK Műhely, Magyar Nemzeti Galéria

Gyerekekkel a Föld jövőjéről

A Kezdetben volt a nevelés egy brit pszichológus, Alice Miller nagy hatású könyve, melyben a szerző – társadalmi rendünket felforgató érveléssel – a nevelés szükségességét kérdőjelezi meg. Véleménye szerint a nevelés általában nem a gyerek, hanem a nevelő rejtett szükségleteit elégíti ki. Ilyen és hasonló irodalmakat forgató művészetpedagógusok programja szerint szerveződik a Föld jövőjét feldolgozó év a Magyar Nemzeti Galériában működő Gyermekek és Ifjúsági Képzőművészeti Műhelyben, azaz a GYIK Műhelyben.

Andorka Júlia művészettörténész, művészetpedagógus, női jogvédő, Dani Boglárka képgrafikus, belsőépítész és designer, a Cellux Csoport alapító tagja, és egy friss diplomás festő, Poór Dorottya programvezetésével, heti rendszerességgel dolgoznak együtt 6–13 éves gyerekek. A téma, a Föld jövője, még nekünk, felnőtteknek sem egyszerű felvetés. Nyilván a legfontosabb kérdés ebben az esetben az, hogy szükséges-e és ha igen, miként lehet kiskorúakkal megbeszélni olyan kérdéseket, amelyek alapvetően rengetik meg a világ működésébe vetett bizalmukat. Mennyire szabad feltárni a sokkoló ténytet, hogy az emberi fogyasztás miatt bekövetkezett természetromboló események a földi élet lehetőségeit regionálisan vagy akár globálisan is csökkentik; a természet normális körforgását, működését ideiglenesen, vagy esetleg véglegesen befolyásolják. Egyszerűbben fogalmazva: szabad-e, és ha igen, akkor miként érdemes gyerekekkel azt a kérdést boncolgatni, hogy az emberiség jövője bizonytalan, és ha nem lesz változás, ökológiai és politikai katasztrófa várható?

A GYIK Műhely 1975-ben Szabados Árpád képzőművész, az MKE későbbi dékánja és Várnagy Ildikó szobrász elképzelései alapján a Galéria akkori vezetésének felkérésére jött létre. A műhely célja, hogy a kortárs



Nyitókör a foglalkozáson

(1983–1993-ig Szemadám Györgyre, 1993-tól Sinkó Istvánra, 2011-től Eplényi Annára), hanem a csoportvezető tanárookra is. A műhely szoros együttműködésre törekszik a támogatókkal, pedagógusokkal, iskolákkal és módszertani központokkal.

1975-höz képest nyilván mások az elvárások a kortárs képzőművészet közvetítése kérdésében. A tárgyalat program novuma az, hogy a részt vevő gyerekek jogtudatosságának tekintetében is paradigmaváltást képvisel. És itt nem pusztán az intézményesített oktatás helyszíneit kell beleértetni a paradigmaváltásba, hanem a magánélet tereit is – olyan hétköznapi, dilemmás helyzeteket, hogy mennyire lehet joga egy óvodásnak vagy kisiskolásnak a saját életéről döntenie. Mennyire és milyen gyakran törlik meg szülei, nevelői és a jogalkotók (vagy a bírósági, gyámsági eljárások során az igazságügyi szakértők) egy gyerek akarátát? Milyen gyakran kerül döntési helyzetbe saját igényei kérdésében? Ha van lehetősége dönteni, akkor mennyire tud informált döntéseket hozni a gyerekek

ját igényeiket vagy kollektív érdekeiket képviselve?

Az egyéves tematikus program szakmailag nem áll előzmény és tudás nélkül. Egyfelől azért, mert a művészetpedagógusok állandó, visszatérő gyerekresztvevőkkel dolgoznak együtt, sokukat óvodás koruk óta ismerik, a csoportvezető maga is két gyereket nevelő szülő. Közös tapasztalat, hogy a mai gyerekek rendszeresen találkoznak például a környezetszennyezés vagy a túlfogyasztás jelenségeivel, de nem feltétlen nyílik alkalmuk arra, hogy biztonságos közegben és módon integrálni tudják ezeket az ismereteket a világról alkotott felfogásukba.

A kezdeményezés ökológiai indítatású művészeti programként sem előzmény nélküli. Az ökológiai gondolkodás alapjait gyerekek tízezeinek leleményesen közvetítő utazó kiállítás, a Tükörben a világ a GYIK Műhely programjának egyik fontos korábbi referenciapontja, melynek létrejöttében Dani Boglárka maga is aktív szerepet vállalt. A Cellux Csoport és a Zöld Fialatok által gigászi erőbedobással létrehozott kiállítást 2009-től 27 ezren látták Magyarországon. Többségében újrahasznosított anyagokból állt, és az ökológiai gondolkodás alapjait magyarázta el a széles közönség számára, amelyben a gyerekközönség kiemelt célcsoport volt. A Tükörben a világ nem a problémákra koncentrált, hanem arra a kérdésre, hogy mire van szüksége egy emberi lénynek a boldog élethez. A GYIK Műhely Föld jövője programja sem rémisztgeti a gyerekrésztvevőket. Az állati szuperképességek közös vizsgálata, majd az ezt követő festés egy állatról a kiválasztott képesség matricával történő kiemelésével; közös imagináció arról, hogy mit csinálhatunk egy óceáni szemszigeten, majd az ezt követő tárgyalgatás az ott található szemétből, vagy a pénztárcakészítés Tetra Pak dobozokból egy kedvenc állatfigurával mind ezt a célt szolgálja.

A Föld jövője program bevonja a részt vevő gyerekek hétköznapi tapasztalatait, élményeit, véleményét és vágyait, miközben földtani, ökológiai és gyerekjogi ismeretekkel kiegészítve ad teret a közös játéknak, képzőművészeti alkotásnak, barátkozásnak, evésnek, ivásnak – vagy egyéni igény szerint akár az ellazulós kikapcsolódásnak.

SÜVECZ EMESE



Állati szuperképességek

művészet kérdéseit beépítse az alkotói folyamatokba, és gondolja a tehetségeket. A GYIK tanárai többnyire művészek és művésztanárok. A Műhely a számára otthont adó Galéria épületében 1991-től alapítványi, 1998-tól közhasznú, 2014-től kiemelten közhasznú alapítvány formában működik. Ez az önálló gazdálkodás és a működő kapcsolatrendszer kiépítésének munkáját rója nemcsak a Műhely mindenkor vezetőjére

számára megszokott módon elbaggatellizált vagy lebűfított igazságok fontolgatása helyett? Mennyire van tisztában a nevelő vagy a szülő a gyerek és a saját határaival, előítéleteivel, traumáival vagy épp egykori gyerekkorával, iskolai élményeivel? Milyen mértékű empátiára képes a felnőtt a gyerekekkel kapcsolatban? Legfőképpen azzal a társadalmi problémával összefüggésben, hogy mennyire hallathatják a kiskorúak a hangjukat sa-

Thorma János Múzeum, Kiskunhalas

Thorma – Nagybánya tükrében

A Thorma János Múzeum jól sáfarkodik az értékeivel, s a menedzsmentje is kiváló. Thorma halálának 75. évfordulója alkalmából, 2012-ben a festőt újra behelyezte a kulturális köz-tudatba, s az unalomig reprodukált pár művén kívül mind kiállításokon, mind gazdagon illusztrált könyv-katalógus formájában végre egyben láthattuk e gazdag és sokrétű életmű egészét. A kiskunhalasi múzeum nem szűnik ápolni névadója emlékét, s ez korántsem az évforduló alkalmával kezdődött, csak ekkor vált országosan is láthatóvá.

A jubileum alkalmat adott arra, hogy Thorma művészete az addiginál nagyobb és szélesebb körű figyelmet kaphasson, ezt azonban a kiskunhalasi intézmény csupán saját, 15 darabos kollekciójára támaszkodva nem tudta volna megtenni. Ezért múzeumoktól és műgyűjtőktől kölcsönzött festményekkel életmű méretűvé növelte az anyagot, és megszervezte azt a két éven át itthon és külföldön vándoroltatott

nyai festészeti anyag bemutatására nyílna mód.

Ez az idea valósult meg és ért célba 2017 novemberében, amikor a múzeum régi épületéhez illesztett új, háromszintes szárnyban megnyílt az összesen 114 festményt bemutató két állandó kiállítás Thorma Galéria – Thorma János festészete, illetve Bay Gyűjtemény – Nagybányai művészet címmel. Az előbbi anyaga egyharmad–egyharmad arányban a kiskunhalasi múzeum saját kollekciójából, továbbá a Nemzeti Galériától, valamint „innen-onnan”, vagyis hazai tármúzeumoktól és önzetlen magángyűjtők műveiből állt össze. A Bay Gyűjtemény tárlata pedig az eredetileg kétszáznál több alkotást számláló kollekció Kiskunhalasnak ajándékozott 69 nagybányai alkotásából született.

A nagybányai kiállítás, amely a művésztelep első és második generációs alkotóinak munkáiból áll, az alagsori szinten kapott helyet. Az első vonalat Ferenczy Károly,

nak kaptak kellően tágas, levegős teret. Bár az 1890-es években festett nagy léptékű, hazafias műveket eleve, témájuknál fogva meghatározza a tragikus hangvétel, Thorma szerencsére nélkülözi a dagályos, patetikus zöngét, helyette a fájdalom őszinte, belső megnyilvánulásait kívánja érzékelteni. Az Aradi vértanúk című, hat méter hosszú óriásvászon eredetileg nyolcméteres volt további mellékalakokkal, de a festő képes volt az öncenzúrára a kompozíció és a koncentrált hatás érdekében. A Talpra magyar! festésmódja jóval „modernebb”, mert ezt a művét szinte élete végéig, 1936-ig fejlesztette. A kis méretű olajvázlatokon még inkább szembetűnő az a folyamat, ahogyan az epikus előadásmódtól távolodva egyre határozottabban közelít a nagybányai tanulságokat alkalmazó, a korszerű festőiséget érvényre juttató megformáláshoz – amit legszembeütőbben a Petőfi Irodalmi Múzeumtól kölcsönzött változat tükröz.



Thorma János: Festőnő, 1934
olaj, vászon, 80x100 cm



Ferenczy Károly: Borús táj fürdőző férfival, 1913
olaj, vászon, 72x87 cm

kiállításorozatot, melynek legfontosabb állomásai Nagybánya, továbbá München, Thorma tanulmányainak színtere, s végül a festő-tanár nagybányai szerepéhez méltó módon a Magyar Nemzeti Galéria volt. Ezzel egy időben Sümegi György szerkesztésében kiadta Thorma levelezésének első kötetét, majd Kovács Zita és Büki Barbara körültekintő munkájaként Thorma több mint 500 tételt lajstromozó oeuvre-katalógusát.

Egy alig 29 ezer fős városka múzeuma részéről mindez grandiózus vállalkozás, de Szakál Aurél igazgató egy ennél is távlatosabb, maradandó létesítményt tervezett a projekt betetőzéseként. Elképzeléseit segítette, hogy időközben kapcsolatba került az erdélyi származású műgyűjtő házaspárral, Bay Miklóssal és feleségével, akiknek Kiskunhalashoz fűződő viszonyuk kizárólag Thorma művészetének köszönhető. Mivel Éva asszony Nagybányáról, férje pedig a közeli Szatmárnémetiből származik, gyűjteményük alapját a nagybányai festészet teszi ki, s ebben 19 művel Bay kedvenc nagybányai festője, Thorma reprezentációja lehangsúlyosabb. Együttműködésük négy évvel ezelőtt vett újabb fordulatot, amikor Szakál Aurél javaslatot tett egy képtár létrehozására, melyben a házaspár gyűjteménye is méltóképp megjelenhetne, s így Thorma kapcsán – mintegy a mester művészeti környezeteként – egy átfogó nagybá-

Réti István, Iványi Grünwald és Thorma képviseli. Ferenczytól különösen szép – mert tőle meghökkenően, bátran impresszív – a Borús táj fürdőző férfival, Thormától figyelemre méltó a Tavasz változatainak tradíciókat felrúgó könnyedsége, valamint az e körben ritkán előforduló vadásztémát megörökítő két, 1916-os datálású festménye (Vadász kutyával és Vadász a fernezelyi völgyben).

A vezéregyéniségek mellett mintegy harminc alkotó „számol be” nagybányai törekvéseiről, a festői szokásokról, a helyi motívumok feltekerpezéséről, azok ismétlődéséről és körbejárásáról. Ez természetes folyamat, hiszen Nagybánya annak idején tizenegres, könnyen bejárható kisváros volt, így a festmények fel is sorolják a környék jellegzetes és kedvelt helyszíneit. A főtér, a református templom, a piactér megjelenik Mikola András, Mund Hugó, Bernáth Aurél és Boromisza Tibor képein is, a jellegzetes hófödte boglyákat most Kádár Gézától látjuk, míg a Kereszthegyet Börtsök Samutól.

A művésztelep késői periódusából kiemelkedik egy kis méretű, sajátos Kmetty-kép (szintén a református templomról), s néhány remek, az újabb áramlatokat felmutató, markáns Ziffer Sándor-munka (többek között Nyár a Libamezőn, 1926; A nagybányai régi híd, 1930).

A további két emelet Thormáé. Legfelül a legnagyobb méretű vász-

A középső szint – kis túlzással – „Thorma-összes”-nek tekinthető, ugyanis itt kapunk átfogó képet az életműről az 1887-es, gipszfejekről festett stúdiumportréktól kezdve az olyan érett, könnyed festőiségű, 1930-as évekbeli alakos tájképekig, mint például a Domboldal (1934) és a Festőnő (1934). Itt látszik igazán, hogy Thorma mennyire sokszínű, festőileg nagy utat bejárt alkotó. Sok mindent kipróbált, köztük a népi zsánert is látható élvezettel, ugyanakkor egyik női portréján (az anonim Női fej címűn) szinte az avantgárdig jut el. Művei többségét, főleg az 1910-es évek után, amint magára talál, derűs életöröm járja át, de már az 1907-es Cigányutca sem szociológiai mélylet, inkább együttérző szemlélődés – csipetnyi humorral fűszerezve.

Thorma pályája a korai, leheletfinom portréktól – melyek egyik legszebbje, Berki Antalnak és feleségének háromnegyed alakos kettős ülőportréja – a hazafias elköteleződésről tanúskodó nagy vásznonak keresztül a felszabadult plein air-ig ívelt. A folyamat stációit a kiskunhalasi kiállítás mind regisztrálja.

Tanulságos a két tárlat egymásmellettisége. Thormát értékelhetjük a nagybányai mozgalom összképéhez viszonyítva, a művésztelep tevékenységét pedig vizsgálhatjuk az egyik iskolateremtő mester életműve felől nézve is.

IBOS ÉVA

1920. december

Tárlatvezető – a múltba

A karácsonyi művásárok és művészeti árverések az idén nyomorúságosan panganak. A hanyatló vételi kedv az újonnan életbe lépett fényűzési adó első hatása. Ettől sok milliót remél az állampénztár, de különbséget kellett volna tenni az oktan és az okos fényűzés között. A műpártolás nemcsak okos fényűzés, hanem lelki és esztétikai szükséglet. Ezt megadóztatni a jelenlegi súlyos formában elítélendő. A törvény életbelépte óta megállt a műpártolás. Ezer és ezer művészt és művészi ízlésű műiparost sújt az átgondolatlan lépés, továbbá kereskedőket és műbarátokat, akik éltető talajt adnak a művészetnek. Reméljük, az új pénzügyminiszternek lesz annyi ereje, hogy a fényűzési adó szépséghibáját megreparálja.

Téli Tárlat vagy karácsonyi képvásár?

A Múcsarnok Téli Tárlata valamikor a magyar kultúra nevezetes ünnepe volt. Az idei kiállításhoz összehalmozott kép- és szobortömeg azonban inkább egy karácsonyi képvásárra emlékeztet – ha ugyan lesz vásár a művészet szomorú piacán. Talán a luxusadótól megijedt pénzes emberek tartózkodása riasztotta vissza a neves művészeket a szerepléstől? Vagy a Múcsarnokba is betolakodott politika? A sok kietlen fal a művészek passzív rezisztenciájáról tanúskodik. Már a jó vagy közepes kép is ritkaságszámba megy. Megbocsáthatatlan, hogy ma, amikor minden alkalmat meg kellene ragadni a magyarság kultúrfőlényének dokumentálására, nem fogott össze minden művész, és nem adta tehetsége legjavát. A festők közül az ügyes kezű Frank Frigyes, a fiatal és talentumos Szőnyi István és a hangulatfestő Goebel Jenő emelkedik ki. *(Téli Tárlat, Múcsarnok, megtekinthető volt december 6-tól.)*

Művészi export

Fontos, hogy a magyar szellemet külföldön is megismerjék, de nem elég a történelmi anyag, a volt Magyarország művészetének bemutatása, eleven kultúránkkal kell bizonyítanunk kultúrnemzet voltunkat. Sokszor azonban arról értesülünk külföldön élő honfitársainktól, hogy semleges államok városaiban jótékonyági akció vagy egyéb céger alatt kiállításokat rendeznek szakszerű kritika nélkül összeállított selejtes hazai műtárgyakból. Megesik, hogy az ilyen tárlat hivatalos köntösben jelenik meg a jóhiszemű közönség előtt, ami nem válik előnyére a magyar művészet jó hírének.

A művészeknek protestálniuk kellene az ellen, hogy magyar márka alatt műtermi szemét és vásári rongy jusson külföldre. Ha néhány üzletember zsebe meg is telik idegen bankóval a művészi export folytán, ez még nem lehet olyan nemzeti érdek, hogy miatta hosszú esztendőkre hitelét veszítse a magyar kép és a magyar szobor.

Magyar Studio

Minden új művészotthon, mely a magyar művészet pártolására alakul, csak elismerést arathat. Még több jóakarattal kell a Magyar Studio vállalat felé fordulnunk, mely kivitelre és a hazai művészet külföldi megismertetésére alapította létét. Előkelő Dorottya utcai interieurjuk Gróf József ízlését és tudását dicséri. Avató kiállításuk kiragyog a hazai tárlatok szürkeségéből; ezzel az anyaggal nem vallunk szégyent külföldön. Az átlagszínvonal is becsületes, de az első vonalban Csók, Rippl-Rónai és Vaszary állnak izzó temperamentumukkal. Vaszary cirkuszképe az egész magyar piktúrának kiemelkedő szenzációja. Sok olyan művész, aki a Múcsarnokban évek óta tizedrangú képekkel szerepel, itt megemeberte magát. *(Magyar Studio, megtekinthető volt december 15-től.)*

Külföldi Művészeti Kiállítások Végrehajtó Bizottsága

Hasonló szellemű tárlat látható a Nemzeti Szalonban, ahol a külföldi kiállításokra kiválasztott alkotásokat mutatják be. A kollekció nem nagyigényű, de nívós. Katalógusa Lyka Károly átfogó tanulmányát közli a magyar és az európai művészet több évszázados összeforrottságáról. Az anyag egy részét decemberben retrospektív művészeti kollekcióval kiegészítve Rómába indítják, ahol a Galleria d'Arte Moderna termeiben nyer majd elhelyezést. A magyar művészet Castagneto herceg, az olasz kormány magyarországi követe iniciatívájára kapott hivatalos meghívást az Örök Városba, melynek a Külföldi Művészeti Kiállítások Végrehajtó Bizottsága örömmel tesz eleget. A bizottság a jövő évi tárlatok programját is összeállította. Az első bemutatók Svájcban lesznek, ezeket hollandi, dán és a Skandináv-félszigeten rendezendő kiállítások követik. *(Külföldön bemutatandó magyar reprezentatív kiállítás, Nemzeti Szalon, megtekinthető volt december végéig.)*



Munkácsy Mihály: A virágok áldozata, 1896

áldozata című festményét pedig 280 ezres kikiáltási árról indulva 680 ezerért ütötték le a javára. Az aukció rekordára, ami egyben az eddigi legmagasabb magyarországi aukción elért ár, 1 millió 50 ezer korona volt: ezt a szép sumrát a Szépművészeti Múzeum fizette egy XVII. századi holland piktor, Albert Eckhout képéért.

CSIZMADIA ALEXA

Faur Zsófi Galéria, Budapest

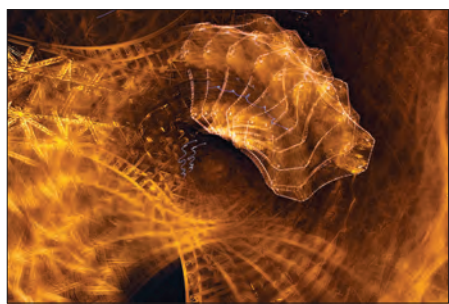
Gáti György saját(os) világa

A Faur Zsófi Galéria Nekem Való Világ címmel Gáti György (1954) fotóművész húsz képét és négy fotófilmjét mutatja be legújabb kiállításán.

Nadia Comaneci román olimpiai bajnok tornász nő 1989 novemberében illegálisan Magyarországra jött. A párizsi székhelyű Sygma kép- és hírügynökség Gáti György fotóriportert bízta meg azzal, hogy sietve utazzon Szegedre, és fényképezze le a feltehetőleg továbbshökött sportoló hűlt helyét. Bár ez a fajta dokumentarista fényképezés akkor még nem nyert igazán teret a magyar sajtóban, a Fény Városában már hosszú múltra tekinthetett vissza: Eugène Atget (1857–1927) egész életművét úgy jellemezhetjük, hogy emberi alakot ritkán, akkor is inkább staffázsként ábrázoló művei olyanok, mintha a városképi részletből csak nemrégiben sétáltak volna ki a járőkelők.

Miközben Gáti kameráját csattogtatta a határór órs pingpongasztala előtt vagy a szállodai szoba gyúrt lepedőjű ágya mellett, eszébe juthatott, hogy a még előhívatlan filmtekerécsét épp oda kellett repülő- „postával” továbbítani, ahol a francia mester is dolgozott. Gáti napjainkra eltért Atget képi fogalmazásmódjától, és nem nagylátószögű, hanem teleobjektívet használ, csökkentett színérzékenyséű fekete-fehér lemez helyett pedig riktó színvilággal dolgozik, nagy felbontásban.

Az Eiffel-tornyot esti kivilágításban, alulnézetből ábrázoló képéről azt is gondolhatjuk, hogy a Vertigo benigna (jóindulatú helyzeti szédülés) nyilvánult meg készítésekor. Vélhetjük úgy is, hogy a biztonsági örök lökdösték a könyökét expozíció közben. A galéria kicsiny termeiben sorakozó nagy méretű, harsány színű printeken körbetekintve azonban a fordított arányosság miatt határozottságunk csökken: minél egyszerűbbnek látszik ugyanis az elénk tárt kép, annál több irányból érezzük megközelíthetőnek a benne érzékelhető formát, Gáti testet öltött, eredeti, önálló világot teremtő észlelését.



Gáti György: Rotáció 1., Eiffel-torony, Párizs, 2009
archív pigment print Baryta papíron, D-bond lemezen,
19,5x13 cm

Joseph Kosuth még megelégedett egy szék három-féle megjelenítésével, Gáti panoráma-formátumú, Trevisóban rögzített felvételen már huszonegyet mutat. Az óceánjáró futópályájának orvosi műtőhöz hasonló tisztaságát éppen csak megcsodáljuk, amikor ráébredünk: ha nem látnánk a mellvédbe épített lámpákat, akár egy makett

fotójának is nézhetnénk a mindennapjainkhoz képest irreális képi helyzetet.

Repülőgépek ablakain keresztül az elmúlt évtizedekben milliószámra tekintettek és fényképeztek ki az utasok. Gáti kétméteres printjén kitűnően érvényesül a látvány: a csillogó víztükör a távolság miatt végig éles és furcsán anyagszerű; a felette lebegő felhők az erős ellenfény dacára is rajzosak, és erős plaszticitást adnak a képnek. Éppen erre képtelen az utazó műkedvelő – hiába nyomogatja a gombot, tudomásul kell vennie, hogy a végeredmény nem emlékezteti az élményre.

Gáti remekül váltogatja a síkba és térbe komponálást. Míg a légifelvétel bravúrja a szokatlan térbe helyezés, addig a Montego Bay-i bástya képe zavarba ejtően síkba rendezett. Töprenghetünk rajta, hogy a felhőfodor és bodor hány ezerszer suhanhatott tovább a jamaicai táj más részei felé csaldódtan, míg meg nem jelent a fotós, és akkor exponált, amikor ezek épp a bástya felett lebegtek.

Gáti a felvételezés közben zajló folyamatokat is megpróbálja érzékeltetni a galéria pincéjében, képernyőkön bemutatott néhány perces zenés fotófilmjeivel. Ezek közül az egyik Floridában készült – ott, ahol az amerikai Joel Meyerowitz évekig fényképezte a villák úszómedencéit alkonyatban. Gáti György tárlatával azt bizonyítja, hogy az Egyesült Államok-beli színes fényképezés markáns egyénisége által magasra tett minőségi szint túl is szárnyalható. *(Megtekinthető december 29-ig.)*

FEJÉR ZOLTÁN

Hová lettek Barbieri festményei?

Egy Mária-ciklus nyomában

A Sfrisato néven ismert Francesco Barbieri (1623–1698) – nem keverendő össze kortársával, a nála jóval ismeretebb Giovanni Francesco Barbierivel – a XVII. századi veronai festészeti jeles képviselője volt. A Legnagóban született fiatalember a Velencei Köztársaság seregében katonáskodott, majd festészetet tanult Bresciában Bernardino Gandini, Veronában pedig Giulio Carpioni műhelyében. Munkásságának tekintélyes része az utóbbi városra korlátozódott, fő művei azok az 1678-as dátumot viselő, a Santa Maria della Ghiara-templom mennyezetét borító, hatalmas vásznakra festett képek, amelyek Mária életének egyes jeleneit ábrázolják.

A festményekről először Giovanni Battista Lanceni számol be 1720-ban megjelent könyvében (Ricreazione pittorica). Nemcsak megnevezi a művészt, de megemlíti, hogy a templombelső falán körbefutó fríz, mely a Madonnáról szóló litánia képi megjelenítése, szintén Barbieri munkája. Bátran hihetünk a szerzőnek, hiszen Barbieri tanítványa és munkatársa volt. Szintén megemlékezik mindkét kompozícióegyüttesselről Giambattista Biancolini a Verona templomainak történetét ismertető, 1750-ben kiadott munkájában (Notizie storiche delle chiese di Verona).

A templomot és a hozzá tartozó kolostort a várost birtokló velencei



Mennyezeti kép. Balra Sulamit, jobbra Lukács evangélista

hogy megpillantotta Barbieri képeit a Rosonowsky Frigyes cs. és kir. udvari preparátor budapesti házában asztalán heverő fényképeken. Később a festményeket is szemügyre vette, melyeket rudakra tekerve ládákban tároltak, mivel a nagy méretű képek számára nem volt megfelelő falfelület a házban. Feltehetően Rosonowskytól tudta meg, hogy a mennyezet és a fríz kompozícióit alkotó, összesen 40 olajfestményt 1903-ban vásárolta meg a Brasavola családtól, és „hogy azok minél előbb biztos birtokában lehessenek, gyors sietéssel letépette a Ghiara-beli fagerendázatról s ezáltal némelyike együtt-másutt megsérült, majd ha-

budapesti gyáros nyilvánosságra hozta, hogy a képek műgyűjteményében vannak, most restaurálják Bécsben és hamarosan kiállítják Budapesten”. Erről a kiállításról nem tudunk, de a képek további sorsáról sem. Elképzelhető, hogy az I. világháború utolsó éveit, valamint a Tanácsköztársaság idősza Bécsben marasztalta a képeket, amelyek később vagy visszatértek Budapestre, vagy nem.

A keresést nehezíti, hogy csupán egy festmény tünteti fel a művész nevét, ezért ha szétszóródtak a képek, akkor darabjai más neven vagy ismeretlenként is lehetnek különböző gyűjteményekben, de akár templomok falain. A feladat nagyságát és a korszak gyakorlatát tekintve elmondható, hogy Barbieri segítségével, festőtársakkal végezte mindkét sorozat kivitelezését, ezért más művész-nevek felbukkanása sem lenne meglepő. Az említett tíz reprodukción túl Schoen könyve azért forrásértékű, mert nemcsak megkonstruálja a mennyezet festményeinek sorrendjét, de egyenként leírja azokat, valamint a fríz allegorikus kompozícióit. Alapos munkát végzett, 1911–1912 fordulóján még Veronába is ellátogatott. Különben az egykori templom épülete, melynek már csak a homlokzati fala tekinthető eredetinek, ma is megtalálható az arénához közeli, szűk Vicolo Ghiaria utcában, jelenleg bankfiók működik benne. Schoen becslése szerint az S. M. della Ghiara téglalap alakú sík mennyezete kb. 200 négyzetmétert tett ki, melynek a gerendavázára erősített 20 olajfestmény ábrázolta Mária életének jeleneteit. Ezekből 8 négyzet, 12 pedig téglalap formátumú volt. Méretükről nem közöl adatot a szerző, de vázlatából és a képek arányából kiindulva nagyjából 2,5x2,5, illetve 2,5x5 méter körül lehetnek. A litániaciklus 60 méter hosszú és 1,8 méter magas szalagban futotta be a templom falának felső mezőjét. A fríz szintén 20 festmény alkotta. Ha egyforma nagyságúak a képek, akkor az egyes művek mérete kb. 1,8x3 méter. Mindegyiken latin nyelvű felirat található, mely a litánia szövegéhez való igazodást segíti.

Egyszóval, méretek darabokat keresünk, de előfordulhat, hogy egyes képeknek már csak fragmentumai léteznek. Mindaddig sem itthon, sem a szomszédos Ausztriában nem sikerült nyomukra lelteni, pedig jelentős művekről van szó. A Sfrisato munkásságát talán legjobban ismerő Enrico Maria Guzzo olasz művészettörténész szerint a Mária-ciklusnak fontos szerepe van a veronai barokk festészet történetében.

JUHÁSZ SÁNDOR



Fríz részlete: Mater Inviolata

Signoria 1769-ben bezáratta, és öt évre rá eladta a Grigolati családnak. Később a Simeoniak birtokába jutott, és talán e család tagja volt az a Pietro Simeoni is, akinek írása szerint az említett festmények 1848-ban háborítatlanul megtalálhatók voltak a templomban (Memorie storiche riguardanti l'antica chiesa e convento della giara in Verona). Ez az állapot 1903 közepéig tartott, amikor az egyik helyi újság, a Verona Fedele beszámolója szerint nem sokkal korábban leszedték és elszállították a képeket. Ekkor már a tiroli származású Brasavola de Massa volt az épület tulajdonosa. Luigi Simeoni 1909-ben napvilágot látott írásában (Verona: guida storico-artistica della città e provincia) pedig az olvasható, hogy a festmények Magyarországra kerültek.

A vásárló személyére Schoen Arnold művészettörténész Sfrisatóról szóló, 1914-ben megjelent könyve derít fényt, amely részletes leírást szolgáltat a hazánkba került festményekről. A szerzőt a véletlen vezette nyomra. 1911-ben történt,

markodó szállítással hazahozta, miáltal azok festéke a hiányos csomagolás folytán sok helyen lesúrolódott s lekopott s nedvességre lemállott”.

Schoen tíz festményről közöl illusztrációt könyvében; sanyarú állapotuk jól látható a fényképeken. Lázár Béla szerint az „olasz tizenhetedik századi barokk-művészet igen értékes alkotásairól van szó, melyek ha már haza kerültek, nagy érdekünk, hogy itthon maradjanak. De nem fölgöngyöltve és elraktározva. Ezek a munkák valóban megérdemelnék, hogy fölfrissítve, ügyes restaurátor kezében felújítva, régi szépségeiből megmentve a megmenthetőt, új vászonra felhúzza, újra templomfalhoz jussanak – mert tárgyuknál fogva igen érdekesek –, hiszen Szűz Mária életének talán legteljesebb glorifikálási, a frizek pedig a loretoi litania allegorikus megelevenítései – s kifejező erejük nem mindennapi.” (Művészet, 1915/6.) Nagyon úgy tűnt, hogy Lázár óhaja részben valóra válik, mivel a Budapesti Hírlap 1917 januárjában megjelent cikke szerint „egy ismert

Az illusztrációk forrása: Schoen Arnold: Francesco Barbieri Sfrisato. Budapest, 1914.



Antik &
Kortárs

műtárgy.com

A hazai műkereskedelem vezető
műtárgyhirdetési weboldala

www.mutargy.com

Beszélgetés Bernáth Mária és Tímár Árpád művészettörténészekről

Az utaknak időnként el kell válniuk

A hazai művészettörténész közösség idén két kiváló pályatársától vett kényszerű búcsút: Tímár Árpád augusztus 12-én, 79 évesen, Bernáth Mária szeptember 14-én, életének 83. évében hunyt el. Pályájukról, szellemi vonzódásaikról kollégáikat, Marosi Ernőt és Pataki Gábort, az MTA BTK Művészettörténeti Intézet munkatársait kérdeztük.

– *A két eltérő habitusú művészettörténész pályán végigtekintve közös vonásként a XIX–XX. századforduló iránti érdeklődést lehetne megemlíteni.*

MAROSI ERNŐ: – Ennél lényegesebb, hogy folyóiratunknak, az Ars Hungaricának – az intézet 1969-es megalakulásától 2010-ig – két meghatározó szerkesztője ment most el. Az alapító szerkesztő 1973-ban Tímár Árpád volt, 1981 és 1995 között Bernáth Mária, Marili szerkesztette, majd a millennium idején megjelent egy-két szám után Árpád vette vissza. Az intézet tulajdonképpen az Ars Hungarica



MTA Művészettörténeti Intézet, 2005

révén van jelen a hazai szakmai közutadatban. Marili közvetlenül az intézet elődjéből, a Művészettörténeti Dokumentációs Központból került át hozzánk, Árpád 1970-ben a Filozófiai Intézetből érkezett, érdeklődése a művészetfilozófia, az esztétika és a textológia területére terjedt ki.

– *Én hozzátenném ehhez a művészettörténet-tudománytörténetének kutatását is.*

M. E.: – Igen, de én ezt a textológia részének tekintem. Bernáth Mária ennek az elméleti-filológiai irányultságnak épp az ellenkezője volt; nota bene az egyéniségük is különbözött. Marili apját, Bernáth Aurélt rajongásig szerető természete dacára mint-ha éppen az ő ellenében választotta a szecessziót kutatási témájául.

PATAKI GÁBOR: – Szerintem ez tudatos, a generációs lázadás szakmai formája volt.

M. E.: – Nem a személy, hanem a művészetfelfogás ellen lázadt. De a másik területe, Rippl-Rónai jobban megfelelt Bernáth ízlésének. A Fülepre és Lukácsra esküdő Tímár alapvetően absztrakt gondolkodó volt, Marili viszont a lehető legérzékibb módon közelített a művészeti jelenségekhez. Ez a két pólus a 2000-es évekig valójában kijelölte az intézet szakmai horizontját is.

P. G.: – Ugyanakkor a szerkesztői munkájukban nem volt ekkora el-

térés. Mindketten szigorúan és elszorítva szerkesztették az Ars Hungaricát. Marili szenzuális alapállása ellenére sem tűnt engedékenyebbnek. A Magyar művészet 1890–1919 (Akadémiai Kiadó, 1981) kötet szerkesztésekor szorosan együttműködött Németh Lajossal, és döntő szerepe volt a századforduló új értelmezésének kialakításában.

M. E.: – Németh Lajost ekkor a szemléleti egyneműséggel szemben a pluralizmus élménye foglalkoztatta. Egyébként Árpád egyik utolsó szerkesztői munkája a Németh Lajos-életinterjú (Műértő, 2017. július–augusztus) sajtó alá rendezése volt. Az említett nagy kézikönyvben Németh átfogó társadalomelméleti fel fogása érvényesült, de a korrekt stílustörténetet és az egyes életművek koherenciáját, valamint a személyes vonatkozások helytállóságát Marili szavatalta. A hetedik, 1919–1945 közötti kötet (1985) Kontha Sándor neve alatt futott, de Árpád szerkesztői munkája határozta meg. Fel tudta mutatni az avantgárd és a baloldali művészeti jelenségek szerepét – ha úgy tetszik, a Gresham és benne Bernáth két világháború közötti egyeduralkodásával szemben. Akkor, amikor a Bernáth-életműből is kipreparálták a korai, „renegát” avantgárd korszakot.

P. G.: – Viszont többek között Marilinak is köszönhető, hogy Bernáth halála után a Graphik-mappa, valamint a münchen–starnbergi és a pöstyéni tájképek beépítésével ki egészült az életmű egyoldalú értékelése. És részben tőle is tudhatjuk, hogy Bernáth a harmincas években számos avantgárd szellemű munkáját átfestette, megszelídítette.

M. E.: – Ha Árpádhoz Fülep Lajost asszociáljuk, akkor Marilihoz Genthon Istvánt kellene. Az ihletett kriticismust és a művészettörténésznek az eredetiségről alkotott ítéleteiben megvalósuló értékelési módszert Genthontól örökölte.

P. G.: – Ez stílusán is értendő: Marili nem alkalmazta az új művészettörténet zsargonját, míves-klaszikus nyelven írt.

– *Veled, Gábor, 1990-től három éven át együtt dolgoztunk Árpáddal az Új Művészet szerkesztőségében. De egyszer csak váratlanul elege lett belőle, képtelenek voltunk rábírní, hogy folytassa.*

M. E.: – Árpádra jellemzőek voltak ezek a fordulatok, „lépítések”. Ott hagyta a Filozófiai Intézetet, és 15 évig



Szemimpex, 2005

„szünetelt” mint Ars Hungarica-szerkesztő. 1989-ig párttag is volt, de nem vette a fáradságot, hogy kilépjen, egyszerűen negligálta a dolgot. Ekkoriban



Tímár Árpád

járta ki a textológiai iskolát az Irodalomtudományi Intézetben. Ott tanulta meg, hogy mi az, amit egy szöveg sajtó alá rendezésekor még át szabad írni, és mi az, amit már nem, mit kell hangsúlyozni, és mit nem.

– *Azért kezdtem bele az Új Művészet-időszakba, mert én ott rettentően élveztem, ahogy Árpád éles szemmel és nem kevés ironiával, szarkazmussal boncolt fel előttünk egy-egy szöveget. Különösen a modorosságokra és a szakmai terminológiával leplezett semmitmondásra, homályoskodásra „utazott”.*



Magvető, 1983

M. E.: – Mivel a szarkazmus tőlem sem áll távol, néha félszavakból is értettük egymást. Ha már a kortárs ügyeknél tartunk, Árpád nemcsak erős aktivizmus és avantgárd iránti érzékenységgel bírt, hanem a színház és a mai zene is érdekelte.

P. G.: – Nem véletlen, hogy Wilhelm Andrással személyes jó barátságba került, egymás munkájának legjobb ismerői és értői voltak.

M. E.: – Ha meg kellene határozni, hogy az 1993-as Tímár Árpád hova tartozott, akkor azt mondhatom: a demokratikus ellenzékhez. Ez már a nyolcvanas évekre is áll. Ezért vonult vissza.

– *De ami a legkülönösebb: 1981–1986 között a Magyar Képző- és Iparművészek Szövetsége alelnöke is volt... Ez a közéletiség nekem se-hogy sem passzol ahhoz, amit Árpád képviselt.*

M. E.: – Vigyázz! Ő közvetlenül Kovács Péter után lett alelnök. Péter politikáját folytatta: próbált a jó ügyek és jó művészek mellé állni.

P. G.: – És ne úgy képzeld, mint olyan valakit, aki állandóan nyüzsög, felszólal... Csendesesen, a kínálkozó lehetőségeket felismerve működött.



Bernáth Mária

M. E.: – Bocsánat. Mi a nyolcvanas évek első felében nem gondoltuk, hogy a rendszerváltás lehetséges. Senki sem gondolta, Árpád sem. Erre rendezkedett be. Egyébként úgy hallottam, nem közvetlenül érkezett a filozófusoktól, hanem egy ideg-összeroppanást követően. Ez 1968–1969-ben volt, amikor a filozófusok fele infarktust kapott, a másik fele ki volt rúgva, a harmadik fele pedig – első eresztésként – akkor kapta meg az útlevelét. Egyébként Árpád filozófiai vonzalmái mester tekintetében Márkus Györgyhöz, kollegiális szinten Bertalan Lászlóhoz és Endreffy Zoltánhoz kapcsolódtak.

– *Nekem az a benyomásom, hogy energiái javát Árpád utóbb mások gondolatainak hozzáférhetővé tételére és közvetítésére fordította. Elképesztő munkabírással válogatott, sajtó alá rendezett, szerkesztett: Fülep, Popper Leó, Kállai Ernő – egész életművek, de sorolhatnám tovább. És most itt maradt kiadásra készen a két világháború közötti művészetkritikai válogatása is.*

M. E.: – Árpád a nehéz könyvek-re specializálódott... ezek a kiadások másfél folyómétert adnának ki. Ezt én programnak, a kivonulás programjának tekintem. A maga módján Árpád utolsó mohikán volt, nem törődött a körülményekkel. De igaza volt, előbb-utóbb került a könyveire pénz. Akár úgy, hogy valaki rászorult arra, hogy a fölfújti kiállítását a katalógusban valahogy kitömjen tartalommal. Jelentős saját produkciói közé tartoztak a Novák Dániel életművét a szakmai közutadatba emelő és – visszavisszatérő témájaként – az időnként „elszabaduló” Csontváry-recepciót kritikai szemszögből helyére tévő írásai.

P. G.: – A tévhitek eloszlátásában játszott fontos szerepet. Ilyen volt a korán meghalt Popper Leó rehabilitálása is – Árpád munkája nyomán tisztázódott Popper szellemi teljesítményének a Lukács György-életműre gyakorolt hatása.

M. E.: – Egy másik példa erre: „Azt mondjátok, hogy nem volt a XX. század elején jelentős hazai művészetkritika? Akkor összeállított egy válogatást, amelyben fél száz olyan felkészült embertől vannak írások, akik napra készen tudósítanak arról, hogy mi látható Párizsban és Nagybányán.” És nem akadt olyan nagy hazai kiállítás – Nagybánya, Nyolcak, Mednyánszky, Rippl-Rónai, Monet, Van Gogh –, amihez ne tőle „rendelték” volna meg, hogy nézzén át akár fél évszázadnyi sajtót, hogy kinyerje belőle a témára vonatkozó információkat.

– *Igen, a recepciótörténetben egyedülálló – és kijózanító, a tényekkel szembesítő – teljesítmény fűződik a nevéhez.*

M. E.: – Részben. Részben pedig pragmatikus történetírást művelt, melynek jelszavát Leopold von Rankétól szokás idézni: „Hogyan volt tulajdonképpen, sajtószzerűen?” Ez a sajtószűrség Fülepnél is kulcsszó, nála ez a „különös” kategóriája. De nemcsak Árpádnak, hanem Marilinak is ez volt a törekvése – mint mindenkinek, akinek esztétikai érzéke van. De ő egészen másképpen közelített: kedvesen, beleérző módon, ám mindig következetesen.

P. G.: – A kvalitás iránti érzékenységről és elkötelezettségről van szó; ez Marilinal a Rippl-Rónai-monográfiában teljesedett ki. De már a pályája elején írott kismonográfiái: Cézanne, Van Gogh, Gauguin, Munch, Marées, Klimt mutatták ezt. Mindketten nehéz helyzetbe kerültek, amikor a szakmánkban is teret nyert az értékrelativizmus. „Igen, foglalkozunk Medveczky Jenővel is – mondhatták volna –, de azért ne felejtjük el: a korszakformáló művész Vajda Lajos volt.”

– *Mindketten megtapasztalhatták, hogy eljött az az időszak, amikor az a hosszú folyamat, amelynek során a szakmánk több generációja lépcsőről lépcsőre kanonizálta a modernizmus eredményeit, egy ellenkező előjelű, egyfelől a két háború közötti konzervatív értékek, másfelől a szocialista időszak egyes támogatott jelenségeinek rehabilitációs gyakorlatával, egyféle kánonbontással került szembe.*

M. E.: – Lebontani csak azt lehet, ami felépült. Ha a generációk nem építenének kánont, nem lenne mű-



Argumentum – MTA Művészettörténeti Intézet, 2012

vészet. A művészet előrelépése ott kezdődik, hogy egy kánont elkezdnek bírálni. Van egy kulcsmondat Lukácsról: „Az utak elváltak.” Ez szükségszerű. Az utaknak időnként el kell válniuk. Ezt ők mindketten pontosan tudták. Az emberen nem feltétlenül fog a halál: Árpád asztalán ott feküdt készen, korrektúrában Fülep egybegyűjtött írásainak negyedik, kulcsfontosságú kötete – ebben van a kéziratban maradt esztétikai traktátus –, csak nyomdába kellett adni. Hetek kérdése és megjelenik, akárcsak a Csontváry-értelmezéseket elemző írásának második része.

ANDRÁSI GÁBOR

Az MTESZ–MIE ISZ és a KINETEAM nyomában

Luminokinetikusok a népköztársaságban

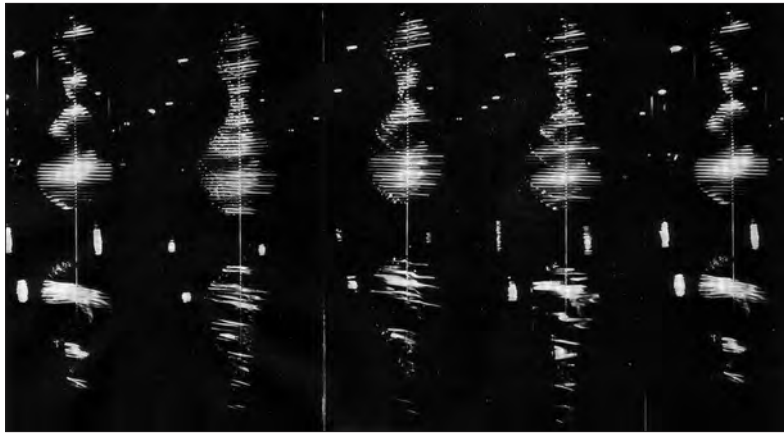
Ismertek a hatvanas évekből a nagy sikert elért úgynevezett mérnök–művész-csoportok: a GRAV, a Nul, a ZERO, Enne vagy az USCO – a boldog nyugati kapitalizmusból. De ismert a Dvizensenye is a baráti Szovjetunióból, bár kevéssé, és a kazanyi Prométheusz is szerepel olykor a nyugati kánonban említésképpen, továbbá a jugoszláv elektronikus művészek, akik nem tömörültek külön név alá, szintén. Még ennél is kevesebben tudják azonban, hogy a Magyar Népköztársaságban is működött hasonló célokkal és elvek alapján művészcsoport. Az egyszerűség kedvéért általam luminokinetikusoknak nevezett MTESZ–MIE ISZ (1974–1979) és a KINETEAM (1980–1985) története a nemzetközi tendenciába illeszkedő, ám jelenleg nemcsak onnét, hanem a hazai művésztörténet-írásból is hiányzó fejezet. Kutatásommal e tényen tervezek változtatni; ez az írás a munka során fölmerült kérdésekről szól, egyben fölhívás további információk közlésére.

Luminokinetikusok

A nyelvi egyszerűsége törekvő figyelemhiányos elérés jegyében írhattam volna azt is: lunatikusok, ha abból a pozícióból beszélnék, amely tevékenységük kortárs szakmai elismertségének meghosszabbítása lenne. Még egy olyan nyitott társadalomban sem könnyű ugyanis afféle közhiedelmek ellen indítani támadást, mint hogy amit látunk, az van, ahol a rádió szlogenje szerint „az élet csupa változás és lehetőség”. Már-mint hogy van a tér, és az nem egyéb, mint az euklideszi: egymásra merőleges tengelyek mentén kijelölt három dimenzió. Ez az időtől (és a fénytől is) leválasztott absztrakt ötlet máig viszonylag népszerű. Az einsteini fizika és a sarki bölcsességekbe leszűrtemkedő „keleti tanok” – ne adj’ isten pszichedelikus kinyilatkoztatások – sem tépázták meg annyira, hogy például a gravitációs hullámok tényét publikálásuk után röviddel mindenki valóban saját világlátásának alapvetésébe illeszthesse helyett, hogy inkább bízzunk abban: van utcaszerkezet, és a szobának vannak sarkai, mert volt tegnap, és lesz holnap is.

Pedig nem egyéb köti össze a luminokinetikusokat, mint az, hogy mindezt tagadják – azaz teljesen nem, csupán korrigálni szeretnék a „mozgásban látás” elvével, ami kevésbé absztrakt, és kevésbé ötlet. A teret az időtől elválaszthatatlannak tételezik, és mint alakítandóra mindennek vizuális megnyilvánulási közegére, a fényre koncentrálnak: „Egy folyamatnak vagyunk részesei: a valóság ma érvényes fizikai szemléletétől távolodva a valóság kinetikus szemléletéhez közeledünk. Attól, ami van, az amivé lesz folyamatához... A kinetikus tárgyak nem tartalmaznak időt, időt teremtenek.” (Déry Tibor: Kinetizmus, Nagyvilág, 1967/12.)

Egy kevésbé nyitott társadalom – így a Magyar Népköztársaság is – nagyon jó barátságban lehet az euklideszi absztrakcióval és mindenféle gránitszilárdsággal. Monolitikus,



Tilless Béla: Krómacél–fény-mobil, Debrecen, 1975

mint a három dimenzió absztrakciójának szimbóluma. Vagy mint az egyik, a népi demokráciában kariert befutott szobrásznak tulajdonított mondás: „A jó szobor az, amit, ha a dombtetőről legurítasz, ugyanaz marad.” Az ilyen rendszereknek érdeke fönttartani a dolgok megváltozhatatlanságába vetett hitet, így a luminokinetikusok logikusan



Bodó Károly: Fénymobil a Ferihegy 2 tranzitvájójában képkockák a mű működését dokumentáló videóból

nem is lesznek barátaikká. Valójában erre felé, ebben a kisebbségi pozícióból a többségi hittel szemben beszélő, a többség által támadólag föllépőnek érzékelt kiindulásban van elrejtve a népköztársaságban luminokinetikusok „eleve elrendeltetett” relatív kudarca.

Miközben a felszínen a beszéd nem erről szól: az túl absztrakt, hogy mi az absztrakció... A monolitikumban nincs is erre igazán nyelv, amit mi sem bizonyított jobban, mint hogy az „absz-

rakt” kifejezés a korabeli (képzőművészeti) használatban diabolizált szitokszó, tehát valódi tartalommal nem rendelkezik. Az érthetlent – ezért – nem jelentheti, de minden idegenség vetítívásznának jó. „Ezeket a képleteket vissza tudta olvasni, tele volt asszociációval, absztrakt gondolattal – most nem pejoratíve értem az absztraktot, vigyázni akarok e kifejezéssel.” (Somogyi József szobrászművész fölszólalása az 1971–1975-ös országgyűlési ciklus 15. ülésén, 1972. december 13-án.)

A luminokinetizmus lényegi mozanatát talán nem is értették a korban, csak annyit, hogy ez „valami nyugati” – mint az absztrakció általában –, ezért gyanús volt. Az 1966-os, az 1968-as és az 1970-es Velencei Biennáléről folyamatosak a híradások, még a magyar napisajtóban is, és bizony alig tudnak mit kezdeni a luminokinetizmus ottani diadalmenetével. „Végigjártottuk az olasz pavilon színt, hang- és mozgáseffektusokra épülő tárgyaiból szervezett teremseit, féltünk a sötétkamrában földből kiemelkedő színes fényeket pásztázó két fehér hasábtól, melyeknek mozgását kísértet-zene kísérte, és gurigáztunk a piros-kék dudáló hatalmas labdákkal. Mulattunk egymáson a zsinórfolyosó sűrű fehér szálai között és ahol lehetett, mindent mozgásba hoztunk, pörgettünk, lökdöztünk. [...] A 35. Biennále, mint minden kritika leszögezi, elgondolkodtató. Számomra nem azért, mert megtanult értékmérőim szerint nem tudom beilleszteni a legtöbb jelenséget a már ismert címszavas fiókba. [...] Egyszer már alaposan meg kellene vizsgálni az évszázados esztétikai, művészetelméleti kategóriákat, terminus technikusokat, hiszen az a szótár, amely megfelelt a 19. századig kialakult művészetek számára, feltétlen módosításra szorul egy új társadalom egészen más jellegű művészete, alkotó tevékenysége számára.” (Egri Mária: Ez is Itália 5., Szolnok Megyei Néplap, 1970. december 20.)

Az absztrakttal szemben a korban általános hazai idegenkedést nem kell részleteznem, bár lehet, hogy jó volna. Ugyanis távolról sem annyira fekete-fehér a helyzet, mint a 3T. Hiba lenne általánosan elfogadottnak, a társadalmi valóságban záró érvényűnek tekinteni például a Vanszlov–Kolpinszkij szerkesztőpáros 1969-es művét, amely 1975-ben magyarul is megjelent A modernizmus címmel. Ebben a jelenség egészét antihumanista, beteges és dekadens, önfölszámoló polgári mű-

vészetként írják le, az alakuló nyugati kánon klasszifikációit nagyjából hűen átvéve, s szenvedélyesen kárhoztatják többek között egy külön fejezetben a pop, op és kinetikus művészetet is. E hangvétel már akkoriban is idejétmúltnak hatott, hiszen addigra megsokasodtak a marxizmuson belüli kritikái hangok. „A hazánkban az ötvenes években átmenetileg eluralkodó sematizmus, a XIX. századi hagyományok egyoldalú kiemelése, a polgári – vagy annak mondott – művészeti irányzatok sommás elmarasztalása nem tette lehetővé kétségtelen formai eredményeik hasznosítását. (Az igaz és hamis szétválasztása helyett elhanyagoltuk »a művészet esz-köztárából többé ki nem iktatható vívmányokat« [Aradi Nóra], nem különböztettük meg a dekadens szélmoskodást, az anyag megcsúfolását, a változó korhoz illeszkedő újításoktól.)” (Moholy-Nagy László Az anyag-tól az építészetig című könyvének recenziójából, Petőfi Népe, 1973. július 8.)

Az absztrakció és a népköztársaságbeli kultúrpolitika ambivalens viszonyának földolgozása eddig mintha nem lenne kéznél, bár lépések tör-

szetének együttműködőjeként jutott el a közönséghez. Külön érdeme volt a kiállításnak, hogy civilek – a közterképesek – bevonásával megindult a népköztársaság köztéri absztrakt alkotásainak állapotfelmérése és online közzététele. De szintén ebbe az irányba indult el az MNG-ben most megnyílt, Keretek között című kiállítás (írásunk az 1–4. oldalon) is, amely a hatvanas évek produktumát nem zárólag az értékesnek eddig elbeszélte „tiltott” felől szemléli, hanem ezt a (kontra)normatív nézetet korrigálja.

Az átfogó árnyalás azonban még mindig hiányzik – ezért nyúlik ilyen hosszúra e bevezető, és ragad meg a szekrényből ad hoc ránk zúduló szövegtöredékek közül ilyen gyöngyszemeket, mint az idézetek. Csakhogy a népköztársaság-beli luminokinetizmus kontextusához egy ilyen földolgozás után vezethet az út. A helyzet ugyanis bonyolultabb lesz, mint pusztán az absztrakt emancipációja. Érdemes az absztrakttal szemben nemhogy megengedőbb, hanem támogatólag megnyilvánuló és a népköztársaságban nagy népszerűségnek örvendő (1968-tól három kiadást is megélt) Herbert Read A mo-



Schöffer Miklós első magyarországi egyéni kiállításának megnyitója, 1976

Technika Háza, Eger. Dr. Kovács Jenő, a MTESZ Heves megyei elnöke (a kép bal szélén), Sík Csaba, Dargay Lajos, Szatmári Béláné, Balogh László, Szatmári Béla

ténnek e hiány pótlására. Forrásként Wehner Tibor publikálta a Művészeti Bizottságnak a Lektorátuson megtalált jegyzőkönyveit, illetve a közelmúltból remek példa a Kiscelli és a Kassák Múzeumban megrendezett Karl-Heinz Adler-tárlat, ahol az esetpélda arról szólt, hogy a kiállítótermi megdicsőülés engedélyezésének hiányában az absztrakt a köz építé-

dern szobrászat című kötetét fölütni. A szerző a tér ábrázolásának képzőművészeti célját ugyan nem veti el, de nem is tekinti a szobrászat feladatának. Definíciója szerint a szobrászat „faragott (sculptilis), illetve megengedhető jelentésbővüléssel: kiformált szilárd anyagot jelent, amely azzal a céllal készült, hogy a térben önálló tömeget képezzen”. Konklúzióképp ezért még ő is kirekeszti a nem euklideszi térproblematizálást: „Van-tongerloo »eszméi« igen érdekesek, azonban, akárcsak Moholy-Nagy legtöbb művének, nincs szobrászati jelentőségük.” Vagyis a teljes, föl nem dolgozott absztrakt-vitán belül a népköztársaságban még hátrányosabbnak tűnik a luminokinetikusok helyzete, ami az érintettekkel fölvevett interjúkból egyöntetűen kiviláglik, és nem valószínű, hogy ön-martirizálási fikció volna.

Mérnök–művész-csoportok

Rendben, de melyek is voltak a Magyar Népköztársaság mérnök–művész-csoportjai? Népszerűségüknek – egy frappáns lparterv vagy Rózsa-kör megnevezés hiányában – eleve nem tett jót az MTESZ–MIE ISZ név, amely rövidítések (és olykor ezek feloldásának) kombinációból állt; e te-



Herwerth József: Fényoszlop, 1978 Országos Kardiológiai Intézet, jelenlegi állapot



Balogh László fényorgonájának működése, 1970–1980–1990-es évek
festmények és installációk a zenei hangsávoknak megfelelően programozott színes fényben

kintetben a KINETEAM már szerencsésebb elnevezés.

Csoportunk tehát, amit a címben – nem is pontosan – csak MTESZ–MIE ISZ-ként mertem beharangozni, nem más, mint a Műszaki és Természettudományi Egyesületek Szövetsége (MTESZ) Magyar Iparjogvédelmi Egyesület (MIE) Ipareszttétikai Szakosztálya (ISZ), de ezen belül is mindezeknek a MTESZ–MIE Heves Megyei Szervezete. Remélem, minden világos ebből, de a fiatalabbak kedvéért talán további magyarázatnak is lehet itt helye. A MTESZ a párttól független országos reálértelmiségi képződmény volt, kieltve: „metesz”, 1948-ban alakult. A MIE 1964-től működik, szerzői jogokkal foglalkozik: iparművészek és műszaki feltalálók jogvédelme mellett a gyártással kapcsolatos jogi helyzetek szabályozásában hallatják szavukat az innovátorok. Az ISZ pedig az a konkrét megyei szervezeti egység, amely az egri luminokinetikusokat fedi. Nincs köze az 1954-ben alapított Iparművészeti Tanács utódszervezeteinek egyikéhez sem, így az 1976-tól külön-külön működő Képző- és Iparművészeti Lektorátus Ipareszttétikai Osztályához, sem az Ipari Formatervezési Tanácshoz, sem az Ipari Formatervezési Tájékoztató Központhoz.

Somogyi idézett 1972-es felszólásában egy Ipareszttétikai Intézet létét hiányolja, amely a baráti szocialista országokban már működik, országos hatáskörrel. Lehetséges, hogy e föl-szólalásnak az Iparművészeti Tanács szétdarabolásához volt köze; a téma legalábbis a levegőben volt. És így érthetőbb is, hogy miért éppen egy ilyen varázsszót választanak a két időpont között magukat megalapító luminokinetikusok – saját elbeszélésükben már 1974-ben. A rövidítések verziói közül a leggyakoribb ez: MTESZ MIE Ipareszttétika.

Nemcsak az intézet ötlete, hanem konkrétan a mérnök–művész-csoporté is már 1973-ban megjelenik a sajtóban, egy Z. Gács Györggyel készült interjúban:

„...Tudomásom szerint a Szovjet-unióban már folytatnak ilyen kísérleteket, s Amerikában egy magyar ember, Kepes György, a bostoni egyetem professzora hozott létre egy olyan team-et, amely különféle foglalkozású, mesterségű alkotók együttműködése révén képes megvalósítani egy ilyen városépítési programot.

– *Véleménye szerint milyen kilátásai lennének egy ilyen »team«-nek nálunk Magyarországon?*

– Kitűnőek.” (Csapó György: Műterem. Z. Gács György, Ország-Világ, 1973. december 12.)

A hivatalos megalakulás még két évet várat magára; a korabeli sajtóban Ipareszttétikai szakosztály alakult a MTESZ megyei szervezeténél címmel közöl hírt 1975. március 12-

én a Heves Megyei Népújság. Miért ezek a hihetetlenül hosszadalmas körök? Miért áll össze Z. Gács György támogatásával a fiatal – de legalábbis középgenerációs – Dargay Lajos, Balogh László, Szatmári Béla és Tilless Béla MTESZ-szakosztálya?

Tudnak a nyugati és a baráti mérnök–művész-csoportokról is – Schöfferral, Kepessel is van személyes kapcsolatuk –, ám nem pontosan ugyanaz a céljuk, mivel nyugaton más a társadalmi berendezkedés és a jogi környezet. E szakosztállyal a luminokinetikusok pusztán legális kiskaput csináltak maguknak egy lehetetlen rendszerben. Ezáltal mind a Szövetséget, mind az Alapot, mind a Lektorátust ki tudták kerülni. És el tudták kerülni az amatőrség bélyegét is, mondván: ez nem úgy „művészeti”, mint amit a nevezett központi megmondóhivatalok hitelesítenek, hanem ez egy „műszaki dolog”, ezért van a MTESZ-ben helye, és ezért kulcsszó itt az iparesztétika. Ilyen intézményi háttérrel lett esélyük hozzáférést nyerni a nyilvánosság több rétegéhez, azaz a MTESZ–MIE ISZ konkrét tevékenységének megvalósításához. Mindez kiállítások, konferenciák szervezését, köztéri művek létrehozásának esélyeit jelentette, és az ipari anyagokhoz, technológiák-

szeti szövetség, meg az Alap nem fogadta be. Ez nem szobrászat, ez nem festészet, ez hülyeség.” (A szerző interjúja, 2017. május 10.)

Tilless Béla, Nemcsics Antal és Miskei László csak jóval a rendszerváltás után, 1999-ben tudja megszervezni a Szövetségen belül az alapvetően ugyanilyen profilú, környezetesztétikával foglalkozó Interdiszciplináris Szakosztályt.

Az ellenszél azonban, amelybe e „hülyeség” került, nem volt teljesen egyöntetű; így például az építész-építészettörténész Major Máté a kezdetektől fölismerte az ügyben rejlő potenciált: nemcsak támogatta a luminokinetikusokat, de a nevét is adta a kockázatoktól sem mentes szervezkedéshez, és ugyanígy tett a művészeti író Sík Csaba is. Vagy Z. Gács György, akiről nem mondható, hogy a rendszer üldözöttje lett volna, szintén a nevével és teljes támogatásával szállt be az ISZ létrejöttébe, ráadásul tagként.

Környezetesztétika

Nem teljesen légüres térbe érkeztek tehát a megalakultak – a hetvenes években nemcsak a fölsorolt személyek hatalmi potenciáljának védelmében, hanem a közhangulat változásának köszönhetően is. Ebben a főttebb idézett absztrakt-vita fordulatai – amikor a progresszív művészek a „konstruktív” varázsszavával cserélik le a stigmatizált absztraktot – és leginkább Vásárhelyi Győző (Victor Vasarely) hatvanas évek végétől történő hazai emancipációja játszott komoly szerepet. Az épülő szocializmus rusnya és funkcióiban is átgondolatlan közttereit a szocialista diskurzusba illő nyelven kritizáló környezetesztétika mentén fölcillant a kortárs művészet élettel való egyesítésének lehetősége. A kádári konszolidációban az építészeti környékén egészen túrható „dekorációs” megrendelések



KINETEAM-kiállítás, Tilless, Szatmári, Bodó és Balogh munkái, 1982
Erdei Ferenc Művelődési Központ, Kecskemét

hoz való hozzáférés lehetőségeit is. A korban fönnálló rendszer paranoiája viszonylatában egyáltalán nem mindegy, hogy a művész (bármilyen) kommunikációjában miféle „megbízható” szervezeti hivatkozásokkal él. A pontosabb képhez hozzátartozik, hogy az ISZ tagjai között voltak és lettek Alap- és Szövetség-tagok, de végül azért került a MTESZ szárnyai alá, mert a külön, tehát sem szobrászi, sem festészeti szakosztályként nem elismert luminokinetizmust – amely többször környezetesztétika néven futott – nem fogadta be sem a Szövetség, sem az Alap, noha Dargay megpróbálkozott ezzel. „Miért jött létre a MTESZ (ISZ)? Mert a magyar művé-

lehetőségei nyíltak meg a művészek számára a „kétezerlekes törvénynek” köszönhetően.

Az ISZ ebbe a versenybe szállt be, ám a mozgásban látás, a luminokinetika elméleti alapvetésével. Nem számít, hogy a művészek pusztán érvényesülni akartak-e, és ezért vetették föl a kor általános nyelvét, vagy hogy valóban hithű szocialisták lettek volna, akik nem a kiállítótermi dicsőségért dolgoztak műtermi magányukban – vagy esetünkben egy összeadódó okosságú csoportban –, hanem a népiüknek akartak élhetőbb környezetet létrehozni. Az efféle szellemtörténeti és morális implikációjú vizsgálódás ötlete tudományterüle-

tüinktől és tőlem is idegen, nem tartom célravezetőnek, ezért inkább a produkcóra szeretnék koncentrálni, mert még egyéves kutatás után is igencsak töredékes az az információ, amit sikerült összeporszívoznom.

Ami már világos, hogy a nyugati mérnök–művész-csoportok működéséhez képest komoly eltérések mutatkoznak a két csoport tevékenységében: sosem jegyezték közösen statementeket és fénykörnyezeteket, végig egyéni művészi karrierjüket építették saját néven kiállított műveikkel, saját néven szignált és publikált szövegeikkel. Ám egyéni tevékenységük nem választható el a csoporttagságtól, annak áttételes hatásaitól. Ezért a csoportok működését megragadni a legésszerűbben úgy lehet,



KINETEAM-kiállítás,
Tilless és Szatmári munkái, 1983
Móra Ferenc Múzeum Képtára, Szeged

hogy a tagok interakcióira, kapcsolataira, szervezői tevékenységükre és a művek, illetve az általuk képviselt eszmerendszer korabeli fogadtatására legalább akkora hangsúlyt fektetünk, mint az autonóm esztétikai produktumokra.

Kik látták az Ipareszttétikai bemutatókat Egerben, 1974 és 1976 között? Kik voltak jelen a Környezetesztétikai Konferenciákon 1976-ban és 1978-ban Salgótarjában? Hol van most az ország első köztéri mobilszobra, Tilless Béla debreceni Krómacél-fény-mobilja (1975), amelyet a 2000-es években a város elvitetett a helyéről, vagy az ország első, hangra reagáló köztéri szobra, Dargay Lajos egri Kibernetikus fénytorony (1978) című munkája, amit szintén a 2000-es években távolítottak el? Miért nem látható többé Szatmári Béla 1981-ben, a salgótarjáni tanuszodában átadott monumentális zománcüveg kompozíciója? Hol lehet Bodó Károly 1985-ben, a Ferihegy 2 tranzitvárójában fölállított Fénymobilja, amelyről a jelenlegi üzemeltetés még emlékszen-ten sem tud? Rekonstruálható-e a Z. Gács-hagyaték, amelyről a nyolcvanas évekbeli sajtó cikkezett, miszerint Esztergom városa most már tényleg biztosítja az elhelyezését; majd az özvegye halála után egy üveges kolléga az V. kerületben egy lomtalanítás-kupacból emel ki Z. Gács-műveknek tűnő üveglasztikákat? Vagy a nyolcvanas években a KINETEAM-hez kapcsolódó Herwerth József egész életműve, melynek halála után nyoma vész?

Volt igazság a dombról legurított szobor anekdotájában is, és Jack Burnham Beyond Modern Sculpture című művében is, amelyben a luminokinetikusokat kiszolgál-

tatottabbnak minősítette az idő és a romlás vasfogával szemben. Ne feledjük, hogy a luminokinetizmus komoly műszaki háttérrel igényelt, amely az ISZ révén nyitott lehetőségként ugyan létrejött, de a hiánygazdaságon nem egészen túljutott szocializmusban mégis sok esetben megrekedt a barkácsmegoldások szintjén. Így Rózsa Gyula rosszmájú írásában még bájos magyar sajátosságként sem hajlandó elfogadni ezt a sufnituning jelleget Z. Gács 1970-es kiállítása kapcsán. (Magyar art visuel, Népszabadság, 1971. január 4.) A valódi ipari együttműködés pedig nem annyiszor valósult meg, mint lehetett volna, különösen a makettek esetében, amelyek sokszor, főleg a KINETEAM kiállításain jelentős szerepet vittek. De olykor mégis létrejött: Dargay kibernetikusan vezérelt szobrát a Finomszerelvénygyár és a VILATI (és még mások) együttműködésében hozta létre; Szatmári a Salgótarjáni Síkfűvegyvár alkal-mazottja is volt, de szülővárosában, Hódmezővásárhelyen, az Alföldi Porcelángyárban ugyancsak folytatott kísérleteket köztéri kinetikus alkotások létrehozása érdekében; illetve Balognak szintén létrejött egy szocialista szerződése az apci Qualital fémmegmunkáló vállalattal.

Vajon milyen fogadtatása lehetett az 1978-ban kiadott ISZ-kiadványban a Dargay által (orosz és angol nyelven is) jegyzett kvázi-manifesztum nyitó gondolatának, mely szerint „A képzőművészet területén – véleményünk szerint – egy tévesen értelmezett hagyománytiszteltetben fogat, gátló értékrendszer vált egyeduralkodóvá, mely megal-kotott egy érinthetetlen misztifikációt, így akadályozva más erők kifejlődését”? Mennyire befolyásolta a tagok további sorsát az a Környezetesztétikai Konferencián levett-filmetűd, melyet Tilless és Bodó forgatott a frissen átadott hazai házgyári lakótelepeken, és amelynek narratíváját arra hegyezték ki, hogy lehetetlen egymástól megkülönböztetni, vajon Szolnokon, Debrecenben vagy Egerben járunk-e éppen? Mennyire jelentett védetség vagy kockázatot, hogy a fiatal magyarok a népköztársaságból fölvesszik a kapcsolatot a nyugaton élő világhírű luminokinetikusokkal, Schöfferral és Kepessel? Vajon a kazanyiakkal miért nem jön létre komolyabb együttműködés? Miért nem kellett a KINETEAM-nek már hivatalos ke-retek közt működnie, és milyen hatá-sa volt e „késői kinetikanak” a szer-teágazó posztmodernben? És végül: sikerült-e a mozgásban látás széles körű elterjesztése a két csoport tevékenységének köszönhetően?

E kérdések – mielőtt újabbakat hoznának létre – a rájuk adott válaszok mentén feltehetően elsősorban a népköztársaság árnyaltabb portréját fogják kirajzolni, mivel e korszakban az állam minden keretet meg akart határozni; azaz a kutatás eredményei a hatalom irányából erősen befolyásolt adalékot képeznek majd a nemzetközi művészettörténethez.

PAKSI ENDRE LEHEL

A szerző a kutatást a Kállai Ernő-ösztöndíj támogatásával végzi. Kérjük, amennyiben személyes emlékekkel rendelkezik a témával kapcsolatban, szemtanúja volt a különleges mozgó szerkezetek működésének, talán felvételt is készített ró-luk, vagy tud az egykori tagok munkái-nak hollétéről, írjon a paksiend@gmail.com címre.

Seres László pályaképe

Képtörténetek Miskolc és Mumbai között

Seres László Miskolcon és Mumbaiban (Bombay) él és dolgozik, de gyakran jár ifjúsága meghatározó helyszínére, New Yorkba is. Ez a két-, sőt háromlakiság egy magas ívű pálya determináns része, a magány és a visszahúzódás, az alkotói léttér meghatározó eleme.

Seres, akinek édesapja Seres János festőművész, Miskolcon kezdett alkotni a hatvanas évek elején, és már fiatalon bekapcsolódott a helyi művészeti életbe. A művésztelepen megismerkedett Kondor Bélával és Lenkey Zoltánnal, figyelte alkotó tevékenységüket. A hetvenes évek elején New Yorkban élt, de a Nixon-korszakban folytatódó vietnami háború miatt hazatért.

A Képzőművészeti Főiskolán restaurátorhallgatóként diplomázott. Vissza-vonult a képzőművészettől, és mint restaurátor vált elismertté, a Szépművészeti Múzeumban, a Magyar Nemzeti Galériában, majd újra Miskolcon. Munkája révén került Indiába, ahol restaurátori feladatokat teljesített és lelkigyakorlatokat végzett, valamint kiállításokon is szerepelt. A 2000-es évektől a MissionArt Galéria vezetői, Kishonthy Zsolt és Jurecskó László vezették be nevét és munkásságát a magyar művészeti közéletbe.

A könyv-katalógus, melyet a MissionArt – Seres eddigi legátfogóbb kiadványaként – 2017 őszén jelentetett meg, szinte a teljes oeuvre képanyagát, dokumentumokat, egy alapos elemző pályaképet és egy életútinterjút tartalmaz. Mindkettő Kishonthy munkája.



MissionArt, 2017

Seres – ez már első kiállításain, bemutatóin kiderült – a magyar absztrakció érdekes, meghatározó alakja. Képi világa az oldott gesztusjellegű, tasiszta megoldásoktól a fegyelmező geometriáig terjed. Ezek a változatos festői formák egy konzekvens festői nyelv részeit alkotják. Piktúráját – és részben grafikai munkáit is – gazdag formahasználat és redukált kolorizmus, a vonal és a faktúra egymásra épülése jellemzi. Erről a kötetben Kishonthy alapos képelemzésekkel, hatásösszefüggésekkel és az alkotó saját gondolatait is felhasználva ír.

A művész 1979-ig tartó első alkotói időszakának fontos momentuma az absztrakt expresszionizmus átlényegített, Magyarországra teljesen unikális módon transzportált iránya. Tusrajzok, kisebb-nagyobb méretű, földszínekre és élénk zöldekre épülő olaj-vászon művek jellemzik e korszakát. A 2006 után újra felbukkanó alkotó munkáit a fia tragikus halála utáni fájdalmas sorozat, a Fejek (2008) írja át, majd új lendülettel tér vissza a lírai absztrakció – például a Miami sorozat élénk színeiben, érzékeny, többretegű fakturális akrilképein.

Kishonthy elemzései mellett az életútinterjú is rávilágít Seres sajátos, rejtőzködő természetére. A restaurátor, mikor fest, mintha a nagy korszakok összes festői tapasztalatát önnön habitusába fogadva vetítené ki ezt a totalitást. Talán Molnár Sándor művészete táplálkozik így, egyszerre spirituális közegből és a modernista hagyományból, mint Seresé – világít rá Kishonthy. Az indiai asram (jógaközpont) adja a szellemi feltöltődést, a meditáció helyszínét. A miskolci alkotómunka pedig azt a közép-kelet-európai világot, melyet ismerni és meghaladni kíván képeiben. A művész az egót és a teóriát magától eltávolítva lép üres vásznai erőterébe. „A festészet gyakorlat, nem elmélet – mondja. – Nem akarok saját világot teremteni.” Mégis, az albumot lapozgatva azt érzékeljük, hogy – meglehet, akaratlanul – Seres László sajátos képi ablakot nyitott belső világára. *(MissionArt Galéria, Budapest–Miskolc, 2017, 179 oldal.)*

SINKÓ ISTVÁN

Szubjektív sorok egy könyvről

Emlékek és hiányuk

Az idők feltorlódnak. Aztán az egy-másra következő generációk belesimulnak egy művészeti Kondratyev-ciklusba; szinte egynek látszanak. Mint a háborútól és szegénységtől

sújtott negyvenes években születettek évfolyamai, akik megalkották a rockot és 1968-ban forradalmi hangulatot éltek át, meg az évtizeddel későbbi, az elődök egyre elvontabb zenéjét háromakkordos, egyszerű, gitár–szintire cserélő új hullám, a jóléti társadalomból kiábrándult 1950 utáni évfolyam, az anarchizmus felé húzódozó ideológiájával. Ma egy egységnek látszanak. A hetven-nyolcvan éves Sir-ök összenőttek a hatvanas éveiket taposókkal. A Moog-hegyek mögött ülők az új hullám Casio miniszintetizátorát használókkal.

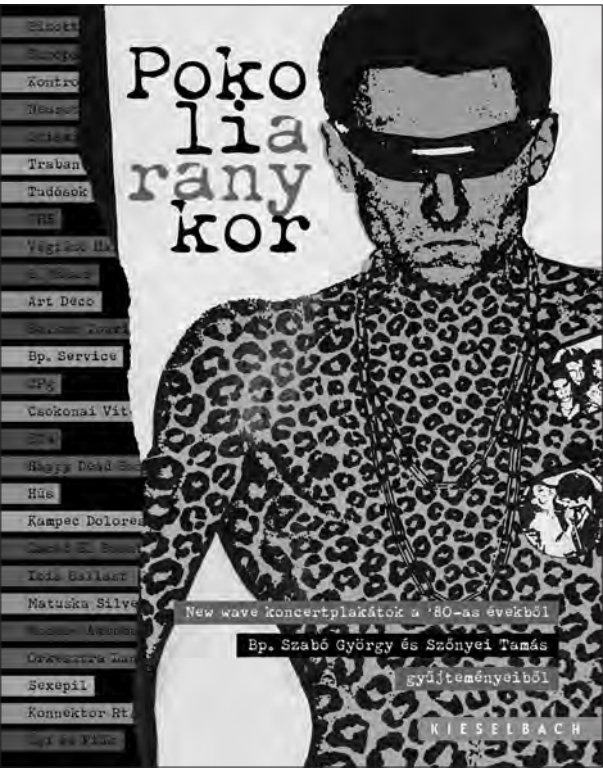
Mégsem lehet szikár szavakkal, szárazon és ünnepélyes távolságtartással szónokolni arról a harminc évvel ezelőtti korról, amelynek egy sajátos szelete alaposan bemutatva és érdeme szerint kidekorálva jelenik meg a Kieselbach Galéria örvendően gyarapodó könyvsorozatában. Nem lehet, mert arról szól a két gyűjtő, a zenekritikus és állambiztonsági szakértő Szőnyi Tamás és a grafikus-festő-zenész Bp. Szabó György korabeli, tépkedett, összeszedett, cserélt és más módon beszerzett plakátokból szerveződő gyűjteményét katalógizáló Pokoli aranykor, ami a létünket alkotta és körülvette: az életstílusokról, a zenéről, a művészetről, a lehatárolt lehetőségekről, a bezártság-ról és a kitörési pontokról – ha voltak egyáltalán...

Ezért engedtessek meg, hogy a kötet bevezetőjét író Kieselbach Tamáshoz csatlakozzam, a kívülállókon kívülállóként: hozzá hasonlóan én sem „abban” a nyolcvanas években éltem, amely a könyvben feltárul. Nem Pasaréten laktam, mint Kieselbach, hanem a Kassák Klubhoz, a Sebőék klubjához, a neoavantgárd műhelyhez, az új hullámos szentélyhez közel: naponta jártam el mellette munkába jövet-menet. Nem a BÁV-aukciókra vitt a lábam, hanem műtermekbe, és írtam. Írtam a Szőnyi Tamásnak is teret engedő Magyar Ifjúság külső-sekét a rockzenei cikkeket, elsősorban lemezkritikákat. Lehetőleg a rock „híd”-szerepéről és a progresszív rockzene irány(zat)járól.

El sem ért hozzám, érdeklődési körömön kívül maradt az, amit Szőnyi az első pillanattól kezdve a legteljesebb figyelemmel szemlél, amiben Bp. Szabó fontos szereplőként volt jelen, és amelyet jobb szó híján undergroundnak vagy magyar új hullámnak neveztek. Kimaradni mindenből nehéz lett volna, mert Budapest kis világváros.

A „szcéna” egyszer mért csapást rám: az elegáns KEK-től látványosan különböző, egzisztencialista kocsmahangulatát árasztó, avantgardista Bercsényi Klubban az Európa Kiadó játszott. Olyan, addig számomra ismeretlen erővel, hogy az élményem

a brutálisnak hangzó, a zenénél is fontosabb versekkel (amelyekből szemléz a könyv is) sokáig megmaradt. Ott lüktetett a fülemben, hogy: „Athéni szél és spártai eső / Ülünk



a tűznél / én meg az idő / Európa olyan, mint egy menekülttábor / Mindenki itt van, aki nem elég bátor / Európa Kiadó, Európa Kiadó...” Nem az autorizált változat ez, tudom, de ezt hallottam és őriztem meg magamban – és ma is aktuálisak a sorok, ha másként is.

Egyszóval arra, ami a könyvben látható-hallható (CD-melléklet is tartozik hozzá, designosan applikálva), még szelídülő nosztalgiaával sem tudok visszatekinteni. Ugy meg végképpen nem, ahogy azt az egy időben a Metró Klubban hetente többször is látott „Dalos” (Vikidál Gyula) feljelentésszerű jelentései mutatják.

Az sem lep meg, hogy keveseknek maradhatott élő emléke a new wave korszakáról. A „pár száz zenész és pár (tíz?)ezer fős közönség”-nek (ahogy Kemény István írja a kötetbeli szövegében). Klaniczay Gábor összefoglalójából is az derül ki, hogy ez az összművészeti, színpadi-képzőművészeti-zenei világ – mint az ismerethiányból az információgazda(g)ság felé lépünkben szerveződő ellenkultúra része – lehatárolt színtereken és válogatott, elsősorban értelmiségi befogadók előtt működött. Főbb terei a Kassák, az FMK, a Bercsényi és néhány bevezetett művelődési ház voltak. Meg lakások – ahogy mostanában is...

A fontosabb helyek nem fogadták el és be a zenekarokat (kivételek az Egyetemi Színpad és a Közgáz volt). Ha mégis, akkor a már „hivatalosakat”: a Kft-t, a Rolls Frakciót, a GM 49-et. És a közteseket, mint a Bizottság, amelynek lemeze jelenhetett meg. Annak ellenére, hogy ők is „kevésé” illettek bele a Hungaroton kiadás-politikájába”. A grafikusok is kívül maradtak, kivéve az ArtReaktorban alapító tag Szurcsik Józsefet, aki dolgozott a lemezyárnak, és díjakat is nyert. Vagy Nyári Istvánt, aki Hobónak, a félig új(hullámos) ellenkultúrának készített szórópisztolyos képeket.

A plakátokat persze láttam, azokat nem lehetett nem észrevenni. Az üde fésületlenség, a megtervezett hányavetiség, a szellemes vagy ijesztő (szó)viccek, az expresszív kaosz,

az amatőrizmus robbanó lendülete: egy új tipográfiai hullám sodrása jött le ezekről a grafikákról – a Szőnyi Tamásnak járó (anno általam is, a szoci világban előfizetett) New Musical Expressben látható, és a nagyobb számban bejövő lemezek tasakmintái utánéréseként. Azt a nyitottságot képviselték, amely felé óvatosan és megfontoltan, művészettörténeti megalapozottsággal mozdult Hegyi Lóránd az új szenzibilitással.

A Pokoli aranykor felidézi bennem, hogy ha valami, akkor különösen Soós Györgynek az Art Deco és a Petting számára készült munkái érdekeltek, mert őrilten vonzott a tökéletes és hideg, de erotikus feszültséget teremtő rajztechnika.

A Bizottság tagjainak laza, popra hajazó munkái is menők voltak. A fiúk – akik a nagy műcsarnoki megdicsőülésükön már túl vannak – anno is jól el tudtak helyezkedni, ha reprezentatívként kellett „eladniuk” magukat, miközben valódi helyük az undergroundban volt.

Van-e tanulsága a történetnek, a nyolcvanas évek máig húzódozó sztorijának? Mint a korábbiaknak: megkészttségünkben a tehetséges emberek helyi színekkel erősítve érdekes és értékes hang- és tárgye gyűjteseket hoztak létre, amelyek a nyugati szférában „jé!”-effektusos „furcsaságukkal” lehetnek jelen mint kiegészítő elemek. Ahogy erről Szőnyi nem kis büszkeséggel beszél A New York–London–Párizs–Berlin–Budapest tengely című, kiterjesztett téridejű szubjektív beszámolójában.

Ami mindig ugyanaz – a mainstreamből, a Led Zeppelintől idézve: The songs remain the same –: a múlt szentté váló ereklyéinek és azok elkötelezett őrzőinek-feldolgozóinak léte. Azoké, akiknek hitet ad a jó érzés, hogy részt vettek valamiben, ami fontos volt. Ezért és emiatt is kellett ez a kötet. Meg aztán a papír, a könyv a könnyen megsemmisülő elektronikus tárolóeszközökkel szemben „örökké” megtartja magát zárt, mégis hozzáférhető „test”-ként, amely itt egy rövid, de érdekes időszakot is részletesen és visszakereshetően (sajnos névmutató és irodalomjegyzék nélkül) dokumentál.

Egyetlen kritikai megjegyzés a végén: a hangkulissza CD-re nem kerülhetett fel minden, ez nyilvánvaló. De – utólag kiművelté – mondhatom: a Kontroll Csoport Nem én vagyok vagy a Sziámi Ha előrelátó csecsemő lettél volna című háborzongatója még ráért volna. *(Pokoli aranykor. New wave koncertplakátok a '80-as évekből Bp. Szabó György és Szőnyi Tamás gyűjteményéből. Szerk. Rieder Gábor, Kieselbach Galéria, Budapest, 2017, 380 oldal, 9500 forint.)*

GYÁRFÁS PÉTER

Budapesti beszélgetés Angela Thomasszal

Max Bill és a boldogság ígérete

A közelmúltban Budapesten töltött néhány napot Angela Thomas, a neves svájci építész, designer, festő- és szobrászművész Max Bill özvegye, a Max Bill–Georges Vantongerloo Alapítvány elnöke. A német származású művészettörténész, kurátor és szakíró 1974-ben ismerkedett meg Max Bill-lel, akinek munka- és élettársa, majd Bill első feleségének halála után 1991-ben a felesége is lett. Több könyvben és számos tanulmányban dolgozta fel Max Bill életét és munkásságát, műveiből jó néhány kiállítást is rendezett. 1998-ban, négy évvel Bill halála után férjhez ment Erich Schmid rendező-íróhoz, akinek Max Bill – Az abszolút szemmérték című dokumentumfilmjét 2008-ban vetítették a mozikban. Thomas társproducerként segítette Schmid legújabb filmjének megszületését, amely az évtizedeken keresztül Zürichben élt – és részben ma is ott élő – magyar fotográfus, Rózsa Miklós történetét dolgozza fel Hontalan – Klaus Rózsa, fotográfus címmel. Rózsa sok éven át volt a sajtószabadság szószólója a svájci városban, fotóin dokumentálta a nyugtalan '80-as évek ifjúsági megmozdulásaival szembeni brutális rendőri erőszakot, s „cserébe” számos rendőri zaklatásnak volt kitéve, állampolgársági kérelmét pedig háromszor is elutasították. Thomas munkásságában azonban nem ez az egyetlen „magyar szál”; a Max Bill–Georges Vantongerloo Alapítvány elnökeként szoros kapcsolatot ápol a kortárs magyar szcénával, elsősorban a Max Bill által is képviselt konkrét, geometrikus irányzatokhoz tartozó művészekkel.

– Kevesen ismerhetik jobban ön-nél Max Bill életművét, így megke-rülhetetlen a kérdés: hol látja helyét a XX. századi művészet történeté-ben?

– Max Billt rendkívüli nyitottság jellemezte, a művészetek számtalan területén volt aktív, ami mindig meg-nehezítette azok dolgát, akik be akar-ták őt sorolni valahová. A festészetben, grafikán, szobrászaton és építészetben túl tipográfiával és designnal is fog-lalkozott. A legtöbb területen komoly életművet hozott létre, talán az ék-szertervezés volt az, ahol meglátá-som szerint kevésbé volt sikeres, de ez tényleg csak a személyes véle-ményem. Azt hiszem, az építészeti állt a legközelebb hozzá, de ahhoz nem volt elég megrendelése, hogy csak e-zel foglalkozzon. Építészként komoly paradigmaváltáson ment keresztül az '50-es években, miután „élőben” látta az általa korábban csodált Oscar Niemeyer Le Corbusier hatását tükrö-ző, addig csak fotókról ismert munká-it. Ő nem azok közé az építészek közé tartozott, akik csodapalotákat terve-ztek, amikkel önmaguknak akartak emlékművet állítani. Az esztétikum természetesen számára is fontos volt, de őt jobban izgatta például a bér-la-kások építése, a valós társadalmi igé-nyek kielégítése. Az általa tervezett épületek közül kiemelném az ulmi design-főiskolát, a Hochschule für Gestaltungot (HfG), ami intézmény-ként sajnos csak másfél évtizedet ért meg 1953 és 1968 között, és aminek Bill nemcsak a tervezője, de az első rektora is volt. Ezt a munkáját is a tér igen nagyvonalú kezelése jellemezte, ami egyfajta varázslat volt, ha bele-gondolunk, hogy a múlt század '50-es éveinek elején, a pusztító világégés után milyen szűkös költségvetésből gazdálkodhatott. Többnyire olyan anyagokkal kellett dolgoznia, amiket iparvállalatok adományként a rendel-kezésére bocsátottak. A festészetben éppen az a szabadság vonzotta, hogy nem kellett megrendelői elvárások-hoz igazodnia és egyedül alkothatott, míg az építészet mindig teammunka volt. A szobrászat valahol a kettő kö-zött helyezkedett el, az építészetnél nagyobb szabadságfokkal, de a köz-téri munkáknál azért sok mindent figyelembe kellett venni; nemcsak a megrendelői igényeket, hanem pél-dául a készülő mű környezetét is. Bill nagyon komolyan vette a grafikát és

a designt is, a műfajok közötti váltás-nak számára pihentető funkciója is volt, ami azért volt fontos, mert mun-kamánias volt, szinte állandóan dolgo-zott. Úgy gondolom, művei olyan potenciált rejtene, aminek feltárása mindmáig nem sikerült teljeskörűen. Színekkel és felületekkel foglalkozva olyan kérdéseket vizsgált – nevezete-sen például a felosztást, az újraelosz-



Angela Thomas

tást –, amelyek ma a társadalom szá-mára is relevánsak. Munkái az értő szem számára ígéretet is hordoznak, a boldogság ígéretét, felvillantják azt, hogy hova juthatunk el, társadalmi méretekben is. Minden embernek joga van egy adag boldogságra, mond-ják a művei.

Hivatalosan szobrászként kapta a legnagyobb elismerést: a Praemium Imperiale 1993-ban ebben a kategó-riában nyerte el. Talán a gyűjtők is a szobrai iránt érdeklődnek legin-kább, de számomra festőként is na-gyon fontos művész. Most olyan idő-ket élünk, amikor az ő mesterei, így Moholy-Nagy, Josef Albers megint na-gyon népszerűek – lásd Moholy-Nagy legutóbbi nagyszabású tárlatait New Yorkban, Chicagóban és Los Ange-lesben, ahová mi is kölcsönöztünk egy művet. Úgy gondolom, 10-20 év múlva neki is lesznek újra nagy kiál-lításai Amerikában is. Az érdeklődés iránta országonként változó; Német-országban például jóval ismertebb, mint otthon, Svájcban. Azt tapasztal-m, Magyarországon nagyra értéke-lik. A budapesti Múcsarnokban már 1986-ban nagyszabású tárlat tisztel-

gett munkássága előtt, s azóta is je-len van az itteni művészeti életben, legutóbb 2011-ben a veszprémi Vass László Gyűjteményben állították ki műveit.

– És milyen ember volt Max Bill?

– Sokféle, mint minden ember.

Számos vonásában például kifeje-zetten progresszív, némelyikben in-kább konzervatív. A művészetet ha-lálosan komolyan vette, a minőség kérdésében nem ismert kompromisz-sumot. Ha hitt valamiben, akkor azon az úton megingathatatlanul, kompromisszumok nélkül ment előre. Mindig nagyobb dimenziók-ban gondolkodott; nem nemzeti, ha-nem nemzetközi méretekben. Éle-tének abban a szakaszában, amikor egy irányzat, nevezetesen a konk-rét művészet elismertetéséért, áttö-réséért harcolt, felfogása sokak sze-mében akár túl dogmatikusnak is tűnhetett. Később aztán sokkal nyi-tottabbá vált, kurátorként például olyan kiállításokat rendezett, me-lyeken Mondrian, Glarner, Albers, Vantongerloo, Pevsner és Duchamp munkái is szerepeltek.

Amikor megismertük egymást, ő már 65 éves volt, én 25, de ezt a kor-különbséget sosem érzékeltem jelen-tősnek. Gondosan ügyelt arra, hogy az eltérő életkorunkból adódó tudás-

vasolta, hogy írjam inkább róla a mű-vészettörténeti disszertációm, ami aztán így is történt.

Az a társadalom, amiben felnőt-t, még patriarchális jellegű volt. Sze-retői mindig voltak, felesége viszont csak kettő; a második én voltam. Éle-tében nem kevés ellentmondás volt, de azoknak, akikről ez nem mondha-tó el, elég unalmas az életük.

– Említette Vantongerloot...

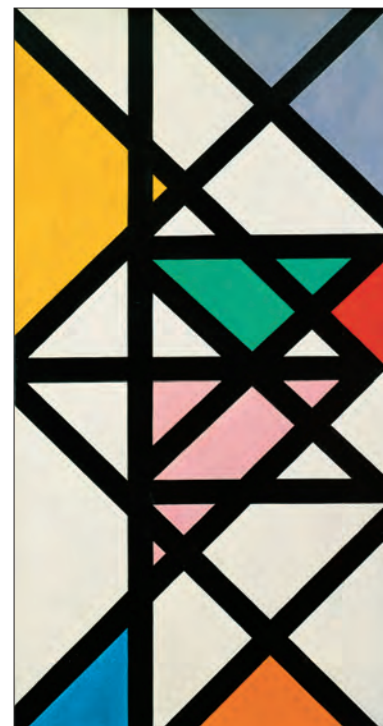
– A belga Georges Vantongerloo a XX. század egyik nagy, máig alul-értékelt alkotója, a De Stijl 1918-as kiáltványának legfiatalabb aláíró-ja, majd a '30-as években a párizsi Abstraction-Création nemzetközi művészcsoport társalapítója és tit-kára volt. Itt ismerte meg a csoport-hoz 1933-ban csatlakozott, nála fia-talabb Max Billt, akivel életre szóló szoros barátságot kötött. Billnek főleg a második világháborút követő évek-ben készült munkáin érződik átme-netileg erősen barátjának hatása. Vantongerloo számos munkája vég-rendelete értelmében Billhez került, hagyatéka saját életművének jelentős része mellett az Abstraction-Création archívumát is magában foglalja, ami ma igazi kincs a kutatók számára. Jó néhány jelentős munka ugyanak-kor Franciaországban maradt, ezek a Pompidou Központba kerültek. Vantongerloónak kevés kapcsolata volt műkereskedőkkel, kevés mun-kájától vált meg, alig néhány került közülük jelentős közgyűjtemények-be, például a New York-i Guggen-heim Múzeumba. Amikor létrehoz-tuk az alapítványt Max Bill életműve általam örökölt felének gondozására és népszerűsítésére, magától értetődő volt, hogy felvállaljuk Vantongerloo életművét is. Azóta több országban rendeztünk kiállítást a munkáiból, részben önállóan, részben Max Bill műveivel közösen.

– Úgy fogalmazott, Bill hagyatéká-nak fele lett az Ön. Mi történt a má-sik felével?

– Az Bill első házasságából szüle-tett fia, Jakob birtokába került. Nincs közöttünk semmilyen együttműkö-dés, külön utakon járunk. Szeren-csére azonban a hagyaték méretei olyanok, hogy mindkét feléből külön-külön is összeállítható egy olyan kiál-lítás, ami átfogó képet ad Bill, illetve Vantongerloo munkásságáról.

– Ma is gyarapodik még ez a gyű-jtemény?

– Igen, vásárolunk ma is, szin-te kivétel nélkül kortárs munkákat. Korábban például nem voltak a Bill Házat körbeölelő parkban szobrok, itt most kialakítottunk egy szoborpar-kot, többek között Richard Serra, Richard Long, Takashi Nahara, Hans



Max Bill: horizontális-vertikális-diagonális-ritmus, 1942
olaj, vászon, 160x80 cm

Josephsohn és Gottfried Honegger munkáival. A ház lakó- és műtermi részét Bill maga tervezte, én tovább-ra is itt élek második férjemmel, Erich Schmiddel, és itt működik az alapít-vány is.

– Mik a tervei hosszabb távon Max Bill hagyatékával?

– Azt szeretnénk, ha a teljes gyű-jteményünk idővel közkinccsé vál-na. A zürichi Műszaki Egyetemnek (ETH) felajánlottuk, hogy ingyen veg-yék át a Bill Házat, mert jó lenne, ha a ház is a közé lenne, de a válasz az volt, hogy majd létrehozunk egy három professzorból álló munkacso-portot annak felmérésére, indokolja-e ezt Bill építészeti életművének jelen-tősége. A csoportról persze azóta sem hallottunk... A berlini Bauhaus-Archiv érdeklődött már a gyűjtemény iránt, de mi szeretnénk azt Svájcban tartani. Hasonló negatív tapaszta-latokat Bill maga is szerzett. Hiába volt már például nemzetközileg elis-mert művész, amikor egyik fő művét, a konkrét szobrászat kiemelkedő al-kotását, a gránitból készült, bejárható ún. Pavilon-szobrot 1983-ban nagyon kedvező áron felajánlotta megvételre Zürich városának, nemzetközi zsűrit hívtak össze annak megállapítására, hogy ez a munka egyáltalán a „művé-szet” kategóriájába tartozik-e. Végül a szobor oda került, ahová Bill szán-ta: a nyugalom egy kis szigete lett a Pelikanstrassén, ahol az a mindig hektikus Bahnhofstrasséba torkollik.

– Milyen további kiállításokat ter-veznek a Bill Házban?

– Nálunk nincs „kiállítási nagy-üzem”, rendszertelen időközönként adunk otthont egy-egy rendezvény-nek vagy tárlatnak. Tavaly ősszel Konkreter Faktor címmel három ma-gyar művésznek, Bálványos Leven-tének, Benedek Barnának és Wolsky Andrásnak rendeztünk kiállítást, amihez katalógust is megjelentet-tünk. E tárlatok időnként viszony-lag spontán elhatározásból, gyorsan jönnek létre, máskor hosszabb előké-sztést igényelnek. Most például egy 2019-re tervezett Bauhaus-bemutató előkészítésén dolgozunk, ahol saját gyűjteményünkben is számos mun-kát tudunk majd kiállítani, többek között Feiningertől, Kleetől, Josef és Anni Alberstől, Moholy-Nagy Lu-ciától és Lászlótól, és természetesen Max Billtől.

EMÖD PÉTER



A Bill Ház a Zürich melletti Zumikonban

INDA Galéria, Budapest

Roadmovie a szupersztrádán

A nemzetközi hírnévvel és jelenléttel rendelkező, kanadai származású, hosszú idő óta Németországban élő Philip Pocock munkásságát – a konceptuális örökséget felvállaló szemléletéhez híven – az INDA Galéria képviseli. Tavaly egy fotófestészeti anyagot állítottak ki az újmédia-művészet, kollaboratív net-művészet terén jelentős pozíciót betöltő alkotótól.

Pocock együttműködés alapú dataecture-projektjei (ezeket mutatta be 1997-ben a net-művészet számára platformot biztosító documenta 10-en) között szerepel a Felix Stephan Huber svájci művésszel közösen készült és könyv formájában megjelentetett Black Sea Diary című, úttörő műve (1993), amely



Philip Pocock–Felix Stephan Huber: **Black Sea Diary, 1993**
digitális fotó faxon (részlet), 21×28 cm

Románián keresztül vezető út során a művészek folyamatművészeti alkotást hoztak létre digitális formában. Az elkészített képeket és bejegyzéseket, „avatárjaikat” faxmodem segítségével folyamatosan küldték az út mentén húzódó telefonhálózaton az ellenkező irányba, Velence felé. A projekt során az akkor még kivételesnek számító digitális kamerával készült, laptop és fax segítségével továbbított naplóbejegyzések az 1993-as Velencei Biennálé Aperto-szekciójának Casino Container Electronic Café nevű helyszínére érkeztek be. A Casino az új technológiák, kommunikációs rendszerek művészeti felhasználásának biztosított terepet, vitahelyszínt és különféle elektronikus hálózatokhoz való hozzáféréssel ellátott nyitott, mobil műhelyt, alkotásra is alkalmas teret nyújtva. A Black Sea Diary az információ szupersztráda mindkét irányát kihasználva teremtett valós idejű kapcsolatot a biennálé és az utazás eseményei, folyamata között, az út során megismert emberek előtt is megnyitva a „jelenlét” lehetőségét.

Az anyag szerepelt egy düsseldorfi hotelben is, ahová az alkotók két napra beköltöztek, és számos további alkalommal bemutatták Hollandiában és Németországban is. A projekt részét képezi Románia telekommunikációs tér-



Philip Pocock–Felix Stephan Huber: **Black Sea Diary, 1993**
digitális fotó faxon (részlet), 21×28 cm

képének vázlata a falon, és az út során készült összes felvétel. Az utóbbiakból összeállított többbórás, online is elérhető vetítést Pocock a könyv egyes részeiből való felolvasása és az út során rögzített „véletlen” hangok festik alá. A hosszú sorozat gyorsan váltakozó, vibráló képmasszaként összevágott verzióban egy perc alatt is áttekinthető, illetve érzékelhető. A kiállítás hazai „extrája”



Philip Pocock–Felix Stephan Huber: **Black Sea Diary, 1993**
digitális fotó faxon (részlet), 21×28 cm

egy időközben előkerült interjú, amelyet Pocock Halász Péterrel vett fel egy előadása után. Mintha McLuhan alaptételére – „A médium maga az üzenet” – reflektálna a fejlett technika használhatóságának limitált volta az útra ejtett területeken, valamint az információtovábbítás ideje és a folyamatot jellemző általános sietség is a megvalósulás elemévé vált. A nem-helyekről, autótutakról és a telefonpóznákról készült felvételek valódi témája maga az információ és annak materializációja, majd mindennek dokumentációja lehetne, ahogy azt a fotópapírra nyomott nagy méretű, központi képek is mutatják a kiállítótérben. Az eredeti felvételeket és másolatokat három, egymás alá helyezett sávban installálták; ezek a könyvben is szereplő témakörökre alapozva három lehetséges követési stratégiát villantanak fel a legkülönbözőbb témájú felvételek között (a nem-helyek között szórakozóhelyekről készült felvételekkel, portrékkal vagy Brancusi Végtelen oszlopának részletét ábrázoló képekkel). Ezek egyike időrendre alapozva sorolja a felvételeket, a másik turizmuskritikai-antropológiai szempontot követve a „tourist bubble” jelenségét járja körül, a harmadik pedig az alkotókat leginkább foglalkoztató téma: a vizualizálódott információátviteli hibákat, „zajt” felvonultató felvételekből áll. A sorozat – konceptuális és médiaarcheológiai értékei mellett – leginkább mégis líraisága miatt őrződik meg a szemléletben: ebben az egyéni és kollektív emlékezet megszólítása, a 25 évvel ezelőtti valóság felidézése és a projekt dokumentummá válása játszik főszerepet. *(Megtekinthető 2018. január 18-ig.)*

BALÁZS KATA

Hopp Ferenc Ázsiai Művészeti Múzeum, Budapest

Pesti tudat-korrajz a Távol-Keletről

„A kelet misztikuma ölelkezik a nyugat raffináltságával” – kelleti magát a Bárdi parfüméria terméke, a Kharma kölni egy 1930-as évekbeli reklámon, mely mindjárt a Hopp-villa bejárati ajtaja mellett kínál felutést a múzeum új tárlatához. A Sanghay–Shanghai című kiállítás ugyanis nem a Távol-Keletet, hanem minket mutat be. Egyrészt azt a megkapó és ellentmondásoktól sem mentes tudati képződményt és manifesztációit, amely a két világháború közti Magyarország Kelet-képét jellemezte; másrészt pedig a valóságos, épp virágkorának évtizedeit élő kínai metropolisz magyar diaszpórájának mindennapjait.

A Párhuzamos eltérések Kelet és Nyugat közt alcímű tárlat egy izgalmas kutatás illusztrációja, melynek gyűjtőpontjában három – a korabeli populáris kultúra és szórakoztatóipar körébe tartozó – elem áll. Az egyik a teljesen feledésbe merült táncosnő, Desewffy Flóra Sanghajban viselt fellépőruháit is tartalmazó, most előkerült hagyatéka; a második a mára a terület kutatói számára is ismeretlenné vált, a Horthy Miklós (ma Bartók Béla) út 60. szám alatt 1937-ben nyílt Sanghay-bár; illetve az 1943-ban Szeleczy Zita főszereplésével készült Sziámi macska című vígjáték, melynek keleti kellékei a Hopp-gyűjteményből kerültek a filmvászonra.

A széles kulturális merítés a múzeum gárdáján felül hozta magával a különböző területek szakértőit is, akik – hogy csak néhányukat említsük – a vendéglátás (Saly Noémi), a háború előtti magyar filmek (Kurucz Márton) vagy a magyar turanizmus (Ablonczy Balázs) szemszögéből egészítették ki a képet. Így került mindjárt az egyik terembe Szeleczy Zitával szemközt Karády Katalin, aki az egy évvel későbbi Machita címszereplőjeként ugyancsak a Hopp Múzeum gyűjteményi darabjai között jeleníti meg a szintén táncsal bámuló magyar Mata Harit. A diva által megformált titokzatos kémmő hiánytalanul testesíti meg



Szeleczy Zita a Sziámi macska című filmben (1943), előtérben a Hopp-gyűjtemény filmben szereplő tárgyai

De a két világháború közti időszak egzotikum iránti sóvárgásával és elvágyódásával keveredő, a kiállítás szervezőinek szavai szerint „sajátosan félreértelmezett keleti stílus” nem csak a széles tömegek kultúrtermékeiben jelent meg. A filmes teremmel átellenben a korszakban alkotó magyar képzőművészek hasonló indíttatású munkái szerepelnek. A témával behatóbban foglalkozó, az első magyar buddhista társaságot is megalapító Boromisza Tibor szötte (Buddhista. Magyar szöveg, 1930) mellett többek közt Csók István Nirvána (1907–1960), valamint Vaszary János Buddha akttal (1926 k.) és Kelet és Nyugat (1925 k.) című munkáiban vizsgálható a magyar festők munkásságában lecsapódó Kelet-érzés.

Miközben itthon például Csuk Gyula Teréz körüli műszaki vállalkozása az „Izzólámpát CSAK CSUK-tól” szlogenrel és szalmakalapos kulival hirdette termékeit, és a Horthy Miklós (ma Móricz Zsigmond) körtéri bárban Sanghay-girlök égettették két

kai élet hihetetlen erővel lüktetett. A teli mulatók és báltermek egyikében lépett fel a Desewffy család tagja, Flóra is – magyar táncokat is tartalmazó műsorral –, akinek neve eddig ismeretlen volt a kutatók előtt. (Ez férjhezmenetele és hazatérte utáni névváltoztatása, valamint visszavonult életmódja miatt lehetett – melyet egy névtelen feljelentést követő, Andrassy út 60-as kényszervallatás is magyarázhat.)

Fontos egységét alkotják a kiállításnak az ez idő tájt Kínában élt magyarok: az utóbbi évtizedben újra közismertté vált magyar–szlovák származású Hudec László építész, illetve az 1800-as évek végén kitelepülő, műkereskedelemmel foglalkozó Kuhn és Komor család, amelynek tagjai sanghaji központjukból kiterjedt távol-keleti forgalmat bonyolítottak. Amellett, hogy a különböző időszakokban – zsidótörvények, szibériai hadifogság, leverett szabadságharc miatt – ide menekült magyarok pártfogói lettek, a helyi, kínai és koncessziós nyugati közösségekben is meghatározó szerepet játszottak. Többszörösen illett a kiállítási koncepcióba a szintén itt megfordult Román György festő, kalandor és ökölvívó kínai színész- és táncosnőket ábrázoló 1930-as évekbeli képeslapgyűjteménye. Román alakjával meg is érkeztünk a műfaj mesteréhez, a Rejtő Jenő által megörökített, s a sajátos Kelet-képbe túlpontosan passzoló, széldítő pályát befutó Trebitsch-Lincoln Ignáchoz, az időszak leghírhedtebb politikai kalandorához (kém, író és buddhista szerzetes is volt egy személyben), akit 1943-ban Sanghajban ért a halál.

A kiállítás – mely rokon vonásokat mutat az év eleji, Gésák a Duna-parton című tárlattal, ahol a századforduló magyar művészeire tett japán hatás került reflektorfénybe – a kultúrtörténet alulnézeti, mikrotörténeti vizsgálatát valósítja meg. Ezt a kutatást dokumentálja a katalógusnál jóval több, tekintélyes és gazdag tanulmánykötet, amellyel még teljesebbé válik a kurátorok – Fajcsák Györgyi és Kelényi Béla – által összeállított tudat-korrajz. Az a romantikus, elvágyódással teli, bonyolultan összetett Kelet-érzés, amit talán még ma is felidéz a szó: Sanghaj. *(Megtekinthető 2018. április 8-ig.)*

NAGY MERCÉDESZ



A Bárdi Parfüméria reklámgrafikai terve, 1930-as évek

azokat a sztereotípiákat, melyekből a korabeli általános magyar Oriens-felfogás építkezett: fénylő, csábító, de idegensége miatt egyben félelemmel eltöltő kultúra; esetenként a természetfeletti is kapcsolatban álló, misztikus hitvilág; bódulat, lehangoló, ellenállhatatlan eroticizmus – és valahol egy (ősi) magyar rokoni szál.

végén a gyertyát vendégeikkel, a valóságos Sanghaj az 1912-ben elzavart utolsó császár és Mao 1949-es hatalomra kerülése közti, Szun Jat-szen nevével fémjelzett köztársaság kori virágzását élte. Jóllehet a koncessziós területeken kívül kemény harcok folytak a városban (polgárháború, japán megszállás), a kozmopolita éjsza-

Modern Képtár – Vass László Gyűjtemény, Veszprém

Élet a végeken

A tárlat címe – hordozó 2.0 – az idő-ről szól. A befogadói éhség mohóságát, aminek a nóvumra van ínye, az ilyesfajta címadás elküldi a sarokba önvizsgálatot gyakorolni. Sőhaj és önmérséklet – a paratextus itt az időbeni ismétlődésről a korábbi megjelenések közötti elűtő árnyalatokra fordítja a figyelmet. Az első hordozó azonban kimaradt. Nem hátrány ez, és az előhangolásért sem kár; a kiállítás anyagát jobb a finom átmenetek, a variációk, a kapcsolatok felé irányított, lecsendesített figyelemmel szemlélni. Nagyobbat szól, így lép elő és önerőből megáll a 2.0.

Erdélyi Gábor kiállítása egyrészt már ismert munkákból válogat, másrészt új műveket is felsorakoztat. Bemutatása és szerves folytatása lassan harminc éve érő poétikai csapásirányának.

Szeretem azt, ahogy egy Erdélyi-tárlat fogad. Belépéskor a kiállítás összképe most is bakot tart az értelmezés első iramának. A képmezők egyszínű, homogén felületek, rajtuk a szürke különböző árnyalatai dominálnak, borongósszürke, ólmos, iszapos tónusok – de leginkább olyanok, mint a jó cementes habarcs. A térbe szellősen kirakott 11 szürke négyyszög között nagyvonalúan lépkedő rendezői komponálással Erdélyi meg is téveszthetne: a kiállítás sejtet, mond valamit – elsőre mintha absztrakcióról mint célról, szellemiesítésről, az anyag, a test, sőt a színek tagadásáról lenne szó. Első látásra úgy tűnhet, hogy Erdélyi a hagyományos kép keretei között minimalista konstrukciót alapoz meg, amelyet kiváló anyagismerettel transzformál redukált színfelületté a festékanyag és a hordozó összedolgozásával.

Amint azonban egészen közel lépünk a képekhez, és a figyelem a perifériákra téved, világossá válik, hogy valami gyökeresen másról van itt szó: ezt a szigorú, kimért, statikus elvet a munkák széleire kihelyezett történnel ellentétébe fordítja át, gyökeresen megváltoztatva a mű identitását. A statikusságból finom, kecses rezdülések lesznek, a szellemiesítésből megtestesülés, plasztikusság, a szigorúságból önirónia és életöröm. Ez kétségtelenül egyfajta vizuális egzisztenciálfilozófia, amelynek képi retorikája a következetes gondolkodás arányosságával fejezi ki magát, és amely mintha azt mondaná: az élet valódi történései a perifériákon, a kis dolgokban érhetők tetten, valamint hogy a nagy narratívák komoly terpeszkedése csak arra jó, hogy az élet esszenciális rezdüléseinek keretét adjon – így lesz perifériából központ, ornamsból szubsztancia.



Erdélyi Gábor: Nincs címe, részlet, 2016
akril, vászon, 30x25 cm



Kiállítási interiór

Az anyagba dolgozott gondolat pontos és fegyelmezett tudatossággal artikulálja az érzéki aspektust. Amikor Erdélyi a szélek kiemelésével foglalkozik, redukálja, homogenizálja a felületet; amikor pedig láthatóan a hordozó anyagiságával kísérletezik, akkor a festékanyag durva, vakolatszerű – szinte dramatizálja a hordozó és a festett felület viszonyát. Nézzük meg ezek működését közelebbről e két forma variációinak tükrében!

Az egyik fő irányvonal a sík, a homogén színanyaggal megoldozott differenciálatlan téglalap felület peremezése. A vakrámára feszített, oldalt is festett vászon felületén az élek

ványos. Olyan, mintha a kép határait kereső, feszegető gondolat energiája kocsonyásodna ki a széleken. A képmező éleinek megoldozásában figyelemre méltó egy vászon, amelynek éleit Erdélyi sűrűn bevagdosta. Ez a vászon olyan egységben megjelenített problémákat tartalmaz, amelyekkel Erdélyi foglalkozik. A képmező széle itt roncsolt, tehát úgy hoz létre keretet, hogy destruál, miközben a kártétel nyomai pozitív módon hozzák létre a kép szélének ornamentikáját. A képmező felsértett szélének megfestett tarajai olyan hatást keltenek, mintha gomba vagy zuzmó telepedett volna meg a festményen,



Erdélyi Gábor:Nincs címe, részlet, 2013
akril, vászon, 45x35 cm

mentén hajszálvékony színes festéknyalábokból karimát épít, így a felületet élénk és érzéki festékfolyatásokkal keretezi, mintha a kép potenciális színei, anyagisága, valóságossága mind kicsapódtak volna a peremen – ez a festő-alkimista vegykonyhájának szublimátuma.

Ennek az eljárásnak egy másik gondolati megvalósítása kevésbé lát-

mintha a végletekig redukált alkotáson a vegetatív élet tenyészne.

Erdélyi periféria-poétikájának másik markáns gondolata – és ebből termett a kiállítás zöme – a keret, a hordozó és a kép viszonyának, illetve a mű időbeliségének dramatizálása és megingatása. A képek felületét durva, vakolatszerű anyaggal kezeli, majd száradás után a vásznat visszabontva a keretről, láthatóvá válik a hordozó. Nem csupán láthatóvá válik, hanem kecsesen kibújik, vagy barokkos frivolitással kibugyan, kiomlik a festékréteg alól, reflektál a saját időbeliségére és előállított voltára. Oly módon ingatja meg hordozó és kép, keret és mű viszonyát, hogy megfoghatatlanná válik a határ: a hordozó van a képért, vagy a kép van azért, hogy a kiomló, kerepező színjátészó szatén vagy színes vászon megjelenhessen. Könnyű a válasz: Erdélyi minden képénél arányos egységben állnak a tartalmi elemek és gesztusok. *(Megtekinthető 2018. január 20-ig.)*

KOVÁCS ALEX

Power 100, 2017

Sztárok lassú búcsúja

Az ArtReview gondozásában 15. alkalommal jelent meg a kortárs nemzetközi szcena legbefolyásosabb szereplőinek éves rangsora, a Power 100. Ami első ránézésre nyilvánvaló: a listát összeállító 20 szakember – akiknek nevét most sem hozták nyilvánosságra – ezúttal nem rutinmunkát végzett; ettől a rangsor minden bizonnyal talán a korábbiaknál is nagyobb vitákat fog kiváltani. Valószínű, hogy a kortárs szintéren érezhető megtorpanás, elbizonytalanodás, a műkereskedelem stagnálása, egyes régiókban visszaesése áll a „nagyakarítás” hátterében, de az is lehet, hogy számos, korábban bérelt hellyel rendelkező szupersztár „ejtése”, a sok új név beemelése elsősorban a Power 100 iránti érdeklődés újbóli felerősítését szolgálja.

A legrosszabbul a legmagasabb árakat elérő sztárművészek – Gerhard Richter, Damien Hirst, Jeff Koons – jártak; előbbi kettő már bele sem fért az első 100-ba, Koons 24 helyet esett vissza. De ugyanez történt a neves galériások egy részével is: így Gagosian, aki korábban kétszer is volt első, 2002 óta először nincs a TOP 10-ben. De hasonló a helyzet a múzeumi vezetőknél is: a New York-i MoMA nagyhatalmú főnöke, Glenn D. Lowry idei 17. helye eddigi leggyengébb pozícióját jelenti.

A listát tanulmányozva az is gyorsan érzékelhetővé válik, mit díjaztak idén elsősorban a zsűri tagjai: a gondolatokat, azaz azok munkáját, akik elméleti síkon is keresik a választ a „hogyan tovább?” kérdésre – a művészet helyét, lehetőségeit vizsgálják a politika, a gazdaság, az ember és környezete közötti viszony és az információs technológia szempontjából is radikálisan változó világban. Mivel az elméleti munka inkább a háttérben zajlik, a lista élcsoportjában néhány, a szélesebb közvélemény előtt kevésbé ismert név is található. A TOP 10-ben több elméleti szakember szerepel, de ezúttal az előkelő pozícióban lévő művészek, kurátorok többsége is teoretikus munkásságával érdemelte ki helyezését. Egy másik fontos szempont az Oliver Basciano, az ArtReview társkiadója külön is felhívta a figyelmet, amikor a „megrázkódottat narratívájáról” beszélt. Idézzük: „Ez [mármint az új rangsor – E. P.] egyfajta viszontbiztosítás arra vonatkozóan, hogy a művészet világában különböző hatalmak vannak. Az egyik nyilvánvalóan a pénz hatalma, de emellett létezik intellektuális, aktivista és politikai hatalom is.” Az elmélet emberei persze csak mások rovására foglalhatták el vezető pozíciójukat, s emiatt az elmúlt években megszokott 2-3-mal szemben most 5 új név van a TOP 10-ben. S talán ennél is nagyobb meglepetés, hogy Bruno Latour francia filozófus és szociológus úgy került a 9. helyre, hogy korábban még a százas listára sem fért fel.

A szcena legbefolyásosabb személyiségévé idén a japán gyökerekkel is rendelkező, főként futurista filmjeivel és videoinstallációval ismertté vált német Hito Steyerl koronázták az ítések, ami most valószínűleg csak kisebb részben jelképezi a nők iránti kiemelt figyelmet – 2012-ben Carolyn Christov-Bakargiev személyében állt már nő a lista élén –, inkább a korábban említett elméleti vonal fontosságának szól. Az 51 éves Steyerl, aki a berlini Művészeti Egyetem kísérletifilm-tanszékének professzora, persze nem a semmiből ugrott a lista élére, már tavaly is a 7. helyen jegyezték. „Aki szerepelné akar ezen a listán, annak befolyással kell bírnia a fiatalabb művészekre. Hito Steyerl egy egész művészgeneráció számára jelent orientációs pontot – azon generáció számára, amelyik munkáiban digitalizált jelenünkre reflektál” – kommentálta a zsűri döntését az ismert kurátor, Kasper König, akivel Steyerl idén a Münsteri Szoborprojekteken dolgozott együtt. Steyerl kikerüli a műtárgypiacot, nincs galériás képvisellete, az interneten és a videojátékokon felnőtt nemzedékeket megszólító művei mégis utat találnak a legfontosabb kiállításokra. A már idézett Basciano egyfajta „zavaró tényezőnek” látja Steyerl egy olyan világban, ahol majdnem minden a pénzről szól. Az interneten keresztül terjesztett könyvei és tanulmányai alternatívákat vázolnak fel a művészet világának ma megszokott mechanizmusával szemben. Neve legutóbb szeptemberben szerepelt sokat a sajtóban, amikor ő is tiltakozott az ellen, hogy egy, a kortárs német művészetet, benne az ő munkáit is bemutató kínai tárlat egy német hadiipari konzern anyagi támogatásával valósult meg.

Nem a műkereskedelemben hajt sikerekre az idei lista második helyezettje, a New Yorkban élő francia konceptuális művész, Pierre Huyghe (55) sem, aki számos műfajban alkot, de témája mindig az ember és környezete viszonya. Steyerlhez hasonlóan ő is részt vett a Münsteri Szoborprojekteken, s egy mini ökoszisztéma formájában annak legnépszerűbb alkotását hozta létre egy elhagyott sportcsarnokban.

Tavaly szerepelt először a listán – akkor a 43. helyen –, és idén már a dobogóra is feljutott a 73 éves amerikai filozófus, tudománytörténész és feminista aktivista, Donna Haraway. Cyborg manifesztuma, amelyben korát megelőzőve fogalmazta meg azon problémák jelentős részét, amelyekkel ma szembe kell néznünk – az ember és a természet, az ember és a gépek viszonyát, a mesterséges intelligencia kérdéseit –, még a múlt században született, de ma aktuálisabb, mint valaha. Tézisei többek között az idei listavezető Steyerl műveit is befolyásolják.

A dobogósok mögött előbb néhány ismert nevet találunk – így Adam Szymczyk, az idei documenta 14 kritikák keresztútjében álló művészeti vezetőjét; David Zwirner New York-i (német) galeristát; az ugyancsak jelentős elméleti munkásságáról is ismert sztárkurátort, Hans Ulrich Obristot; majd újra egy neves galerista párt, Iwan és Manuela Wirthet. Először szerepel viszont az élbolyban a már említett Bruno Latour mellett Thelma Golden, a harlemi Studio Museum igazgatónöje, az afroamerikai művészet elkötelezett szószólója, valamint Gavin Brown feltörekvő harlemi és római galerista.

A főbb elemeiben a Power 100 mintájára készülő Magyar Power 50 következő kiadása folyóiratunk jövő márciusi számában jelenik meg.

E. P.

Dél-Korea (vagy más néven: a Koreai Köztársaság) az ötvenes évek elején a Föld egyik legszegényebb állama volt, de ma már magasan fejlett gazdasággal rendelkezik, amelynek ereje a tudomány, az oktatás, a kultúra – és benne a kortárs művészet – támogatása terén is megnyilvánul.

A régmúlt történelmét a kínai, majd a koreai dinasztiák formálták. A félszigeten az első államalapítástól, 668-tól az egyállamiság volt jellemző 1945-ig, amikor a 38. szélességi kör mentén a félszigetet felosztották, és 1948-ban kikiáltották Észak-Korea függetlenségét, délen pedig létrehozták a Koreai Köztársaságot. A két állam rossz szomszédi viszonya az 1950-ben kirobbant koreai háborúhoz, majd 1953-ban győzelem nélküli tűzszünethez vezetett. 2007–2009 között ugyan történtek kísérletek a békekötésre; magas szintű diplomáciai tárgyalások folytak, de nem vezettek célra. Dél-Koreában először katonai kormány került hatalomra, mely rendkívül jól teljesített a gazdaságban, ennek ellenére 1992-ben civil elnök vette át a vezetést. Dél-Korea területe alig nagyobb, mint Magyarországé, de népessége – közel 51 millió fő – több mint ötszöröse hazánkénak. A lakosság egyötöde a fővárosban, Szöulban él. A népesség 98 százaléka koreai, és a hivatalos nyelv is a koreai (hangugo).

Az ország a koreai háborút követően a szegénységből tornázta fel magát a csúcsra. A gazdasági robbanás részeként a kultúra és a művészetek, köztük a kortárs művészet infrastruktúrája is gyorsan fejlődött. Számtalan, a modern és a kortárs művészetet képviselő állami, tartományi, városi múzeum és kiállítótér, vállalati és magángyűjtemény, valamint kereskedelmi galéria alakult az országban, és talált ott honra régi vagy frissen épült, koreai vagy nemzetközi építészek által tervezett hatalmas épületben, nemritkán épületkomplexumban. Több közülük kultúrházként, közösségi térként működik, ahol az oktatástól a művelődésen, szórakozáson át az étkezésig egész napos elfoglaltságra talál a látogató. A legfiatalabbak számára pedig gyakran tematikus gyerekmúzeumok is kapcsolódnak az intézményekhez.

A kedvező adótörvények következtében a köztéri művészet is szárnyra kapott; szinte minden irodaház előtt vagy az előcsarnokban találni – olykor az adott helyszínre készült – műtárgyakat. Néhány évtizede már jelentős számban tanulnak és élnek koreai művészek és művészeti szakemberek külföldön, ahol jeles képzésekben vesznek részt, majd hazatérve is életre szóló szakmai együttműködéseket tartanak fenn.

Dél-Korea művészeti színtere Szöulban, a világ egyik pénzügyi-kereskedelmi központjában összpontosul. A fővárosban – mely az urbanizáció és a várostervezés terén is nagyot lépett előre – az elmúlt másfél évtizedben a kortárs művészet infrastruktúrájának kiépítése még a korábbiaknál is dinamikusabb fejlődést mutatott.

Nemzeti Múzeumok

A művészeti intézmények között az állami finanszírozású Nemzeti Múzeumok hálózatának részlegei hatalmas épületekben kaptak helyet. Szinte mindegyik rendelkezik a koreai művészet történetét reprezentáló gyűjteménnyel, és időszakos kiállításokat is rendez. Közéjük tartozik a Koreai Nemzeti Palotamúzeum, a Néprajzi Múzeum, a Koreai Kortárs Történelmi

A dél-koreai kortárs művészeti színtér nonprofit intézményei

Intézményrobbanás

Múzeum, a Nemzeti Hangeul Múzeum (írás és irodalom) és a Koreai Nemzeti Múzeum. Utóbbi óriási, háromszintes, kétszárnyas épület, amely az őskortól indulva dinasztiákon keresztül mutatja be a koreai történelmet és művészettörténetet.

Szintén a Nemzeti Múzeum hálózatába tartoznak a modern és kortárs művészetet képviselő intézmények; közöttük a legnagyobb a Modern és Kortárs Művészeti Múzeum (MMC), amely három helyszínen három épületkomplexummal rendelkezik. Ezek közül is kiemelkedik az MMCA Gwacheon (1986), mely Szöul déli peremén egy különleges épületben, a természet ölén működik. Nyolc kiállítótérben rendez bemutatókat több mint 6500 darabos gyűjteményéből, valamint tematikus, nagy volumenű időszakos kiállításokat koreai és nemzetközi művészek munkáiból. A henger alakú tér közepén Nam June Paik 18,5 méter magas, 1003 tévémonitorból felépített videotornya áll. Az épülethez könyvtár, kutatóközpont, gyerekműzeum és szoborpark is tartozik.

Az MMCA Seoul (a koreai Tate vagy MoMA) a főváros Samcheong-



Seoullo 7017 (Seoul Skygarden vagy Skypark)

pontú tudás- és információmegosztás. A koreai mellett a nemzetközi művészetet is népszerűsíti. A kortárs képzőművészetet társművészetekkel – építészet, design, film, zene, divat, kézművesség – kapcsolja össze. Központja a Seosomun Annex Building (hajdani Főbíróház), melynek műemlék jellegű homlokzatát megtart-

A megalomániás létesítményt a körzepső, kör alakú, jellegzetes gat (bambuszról készült, hagyományos koreai férfifejfedő) formájú épület uralja, melyben az Operaház mellett többféle színház-, koncert- és kamaraterem kapott helyet. Ehhez más épületek is kapcsolódnak, mint az Art Morgue mozi, valamint ide tartozik még a négyszintes Hangaram Művészeti Múzeum, a Hangaram Design Museum, a Szöuli Kalligráfiaművészeti Múzeum és a Művészeti Könyvtár. Igen népszerűek a komplexum udvarán található, félhold alakú szabadtéri színpad rendezvényei és a szoborkiállítások.

A másik jelentős intézmény a Zaha Hadid tervei alapján, 451 millió dollárból épült attrakzív, 85 ezer négyzetméteres épületegyüttes, a Dongdaemun Design Plaza és Park (DDP). 2007-ben adták át, és azóta is 0–24 órás nyitvatartással fogadja a kultúra, a szórakozás és a bevásárlás elegyét kereső közönséget. Az ezüstös felületű futurisztikus betonszerkezet homlokzata közös volumenű alkot a tetőzettel; a teraszt helyenként pázsit fedi, belül Hadid építészetiére jellemző terek találha-



Gangnam városrész, Cheongdam-dong negyed, Dior Ház épülete, Szöul

dong nevű „kultúrautcájában”, egy koreai modernista téglapépületben és egy hozzá kapcsolódó, hagyományos elemeket – faoszlopokat és kecses, csempézett tetőket – mutató épületben működik. Itt is van szoborpark és digital-lab, multi-project terem, teaház és ételudvar. A 2013-ban nyílt intézmény a koreai kortárs művészetet tárja a közönség elé. Hét tágas kiállítóteremben időszakos tárlatokat és performanszokat, edukációs programokat is rendez.

Az MMCA Deoksugung (a Csoszon-dinasztiabeli Deoksugung Palota területén) 1998 óta látogatható a belváros szívében, Korea első európai felfogásban emelt kőépületében, a Seokjojeon grandiózus, görög oszlopos tereiben. A múzeumi gyűjtemény a koreai és a nemzetközi modern művészet bemutatására koncentrál, de utazó kiállításokat is fogad, művészettörténeti kutatásokat folytat, edukációs és csereprogramokat szervez.

A SeMA-hálózat

Az 1998-ban alakult Szöuli Művészeti Múzeum (SeMA) hálózatát a város tartja fenn, és a főépületen kívül még nyolc helyszínen működnek fiilái. Az intézmény decentralizációra és változatos érdeklődési körök kielégítésére törekszik, célja az emberköz-

va alakították az épület funkcionális részét korszerű igényeket kiszolgáló, háromszintes kiállítótérre. 2000-től minden második évben többek között itt kap helyet a SeMA Biennale Mediacity Seoul rendezvény (Műértő, 2012. december), mely a kortárs művészet, a média és a technológia legújabb vívmányainak együttműködését vizsgálja. Hozzá tartozik a Nam-Seoul Élő Művészetek Múzeuma is, a design és a kézművesség helyszíne. A Buk-Seoul természetbarát és közösségcentrikus művészeti múzeum, a SeMA Nanji Residency 2006 óta nemzetközi rezidenciaprogramot működtet, melyen magyar művészek és kurátorok is részt vesznek. Említést érdemel még a Nam June Paik Emlékház, a SeMA Storage alternatív kiállítóhely és az idén nyílt másik alternatív tér, a SeMA Bunker is.

Kulturális központok

A koreai művészeti életben a múzeumok mellett nagy jelentőséggel bírnak a hatalmas, sokfunkciós, több épületből álló, speciális architektúrájú kulturális központok. Az egész napos kulturális élményt, művelődési, szórakozási, shopping- és pihenési lehetőséget biztosító „kultúrvárosok” közül az egyik legnagyobb a Gangnam kerület déli peremén két évtizede nyílt Szöul Művészeti Központ (SAC).

szeti leletek segítségével, például egy zsilip (Yigansumun) is ügyesen illeszkedik a XXI. századi remekhez. A design- és művészeti kiállítások mellett itt rendezik a Szöuli Divathetet, valamint a Szöuli Építészeti és Urbanizációs Biennálét.

A Gyeongbokgung Palota környéke

A kiállítóterek sokszínűségét, színvonalát és koncentrációját illetően kétségtelenül a Gyeongbokgung Palota (magyar átírásban: Kjongbokkung) környéke (Bukchon) vezet, különösen az annak keleti oldalával határos Samcheong-ro utca, melyet Korea kulturális Mekkájának tartanak, hiszen ez az a környék, ahová minden művészetbarát kötelezően elzárándokol.

A már említett MMCA Seoul hatalmas épületén kívül akadnak itt még más nonprofit jellegű intézmények is. Ilyen a Kumho Művészeti Múzeum – eredetileg 1989-ben épült a Kumho Asiana Group támogatásával –, mely mai helyszínét 1996-ban kapta. Az intézmény a fiatal, tehetséges művészek felfedezéséről ismert. Három szintjén az állandó és az időszakos kiállításokon főleg koreai, de nemzetközi művészeket is bemutat. Az Arario Múzeum alapítója a koreai műgyűjtő, Kam Chang-il, akit Ázsia Saatchijának is neveznek. Első galériáját Cheonan városban létesítette 2002-ben, ahol jeles amerikai és európai sztárokat állított ki. Szöulban 2006-ban nyitott galériát a környéken. A háromszintes múzeumépületben tematikus kiállításokat szervez, de Pekingben és Sanghajban is tart fenn kiállítóteret. Az Art Sonje Center (1998) többfunkciós magánkezdemenyezés, mely a Gyeongju-i Sonje Művészeti Múzeumhoz tartozik. Az attrakzív márvány- és üvegépület négy szintjén működtetnek kiállítóteret elsősorban hazai és külföldi, kísérletező szellemű alkotók bemutatására. A központ egyben a film- és performanszművészet otthona, de edukációs programokat is szerveznek, továbbá étterem, kávézó is működik itt. Errefelé talált ott-



Daelim Múzeum, Szöul

tók. A nyolc kiállítótér a négy emeleten és a süllyesztett szinten helyezkedik el; mellettük múzeum, galéria, designshop és rendezvényterek is várják a látogatókat. A hatalmas építményhez kapcsolódik még a Dongdaemun Történelmi és Kulturális Park, melyhez múzeum is tartozik: a környék történelmével ismert meg az építkezés során feltárt régé-

honra az INSA Art Space alternatív kiállítótér is, melyet 2000-ben feltörekvő művészek támogatására alapítottak, és munkájuk során független kurátorokat, projekt konzultánsokat is alkalmaznak. Archivumot tartanak fenn, kutatásokat folytatnak és projekteket fejlesztenek, de művészek és művészhallgatók részére alkotótereket is biztosítanak.

A háromemeletes téglapépület államilag támogatott intézmény, egyike a legsikeresebbeknek ezen a téren.

Keletebbre helyezkedik el a Doosan Group által alapított Doosan Art Center (2007), mely a Doosan Gallery mellett koncert- és színháztermet is működtet. Főleg fiatal koreai művészeket mutat be, akiket New Yorkban is képvisel, kiállítóteret nyitott Chelsea-ben, és rezidenciaprogramot indított. Az Arko Art Center közép-méretű kulturális komplexum és alternatív kiállítóhely, mely ugyancsak a feltörekvő és kísérletező szellemű művészek felkarolását tekinti feladatának, és ma már jelentős helyet tölt be a koreai szcénában.

A palota nyugati oldalán a Hyojadong nevű történelmi környék ugyan nem dicsekedhet olyan intenzív, látványos élettellel, mint a keleti, de erre felé is több kiállítótér várja a látogatókat. Az 1999-ben alapított Project Space Saruba alternatív helyszín, programja a képzőművészet, építészet, zene, tánc és film műfajára egyaránt kiterjed. Ismeretlen művészeket is szerepeltet, akiket pályá-

adó, a modern és absztrakt szobrászat úttörője életművének szentelték gyönyörű környezetben, ahova időszakai tárlatok számára fenntartott kiállítóterek is tartoznak. Nem messze tőle áll az 1988-ban alapított Total Kortárs Művészeti Múzeum (TMCA) különleges terekből álló háromszintes épülete, itt főleg helyi progresszív művészek bemutatói láthatók. A Whanki Múzeumot a Whanki Alapítvány hozta létre 1992-ben a koreai absztrakt művész, Kim Hwan-gi életműve számára, ám más művészeket is fogadnak. Kicsit távolabb található a Szöul Múzeum, melyet a Seokpa Culture Institute alapított 2012-ben, és saját művészeti gyűjteménnyel rendelkezik. Az intézet két épületből áll, a Csozondinasztia tradicionális villájából és egy hozzá kapcsolódó kiállítóteréből.

A főváros központjának környékén is több múzeum és galéria várja a látogatókat. Közöttük az Ilmin Művészeti Múzeum, melyet 1996-ban alapított az egyik legjelentősebb koreai lap, a Dong-A Ilbo akkori elnöke, Kim Sang-man. Az intézményt azóta is az Ilmin Art Foundation tartja fenn,



Modern és Kortárs Művészeti Múzeum (MMC), Gwacheon, Szöul mellett

zatok útján fedeznek fel. A Gallery Factory (2002) cutting edge, experimentális alkotókat mutat be, de a közönséget is igyekszik bevonni a workshopokba, beszélgetésekbe. Köztéri művészettel, művészeti tanácsadással is foglalkozik, és nemzetközi csereprogramokat szervez. Színes üvegfelületű, Bauhaus stílusú épületben (Vincent Cornu építész műve) kapott helyet a Daelim Múzeum, melyet a Daelim Group alapított 2002-ben. Programja a modern fotográfia, valamint a kortárs fotómédia köré összpontosul, és különösen a fiatalok körében népszerű kiállításokat rendez három szinten.

Kicsit délebbre található a Sungkok Arts & Cultural Foundation (1995), mely Sung Gon Kim, a Ssangyong Corporation alapítójának ösztönzésére alakult. A nonprofit intézmény két kiállítási csarnokkal rendelkezik, melyekben helyi és nemzetközi művészekről a fotó, a divat, a design és a videoművészet műfajában mutat be kiállításokat. Az épületek körül kellemes kert és kisebb szoborpark várja a látogatókat.

Valamivel északabbra kerül el a Pyeongchangdong – jómódú lakókörnyék a hegyvidékes Bukhansan Nemzeti Park tövében. Az idilli környezet valamikor Szöul egyik legdrágább ingatlanövezete volt. Itt több galéria és múzeum is található. Közöttük az első (1983) a Gana Art Center, Jean-Michel Wilmotte építész alkotása, melynek három szintjén már több száz kiállítást rendeztek, például nemzetközi sztároknak. 2001-től évente megszervezik a Nemzetközi Fotó-Média Fesztivált, de más programokat (film, zene, divatbemutató) is rendeznek. A közeli Kim Chong Yung Múzeumot a név-

őrzi a művészeti gyűjteményt – 430 műtárgy a Goryeo (Korjo)-dinasztia idejéből (918–1392) – egy irodaház öt szintjén, ahol kortárs kiállításokat is rendeznek festmény, fotó, videó és installáció műfajban. A kollekcióban koreai és nemzetközi művészekről kétszáznál több dokumentumfilm és félszáz videó is található. A japánok által a luzerni pályaudvar mintájára 1920-ban emelt modern állomásépületben alakították ki a Culture Station Seoul 284 (2011) kiállítótereit.

A Seoulo 7017 (Seoul Skygarden vagy Skypark) kilométernyi hosszú-



Szöul Művészeti Központ (SAC)

ságú parkja egy valamikori országútra épült a központi pályaudvar környékén. Az MVRDV holland építéstudió által tervezett, idén megnyitott, teraszokkal és kertekkel díszített sétány a természet egy darabja a forgalmas csomópont fölött, a betonrengtegben. A sétálóknak itt kortárs szobrokkal és installációkkal is találkozhatnak.



Dongdaemun Design Plaza és Park (építész: Zaha Hadid), Szöul

A Yongsan kerület és a Gangnam

A Han folyótól északra, a Yongsan kerületben van a környék külföldiek körében legnépszerűbb utcája, az Itaewon, mely nemzetközi éttermeiről, a shoppingról és éjszakai életéről ismert. Ez Korea egyik legtar- kább etnikumú kerülete. Az itteni kiállítóterek között a legismertebb a Samsung Alapítvány finanszírozásában nonprofit jelleggel működő Leeum – Samsung Művészeti Múzeum. Az intézmény Lee Byung Chull, a Samsung alapítójának személyes gyűjteményére, a koreai örökségre épül. Utóbb a család következő generációja már modern és kortárs művészetet, jelentős műveket, nemzetközi darabokat is szerzett. A két épületben innovatív-interaktív technológiájú prezentációs terekben, három szekcióban a tradicionális koreai, a nemzetközi és kortárs kollekció, valamint az időszakos kiállítások kaptak helyet. A gazdag gyűjtemény 36 darabja nemzeti kincsnek számít. A különleges épület neves európai építészei (Rem Koolhaas, Mario Botta, Jean Nouvel) a gyűjtemény jellegét, a múlt és a jelen közötti átjárást törekedtek kifejezni.

A D Múzeumot – hasonlóan testvéréhez, a Daelim Múzeumhoz – a Daelim Cultural Foundation tartja fenn. Az új helyszínen is pop up kiállítások bemutatására törekszik, csak tágasabb, nagyobb volumenű terekben.

A Han folyótól délre fekvő környék, a Gangnam az énekes, rapper, dalszerző és tévés műsorvezető popsztár, PSY, a Gangnam stílus megteremtője hirtelen világsikerének

péz alakú területen áll, falain a szponzor Louis Quatorze divatcég bordázott geometrikus díszítése vonja magára a figyelmet. Szintén többfunkciós tér, mely a kortárs művészetnek, a film- és a performanszművészetnek biztosít helyet. Mint a legtöbb eddig említett koreai intézmény, a Platform-L is szem előtt tartja a kortárs művészet és a közönség közötti kapcsolatépítést.

A Posco Művészeti Múzeum (1998) feltörekvő és pályájukat már megalapozott művészeket támogat. 2014-ben hozta létre a „The Great Artist” versenyt. A többszintes épületben fiatal művészeket segít kiállítási lehetőséghez. A Beyond Museum saját gyűjteménnyel rendelkezik, de időszakos kiállításokat is szervez tiszta vonalú, homokszínű, üveg- és fémszerkezetű épületének három szintjén. Az itt működő SongEun Művészeti és Kul-



Culture Station Seoul 284, Szöul

turális Alapítvány a kortárs kultúra promócióját tartja szem előtt, és díjat is alapított fiatal művészeknek. A K Kortárs Művészeti Múzeum (KMCA) jelentős gyűjteménnyel rendelkezik, és időszakos tárlatokat is rendez. A hatszintes épületben multikulturális-közönségbarát edukációs programok zajlanak.

Az Olympic Park és környéke

A Szöuli Nyári Olimpia (1988) után az Olympic Park néhány épületét a kultúra és a művészetek szolgálatába állították. Itt található a Soma Művészeti Múzeum (2004), egy természetbarát anyagokat alkalmazó és a természetes fényt beengedő épület, kétszintes kiállítóterrel. Nem messze innen a nemzetközi jelentőségű Szoborpark 204 szobrot és installációt mutat be, köztük 8 ismert külföldi sztár művét. A szintén érdekes Baekje Múzeumot 2012-ben hozta létre Szöul városa, 2000 éves történelmének bemutatására.

A parkon kívül, egy irodaház emeletén nyílt meg 2002-ben a Fotográfiai Múzeum, Szöul első fotómúzeuma. Gyűjteménye a koreai fotográfia történetét öleli fel 1880 és 1940 között. A működtető Ga-hyeon Kulturális Alapítvány művészek támogatásával, nemzetközi kapcsolatok építésével is foglalkozik. Célja a koreai modern fotónak, valamint a neves nemzetközi fotóművészek munkásságának, a műfaj trendjeinek feltérképezése és bemutatása.

A fővároson kívül – Téli Olimpia

Szöul mellett még számtalan művészeti intézmény és kiállítási fórum működik szerte az országban.

Korea második legnagyobb városa Busan (Puszán), az ország délkeleti részén fekvő, eleven kikötőváros, melynek kulturális színtere és nemzetközi ismertsége folyamatosan növekszik. Legjelentősebb kortárs művészeti intézménye a Busan Művészeti Múzeum, mely 1998-ban épült a Haeundae városrész környékén. Közvetlenül mellette van a Lee Ufan Space, mely két szinten a névadó, a nemzetközi minimal art hazai képviselője munkáit tárja a közönség elé. A város két szoborparkja közül az egyik a Művészeti Múzeum, a másik a Busan Múzeum környékén található. A művek jelentős részben az Outdoor Sculpture Symposium (Szabadtéri Szobrász Szimpózium) vagy más projektek, megbízások révén kerültek a parkokba. A nemzetközileg is ismert Busan Biennale (1998) három fesztivált integrál, ezek a Busan Youth Biennale (1981), a Sea Arts Festival (1987) és az említett Outdoor Sculpture Symposium (1991). A Busan Biennale helyi vagy külföldi kurátorok és művészek meghívásával, aktuális, tematikus koncepciók alapján rendez kiállításokat a művészeti múzeumban, a Dadaepo strandon és a város más részein.

Az ország délnyugati részén, Gwangjuban (Kvangdzsu) 1995 óta rendezik meg a nemzetközileg jegyzett Gwangju Biennálét (Műértő, 2012. december) az e célra emelt hatalmas, többszintes, hangárszerű betonépületben, ahol minden második évben Design Biennálét is tartanak. A város gazdag kulturális életének helyszínei és kortárs művészeti kiállítóterei közül kiemelkedik a Gwangju Művészeti Múzeum, ahol a tágas terekben főleg koreai alkotók szerepelnek, valamint az Asia Culture Center, mely a kontinens művészetét hivatott bemutatni a helyi közönségnek. Említést érdemel még a Kunsthalle Gwangju és az Uijae Művészeti Múzeum.

Nagy a készülődés a 2018 februárjában esedékes Téli Olimpiai Játékokra, melyet Szöultól keletre, Pyeongchang megyében rendeznek meg. A természetbarát infrastruktúra kiépítése mellett a kultúra területén (Cultural Games) is folynak az előkészületek, beruházások. Számtalan kulturális és művészeti eseményt terveznek, így az először 2013-ban, koreai kurátorral, helyi és nemzetközi művészek részvételével megtartott PyeongChang Biennálét az olimpia idejére is kiterjesztik. Ugyancsak figyelemre méltó a Yeonmisan Nemzeti Park területén 2004-ben alapított nemzetközi Geumgang Természeti Művészeti Biennále (Nature Art Biennale), amelyen magyar művészek is rendszeresen részt vesznek.

BAGYÓ ANNA

Beszélgetés Nyakas Ilonával és Ferenczy Bálinttal

Nem szabad szomorú kelet-európainak lenni

„Sosem mérem fel a veszélyt, mindig nekimegyek” – jellemzi magát Nyakas Ilona (1944) gyűjtő és galériatulajdonos. Unokájában, a Londonban edződött Ferenczy Bálint (1990) művészet-történészben látja a leendő ideális galériást, aki nemcsak a szívére hallgat, hanem pragmatikusan is képes a műkereskedelemben helytállni. Kettejükkel ültünk le beszélgetni többgenerációs műkereskedelmi portrészorozatunk következő részében.

NYAKAS ILONA: – A családomban ötvösök, illetve úri szabók voltak – mindig a széppel foglalkoztak. De én közgazdaságiba jártam, első munkahelyem egy közért volt, aztán a Gelka, amivel szemben volt a Gutenberg téri rajzsakkör, ide jártam munka után. A kislányom, Kinga – Bálint anyukája – addig be volt téve a babababáttbe. Az öreg Xantus Gyula tanított a szakkörben, sőt az első vázlataimat Bak Imrének mutattam meg! Már akkor sem érdekelték a kötöttségek, absztraktot rajzoltam. Kérdeztem is tőle, hogy ilyet lehet-e – ugyan is egyáltalán nem voltam tájékozott. „Attól függ, mit akar az ember” – válaszolta. Aztán varrótanulónak is elmentem, mert az Iparra jelentkeztem, gobelines akartam lenni, és ahhoz jól jött, ha volt már eleve egy szakma az ember kezében. Ott a felvételin megkérdezték, ki a férjem, ki az apám, mert ehhez a pályához kell egy anyagi „bélelés”. Végül a Képző tanárszakán kötöttem ki, 1979-ben diplomáztam. Közben restaurátor is voltam, majd rajztanár lettem az Irányiban.

– Az első K.A.S. Galéria a Magyar utcában nyílt a rendszerváltás után.

amúgy, aki David Bowie-tól vett át díjat Párizsban! Robi viszont még csak főiskolás sem volt... Friss hangokat, nem neveket kerestem. Jelenlétet teremtettem.

– Kereskedelmi értelemben sikeres volt a galéria?

Ny. I.: – Nem. De ez nem is volt szempont. Az Alternáció nevű iparművészeti ruhaboltom, amit a Hercegrímás utcában nyitottam – az üzlethelyiség szintén árverés útján került hozzám, de úgy, hogy senkinek sem kellett, szörnyen romos és bűdös volt, és kikiáltási áron el lehetett vinni – tartotta el tulajdonképpen a galériát. Ezzel sok művészt is életben tartottam, akiknek a munkáit, ékszereit forgalmaztam. Persze így is pengeélen táncoltam anyagilag. 1992-ben a Közgazdasági Egyetemen szervezett Art Expón például gyönyörű standom volt, kilenc művésszel, de az is csak hajszál híján tudott megmaradni: már bontani akarták a megnyitó előtt, mert az utolsó részletet csak akkorra tudtam odavinni.

– Hogy sikerült akkor átköltözni a pazar, Erzsébet-híd melletti üzlethelyiségbe?

Ny. I.: – Ügyet intézni mentem a belvárosi Vagyonkezelőhöz, amikor láttam, hogy mellette, a Bonbon Hemingway ablakában – ez volt akkor az ingatlanban – egy kis, ragtapaszszal kitett fecnín az állt, hogy az üzlet bérleti joga eladó. Azonnal lementem az aluljáróba, és az akkor frissen bevezetett telefonkártyákból vettem egy használtat filléreért, felhívtam a számot, és kiderült, hogy másnap rendezik az árverést. Épp annyi pénz volt a számlámon, amivel el lehetett indulni a licitáláson: 50 ezer forint. Én persze az árverésen egyből emeltem a tétet, egészen 10 millióig.



Nyakas Ilona és Ferenczy Bálint

egy jel volt, hogy nem szabad abbahagyni. 2009-ben hívott meg először az önkormányzat többünket is, de akkor még csak Faur Zsófi vállalta be, utána jött a Godot és a többiek. Dehát én úgy érzem, hogy csak mostanában kezd ez a helyszín a köztudatba be-kúszni.

– A lányod, Kinga, Bálint anyukája, aki szintén a művészet közelében éli az életét, mennyire volt társad a válalkozásban?

Ny. I.: – Az újraindítás óta rengeteget segített, de alapvetően a saját útját járta. Kinga tökéletesen rajzolt, de ő sem akart művész lenni, ahogy én sem, testközelből tapasztalhattuk meg, hogy milyen kemény a művészpálya.

Istvántól, Tót Endrétől, Bak Imrétől is. Ugyanakkor sosem volt szempont a kereskedelem. Emlékszem, mindig elmentünk a diplomakiállításra, és aki ott megdetszett neki, azt kiválasztotta. Sosem a név vagy a tanár számított.

Ny. I.: – Az én tanszéke a kirakat. Csak megmutattam őket, mint egy dobbantó. Sokan nem is tudták, hogy magángaléria vagyok, mert olyan volt a programom, amelyet privát nem visz – például rengeteg performansszal, ami akkor még ritkán volt látható. Több mint kétszáz kiállítást rendeztünk az elmúlt 15 évben.

– Bálint, te hány évesen mentél le először a galériába?

Ny. I.: – Lejött kisgyerekként, és megigazította képet, mert ferde volt! Aztán meg 16 évesen kifestette a galériát. És közben csinált is egy kiállítást a raktárban lévő képekből, amíg én lementem a Balatonra. Hazajöttem, és ki volt írva az üvegre körbe stencilszalaggal, hogy Ambiguity – ez volt a cím. Benne megvan az a pragmatizmus, ami bennem nem volt. Belőle lehet jó galériás. Én ezt művészfejjel csináltam, nekem a galériázás inkább önkifejezés volt.

F. B.: – Igen, én nehezen bírtam, ha a galériában nem volt rend... De a meghatározó élményeim a Velencei Biennálék voltak már gyerekként, ahova a képzőművészetekkel együtt mentünk. Aztán ahogy Ilinek jött, hogy nem akar művész lenni, nekem ugyanez volt egyszer csak a kurátorsággal: úgy éreztem, tele van mellébeszéléssel, nem szerettem volna efelé menni. Ugyanakkor a galériás világ nagyon érdekelt, úgyhogy egyből a művészettörténet szakra mentem a Pázmányon. Igaz, előtte kézilabdáztam, profi klubban játszottam, de nem bírtam, ha a kispadon kellett ülnöm. A második egyetemi év végén kimentem Amerikába egy Rotary-ösztöndíjjal – hogy angolul megtanuljak és világot lássak, és persze megnéztem az egyesült államokbeli nagy gyűjteményeket, múzeumokat, hatalmas élmény volt. Akkor már azon gondolkodtam, hogy az MA-t valahol külföldön kellene elvégezni. A pázmányos szakdolgozatom végül land artból született meg,

Végül magyar–angol szakos tanár lett, igaz, megcsinálta a kerámiakörét az Arany János iskolában, aminek főleg a közösségépítés a lényege.

– A költözködések alatt történt elmozdulás a kezdeti, fiatalokat felkaroló kiállításokhoz képest?

Ny. I.: – Egyrészt idővel öregedtek a művészek is: Konok, Haász, Jovián; másrészt meg a rendszerváltás után bejöttek az erdélyi alkotók. Joviánon keresztül kerültem közel a Marosvásárhelyi Műhely (MAMÚ) avantgárd pincéjéhez. De a Vigadóban is volt egy kiállításuk, ott tűnt fel nekem, hogy ez egy tiszta, belülről jövő hang: Útő Gusztáv meg a többiek. Mindig az eredetét kerestem, a saját hangot. Azt választottam, ami tetszett. Szerettem a konstruktívizmust, de itt is inkább a lírai konstruktívát gyűjtöttem, például Konok Tamást, Haász Istvánt vagy a mostani fiatalok közül Barabás Zsófist.

F. B.: – Szerencsére van is tőlük a gyűjteményben! Ahogy Nádler

FERENCZY BÁLINT: – De ez a pénz megint nem volt meg! Neked viszont megdetszett az a hatalmas kirakat...

Ny. I.: – Akkor vezették be a jelzáloghitelezést, azért mertem bevállalni. És megnyertem. Ez 1999-ben volt. Ahogy aláírtam az árverési papírokat, nyomtattam egy új névjegykártyát az Astoriánál, és mentem is egyenesen a biennáléra Velencébe – mivel nyáron volt az egész. Ott szerezttem be az első nagy dobásomat, a tajvani Hwang Buh-Chinget – mert akkor először a Távol-Kelettel volt tele egész Velence... Persze a galéria fenntartása hatalmas kihívás volt – a családom halálra izgulta magát az anyagi terhek miatt, nem is ok nélkül –, de szerencsére csak a szépre emlékeztem. Végül az önkormányzat eladta az egész épületet.

– Emiatt kellett otthagyni azt a „hatalmas kirakatot”?

Ny. I.: – Igen, és két év szünet után, 2014-ben jöttem ide, a Bartók Béla útra. A 70. születésnapomon! Ez



Lovas Ilona: Innocenti, 2003

számítógépes nyomtat, marhabél, ostsya, üveg

Ny. I.: – Igen, műtermet szerettem volna magamnak – végül másoknak adtam bemutatkozási lehetőséget. Miután a lányom nagykorú lett, gondoltam, jöhet a szabad munka. Megpályáztatták az ingatlant, és pontosan a rendszerváltás napján volt az árverés, 1989-ben. Azért nyertem meg a bérleti jogot, mert alaposan elolvastam a feltételeket. Beöltöztem üzletasszonynak, és amikor egy Kft. – akinek szánták – látszólag elvitte az ingatlant, jelentkeztem, hogy a kiírás szerint csak magánszemély pályázhat, így én lettem az első. A végén csendben megkérdeztem, hogy ugye nem most kell fizetni, mert persze nem volt meg rá a fedezet, de a rendelkezésre álló egy hónapban apránként összeszedtem a pénzt.

– A gyűjteményépítés egyszerre indult a galériázással?

Ny. I.: – Nagyjából igen. Ferenczy Róberttől és Szilágyi Lászlótól vettem először. Laca ekkor már Derkovits-ösztöndíjas volt, egy igazi punk

és közben munkát vállaltam a Faur Zsófi Galériánál. Itthon ez pont a pangás ideje volt, a válság után; még a neoavantgárd hullám nem jött be. Zsófi az előremenekülést választotta, évente 4-5 vásárra mentünk, külföldre. Rengeteget tanultam, többek közt a fotográfiát is ekkor szerettem meg.

– De nemsokára kikötöttél a Sotheby'snél.

F. B.: – Az aukciósházak világa mindig izgatott, de magyar diplomával képtelenségnek tűnt, hogy akár csak egy interjúra behívjanak. Ezért keresnem kellett egy külföldi egyetemet, úgyhogy MA-ra a Sotheby's saját iskolájába jelentkeztem. Nagyon nehéz oda bekerülni, és drága is, de megvolt az amerikai érettségim, és ösztöndíjat is kaptam, persze a jelentős szülői támogatás mellé. Először műkereskedelemben jelentkeztem, de közben áttértem a fotóra, mivel ott több újat tudtam tanulni, és ott – hála a nagy régi neveknek – nagyon jól jött, hogy magyar vagyok. Heten voltunk az évfolyamon, szinte több volt a tanár, mint a diák. Nagyon intenzív év volt, mivel közben Faur Zsófival élt a megállapodásunk, úgyhogy ezzel egy időben Londonból repültem különböző vásárookra dolgozni.

– Egyből el is helyezkedtél az aukciósháznál?

F. B.: – Nem. Megírtam az MA-szakdolgozatot közép-kelet-európai neoavantgárd fotográfiából, és aztán elmentem gyakornokoskodni a londoni Michael Hoppen fotógalériához, ahol jórészt porolnom kellett, de legalább Brassai- meg Moholy-printek fölött! Utána a David Gill design-galériánál kaptam munkát, ahol top tervezőkkel dolgozhattam együtt – mi képviseltük Zaha Hadidot, Chipperfieldet, a Campagna testvéreket –, de nem éreztem ott túl jól magam, pedig már remek fizetést is kaptam. Szerencsére az angol egyetemnek köszönhetően a Sotheby'snél végül felvettek egy fizetett gyakornoki állásra a kortárs osztályra, ami mindig is az álomom volt. Csodálatos volt kézbe venni Andy Warhol, Keith Haring, Gerhard Richter-munkákat, vagy éppen egy Nobel-díjat... Ilyen tételekhez kellett szöveget írnom. Amikor letelt a gyakornokság, felvételizhettem egy évre „ingázó” státuszba, ami azt jelenti, hogy az osztályok közt mozogsz, oda irányítanak, ahol éppen szükség van rád. Összesen három osztályon dolgoztam huzamosabban: kortárs, impresszionista-modern, régi mesterek.

– A két, 2014-es és 2016-os Contemporary East aukció idején te ott szerződésként voltál?

F. B.: – A másodiknál igen. Előtte hívott fel Jo Vickery, az orosz osztály vezetője, hogy hallotta, van itt egy magyar ember, és négy hónapja van az aukcióig, viszont a közép-európai anyag még nem állt össze, úgyhogy igyunk meg egy kávét.

– Ez nagy hatalom. Ki volt a segítségedre?

F. B.: – Inkább óriási kihívásnak és felelősségnek nevezném. A magyar, román, cseh, lengyel, ex-jugoszláv rész hiányos volt, így nagy szabadságot kaptam. Az volt a szerencsém, hogy Ilinek köszönhetően volt sok itthoni kapcsolat, illetve a Spengler-Somló házaspárt kerestem meg első körben, akik bemutattak Küllői Péternek. De emellett természetesen hasz-



Jovian György: Tejút, 2000
olaj, vászon, vegyes technika

náltam a Sotheby's saját adatbázisát a magyar vonatkozású tétélekről, eladásokról, beadókról. Aztán volt, ami teljesen a saját megérzésem alapján került bele: például El Kazovszkij, akinek előtte láttam a nemzeti galériás kiállítását. A 10 magyar műtárgyból 8 elkelt, emiatt kicsit büszke is voltam magamra, mert a két évvel korábbi hasonló árverésen minden magyar tétel benn maradt, pedig sok kiváló iparterves munka szerepelt rajta – igaz, akkor még ismeretlenül, és jócskán túlárzva.

– De érte kritika is ezt az összeállítását...

F. B.: – Igen, hogy „összevissza a válogatás”. De elég nehéz olyan beadókat találni, akik reális árat kérnek: például szerettem volna Bak Imrét, Nádlert, Jovánovicsot, de irreális

becsértéket kértek a potenciális beadók. Reigl Judit 128 millió forint értékben elkelt képe viszont jól jött, és nagyot dobott az aukció sikerén is.

Ny. I.: – Maklár Kálmánnak nagy szerepe volt Reigl és Hantai befuttatásában! Amivel az egész magyar szcena jól járt. Sajnos én nem ezt csináltam. Nekem mindig mindenkin megesett a szívem, nem tudtam kiválasztani három művészt, akit felfuttatok. Pedig igazából erről szól a műkereskedelem.

– Bálint, te az aukció kapcsán csöppentél bele ebbe a neoavantgárd hype-ba? Milyen kifutását látod?

F. B.: – Tulajdonképpen már az MADolgozatom kapcsán, 2014-ben. Szerintem ez a lendület nem fog leülni, újabb alkotókat hoz magával: folyamatosan vannak „újrafelfedezettek”.



Bondor Csilla: Néző-tér, 2005–2006
olaj, deszka

Most például Ficzek, Lantos, Hencze, lassan jönnek a nyolcvanas évek, aztán remélhetőleg a kortárs is beér. Egy folyamat elején járunk.

Ny. I.: – Ezt már megcsinálták, de ebben 40 év van! Hegyi Loránd mondta nekem régen, egy vásáron, hogy ebben az anyagban százmilliók vannak. De én akkor azt gondoltam, hogy őket minek toljam, annyian tolják őket. Én mindig így gondolkodtam. Meg nem is beszéltem angolul, és nem volt csokigyáros férjem...

F. B.: – Szerintem meg azért érdemes tolni, mert erre építve más magyar művészeket is meg lehet ismertetni.

– Nem volt esély ott maradni a Sotheby'snél?

F. B.: – Szerettem volna ott maradni és a régióval foglalkozni, de ez annyira pici terület, hogy nem kell rá külön ember. Más állást ajánlottak a házon belül, de én már türelmetlen voltam, nem akartam „kispadozni”. Inkább elmentem a Vastari nevű startup céghez gyűjteményi konzulensnek: kurátoroknak segítünk magángyűjtőket megtalálni és viszont. De most szabadúszó vagyok: írok, vásárookra és fesztiválokra járok, közvetítek különböző nemzetiségű vevők és eladók közt; nemrég jöttem haza Bakuból, ahova Szirmay Zsanett Soundweaving projektjét vittük ki. De egy újabb Kelet-Európa fókuszú külföldi aukció is körvonalazódik, amiben szintén részt veszek.

– A fotós tanulmányaiddal mi a terved?

F. B.: – Elnökségi tag lettem a Fial Fotóművészek Stúdiójában, itt szeretnék panelbeszéléseket, galériás találkozókat szervezni. Úgy néz ki, az utazások mellett leginkább itthon dolgozom majd, idővel szeretnék galériát nyitni, amire kész tervem van – de Londonban túl szabályozott minden, legyen szó akár egy üzlethelyiségben egy reflektor működtetéséről!

– Az itthon szokatlan óriási lelkesedés a külföldi tapasztalatoknak köszönhető?

F. B.: – Talán igen, mert kimegy az ember külföldre, és azt látja, hogy ott sincs kolbászból a kerítés, sőt! Még is csinálják. Mi bizonyos szempontból sokkal nagyobb szabadságban vagyunk, de nem értékeljük a várost, a helyzetünket. Nem szabad úgy menni külföldre, hogy én vagyok a szomorú, szerencsétlen kelet-európai...

– Van közösen megvalósítandó ötletek?

F. B.: – Elsősorban katalogizálni a gyűjteményt, amiben legalább száz festmény és többmappányi print van. Emellett pedig szeretnék a fiatal fotósok kiállító- és találkozóhelyévé válni. Jó újra együtt gondolkodni a nagymamámmal.

– Mindkettőtöknek jó rálátása van a magyar vásárlóerőre. Milyennek látjátok a hazai műkereskedelmi piac helyzetét?

F. B.: – Mások a viszonyok a külföldhöz képest. Itthon soknak számít 500 ezer forint egy képért, de Londonban semmi sincs kétezer font alatt, ráadásul nálunk hiányzik a kortárs másodlagos piac, az aukciók. Viszont a következő öt év szerintem izgalmasnak ígérkezik a kelet-európai műtárgypiacon.

Ny. I.: – Nagyon sok vásárló, de kevés igazi gyűjtő létezik, akik közül még kevesebben állnak ki a nyilvánosság elé. Mindenesetre előre kell tekinteni, és együtt kell tolnunk a szekeret. Jó pár év után most újra van nyüzsgés.

NAGY MERCÉDESZ

MyMuseum, Budapest

Demokratizálódó művészet

A hazai galériás színtéren újszerű üzleti modellel indult a MyMuseum nevű galéria. Profilja középpontjában két irányvonal áll: egyfelől könnyen hozzáférhető, az „affordable art” kategóriájába tartozó alkotásokat mutat be és törekszik műtárgypiacra vinni, másfelől digitális technikával (is) dolgozó alkotókat képvisel. Művészkörének tagjai többek között Martinkó Márk, Piti Marcell, Rajnai Ákos és Isabel Val. A galéria munkáját tekintve a rendhagyó technika nemcsak a műtárgyakban mutatkozik meg, hanem azok közreadásában is: a bemutatott és kereskedelmi forgalomba állított művek egy részét úgynevezett digitális keretben teszi hozzáférhetővé a MyMuseum két tulajdonos-vezetője, Török Tünde és Szendrő Veronika. A digitális keret megjelenésében hagyományos képeretet idéz, belsejében azonban olyan technológiai eszközt rejt, amely lehetővé teszi a digitális alkotások bemutatását, például videomunkák „levetítését”, fotográfiák digitális formában történő megmutatását, de arra is lehetőséget nyújt, hogy mindezt egymást követően is „lejátszhassa” a tulajdonos. A keretben elhelyezett szerkezet felhőben tárolja a műtárgyakat, és a MyMuseum által üzemeltetett szerverrel tart kapcsolatot. A rendszer biztosítékot ad arra, hogy az alkotások ne legyenek másolhatók, hiszen a galéria számozott példányokkal dolgozik.

A Magyarországon talán még szokatlan módszerrel az is célja a Török–Szendrő párosnak, hogy a kortárs – ezen belül elsősorban a digitális – művészetet jobban megismertesse a képzőművészet iránt fogékony réteggel, és új vásárlókört alakítson ki. Ahogy ők fogalmaznak, hisznek a művészet demokratizálódásának fontosságában. A galéria tulajdonosai a hazai iparművészet és design terén megfigyelhető tendenciából merítettek inspirációt: az elmúlt években egyre ismertebbé és keresettebbé váltak a hazai



Szarvas: A magyar majmok bolygója, still, 2017
Rubi Anna: Képeslapok Keletről 2., Hősök Tere, still, 2017



Rubi Anna: Képeslapok Keletről 3–4, Mokotów börtön, Bratislava, videosorozat, 2014

designerek. A lakosság egy részében kialakult az igény, hogy magyar tervezőtől vásároljon designterméket. A képzőművészet terén ez a trend kevésbé figyelhető meg, a MyMuseum tulajdonos-vezetői azonban nem tartják lehetetlennek, hogy hasonló áramlat induljon el, és hogy a kortárs művészet iránt érdeklődő közeg nemcsak galéria- és múzeumlátogatóként fogyasztja majd a kultúrát, hanem hozzáférhető árú műtárgyak vásárlásával elkezdheti létrehozni saját múzeumát – amire a galéria neve is utal. Ez a „múzeumi anyag” gyűjthető a digitális kereten, miután azonban a galéria egyéb médiumokon (print, lightbox, videoinstalláció) keresztül bemutatott műtárgyakkal is foglalkozik, az alkotások egyéb hordozókon is megvásárolhatók.

A MyMuseumban kéthavi rendszerességgel követik egymást a kiállítások. Jelenleg Szarvas és Rubi Anna Szimbólumok forradalma című kiállítása látható, mely a manipuláció és a propaganda dinamikájával foglalkozik azt a kérdést feszegetve, hogy vajon mit mesélnének korábbi évtizedek szobrai, emlékművei, ha életre kelnének. A galéria tárlatait kísérőprogramok követik. A tulajdonos-vezetők célja a társművészetek képviselőinek bevonása az eseményekbe, ezzel is segítve a közönség és az alkotók közti szélesebb körű párbeszéd kialakulását.

M. Zs.

Immár 144. árverését rendezte meg november 11-én Uwe Breker csapata Kölnben. A hamincéves rutin ellenére a mostani 775 tétel az összeállítókat és a katalógus szerkesztőit is megizzaszthatta – legalábbis erre enged következtetni az aukciót kísérő kiadvány számos következtetlensége.

A kalapács alá kerülő anyag különlegességéből ez azonban mit sem von le! Az irodai tárgyak közül kiemelkedett a Blaise Pascal (1623–1662) által tervezett és 1650-ben előállított, rézdobozos, 10 tárcsás-számjegyes Pascaline, amelyért 12 296 eurót kellett fizetni. (Minden ár jutalékokkal együtt értendő.) Az ehhez hasonló rendeltetésű, de 1895-ben, Svájcban gyártott, Millionär nevű asztali számológépet viszont már 4549 euróért haza lehetett vinni. Ugyanebben az időben állították elő Norvégiában az intarziával díszített fadobozos fali telefont – ezért új tulajdonosa 1106 eurót is megadott. Igazi íróasztali tárgy az 1920-as évek Jupiter nevű, Hamburgban készített hegyezőgépe, amelynek két típusa 228 eurót ért.

Erfurtban fejlesztették ki 1955-re a keletnémet Optima gyár mérnökei azt a kínai használatra szánt írógépet, amely a nyomdai szedőgépekhez hasonlóan működve 3000, illetve kiegészítő berendezéssel ellátva 7–9000 írásjegy papírra vetését tette lehetővé. A vevő 2578 euróval honorálta az egykor nem mindennapi teljesítményt. Ettől időben és árban távolabb áll az 1983. július 14-én elkészített Apple Lisa-1 nevű személyi számítógép, amelynek európai (220

Auction Team Breker, Köln

Ős-Apple és egyéb játékok



Morgan Plus 8, 1:2 méretarányú gyermekjáték

© Auction Team Breker, Köln, 2017

voltos), működőképes változata egészen 43 038 euróig szárnyalt.

A tudományos rész talányos tárgyának számított az 1961. augusztus 19-i datálású, 37,5 cm átmérőjű, Moszkvában előállított Hold-gömb, amely csak a Földről látható részt tartalmazta. Ezt azért furcsállhatjuk, mert 1959. október 10-én és 18-án éppen a szovjet Luna-3 műhold műszerei továbbítottak először képeket a Hold általunk nem látható részéről – a tétel 922 eurót ért.

Száz évvel ezelőtt készítették el azt az iskolaiszeméltető eszközt, amellyel a tanulóknak egy elektromágneses motor működését próbálták elmagya-

rázni. Az artistzikusan, féltucatszor meghajlított üvegcsövet is tartalmazó tárgyról vásárlója többet tudhatott, mint a katalógus kétsoros leírása, mert 1160 eurót sem sajnált érte.

Az 1955 és 1962 között gyártott, dekoratív kivitelű mikrofonomok közül hármat tartalmazott az a tétel, amelyekért vevőjük 451 eurót fizetett. Az Edison-féle fonográfokhoz a hang felerősítésére legnagyobb részét egyesbe vezetett fémtölcsért illesztettek. Az 1910-es évjáratú, Edison Opera típusú luxusfonográfot viszont 54 centi átmérőjű, dekoratívan meghajlított fatölcsérrel egészítették ki, így nem meglepő, hogy 4918 eurós árat ért el.



Mikrofonok az 1950-es, 1960-as évekből

© Auction Team Breker, Köln, 2017

kat, az indexeket és a reflektorokat is működteti. Brekerék a tárgyat nem a játékok közé sorolták, kihangsúlyozva, hogy az például nagy babák vagy macskák kirakati reklámozására kifejezetten alkalmas. Kérdés persze, hogy a 9024 eurós árat elérte, hagyományosan zöld színű, kétüléses, nyitott sportautómodellt egy nagyáruház kirakatában látjuk-e viszont, vagy inkább karácsonyi ajándék lesz belőle.

A BÁV 71. Művészeti Aukciója anyagának megtekintésekor fotótörténészként azonnal észrevettem, hogy a 375. tétel, Balázs János Kitagadottak (1974) című olajfestménye egy ismert magyar fotóművészeti alkotás, Tóth István fényképe felhasználásával készült. Nem szokatlan, hogy témaként festők, de olykor még szobrászok is igénybe vesznek már elkészült képi ábrázolást, és ők maguk is előállíthatnak ilyet. (Utóbbira a leghíresebb hazai példa Munkácsy Mihály Siralomház című 1870-es vázsna, amelynek

Aukciós pillanatkép

Fotó a festmény mögött

múzeumaink tucatnyi fotóvázlatát őrzik.) Az viszont ritkábban fordul elő, hogy a festmény alapjául szolgáló fotó készítője is reflektorfénybe kerül az „utódmű” kapcsán.

Az 1870-es években Londonban, Moszkvában, Bécsben és Párizsban megrendezett fotószalonok után Bu-

dapest 1890-ben csatlakozott a sorhoz. Ekkor a nyomdai sokszorosításhoz hasonló eljárással előállított, rézkarc- vagy litográfia-szerű fényképeket állítottak ki. Áttörést az 1927-es, II. Nemzetközi Budapesti Művész-fotográfiai kiállítás hozott, amelynek anyaga megtöltötte a Múcsarnokot.

Ekkor arattak sikert a fényes felületű, fekete-fehér fotópapírra nagyított felvételek. Hamarosan az is kialakult, hogy mely témák milyen műszaki megoldással fényképezve mutattak jól ezen a képhordozón. Bevett gyakorlatá vált a „kiállítási kép” kivitelezésének módja. A szemet megragadó témát jó műszaki minőségben lefényképezték, és a negatívról fényes fotópapírra éles, átrajzolt fényrészekkel és jó árnyékrajzzal rendelkező, úgynevezett teljes tónusskálás, fekete-fehér, postán küldhető, 30×40 centiméteres nagyítást készítettek. A szisztematikusan dolgozó fotóművészek egy része rendszeresen elküldte képeit ezekre a tárlatokra. Így Tóth István is, aki 1923 és 1966 között élt, jórészt Cegléden alkotott, és 1948-tól fényképezett rendszeresen, munkáival hazai és külföldi fotókiállításokon számos díjat nyert.

A Fotó című szaklap 1954-től jelent meg, 1956 nyarán pedig létrehozták a Magyar Fotóművészek Szövetségét, amelynek Tóth István is alapító tagja lett. A vidéki városban élő szerény fotós megsokszorozott erővel kereste a feldolgozható témákat, és így jutott el ahhoz a cigány közösséghez, amelynek fotogén idős és fiatal tagjai aztán rendszeresen fényképezte. Kitagadottak című kompozícióját már 1957-ben díjazták a Budapesten megrendezett nemzetközi fotókiállításon, tehát az előző évben készülhetett. Tóth rendszeresen fotózott képzőművészeket is, akiknek bemutatkozásképpen megmutatta fotóit, kiállítási katalógusait. 1973-as ceglédi tárlatához az akkori nyomdai színvonalat jócskán meghaladó minőségű prospektus készült. Balázs János is így találkozhatott Tóth



Tóth István: Kitagadottak, 1956 körül fekete-fehér fotó

© Tóth István Cegléd



Balázs János: Kitagadottak, 1974 olaj, farost, 55,5×41cm

© BAV, Budapest, 2017

fotójával, amire nem utalt az aukció katalógusa. A festő a fénykép témájával és az ábrázolt személyekkel olyan szinten azonosult, hogy a fotót kiindulásként tekintve – címét is megtartva – megfestette. A 480 ezer forintért kínált festmény 950 ezres leütésig vitte. Az OLDALT ÍRTA: FEJÉR ZOLTÁN

2017. december 8. 2018. január 31.

Aukciós naptár

nap	óra	axio	tárgytípus	árverező	árverés helye	kiállítás helye	ideje
12.08.	16.00	☛	31. árverés	Múzeum Antikvárium	MESZ Kós Károly Terme, VIII., Ötpacsirta u. 2.	V., Múzeum krt. 35.	nov. 23.–dec. 7.
12.09.	10.00	☛	43. könyv- és papírrégiség-árverés	Krisztina Antikvárium	Kódex Kulturális Központ, VIII., József krt. 63.	III., Roham u. 7.	nov. 28.–dec. 8.
12.09.	11.00	☛	230. aukció: ezüst, ékszer, üveg, művészeti tárgyak, porcelán és kerámia	Nagyházi Galéria és Aukciósház	V., Balaton utca 8.	az árverés helyszínén	nov. 24.–dec. 3.
12.09.	15.00	☛	56. festmény- és műtárgyárverés	Villás Galéria és Aukciósház	Debrecen, Bem tér 2.	az árverés helyszínén	nov. 30.–dec. 9.
12.10.	17.00	☛	IV. árverés: művek a XX. század második feléből	Contempo Art Auctions	VI., Paulay Ede u. 55.	az árverés helyszínén	dec. 9–10.
12.11.	17.00	☛	karácsonyi kamaraárverés	Villás Galéria és Aukciósház	Debrecen, Bem tér 2.	az árverés helyszínén	nov. 30.–dec. 9.
12.11.	19.00	☛	kortárs aukció	Dobossy Aukciósház	VI., Vörösmarty u. 38.	I., Donáti u. 49./I/1.	dec. 3–10.
12.12.	17.00	☛	88. könyvárverés: dedikált könyvek, kéziratok	Abauj Antikvárium és Könyvlap	Kistokaj, Tancsics u. 11.	az árverés helyszínén	az árverés hetén
12.13.	18.00	☛	124. árverés: festmény, grafika, műtárgy	Műgyűjtők Háza Galéria és Aukciósház	II., Zsigmond tér 8.	az árverés helyszínén	az árverés hetén
12.14.	17.00	☛	könyv, plakát	Pest-Budai Árverezőház	VII., Erzsébet krt. 37. I. emelet	az árverés helyszínén	az előző héten
12.15.	levelezési	☛	ex libris	Pest-Budai Árverezőház	bedo.hu	VII., Erzsébet krt. 37. I. emelet	bedo.hu
12.15.	17.00	☛	39. könyvárverés	Studio Antikvárium	VI., Jokai tér 7.	az árverés helyszínén	az előző héten
12.16.	11.00	☛	78. aukció: grafika, festmény, kispasztika	Arte Galéria és Aukciósház	V., Ferenczy István u. 14.	az árverés helyszínén	az előző héten
12.16.	18.00	☛	16. Győri Művészeti Árverés	Almárium Régiségbolt és Galéria	Győr, Schweidel u. 15.	az árverés helyszínén	az előző héten
12.16.	20.00	☛	Párisi Galéria online festmény- és műtárgyárverés	Párisi Galéria	parisigaleria.hu	online	az előző héten
12.17.	16.00	☛	postatörténet, bélyeg, képeslap, papírrégiség, fotó, judaika, numizmatika	HT Aukció	htaukcio.com	XIV., Varsó u. 8.	nov. 21.–dec. 17.
12.17.	20.00	☛	Az Antikvárium.hu 5. online árverése	antikvarium.hu	antikvarium.hu	online	az előző héten
12.17.	18.00	☛	Téli Aukció	Virág Judit Galéria és Aukciósház	Kongresszusi Központ, XII., Jagelló út 1–3.	V., Falk Miksa u. 30.	dec. 2–16.
12.19.	17.00	☛	5. kortárs és design aukció	BAV Aukciósház	V., Bécsi u. 3.	az árverés helyszínén	dec. 9–16.
12.20.	18.00	☛	Zsolnay-aukció	Virág Judit Galéria és Aukciósház	Kongresszusi Központ, XII., Jagelló út 1–3.	V., Falk Miksa u. 30.	dec. 6–19.
12.20.	18.00	☛	125. árverés: festmény, grafika, műtárgy	Műgyűjtők Háza Galéria és Aukciósház	II., Zsigmond tér 8.	az árverés helyszínén	az előző héten
12.21.	17.00	☛	műtárgy	Pest-Budai Árverezőház	VII., Erzsébet krt. 37. I. emelet	az árverés helyszínén	az előző héten
12.21.	19.00	☛	312. gyorsárverés	Darabanth Aukciósház	VI., Andrássy út 16.	online	az előző héten
12.28.	18.00	☛	67. aukció: papírrégiség, dokumentum, bélyeg előtti levelek, fotók	Krisztina Aukciósház	Gógárfai, Vasút u. 36.	online	az előző héten
12.30.	18.00	☛	első karácsonyi online aukció	Barabás Antik	Barabás antikik.hu	online	az előző héten
01.11.	17.00	☛	könyv, kézirat, plakát	Pest-Budai Árverezőház	VII., Erzsébet krt. 37. I. emelet	az árverés helyszínén	az előző héten
01.17.	18.00	☛	126. árverés: festmény, grafika, műtárgy	Műgyűjtők Háza Galéria és Aukciósház	II., Zsigmond tér 8.	az árverés helyszínén	az előző héten
01.18.	17.00	☛	műtárgy	Pest-Budai Árverezőház	VII., Erzsébet krt. 37. I. emelet	az árverés helyszínén	az előző héten
01.25.	levelezési	☛	papír, régiség	Pest-Budai Árverezőház	bedo.hu	VII., Erzsébet krt. 37. I. emelet	bedo.hu
01.31.	18.00	☛	127. árverés: festmény, grafika, műtárgy	Műgyűjtők Háza Galéria és Aukciósház	II., Zsigmond tér 8.	az árverés helyszínén	az előző héten

A ☛ logoval jelölt aukciók árverési katalógusai az axioart.com címen megtekinthetők/megtekinthetők lesznek. Licitálás/veteli megbízás adásának lehetőségeivel kapcsolatban bővebben tájékozódhat az axioart.com-on!

AXIOART | műkereskedelm az interneten

Megtalálja a Műértőt az axioart.com-on is!

„A világ vezető aukciósházai évek, sőt évtizedek óta nem tudnak mit kezdeni a közép- és kelet-európai régióval. A rendkívül erős és kontrollált lokális piacok, a szigorú védeltségi szabályozások, a nemzetközileg kevésbé ismert és bevezetett művészek, az elérhető minőségi munkák hiánya és a tőkeerős gyűjtők vagy befektetők rejtőzködése szinte lehetetlenné, de legalábbis átláthatatlanná teszi az objektív és reális aukciós anyagok összeválogatását” – írtuk 2016 novemberében, a tavalyi 20th Century Art: A Different Perspective elnevezésű aukció felvezetésében.

Az akkori árverés nagyrészt igazolta is fenntartásainkat, hiszen a leggyengébb összeredményt hozta (2016: 897 500 font) a 20th Century Art sorozat négyéves történetében (2014: 1 863 313 font, 2015: 2 274 500 font), míg a rekordszámú magyar tételből hét bennragadt, köztük meglepetésre Maurer Dóra és Reigl Judit művei is. Minthogy a magyar szempontból sikeres 2016-os Contemporary East árverést 2017-ben nem rendezte meg újra a londoni Sotheby’s, a november közepi aukció lett a magyar művészek egyetlen jelentősebb nemzetközi aukciós megmérettetésének helyszíne.

November 14-én kevés jel mutatott előzetesen arra, hogy az idei esemény másképpen alakulna, mint a megelőző. Szinte üresen kongó árverezőterem, kora délutáni időpont, borús keddi nap Londonban. Mégis, mire a kilencedig tételhez értünk, az aukció összeladása már meghaladta a 2016-os évét, és új rekordára született a cseh avantgárd mesterének, Emil Fillának (Ülő nő, 1946, eladási ár: 729 ezer font). Habár a teremben kevés vásárló tartózkodott, rengeteg online licit ér-



Alois Wachsman: Álló nő, 1930 körül
olaj, vászon, 54x46 cm

kezett, illetve a legtöbb eladás telefonon keresztül történt. A TOP10-es listára további hat cseh, két görög és egy román művész fért fel. A sok esetben hosszas (telefonos) licitháború annak is volt köszönhető, hogy rengeteg tétel kapott – utólag látványosan – alacsony becserítéket. Ez jó taktikának bizonyult az aukciósház részéről, hiszen az említett Emil Filla-festmény megduplázta, Alois Wachsman Álló nője (1930 körül) és Bohumír Matal 1956-os vászna pedig nagyjából megötszörözte felső becserítékét. A cseh dominanciát Tessa Kostrzewa, az aukció vezetője is megerősítette: „Rendkívül elégedettek vagyunk az idei aukció eredményeivel, amit leginkább a cseh munkáknak köszönhetünk. Az erős árak bizonyítékai a cseh avantgárd és modern művek iránti figyelemnek. Élénk érdeklődés mutatkozott továbbá a kelet-európai és a visszatérő görög alkotások iránt is.”

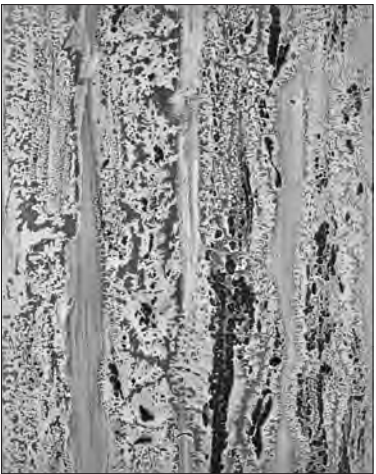
Valóban, ha magyar szempontból kiemelkedő eladás nem is történt ezen a délutánon, a biztos szereplők mellé egy-egy meglepetés is jutott. Reigl kis



Bohumír Matal: Nő vörösben, 1956
olaj, vászon, 81x81,5 cm

méretű 1983-as munkája külföldi galériák közt cserélt gazdát becserítéken belül, 12 500 fontért; Vaszary János a Kiselbach Galériát is megjárt pasztellje külföldi gyűjteménybe került, becserítéken (10–15 ezer) alul, 9 ezer fontért leütve. Meglepő válogatást láthattunk Fényes Adolf négy művéből, de talán kevésbé volt meglepő, hogy ez alkalommal egyikre sem volt érdeklődés – talán az olykor túl magas kezdőár (30 ezer font) miatt is. Bortnyik Sándor Kompozíciók vázákkal című műve már 2015-ben sem talált vevőre a Sotheby’snél, és habár idén jóval a korábbi becseríték alá ment volna az eladó, végül az árverés napján visszavonták a 2007-ben az amszterdami Christie’snél értékesített munkát. Aba-Novák Vilmos népszerű témájú festménye (Piacon) megduplázta alsó becserítékét, és járulékokkal együtt 20 ezer fontért kelt el.

A kortárs hazai szekciót Galambos Tamás – munkáját védőár körül, 4200 fontért ütötték le – és Gyémánt László képviselte, akinek Szabadság-szobrot ábrázoló festménye kiemelkedően szerepelve, 12 500 fontért cserélt gazdát. Meg kell még említeni, hogy sem Saxon-Szász János, sem Gál András művei nem keltek el. Korábbi aukciós eredmények és aktuális nemzetközi figyelem hiányában az előbbi négy alkotó műveinél sok-



Reigl Judit: Cím nélkül, 1983
vegyes technika, 115x83,5 cm

Sotheby’s, London

Tarolt a cseh avantgárd

nyolcvanéves művész érdekes szereplője a neoavantgárd fellendülésnek, minthogy pályája során kimaradt a legendás Iparterv-kiállításokból. Habár 1974-ben Bak Imre és Nádler István mellett alapító tagja volt a Pesti Műhelynek, mégis sokan különutas művészként tekintenek rá ma is, aki mindeddig kívül maradt a reflektorfényen. Ez lehet ugyanakkor az oka annak is, hogy képeinek becserítékei a Sotheby’s számára sok esetben vonzóbbak, mint egy esetleg akár 60–80 ezer fontra értékelt Bak-, Nádler- vagy Keserü Ilona-munka. Magyarán nem az egekben kell megkezdeniük az aukcionálást, jelentős korábbi árverési referenciák nélkül, hanem kedvezőbb, jelen pillanatban talán reálisabban elérhető áron.

Fajó 1967-es Ovális átló (Oval Diagonal) című művét 2016-ban becserítéken, 6 ezer fonton felül, 8500 fontért ütötték le. Ezt idén két újabb munka követte. Az 1965-ös Kék temperamunka a Nemzeti Galéria tapétatervének tanulmányaként készült, becserítéke 10–15 ezer font volt, és védőáron, 8 ezer fontért ment el, hasonlóan a kissé felülárzott (15–20 ezer) 2003-as Két háromszög (Two Triangles) 13 ezer fontos leütéséhez. Fajó munkáit egyre többen keresik, és ha sikerül árait fokozatosan építeni, szilárd aukciósházi visszaigazolásokkal, akkor két-három éven belül az egyik legbiztosabb befektetési opció lehet műveinek megvásárlása.



Emil Filla: Ülő nő, 1948
olaj, vászon, 146x98 cm

A Faur Zsófi Galéria által képviselt orosz Katerina Belkina Frida Kahlo előtt tisztelgő 5/15-ös sorszámú fotómunkájára négy helyről is érkeztek licitek. Végül 6500 fontnál koppant a kalapács, így az újdonsült tulajdonos prémiumokkal együtt 8125 fontot fizetett a képért. Ritkán fordul elő, hogy magyar galéria által képviselt fiatal fotográfus munkája aukción is megforduljon.

Minden jel arra mutat tehát, hogy a Sotheby’s nem adja fel a közép-kelet-európai régióval való foglalkozást, habár a tízpontos találatok mellé továbbra is bebecsúszik egy-egy rossz irányú gellert kapó golyó. Mindenesetre a 2017-es aukció 77,3 százalékos eladási arányával magasra tette a lécet.

F. B.

A hónap aukciós műtárgya

Fotográfia a piacon

Van-e különbség például Gerhes Gábor és Burger Barna munkái között, ha mindkét esetben fotográfiáról beszélünk? És mit jelent mindez a műkereskedelem nézőpontjából? A BAV első fotóaukciója alkalmából érdemes ilyesmikről is elgondolkodni.

A külföldön elért aukciós árak láttán egyértelműen megállapítható, hogy ma már világosan elválik egymástól a kortárs képzőművészeti alkotásként és a fotográfiaként értelmezhető munkák köre: az előbbiek kortárs művészeti aukción indulnak, az utóbbiak fotóaukciókon. A rendszer nagyjából akkor vált véglegessé, amikor a műkereskedők idehaza feladták az önálló kortárs árverés rendezésére tett kísérleteiket, így a fotóalapú képzőművészeti alkotások jelenleg nemigen forognak az árveréseken – néhány speciális, például jótékonyági aukciótól eltekintve.

A nemzetközi piacon a rekordárak harmada Andreas Gursky nevéhez fűződik. A Lipcsében született, de a Düsseldorf-i Iskolához sorolt művész monumentális, legfeljebb hat példányban készült printjei átszámítva egymilliárd forint körüli árakon kelnek el, tehát a legdrágább kortárs festményárak szintjén. Egészen más stílust képviselnek, de a választott technika okán Gilbert and George nyáron Budapesten is kiállított művei szintén a fotólistákon szerepelnek: ezek alaposan átdolgozott, grafikával megbolondított alkotások, tehát közel sem pusztán fotográfiák, mint Gursky képei. A harmadik nagy re-



Burger Barna: Füst a szemében, 2006–2017
digitális print, 40x30 cm

korder, Richard Prince nyolcvanas évekbeli fotói már a dokumentarista és sajtófotók felé tartanak, mégis a kortárs árveréseken indulnak, hiszen nem a téma, hanem a látvány a lényegük. A másik véglet Billy, a kölyök: a vadnyugat legendás vagányáról 1870 körül készült, megviselet fotó készítőjét még csak nem is ismerjük, a tétel ára mégis egy Gursky-print szintjéig ért néhány évvel ezelőtt, nyilvánvaló dokumentumértékének köszönhetően.

A magyar aukciós rendszer eddig jobbára a nagy klasszikusokra, a nemzeti büszkeségekre koncentrált, Kertészre, Brassáira, Hervére, valamint a művészportrékra (a Biksady Galéria kínálatában); mos-

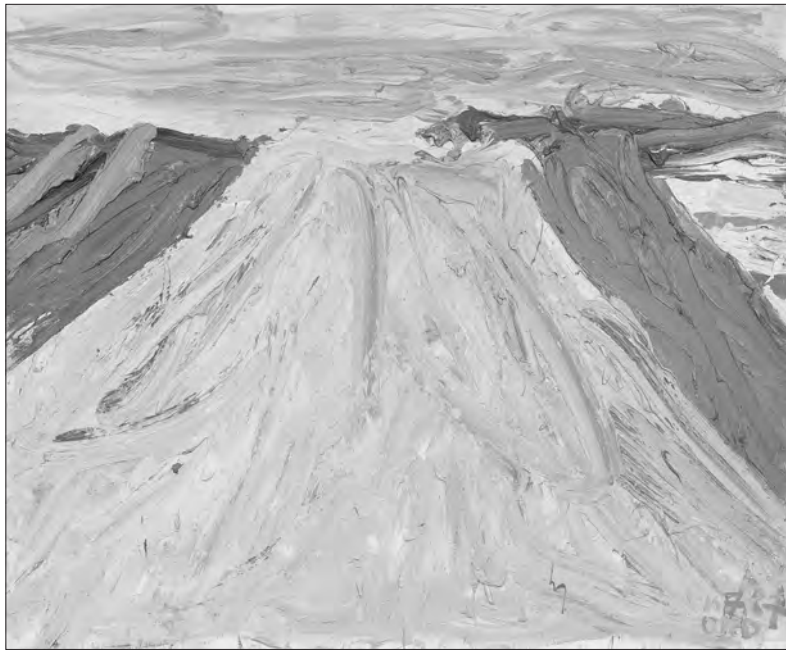
tanában pedig megjelent a galériák – és a Contempo – falain a fotó mint a neoavantgárd önmagában is művészeti értékkel bíró dokumentuma.

A BAV első fotóárverésén a nagy klasszikusok mellett az egy ideig a piacon egyeduralkodó Ágens fotógaléria kínálatában szereplő kortárs dokumentarista munkák is indultak. Érdekes, hogy a legnagyobb figyelmet nem Kertész vagy Ata Kandó, Lucien Hervé fotói, hanem a közelmúltban fiatalon elhunyt Burger Barna néhány műve váltotta ki, közülük is elsősorban a Cseh Tamást indiánként ábrázoló portré, amely 150 ezer forintos indítás után 221 ezer forintért kelt el. Bár közel sem ez volt a legdrágább tétel az aukción, hiszen André Kertész fotói a félmilliárd forintot is elérték, Tóth György Érzelmű állapot című háromrészes aktsorozata pedig 676 ezer forinton végzett, de Burger munkáinak felbukkanása a műkereskedelemben valóban kuriózumnak számít. A nem szűnő Cseh Tamás-kultuszhoz pedig nem szükséges magyarázat, a dalszerző-énekes vonzódása az indián kultúrához és életmódhoz ismert tény, de talán ilyen „hazavihető” dokumentuma mindennek (filmfelvételek maradtak még fenn) nemigen lehet egyéb.

Az Art Market évek óta külön teret szentel a fotográfiának, de a Bizományi felbukkanása ezen a szinten egy másik vevőkört is behúzhat a fotópiacra, amivel vélhetően a kortárs fotográfusok fognak a legnagyobbat nyerni. Már amennyiben lesz folytatása az első alkalomnak – de az eredmények ismeretében nyugodtan lehet erre fogadni.

GRÉCZI EMÓKE

A császári rezidencia november 4. és 12. között megrendezett 49. régiségvásárán, a félszázas mezőnyben a szokásos osztrák, német és svájci galériások mellett az idén belga és olasz résztvevő is akadt. Kanne városából a délkelet-ázsiai szobrászatot népszerűsítő Art Blue először vendégeskedett a Hofburgban. Standján egyrészt két Han-dinasztia korabeli, égetett agyagból készült élethű nyúl, másrészt egy Gandharából, a II–IV. századból származó terrakotta Buddha-fej várta az érdeklődőket. Az észak-olaszországi Bolzano vezető műkereskedése, a Galeria Alessandro Casciaro egyik sztárjának, az ötvenes éveiben járó dél-tiro-



Otto Muehl: Búzaföld, 1987
olaj, vászon, 160x200 cm

Kunsthändler Giese & Schweiger

li szobrásznak, Lois Anvidalfareinek élethű, szokatlan pózokban ábrázolt aktjaiból hozott egy példányt.

A Közel-Kelet háborús övezetvé válása óta világszerte megingott a bizalom az ókori műtárgyak kereskedelmében – és ezzel együtt a vásárlási kedv is hanyatlásnak indult a gyűjtők körében. A rombolásokkal párhuzamos illegális ásatások és csempészet mellett a hamisítások szinte követhetetlen láncolata

Art&Antique Hofburg, Bécs

Schiele, az örök favorit

lefelé vitte az árakat. A bécsi Christoph Bacher Archäologie Ancient Art az első olyan osztrák galéria, amely kizárólag óegyiptomi, görög és római régiségeket forgalmaz, az i. e. 6000-tól i. sz. VI. századig terjedő időszakból. A cég a tárgyak eredetiségére korlátlan garanciát vállal, és provenienciájukat is dokumentálja. Mindemellett az árai is mérsékeltek: egy lépő férfi félméteres egyiptomi faszobrárt (i. e. 1070–664) 58 ezer euróért kínálták, míg a római császárkorból való (i. sz. II. század) párducprémes Dionüszosz hasonló méretű márványtorzója 48 ezer euróba került.

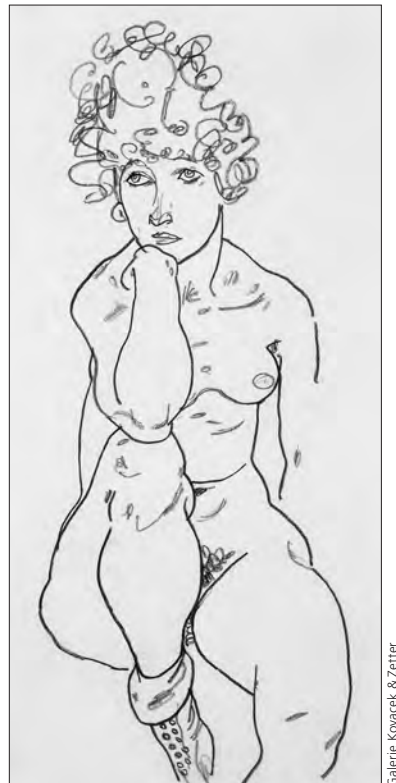
A karlsruhei Neue Kunst – Gallery Michael Oess is újonc volt a Hofburgban: egy fiatal orosz festő, Igor Olejnikov egyéni tárlatával mutatkozott be. A Moszkvában, majd Karlsruhe és Düsseldorf művészeti akadémiáin tanult alkotó élénk színvilágú, monumentális vásznain számol le a kommunista utópiával, s ezzel egyidejűleg a vadkapitalizmus túlkapásaival és a rohamos technizálódással is.

A belvárosi Galerie Kovacek & Zetter profilja a XIX–XX. századi osztrák festészet a biedermeiertől a „hangulatimpresszionizmuson” át a klasszikus avantgárdig. Standjukon a töretlen népszerűségű Egon Schiele *Ülő akt szemből* című (1917) erotikus fekete krétarajza (hátoldalon egy szem- és orrtanulmánnyal)



Ismeretlen szobrász: Dionüszosz párducprémmel, i. sz. II. évszázad
márvány

Foto: Christoph Bacher Archäologie Ancient Art



Egon Schiele: Ülő akt szemből, 1917
kréta, papír, 42,5x20,3 cm

Galerie Kovacek & Zetter

460 ezer euróért várta vevőjét. Emil Nolde *Szarkaláb és kardvirág* (1930 k.) című akvarelljét 280 ezer euróért kínálták. A Galerie Richard Ruberl húzóneve Oskar Kokoschka, fő profilja a bécsi akcionizmus, a rangidős Arnulf Rainernek pedig minden periódusa megtalálható náluk – az átfestésektől az arc- és testátrajzolásokon át az ujjal felvitt kompozíciókig. Ez utóbbiak közé tartozik egy 1959-es, cím nélküli absztrakt lenvászon munka, melyet 85 ezer

euróra tartottak. Susanne Bauer kereskedése hagyatékából szerezte be Hans Staudacher korai műveit, köztük egy vegyes technikájú képet 1969-ből, melyet 6500 euróért árult. A bécsi iparművészet remekei közt lehetett válogatni a Kunsthandel Kolhammer standján: egy 1902 körüli kobaltmázás Loetz vázát 7500, a Wiener Werkstätte 1912-es, igazgyönggyel díszített trébelt aranygyűrűjét 55 ezer euróért lehetett hazavinni.

Klaus J. Jacobs 1984-ben alapította a Rajna-parti nagyvárosban a Jacobs Suchard Museumot, amely a barokk kortól a Bauhausig mutatta be a kávé európai kultúrtörténetét. Örökössei 2012-ben módosítottak a tematikán, mivel a cég kiterjedt globális kereskedelmi útvonalain a kávé mellett többek közt teát, nyersolajat, ópiumot, kaucsukot, selymet is forgalmazott. Az új múzeumi programmal Roger M. Buergel egykori documenta-igazgatót bízták meg. Az ő feladata lett az is, hogy az átrendezés után kimaradt műtárgyakat egy külön árverésen értékesítsék. A speciális anyagból 240 tételes kollekció állt össze, melyet november 16-án vittek kalapács alá a Lempertz kölni székhelyén. A várható siker nem maradt el: a remek ötvösművű és porcelán kávégarnitúráktól a prózai babkávésdobozokig, kézi darálókig, az eltérő kávézási szokásokat ábrázoló festményektől az egyedi grafikákon át a legkülönfélébb sokszorosított technikákkal készült művekig, az üvegtárgyaktól az ültetvényesek privát pénzügyi mértékig szinte minden elkelt. A kikiáltási árakat heves licitpárbajokon srófolták többszörösükre, az összesített leütési érték végül az előzetesen becsültnek háromszorosát tette ki.

Az ezüstműtárgyak közt a XVII. századi német ötvösség központjából egy korai barokk augsburgi kávéskanna lett a listavezető. Öntött, trébelt és gravírozott eljárással, kívül-belül aranyozott ezüstműtárgyból készítette Mathias II. Bauer 1697–1699 között. A körte formájú kannatestet finoman vésett akantuszlevelek díszítik poncolt alakon; a látványt ívelt delfin alakú fülek, három karmos láb és a fedetlen delfint megülő puttó egészíti ki.



Carl Ludwig Jessen: Fríz família kávézás közben, 1897
olaj, vászon, 100x154,5 cm

A muzeális példányt a szakértők 40–60 ezer euróra becsülték, de egy kitartható magángyűjtő végül 136 400 eurót adott érte. Szép eredményt ért el egy modern bécsi társa is: 25–35 ezer eurós becsértékét megduplázva 52 ezer euróért kelt el az építész, bútort és tárgytervező Josef Hoffmann terve alapján a Wiener Werkstättében 1909-ben készült tárgy. A kerek talpon és három oszlopon álló, sima felületű, trébelt és öntött cilinder alakú, üvegtetős ezüstkannát helyenként apró gyöngysordomborítás töri meg, fedelese forralóját páros elefántcsont fogantyú díszíti. Paul de Lamerie londoni műhelyében készült 1730-ban

Kunsthhaus Lempertz, Köln

Utazás a kávé körül



Josef Hoffmann terve a Wiener Werkstätte részére: Kávéfőző, 1909
ezüst, 31 cm

róra tartott tételt 32 240 eurón ütötték le. A kínálatban egy, a XX. század második feléből való aranyperemes, apró virágos, rózsafogantyús hatszemélyes Herendi kávékészlet is akadt, mely 100 eurós kikiáltási árán ment tovább.

A XIX. század végi fríz hétköznapiok hűséges krónikása, Carl Ludwig Jessen 1897-es, kávézó nagycsaládi olaj-vászon idilljét a becsérték nyolcszorosaért, 99 200 euróért vitték el. Mozgalmas keleti vásártéren kávé



Schooren gyár, Zürich: Kávéskanna svájci tájjal, 1770 körül
porcelán, 23,3 cm

ivó, muzsikáló turbános figurákat ábrázol a bajor Johann Michael Wittmer 1833-as akvarellje, mely a várt érték kilencszeresét, 27 280 eurót hozott. Hazai vonatkozású tétel a Habsburg Birodalom magyar területéről való, XVIII. századi selyem-, fém-, paszomány- és szőrmeráttel, valamint aranyszállal díszített zsánerekép, amely 800 euróról indulva eredeti ára 33-szorosára ugrott. Ennek 1972-es variánsa a román származású svájci Daniel Spoerri *Aktion Rest* (Tableau Piège) című assemblage-a, mely eredeti edények és evőeszközök kombinálásával készült, plexidobozban „tálalva”. A Spoerri védjegyének számító mű valamivel becsértéke fölött, 24 800 eurón végzett.

AZ OLDALT ÍRTA: WAGNER ISTVÁN

Ősz végi könyvárverések

Korai hajrá József Attilával és focival

A megszokottnál korábban kezdődött az év végi hajrá a könyvárverések piacán. Október 24. és november 18. között a kistokaji Abaúj Antikvárium, a szegedi Dekameron és Könyvmoly, a debreceni Bihar, a fővárosban pedig az Ex Libris, a Nyugat, a Krisztina, a Bábel és a Szőnyi Antikvárium, valamint az Árverés 90 Bt. rendezett aukciót.

Az **Ex Libris** rendezvényén már az első percekben megszületett az aukció rekordleütése. Antonio Bonfini olasz humanista Mátyás király felkérésére kezdett hozzá a Historia Pannonica: sive Hungaricarum... című (Köln, 1690) történeti munka megírásához, melyből 1543-ban az első három dekád jelent meg, a többi 1568-ban. Itt a mű teljes szövegét tartalmazó 4. kiadásához indulóáron, 120 ezer forintért jutott egy helyszíni licitáló. Szintén a helyszínről vitte el egy érdeklődő kikiáltási áron, 80 ezer forintért Desericzky József Ince De initiis ac majoribus Hungarorum commentaria... című (Buda, 1748–1753–1758), a magyarok eredetéről szóló munka négy kötetét, amely öt kötetben teljes. A jogi blokkban az Indokolás a magyar általános polgári törvénykönyv tervezetéhez című (Budapest, 1901–1902) ötkötetes mű ért a legtöbbet: 8 ezerről 60 ezer forintig jutott. Liszt Ferenc Lohengrin et



Meyer's Universum oder Abbildung und Beschreibung des Sehenswerthesten und Merkwürdigsten in Natur und Kunst auf der ganzen Erde. 1–21 kötet (13 kötetbe kötve), Hildburghausen, New York, 1835–1860

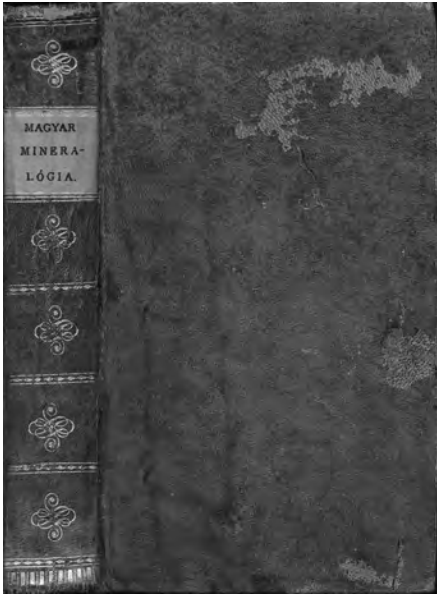


ciókon, most 25 ezerről 54 ezer forintot adtak érte. Fehér Géza Kanitz Fülöp Félix, „a Balkán Kolombusa” élete és munkássága 1829–1904 című (Budapest, 1932) könyve a Magyar Földrajzi Társaság sorozatának egyik legritkább darabja. 18 ezerről egy vételi megbízott és egy telefonáló harcolt a megszerzéséért, végül az utóbbi vitte el 60 ezer forintért. Meglepően jól szerepelt Sven Hedin Transzhimalája című (Budapest, 1910) kötete is: 4500-tól 30 ezer forintig küzdöttek érte. Mályusz Elemér Egyházi társadalom a középkori Magyarországon című (Budapest, 1971) kötete is sikeres volt: 2500-as indulás után 21 ezer forintért váltott tulajdonost. Radnóti Miklós Naptár című (Budapest, 1942), legritkább kötete 50 ezerről

kezményei című (Szeged, 1933) kötete 12 ezerről 55 ezer forintért ment tovább. Stephanus Katona Historia Critica Regum Hungariae című történeti munkája közel 40 év alatt jelent meg 42 kötetben. Az első 7 kötet az Árpád-házi királyok korát, a következő 12 kötet a vegyesházi uralkodókat, a többi a Habsburgok korszakát mutatja be. Itt a vegyesházi uralkodókat tárgyaló, 1788–1793 között megjelent köteteket aukcionálták, és meglepetésre már indulóáron, 120 ezer forintért hozzájuk juthatott szerencsés vevőjük. Szegedi hírességek meghívói és fényképei is bekerültek a kínálatba. A 10 darab kartonba helyezett meghívók, fényképek és étrendek (1926–1931) 24 ezerről 75 ezer forintért kerültek egy telefonon licitáló birtokába. Az aukció rekordjait József Attila verseskötetei állították fel. A Nem én kiáltok című (Szeged, 1925) könyvét (dedikálatlanul!) 40 ezerről 270 ezer (!) forintért vitte el egy vételi megbízó. A Szépség koldusa címűt (Szeged, 1922), mely a költő első, legritkább kötete, szintén 40 ezerről indították – ezt 370 ezerért szerezte meg egy telefonos licitáló.

A **Krisztina Antikvárium** kiváló anyaggal tartotta meg a december 9-i nagy árverése előtti „felvezető” aukcióját. Bod Péter Az Isten vitézkedő anyaszentegyháza állapotjának... rövid története című (Basileában, 1760), első kiadású, magyar nyelvű egyetemes egyháztörténet teljes példánya ritkán fordul elő: ezúttal 120 ezerről 190 ezer forintért lehetett hozzájutni. Pázmány Péter Hodegus. Igazságra vezető kalauz című (Nagy-Szombatban, 1766) kötetének ötödik kiadása 60 ezerről indulva 100 ezer forintot ért. Az Írók és művészek. Székely Aladár fényképei (Ady Endre és Ignótus előszavával, Budapest, 1915) dedikálva került a kínálatba, és 26 ezerről 70 ezer forintig verték fel az árát. Iványi István Szabadka szabad királyi város története című (Szabadka, 1886–1892) kétkötetes mun-

kája 34 ezerről 95 ezer forintért ment tovább. Kalapács alá került a Magyar Földrajzi Társaság Könyvtárának teljes, római számozású sorozata is (Budapest, 1902–1911). A jó állapotú 13 kötetet 70 ezer forintért indították, és végül 120 ezer forintot ért. Kazinczy Ferenc adta ki a Zrínyinek minden



Zay Sámuel: Magyar mineralógia avagy az ásványokról való tudomány... Komárom, 1791



munkái című (Pesten, 1817) összefoglalót, melynek szép állapotú, egybekötött példánya 36 ezerről indulva 100 ezer forintig emelkedett. Ezen az aukción sem maradtak el a meglepő leütések. Homoki-Nagy István Hegyen-völgyön című (Budapest, 1966) kötete a szerző hasonló tárgyú filmjéből készült. A dedikált mű ára nem várt licitverseny után 10 ezerről 80 ezer forintig meg sem állt. A politikai blokk tételei közül – a már említett tendencia jegyében – Bízó Béla A nyilaskereszt című (Szeged, 1941) munkája 5 ezerről 65 ezer, Adolf Hitler vezér és birodalmi kancellár 1941. december 11-én tartott beszéde (Budapest, 1941) 2600-ról 48 ezer forintig szárnyalt.



Lippay János: Posoni kert Nagyszombat és Bécs, 1664



Tannhäuser de Richard Wagner című (Leipzig, 1851), első kiadású írása 20 ezerről 60 ezer forintig emelkedett. A magyar nemzet függetlenségi nyilatkozata (Debreczenben, 1849) ára 26 ezerről 75 ezer forintig kúszott. A kimagasló, ám egy évek óta tartó tendenciába nagyon is illő leütések közé sorolható Erdeős László Finnország szabadságharca. Az 1939/40. évi hadjárat című (Budapest, 1941) kötete, mely 2600-ról 55 ezer, és Rosenberg Alfréd Zsidókérdés – világprobléma című (Budapest, 1942) munkája, mely 2400-ról 65 ezer forintig emelkedett – mindkettő vételi megbízóhoz került.

A **Nyugat Antikvárium** aprónyomtatvány- és folyóiratblokkjában szerepelt a Mátyás Diák című rendkívül ritka, humoros hetilap XXV. évfolyama (1912. január–december), amely kikiáltási árának duplájáért, 30 ezer forintért cserélt gazdát. Ugyanitt Kossuth Lajos gyászjelentéséért (Torinó, 1894 március 21-én) 6 ezres indulás után 22 ezer forintot adott egy vételi megbízó. Cserei Farkas A magyar, és székely aszszonyok' törvénye című (Kolo'svárrat, 1800) kötete nem túl gyakori szereplő auk-

„baráti áron”, 85 ezer forintért került egy vételi megbízóhoz. William Shakespeare Színműveinek négy kötete (Budapest, 1894) szép állapotban 70 ezer forintot ért. Vay Sarolta Régi magyar társasélet című (Budapest, 1900) kétkötetes munkájáért is licitcsata zajlott: 5 ezerről csak 32 ezer forintért lehetett hozzájutni.

Bár a debreceni és esztergomi árverések még csak ezután következnek, a kínálat ismeretében valószínűnek tűnik, hogy a szegedi **Dekameron és Könyvmoly** megtartja vezető pozícióját a vidéki aukciósházak között. Simonkai Lajos Aradvármegye és Arad szabad királyi város természetrajzi leírása című (Arad, 1893) kötete kikiáltását megduplázva 60 ezer forintot ért náluk. A Vasárnapi Ujság szépirodalmi és ismeretterjesztő képes hetilap 1854 és 1921 között jelent meg. Az elmúlt három évben tucatnyi évfolyama került kalapács alá, itt a 26. évfolyamához (1879) 24 ezres indítás után 55 ezer forintért jutott új tulajdonosa. Vicsay Lajos Először igazság! Azután béke. Az ezeréves Magyarországot halálra ítéltő trianoni béke súlyos követ-

zött, aláírt és Mikes Lajosnak dedikált példánya. A 300 ezres induló árból 850 ezer forintos leütés lett. A nagyon erős kéziratblokk tételei közül Arany János kéziratához (1877. március 27.) 200 ezerről 650 ezer forintért jutott egy helyszíni licitáló, Ady Endre Vér:ős áldozat című (é. n.) verskéziratáért három telefonon licitáló küzdött 600 ezertől 2,1 millió forintig – ez lett az aukció rekordleütése. Mindkét kéziratot védetté nyilvánították.

Meglepő leütésekben sem volt hiány. A Ferencváros labdarúgócsapatának üdvözlő képes levelezőlapja Mexico Cityből (1947. VII. 29.) Gombkötő Imrének 6 ezerről indulva 50 ezer forintos leütést hozott. Bokor Ervin Menekülés a szibériai fogságból Japánban és Anglián keresztül. Két magyar tiszt viszontagságai című (Budapest, 1919) kötetének megszerzéséért 50 ezertől 220 ezer forintig küzdött egy telefonáló és egy helyszíni licitáló, végül az utóbbi győzött. Az elmúlt évek egyik legmeglepőbb leütése is a focihoz köthető. A magyar labdarúgó válogatott 1953. november 25-én 6:3 arányban legyőzte otthonában a kontinentális csapatokkal szemben 90 éve veretlen angol válogatottat. Ennek a mérkőzésnek az angol nyelvű programfüzetét (London, 1953) aukcionálták 3 ezer forinttól indítva, s két helyszíni licitálónak köszönhetően 260 ezer forintig emelkedett az ára.

HORVÁTH DEZSŐ

Időszaki kiállítások 2017. december 8.–2018. február 2.

Budapest

acb Attachment
VI., Eötvös u. 2. Ny.: K–P 14–18
Esterházy Marcell , 2018. I. 5–ig
acb Galéria
VI., Király u. 76. Ny.: K–P 14–18
Bak Imre , 2018. I. 5–ig
acb NA
VI., Király u. 74. Ny.: K–P 14–18
Angyalórtó Kálmán , 2018. I. 5–ig
Angyalföldi József Attila Művelődési Központ
XIII., József Attila tér 4. Ny.: H–P 8–20
Mozgásban a kultúra 5. , 2018. I. 5–ig
Ari Kupsus Galéria
VIII., Bródy S. u. 23/b. Ny.: K–P 13–18
Orr Máté: Miniature , XII. 22–ig
Art9 Galéria
IX., Ráday u. 47. Ny.: K–P 14–18
Kaliczka Patrícia: Hosszú óceán , XII.15–ig
Cyőrffy Sándor , XII. 19.–2018. I. 5.
Károlyi-Kiss Benedek , 2018. I. 9–19.
Petschner-Pető Katalin , 2018. I. 23.–II. 9.
ART&ME Galéria
VI., Eötvös u. 27. Ny.: előzetes telefonos egyeztetéssel
Karácsonyi kiállítás és vásár , 2018. I. 16–ig
Art Salon / Társalgó Galéria
II., Keleti Károly u. 22. Ny.: H–P 11–18
Incze Mózés és Varga Melinda , 2018. I. 26–ig
Artézi Galéria
III., Kunigunda útja 18. Ny.: előzetes telefonos egyeztetéssel
Adagio. Kontraszt László , XII. 14–ig
Artphoto Galéria
XI., Bartók Béla út 30. Ny.: H, Sze, P 15–19, Szo 11–14
Kerekes Gábor , XII. 22–ig
Ateliers Pro Arts / A.P.A. Gallery
VIII., Horánszky u. 5. Ny.: H–P 12–18
Egyed László: Télelőtti képek , XII. 8–ig
28 Galéria
IX., Ráday u. 47. Ny.: H–P 12–18
Csoportos nemzetközi kiállítás , XII. 12–30.
832 Galéria és Kultúrtér
XI., Bartók Béla út 32. Ny.: H–P 10–18
Tölgy-Molnár László: 49. hét , 2018. II. 2–ig
Bajor Gizi Színeszmúzeum
XII., Stromfeld Aurél út 16. Ny.: Sze–V 14–18
Kassákizmus 3: Új dráma, új színpad. A magyar avantgárd színházi kísérletei , 2018. II. 25–ig
Művészek 2D-ben , 2018. III. 18–ig
Budapest Art Brut Galéria
IX., Üllői út 60–62. Ny.: H–P 10–18
8. PsychArt24 , 2018. I. 26–ig
BTM – Budapest Galéria
III., Lajos u. 158. Ny.: K–V 10–18
BTM – Hermina Alkotócsoport , 2018. I. 7–ig
BTM – Fővárosi Képtár – Kiscelli Múzeum
III., Kiscelli u. 108. Ny.: K–V 10–18
LÁMPA! Egy designikon a kortárs művészet fényében , XII. 31–ig
BTM – Új Budapest Galéria
IX., Fővám tér 11–12. Ny.: K–V 10–18
A jelen képlete , 2018. I. 21–ig
Biblia Múzeum
IX., Ráday u. 28. Ny.: H–P 10–18, Szo 10–17
Karátson Gábor: A csodálatos kenyérszaporítás , 2018. II. 10–ig
byArt Galéria
IX., Ráday u. 47. Ny.: H–P 10–18
Csernátony Lukács László , 2018. I. 5–ig
Chimera-Project
V., Klauzál tér 5. Ny.: K–P 15–18
U M E N I E – Protagonists of the Slovak Neo-Avanguard , XII. 22–ig
Cultiris Galéria
XIII., Szent István krt. 26. Ny.: H–P 10–19, Szo 10–14
Péter-Szabó Katalin és Vágó Zoltán , 2018. II. 1–ig
Deák 17 Gyermek és Ifjúsági Művészeti Galéria
V., Deák Ferenc u. 17. Ny.: H–P 10–18
Az én városom, a mi Világörökségünk , XII. 20–ig
Satoe Tone Mesés világa , XII. 20–ig
Deák Erika Galéria
VI., Mózsrá u. 1. Ny.: Sze–P 12–18, Szo 11–16
Alexander Tinei: Electric Dreams , XII. 12.–2018. I. 27.
Der Punkt
V., Szarka u. 7. Ny.: K–P 14–18
nonkonform , XII. 22–ig
Eötvös 10 Közösségi és Kulturális Szintér
VI., Eötvös u. 10. Ny.: H–V 10–18
Tillai Ernő és Tóth Károly fotóművészek , XII. 19–ig
Esernyös Galéria
III., Fő tér 2. Ny.: H, Sze, Cs, P, Szo 10–18, K 10–21, V 10–15
III. Óbudai Képzőművészeti Tárlat , XII. 22–ig
Faur Zsófi Galéria
XI., Bartók Béla út 25. Ny.: H–P 12–18
Gáti György: Nekem való világ , XII. 29–ig
Fészek Galéria
VII., Kertész u. 36. Ny.: H–P 14–19
Kala Bence és Rácz Noémi , 2018. I. 9–ig
Szentgróti Dávid , 2018. I. 9.–II. 9.
Fiktív Gastrogaléria
VIII., Horánszky u. 27. Ny.: H–V. 12–24
Papp Norbert: Útközben , XII. 11. 25–ig
FISE / Fiatal Iparművészek Stúdiója Egyesület
V., Kálmán Imre u. 16. Ny.: H–P 13–18
Andrási Edina és Kusnyár Evelin , XII. 13–22.
Forrás Galéria
VI., Teréz krt. 9. Ny.: H–Cs 12–18, P 10–13
Feredics Béla , XII. 14.–2018. I. 10.
FUGA
V., Petőfi Sándor u. 5. Ny.: H–P 13–21, Szo–V 11–21, K zárva
Dombóvári Judit fotókiállítás , 2018. I. 10–ig
Ruzicska Tünde keramikus-iparművész , XII. 12.–2018. I. 8.
Gyukics Péter fotókiállítása , 2018. I. 14–ig
Századforduló mintalapok a Schola Graphidis Művészeti Gyűjteményből , XII. 14.–2018. I. 14.
Magyar Látvány-, Díszlet- és Jelmestervező Művészek Társaságának kiállítása , XII. 15.–2018. I. 14.

Gaál Imre Galéria
XX., Kossuth L. u. 39. Ny.: K–V 10–18
Sárkány Győző: Bálványok bukása , 2018. I. 7–ig
Galéria Lénia
II., Széher út 74. Ny.: K 16–18, Szo 14–17
Grafikai vásár , XII. 22–ig
Galéria Neon
VI., Nagymező u. 47. Ny.: H–P 14–18
Bernát András , XII. 15.–2018. I. 12.
Glassyard Gallery
VI., Pauday E. u. 25–27. Ny.: H–P 14–18
Csákány István: Tükör által , 2018. I. 31–ig
Godot Galéria
XI., Bartók Béla út 11–13. Ny.: K–P 9–14, Szo 10–13
Nagy Kriszta x-T: blek frájéjé , XII. 23–ig
Godot Pop-up
XIII., Újpesti rakpart 1. Ny.: K–P 9–14, Szo 10–13
YG Art Fair , XII. 23–ig
Goethe Intézet
IX., Ráday u. 47. Ny.: K–P 10–18
Peter Bialobrzeski , XII. 31–ig
Három Hét Galéria
XI., Bartók Béla út 37. Ny.: K–P 11–15, Szo 12–18
Wolsky András , XII. 23–ig
Hegyvidék Galéria
XII., Királyhágó tér 10. Ny.: K–P 10–18, Szo 10–14
Csernus Tibor–Boldi: Párizs vonzásában , 2018. I. 22–ig
Hidegszög Stúdió
VII., Dob u. 24. II. em. Ny.: K–P 14–20
Mogyorós Anna Luca: Liquid personas , 2018. I. 3–26.
Hopp Ferenc Ázsiai Művészeti Múzeum
VI., Andrásy út 103. Ny.: K–V 10–18
Sanghay – Shanghai , 2018. IV. 8–ig
Horizont Galéria
VI., Zichy Jenő u. 32. Ny.: K–P 14–20, Szo 12–18
Halász András: Barlang , XII. 13.–2018. I. 17.
Inda Galéria
II., Király u. 34. Ny.: K–P 14–18
Felix Stephan Huber–Philip Pocock: Black Sea Diary , 2018. I. 18–ig
Jurányi Galéria
II., Jurányi u. 1. Ny.: H–V 10–22
László Zsuzsi: A néző , XII. 31–ig
Binaura: Polar Graph , 2018. I. 24.–II. 25.
K28 Lakás-Galéria
VII., Kazinczy u. 28. Ny.: előzetes telefonos egyeztetéssel
Kiss Andrea: FemMe , XII. 19–ig
Kálmán Makláry Fine Arts
VI., Falk Miksa u. 10. Ny.: H–P 10–18
Válogatás művészeink alkotásaiból , 2018. I. 10–ig
Karinthy Szalon
IX., Karinthy Frigyes út 22. Ny.: H–P 11–18
A Csimota könyvkiadó kiállítása , XII. 19.–2018. I. 19.
kArton Galéria
V., Alkotmány u. 18. Ny.: H–P 13–18
4G – Moravszki Kata, Murányi Kristóf, Pál Tamás, Strály Dóra , XII. 21–ig
K.A.S. Galéria
XI., Bartók Béla út 9. Ny.: K–P 14–18
Stressz Pozíció , XII. 12–ig
Szanyi Borbála és Lovas Ilona: Psalmus Hungaricus , XII. 14.–2018. I. 16.
Daradics Árpád , 2018. I. 18.–II. 12.
Kassák Múzeum
III., Zichy-kastély, Fő tér 1. Ny.: Sze–V 10–17
Kassákizmus 2: Az új Kassák – A 16 meghal és a madarak kiröpülnek , 2018. II. 25–ig
Kiskép Galéria
IX., Országház u. 8. Ny.: H–V 10–18
ifj. Szlavics László: Nézőpont , XII. 15–ig
Kisterem
V., Képiró u. 5. Ny.: K–P 14–18
Kaszás Tamás , 2018. I. 12–ig
Káldi Katalin: Hő , 2018. I. 16.–II. 16.
Kleibelsberg Kultúrkúria
II., Templom u. 2–10. Ny.: H–V 10–18
Kerényi Zoltán: Karácsonyi kaleidoszkóp , 2018. I. 14–ig
Aba Béla , XII. 13.–2018. I. 14.
Koller Galéria
I., Tancsics Mihály u. 5. Ny.: H–V 10–18
Kass János , XII.17–ig
Labor
V., Képiró u. 6. Ny.: előzetes bejelentkezés
Koronczí Endre: Fehér , XII. 18–31.
LATARKA Galéria
VI., Andrásy út 32. Ny.: K–P 11–18
Kortárs művészeti vásár , XII. 21–ig
Liget Galéria
XIV., Ajtósi Dürer sor 5. Ny.: K–Szo 12–19
Szelley Lellé: Kirúszozatlanul , XII. 14–ig
Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum
IX., Komor Marcell u. 1. Ny.: K 10–20, Sze–V 10–18
Westkunst – Ostkunst. Válogatás a gyűjteményből , XII. 31–ig
Gazdálkodik okosan! , 2018. I. 14–ig
Várnai Gyula: Peace on Earth! Az 57. Velencei Képzőművészeti Biennálé magyar pavilonjának kiállítása , XII. 9.–2018. I. 14.
Esterházy Művészeti Díj 2017 , XII. 15.–2018. I. 14.
M Galéria
II., Marczibányi tér 5/a. Ny.: H–V 8–18
Jonas Jens Brogaard és Jesper Kunuk Egede fotókiállítása , XII. 20–ig
Parkas György-élmékkiallítás , 2018. I. 10–29.
Magyar Fotográfusok Háza – Mai Manó Ház
VI., Nagymező u. 20. Ny.: H–V 11–19
Vivian Maier , 2018. I. 7–ig
Magyar Képzőművészeti Egyetem – Barcsay Terem
VI., Andrásy út 69–71. Ny.: H–V 10–18
Cristian Aurel Opris , XII. 31–ig
Baranyay András , XII. 15.–2018. I. 28.
Magyar Műhely Galéria
VII., Akácfa u. 20. Ny.: H–P 10–17
Függőleges helyzetek , XII. 23–ig
Magyar Nemzeti Galéria
I., Szent György tér 2. Ny.: K–V 10–18
Korniss Péter – folyamatos emlékezeit , 2018. I. 7–ig
„A teremtő lángész”. Egy kultuszkép története , 2018. II. 18–ig
Keretek között. A hatvanas évek művészete Magyarországon , 2018. II. 18–ig

Magyar Nemzeti Múzeum
VIII., Múzeum krt. 14–16. Ny.: K–V 10–18
Fénykeresők , 2018. I. 28–ig
Matrakci Nasuh, a 16. század gényusza , XII. 28–ig
Memoart Galéria
XIII., Pannónia u. 6. III/3. Ny.: előzetes egyeztetéssel
G. Horváth Boglárka , XII. 30–ig
MET Galéria
XI., Bölcső u. 9. Ny.: K–Cs 14–18
Téli Tárlat , XII. 9.–2018. I. 20.
MissionArt Galéria
V., Falk Miksa u. 30. Ny.: H–P 10–18, Szo 10–13
Karácsonyi vásár , 2018. I. 14–ig
Molnár Ani Galéria
VIII., Bródy S. u. 22. Ny.: K–P 12–18
Issues of uncertainty. Csoportos kiállítás , XII. 15.–2018. I. 27.
Molnár-C. Pál Múterem
XI., Ménesi út 65. Ny.: Cs, P, Szo 10–18
Molnár-C. Pál: „Ime, az ember” , 2018. VI. 30–ig
Ferenczy Béni utolsó alkotókorszaka , 2018. VI. 30–ig
Műcsarnok
XIV., Dózsa Gy. út 37. Ny.: K–V 10–18, Cs 12–20
Emlék és Mű , 2018. I. 14–ig
Blaskó János: Törekvés az egyensúlyra , 2018. I. 28–ig
Jakobovits Miklós: A titok , 2018. I. 28–ig
Szemadám György: Félárnyékban , 2018. I. 28–ig
Karátson Gábor , 2018. I. 28–ig
Gadányi Jenő: Képvilág-világkép , 2018. I. 28–ig
Egy/Kor , 2018. I. 28–ig
Museion No.1
XIX., Üllői út 3. Ny.: K–P 14–18
2016–2017 új műtárgyai , XII. 16–ig
MyMuseum Galéria
VII., Dohány u. 30/a. Ny.: H–P 10–17
Szimbólumok forradalma , XI. 15.–2018. I. 21.
Nagytitényi Kastély
XII., Kastélypark u. 9–11. Ny.: K–V 10–18
Iparművészek karácsonyfái , 2018. I. 6–ig
Óbudai Társaskör Galéria
III., Kiskorona u. 7. Ny.: K–V 15–19
Kútövölgyi-Szabó Áron: Gettier barlangja , XII. 17–ig
Gerber Márton: Tanácsadás , 2018. I. 10–28.
Patyolat
VIII., Baross u. 85. Ny.: H–P 10–18
Kiss Márta: én te (n)é , XII. 24–ig
Petőfi Irodalmi Múzeum
V., Károlyi u. 16. Ny.: K–V 10–18
Kassákizmus I: Új művészet – A bécsi MA az avantgárd nemzetközi hálózataiban , 2018. II. 25–ig
PH21 Gallery
IX., Ráday u. 55. Ny.: H–P 10–18
A formák világa , XII. 16–ig
PIK Galéria
XVIII., Vasút u. 48. Ny.: H–V 9–20
Magyar filmplakátok – SOKY , 2018. I. 17–31.
Resident Art Budapest
VI., Andrásy út 33. Ny.: K–P 13–18
Verebics Ágnes , 2018. I. 26–ig
Robert Capa Kortárs Fotográfiai Központ
VI., Nagymező u. 8. Ny.: H–V 11–19
Robert Capa a tudósító , XII. 31–ig
Koronczí Endre: Paratusspiritus manuatum , XII. 12.–2018. I. 29.
Golden Boundaries , 2018. III. 18–ig
Saxon Galéria
VI., Szív u. 38. Ny.: Cs 15–19
ÉlményMűhely , 2018. I. 15–ig
Scheffer Galéria
XI., Kosztolányi D. tér 4. Ny.: H–P 14–18, Szo 10–13
Jubileumi tárlat , XI. 13.–2018. I. 31.
Stúdió Galéria / FKSE
VII., Rottenbiller u. 35. Ny.: K, Cs, P, Szo 14–18, Sze 16–20
PATRON – karácsonyi könyv- és műtárgyvásár , XII. 19–ig
Új tagok , 2018. I. 23.–II. 16.
Szencsár Galéria
IX., Üllői út 69. Ny.: H–P 16–20
Irányvonalak , XII. 20–ig
Széphárom Közösségi Tér
V., Szép u. 1/b. Ny.: K–P 10–18, Szo 10–14
Decsi Ilona Luca és Kéri Imre , XII. 30–ig
Szlovák Intézet
VIII., Rákóczi út 15. Ny.: H–Cs 10–18, P 10–16
Judita Csáderová: Untitled , XII. 15–ig
TAT Galéria
V., Semmelweis u. 17. Ny.: Sze–P 14–19
Grafikus felületek , 2018. II. 25–ig
Telep Galéria
VII., Madách Imre út 8. Ny.: H–V 12–22
LoLife presents No Signal , XII. 13–30.
TOBE Galéria
VIII., Bródy S. u. 36. Ny.: Sz–P 14–18, Szo 11–15
GUELCOPE , csoportos kiállítás, 2018. I. 6–ig
Trafó Galéria
IX., Lilium u. 41. Ny.: K–V 16–19
Pakui Hardware: A megszokás szülőitiei , 2018. I. 7–ig
TRAPÉZ
V., Henszlmann Imre u. 3. Ny.: K–P 12–18
Színház szobafogságban. Epizódok a Dohány utcai lakásszínház történetéből , 2018. I. 12–ig
Várkok Galéria
I., Várkok u. 11. Ny.: K–Szo 11–18
Korniss Péter: Hosszútáv , 2018. I. 7–ig
Várkok Project Room
I., Várkok u. 14. Ny.: K–Szo 11–18
Részegh Botond , 2018. I. 7–ig
Várkert Bazár – Testőrpalota
I., Ybl Miklós tér 2. Ny.: K–V 10–18
Ég és Föld között. A Biblia a magyar képzőművészetben , 2018. I. 14–ig
Várnegyed Galéria
I., Batthyány u. 67. Ny.: K–Szo 11–18
Morelli Edit: Tűzben született , 2018. I. 12–ig
Vasarely Múzeum
III., Szentlélek tér 6. Ny.: K–V 10–17.30
Talált geometria , 2018. II. 28–ig

Pesti Vigadó
V., Vigadó tér 2. Ny.: H–P 10–18
Pannonhalmi Szusza , 2018. I. 7–ig
Gyulai Líviusz , 2018. I. 28–ig
VILTIN Galéria
VI., Vasvári Pál u. 1. Ny.: K–P 13–18, Szo 11–17
Kóródi Szussanna , 2018. I. 20–ig
Vintage Galéria
V., Magyar u. 26. Ny.: K–P 14–18
Galántai György , XII. 15–ig
Ősz Gábor , 2018. I. 16.–II. 9.
Vizivárosi Galéria
II., Kapás u. 55. Ny.: K–P 13–18, Szo 10–14
Viziók , XII. 19–ig

VIDÉK

BALASSAGYARMAT
Horváth Endre Galéria, Rákóczi fejedelem útja 50.
Claus Caninenberg , XII. 21–ig
Mikszáth Művelődési Központ, Szerb u. 5.
Szantsik József , 2018. I. 25–ig
BALATONFÜRED
Vaszary Galéria, Honvéd u. 2–4.
Cilinder és lokni , XII. 31–ig
Duray Tibor: Emberi, túlságosan emberi , 2018. I. 7–ig
Gyermekek a magyar képzőművészetben , 2018. I. 8–ig
BÉKÉSCSABA
Munkácsy Emlékház, Gyulai út 5.
Mira Marincas: aReális , XII. 21–ig
DEBRECEN
MODEM, Baltazár Dezső tér 1.
Receptorok. Kozári Hilda multiszenzenorális intervenciója az Antal–Lusztig-gyűjteményben , 2018. I. 14–ig
Debreceni Nemzetközi Művésztelep , XII. 31–ig
Blattner Géza kísérleti bábszínháza az avantgárd Párizsban , 2018. II. 25–ig
Haj Köz Galéria , Hal köz tér 3.
Adventi kiállítás és vásár , XII. 22–ig
824 Galéria , Batthyány u. 24.
Új hullám, 2017. Debreceniek a művészeti egyetemeken , XII. 15.–2018. I. 27.
DUNAÚJVÁROS
Kortárs Művészeti Intézet –ICA-D, Vasmű út 12.
Gosztola Kitti, Kaszás Tamás, Szalay Péter: Ötvözet – A XIII. , XII. 15.–2018. I. 12.
Félárnyék. Egy fontos gyűjtemény legújabb szerzeményei , 2018. I. 19.–II. 16.
EGER
Kepes Intézet, Széchenyi u. 16.
Zsolnay , 2018. III. 31–ig
ESZTERGOM
Duna Múzeum, Kőlcsey u. 2.
Vida Judit és Brassai Gabriella , 2018. I. 2–ig
GÖDÖLLŐ
Művészetek Háza Gödöllő, Szabadság út 6.
Jaeger Tibor és Vincfei Sándor , XII. 21–ig
GYÓR
Egyházmegyei Kincstár, Káptalandomb u. 26.
Szent László grafikai arcreekonstrukció.–Az MKE Művészeti Anatomia és Rajz Tanszéke , XII. 31–ig
Magyar Isptia, Nefelejcs köz 3.
Schima Bandi: retrospektív , 2018. I. 14–ig

KAPOSVÁR
Rippl–Rónai Múzeum, Fő u. 10.
Aranycori álmok. Válogatás Rippl–Rónai Ödön grafikai gyűjteményéből , 2018. I. 21–ig
KE

Galerie aKonzept, Berlin

Az orvosi pályától a galériáig

A hetvenes–nyolcvanas évek Berlinjében magángalériák kizárólag a nyugati Charlottenburg negyedben voltak. Bár a fal leomlását követő egy-két évben akadt néhány kezdeményezés a Mítettben, Berlin központi, valaha kelet-berlini negyedében is, ezek egytől egyig viszonylag gyorsan tönkrementek. Csupán az utóbbi 15 évben indult el az a folyamat, amely a Mitte középső részét (Auguststrasse, Linienstrasse, Tucholskystrasse) magángalériák önjelölt negyedévé változtatta. Eleinte Hermann Braun is ezen a környéken keresett helyet vállalkozásának. Mivel a negyednek ez a része akkor már telt volt, a Mitte másik szegletében, egy csendesebb utcában találta meg a tökéletes helyszínt. Az utca persze már így is tele volt kisebb galériákkal, de a Schröderstrassén még

kevésbé volt jellemző a mainstream – ahogyan ő fogalmaz.

Hermann Braun már húszas éveiben is művészetről és írásról álmodozott, csak hogy először egzisztenciát akart építeni, hogy aztán – befutott orvosként – lassan elkezdjen alkotásokat vásárolni. A hobbi eleinte jól megért a házában, amelyben lakott, ám idővel túlnőtte a teret. Ekkor fogalmazódott meg az elképzelése, hogy gyűjteményének egy részét művészeti vásáron mutatja be. Két évvel ezelőtt azon a Positions Berlinen debütált, amely a berlini Art Fair alatt kimondottan kortárs kereskedelmi rendezvényként szerveződött magángalériák részére. S mert tisztában volt vele, hogy az eladás a berlini privát galériáknak nem éppen az erőssége – néhányan ugyan jól megélik belőle, a többség azonban egyik hónapról a másikra tengődik –, a sajátját főleg befektetésnek tekintette annak ellenére, hogy 2017-ben Raphaël Lévy zürichi műkereskedővel, barátjával és egyben a galéria művészeti vezetőjével megnyitotta közös gyűjteményükből összeállított első, mondhatni, bevezető kiállítását. A kollekció többek között Richard Hamilton nyomatait, Henri Michaux frottázsait, Ryszard Wasko fotográfiáit és Keith Hering metrórajzait is tartalmazta, melyek természetesen megvásárolhatók voltak.

Az ezt követő, jelenlegi, 2018. január 14-ig futó kiállítás a queer identitás problémáit helyezi a középpont-



Hermann Braun Amit Elan munkája előtt

ba, a címe egyszerűen They (Ők). A két kurátor, Chantal Kirch és Tal lungman koncepciója egy látható-láthatatlan sérülést próbál felnyitni a nézőben, amennyiben a probléma szerintük már nem (csak) a másságról, hanem saját magunkról is szól: mindannyiunkban létezhet egyfajta „seb”, amely másként láttatja velünk a világot. A téma feldolgozását sokszor ellentmondást nem tűrő hangvétel jellemzi, mint Sergio Zevallos konceptuális rajzait is, Amit Elan festményei viszont már sokkal megengedőbbek, mondhatni játékosak. Képei szinte freskóként nyitják meg a teret. A sokszor barbár módon, artikulát-

lan színességű, eltorzult portrék totemként foglalnak magukba minden gyermeki engedetlenséget és groteszk pajzánságot. Az Amerikában született, Izraelben nevelkedett, Berlinben élő művészt az utópiának ez a nem láthatóan boldog színezetű állapota érdekli a leginkább, ahogy elmondja: a szexualitás megjelenítéséhez nála gumimacik, szivárvány és dinoszauruszok is társulnak, hiszen a boldogság őszinte pillanatait leginkább így merevíthetők ki, festhetők meg.

Iwajla Klinke fotográfiái a szemben lévő falon különböző népviseletbe öltözött gyermekeket ábrázolnak. Az egytől egyig sötét háttérbe vesző alakokat a ruházat szinte teljesen befedi, ezért arcuk merevsége is csak nehezen vehető ki, szinte úgy hatnak, mintha hús-vér babák tárgyfosztó lennének, testek, melyek ruha nélkül nem is létezhetnek: a gyermekek szinte alárendeltjei a ruhának, kosztümnek. Az éppen átöltöző, öregedő transzvesztita alakja Sadie Lee képen az előző gondolatot igyekszik továbbvinni. Képen a test inakból, izmokból és lógó bőrből áll össze, a figura mint ha nemcsak a ruhát venné le magáról, hanem azt a sorsszerűséget is, mely a transzvesztita létet önként magára vállaló karakter sajátja. Az emberi testről szólnak Goodyn Green fotói is. A legtöbbször félmeztelenül pózoló alakok magukon hordozzák mindazokat az attribútumokat, amelyek megkülönböztethetetlenül teszik



Az aKonzept galéria belső tere, háttérben Sadie Lee és Sergio Zevallos munkái

identitásukat, a sokszor magányos ember alakját.

A kiállítás megnyitását komoly figyelem övezte. Oka nemcsak a Berlinben is népszerű témaválasztás, hanem a finoman összerakott, kevésbé erőszakos szexuális tartalom. Hermann Braun megítélése szerint ezzel a tematikával tudja leginkább fémjelezni az aKonzept galéria arculatát. Nem előre meghatározott korszakok vagy stílusok adják a bemutatott munkák keretét, hanem egyfajta szabad mozgás a választott témakörök között. A következőt egyik kedvence, Wolf Vostell betonmunkái szolgáltatják majd. A sokszor nagy méretű tér-objektumokkal merőben más irányba próbálja terelni majd a figyelmet, finoman kitapogatva a berlini közönség befogadóképességét. Az igény igenis megvan szerinte, és azzal a gazdasági változással, amelyen Berlin éppen át esik, előbb-utóbb a művek eladása is ígéretebb lesz. De jelenleg még nem ez a fő cél.

SZAUDER DÁVID



Részlet Iwajla Klinke Pearls in Herods Eyes című sorozatából, 2016

MÁR OKOSTELEFONON IS ELÉRHETŐ!



Töltse le a DHVG-applikációt az App Store vagy a Google Play áruházból, és olvassa a HVG-t – bárhol, bármikor!

Megrendelés: bolt.hvg.hu/dhvg-elofizetes

HVG Kiadó Zrt., 1300 Bp. 3., Pf. 20

(06-1) 436-2045

(06-1) 436-2012

ugyfelszolgalat@hvg.hu

hvg

Miért nem voltak nagy művészek a nők között?

A kirekesztés struktúrái

Meghalt Linda Nochlin amerikai művészettörténész. Linda Weinberg néven, 1931-ben született Brooklynban. A New York-i Vassar College-ban tanult filozófiát, görögöt és művészettörténetet, a New York Universityn doktorált. Kutatási területe a francia festészet, a realizmus volt; munkásságában, írsaiban fontos helyet kapott a munkásosztály, a nők ábrázolása.

Számos úttörő szellemű kiállítás kurátora volt: 1988-ban egy nagy Courbet-tárlat, 1976-ban Ann Sutherland Harrisszel a korszakhatárt jelző Women Artists. 1550–1950 című nagyszabású bemutatóé a Los Angeles-i County Museumban, 2007-ben pedig a Global Feminisms. New Directions in Contemporary Art a Brooklyn Museumban.

Nochlin a New York University művészettörténeti intézetében tanított, innen vonult nyugdíjba 2013-ban. Az 1950-es években, amikor disszertációját írta, dúlt a McCarthy-korszak, s ő – mint baloldali érzelmű művészettörténész, gondolkodó – mindenféleképpen valamilyen, a McCarthy-rendszerrel szemben álló témát keresett, így esett a választása Gustave Courbet-ra. 1988-ban Nochlin merete először kiállítani a széles nyilvánosság előtt a festő A világ eredete című munkáját – nem kevesebb, mint 122 évvel a kép születése után.

Könyveiben – Realism (1971), Women, Art, and Power, and Other Essays (1988), The Politics of Vision (1991), The Body in Pieces: The Fragment as a Metaphor of Modernity (2001), Bathers, Bodies, Beauty (2006) – szellemesen, tabuktól mentesen közelítette meg a XIX. századi művészetet, új megvilágításba helyezte jól ismert, kanonizált művészeket, műveket. Művészettörténésztől szokatlan módszert is használt állításai alátámasztására: egyik emlékezetes gesztusa volt, amikor egy erotikus francia fényképet, ahol egy nő úgy tartja maga előtt az almákkal teli tálcát, hogy az almák között fedetlen mellei is ott vannak, párba állított egy meztelen férfi fotójával, ahol a férfi úgy tartja maga előtt a banánokkal teli tálcát, hogy pénisz is ott van a gyümölcsök között.

Legismertebb írása 1971-ben jelent meg Miért nem voltak nagy művészek a nők között? címmel az ARTnews januári számában, amelyet a nők felszabadításának, a nők művészettörténetben elfoglalt helyének, helyzetének szenteltek. Ez az írás a feminista művészettörténet alapszövege lett, korszakhatárt jelez. Akadt, aki úgy fogalmazott a Nochlin halála alkalmából írt emlékezésében, hogy a művészettörténet-írás történetét két részre bonthatjuk: a Miért nem voltak nagy művészek a nők között? előtti és utáni korszakra.

Ha Nochlin nem írt volna mást, ha nem szentelte volna életének több évtizedét a feminista művészettörténetnek és aktivizmusnak, ezzel az egyetlen munkájával is beírta volna magát a művészettörténetbe.

Írt volna mást, ha nem szentelte volna életének több évtizedét a feminista művészettörténetnek és aktivizmusnak, ezzel az egyetlen munkájával is beírta volna magát a művészettörténetbe.

Egy 2017-es interjúbán elmondta, hogyan született a tanulmány, és miért ez lett a címe. Egy fogadáson galerista barátja azzal fordult hozzá: „Linda, én annyira szeretnék nőket kiállítani a galériámban, de miért nincsenek jó nőművészek?” Nochlin nem kezdte el keresni a jó nőművészeket, nem azt kezdte bizonygatni, hogy a nők is voltak olyan „jó” festők, szobrászok, mint a férfiak. Nem azt vizsgálta, hogy a nők miért „nem voltak képesek” olyan kiemelkedőt alkotni, mint például Michelangelo, hanem magát a „nagyság” fogalmát, az értékrendet, illetve azt a hatalmi rendszert tárta fel, amelynek része a nemek közötti hatalommegosztás is, vagyis strukturálisan tárta fel a nők helyét, helyzetét. Kimutatta, hogy nem a női hormonokban, a menstruációs ciklusban vagy a női agy eltérő mivoltában, hanem az oktatásban és a művészet intézményrendszerében rejlik a probléma gyökere: a nők évszázadokon keresztül el voltak zárva a férfiak által irányított képzéstől, s az intézményi struktúrát sem nyitották meg előttük.

A Miért nem voltak nagy művészek a nők között? az a szöveg, amelyből kiindulunk, amikor a nőkről és a művészetről, a genderről és a művészetről tanítunk. Tudomásom szerint máig nincs lefordítva magyarra. Pedig tudjuk, hogy igazán az megy át a szakmai köztudatba, ami saját nyelven is olvasható. Elavult volna? Ha valóban így lenne is, nálunk erre még a befogadását megelőzően került volna sor. Lehet, hogy példái, esetei már unásig ismertek (bár távolról sem gondolom így), ám szemlélete, a művészet intézményrendszerét megközelítő módszere, amivel a kirekesztés, a hallgatás strukturális okait tárja fel, cseppet sem elavult. Ott volna a helye a hazai szöveggyűjteményekben is, mivel a művészettörténet tudománytörténetének fontos része, s e tekintetben ez a közel 40 éves szöveg mit sem veszített aktualitásából.

Utolsó, immár posztumusz megjelenő könyve is olyan témával foglalkozik, a nyomor, a szegénység képi ábrázolásával, amely egyáltalán nem nevezhető túlhaladottnak. A Misère: The Visual Representation of Misery in the 19th Century 2018 tavaszán jelenik meg a Thames and Hudson kiadónál.

TURAI HEDVIG

PS1, New York

Hús és vér, anyag és energia

1964. május 29-én este, a párizsi American Center színpadán nyolc, fehérneműre vetkőzött nő és férfi ült egy vacsoraasztalnál és beszélgetett, majd táncra kelt, hogy párokba rendeződve végezzon rögtönzött és koreografált mozdulatsorokat. A zenével, hangalámondással és fényekkel kísért táncnak egy szobalány vetett véget, aki vödörből előbb nyers csirkéket, makrelákat és kolbászokat dobált, majd festéket öntött az ekkor már a földön hempergő párokra. A nyers hússal és egymással is ölelkező, a festéket egymás testére mázoló párok vidám orgiája papírcafathalmokban való hancúrozással ért véget.

Carolee Schneemann Húsöröm (Meatjoy) című performansza a hidegháborús kulturális diplomácia jegyében rendezett A szabad kifejezés fesztiválja című eseménysorozat részeként került színpadra Párizsban. A később Londonban és New Yorkban is bemutatott munka, ahogy Schneemann írta, „erotikus rituálé, a hús mértékelen, zabolátlan ünneplése” volt. A művész szövegkönyvében és rajzaiban, valamint fényképeken és 16 mm-es filmen is dokumentált Húsöröm férfi és nő, állat és ember, élő és halott párosításaiából felépített mozgássora a XX. századi performanszművészet egyik kulcsdarabja. Schneemann dionüoszosi orgiája a társadalmi kódok, az ipari civilizáció gépkultúrája és az amerikai puritanizmus ellenében a tisztaságot, az illendőséget és az elfojtott szexualitást elvetve követelte vissza a testet. Az anyagi létezésben egymástól elválaszthatatlan mocsok és gyönyör keverékéből álló Húsöröm erotikus és komikus szertartása Antonin Artaud a test végtérmekeivel és határaival játszó kegyetlen színházának és a Wilhelm Reich-féle, örömelvű szexualitást hirdető pszichoanalitikai gyakorlatnak a rokona.

A Húsöröm azonban nemcsak a test felszabadításáról és a hús ünnepléséről szólt – a festékekkel összemázolt, vászonként és esetként használt testek a gesztus- és az akciófestészet erőszakos testiségét is játékba hozták. A festőnek tanult és magát a mai napig elsődlegesen festőnek tartó művész karneváli performansza a festészet férfiak uralta és a macsó kreativitás mítoszába burkolt médiu-mát is bírálta. Schneemann a feminista performansz- és testművészet ikonikus alakja, akinek akciói, filmjei, fotói, festményei vagy kollázsai egyben a festészetrel való el- és leszámolás mozzanatai is. Nem véletlen, hogy a művésznek a New York-i MoMA PS1-ban rendezett életmű-kiállítására a Kinetikus festészet címet kapta.

Az egykori iskolaépület termeiben többé-kevésbé kronologikus rendben bemutatott munkák között sok a Húsörömhöz hasonló régi ismerős, mint például az összeolvadásoknak, de kiégéseknek is fordítható Fuses című némafilm, amelyben Schneemann és férfitársa a kamera előtt szeretkezik. Ahogy az ellentétpárokból konstruált Húsöröm, úgy az 1967-es Fuses is a kollázs elvére épül. Az egymásba vesztett testek felvételei talált képekkel és a különféleképpen ronsolt, égetett vagy festékekkel összemázolt 16 mm-es filmszalag képeivel keverednek. A figuratív és absztrakt, talált és forgatott képek kavalkádjával Schneemann a testiség tapasz-



Carolee Schneemann: Húsöröm, 1964

talatát, a szeretkezés erejét és lendületét írta át a film anyagára. A Fuses a test és a film materiális fúzióit dinamikus káoszként mutatja meg, és ezzel nemcsak a szex és a fizikai intimitás látványossá tételét, de a női test tárgyiasítását is elkerüli. Míg a Fuses képvilága és szervezőelve a Schneemann egész pályáján átfutó festmény- vagy fotóalapú kollázsokat idézi, az összemázolt filmszalag tárgynélküli képei a művész 1950-es évekbeli absztrakt expresszionista festményeire emlékeztetnek.

Talán legismertebb két művében nem kísértetként vagy referencia-ként, hanem kézzel foghatóan van jelen a festészet. A határait is beleértve (Up and Including her Limits) című, 1973 és 1976 között készített munkában Schneemann egy papírral borított saroktérben a mennyezetről lógó hámban meztelenül ingázva, kezében és szájában színes krétákkal piszkította be a hófehér papírfelületeket.



Carolee Schneemann: Fuses, 1967

A krétanyomok Willem de Kooning vagy Cy Twombly munkáit idézik, a nyomhagyás módszere pedig az akciófestészet és a New York-i Iskola szatírával elegy genderkritikája. A PS1-ban látható A határait is beleértve a színes krétajelekkel borított sarokszínpad, a performansz videofelvételeit mutató monitorok és a mennyezetről függő hám együttese, azaz a performansz tárgyi maradványai-ból és képi dokumentációjából álló multimédia-installáció.

A Belső tekercs (Interior Scroll) című nyilvános performansz – amely ma már csak fotókon látható, illetve szövegkönyv és kellékek formájában létezik – történeti dimenzióba helyezte A határait is beleértve komikus és agresszív genderkritikáját. Az 1975 augusztusában East Hamptonban, egy nőművészek festményeiből rendezett kiállítás kísérő programjaként bemutatott Belső tekercs első részében Schneemann meztelenül, egy asztalon fekvé festéket kent magára, miköz-

ben a Cézanne nagy festőnő volt című pamfletjét olvasta fel. A performansz második részében kötényt kötött, és az asztalon állva a vulvájából kihúzott papírtekercsről egy magánbeszélgetést olvasott fel, amely a nőművészek mindig szertelen és személyeskedő munkáinak örökzöld becsmérléséről szólt. A méter hosszú szöveges fallosz-szal Schneemann viccet csinált a freudi péniszirigységből, és burleszkszerű jelenetek sorában figurázta ki a szavak és a hatalom nemét, a logosz patriarkális uralmát.

A Schneemann-életmű kevésbé ismert darabjai között találunk az 1970-es évek elejéről fekete-fehér performanszfotókat pároknak szánt satirikus torna- és veszekedés-gyakorlatok képeivel, vagy televíziós híryanagokból és hirdetések-ből összevágott politikai filmeket és videoinstallációkat, amelyekben a háborúban sérült és lemeszárolt testek öltönyös politikusok portréival és absztrakt formákkal keverednek. Schneemann minden munkája a test nyelvében beszél és artikulálja magát: legyen szó a festészet neméről, a művészeti szcéna, a társas kapcsolatok és a politika hatalmi viszonyairól. Az életmű nagy motívuma a test megmutatása és a művészeti materiák szenzuális használata.

A festményeket, tárgyakat, performansz-dokumentációkat, installációkat és archív anyagokat okosan elegyítő életmű-kiállítás végére érve kiderül, hogy Schneemann testbeszéde miben különbözik az 1960-as évek végén induló feminista művészek testművészetétől. Szemben a Gina Pane és Ana Mendieta fotóin és performanszaiban megjelenő, az áldozathozatalra és a szenvedéstörténetre referáló, vérben tobzódó testi misztikával, és szemben a női test reprodukív funkcióját és képét a szenzualitás kiiktatásával bemutató Mary Kelly vagy Eleanor Antin munkáival, Schneemann művészetében a test kiiktathatatlan és brutális nyersességgel, de metafizikai terhektől mentesen van jelen. Nála a női test sosem kép vagy tárgy, hanem anyag és energia, nem kellék, hanem élvezettel megélt kreatív eszköz és politikai apparátus. Az anyagi létezés, a hús öröme, erejét és mulandóságát tematizáló életmű 78 éves alkotója komoly és konokul szenvedélyes művész, de sem magát, sem a testet nem veszi túl komolyan. Miért is tenné? Tudja, hogy úgyis elmúlik. (Megtekinthető 2018. március 11-ig.)

BERECZ ÁGNES

A Chto Delat centenáriumi videója

Az októberi forradalom (és társai) alulnézetből

A szentpétervári székhelyű Chto Delat (Mi a teendő) csoport személyes, szubjektív közelítése a történelemhez a Kirekesztettek (2014) videóval kezdődött, amely a bukott hősöknek állított emléket. A kissé teátrális performansz főiskolai szereplői megnevezték elfeledett, tragikus sorsú hőseiket, majd zombipózbba meredtek.

Legújabb videójuk a Nagy Októberi Szocialista Forradalom (ahogy anno a tankönyvekben szerepelt) 100. évfordulójára, A Téli Palota ostroma – egy kép törvényszéki vizsgálata című dortmundi, a Hartware MedienKunstVereinben (HMKV) rendezett kiállítás megrendelésére készült. A megemlékezés cseppet sem ünnepélyes vagy monumentális. A film készítőinek nem állt szándékában, hogy valamilyen megnyugtató közéletet találjanak, vagy összeegyeztessék a meglehetősen eltérő, szélsőséges értelmezéseket az eseményről – ahogy Dmitry Vilensky, a csoport vezetője felvezette új filmjüket a New York-i MoMA-ban tartott amerikai premieren.

A Palota tér 100 év után. A zombi négy évszaka című videó valójában előadás-performansz, amelyben Oxana Timofeeva neves orosz filozófus professzor – egyben a csoport tagja – a Téli Palota előtt filozófiai elmélkedésekbe ágyazva fejti ki véleményét száz év távlatából a forradalomról és annak következményeiről. A videó koncepciója az ő Zombi Kommunista Manifesztumára épül, amelynek tézise szerint azok készek meghalni a harcban – amely még csak nem is a jobb jövőért folyik, hanem azért, mert a jelenben már képtelenség élni –, akik reménytelenségükben mindenre elszántak. Miközben ő a „zombi-centenarium” koncepciójáról beszél, és megidézi a később tömegmészárláshoz vezető felkelést, a háttérben zombik performanszát látjuk. A zombi itt metaforaként használatos – hangzik a magyarázat –, és a nyomorultak nézőpontjából jeleníti meg a történelmi eseményt. A zombik vonaglanak, koordinátatlanul dobálják testrészeiket, mintha azok nem is tartoznának hozzájuk, a szabadtéri színpaddá alakított híres-hírhedt Palota téren (akárcsak a forradalom megünneplésének 3. és 5. évfordulóján), amely jól ismert Eisensteinnek a forradalmat újrarájzáló (avagy eljátszó és mitologizáló – hiszen az leginkább innen ismert) Október című filmjéből. Amannak győzedelmes harci zaja helyett emitt grotteszk vigyorba meredvedt, hangtalan nevetés kíséri a palota zárt kapuja előtti tétlen toporgást; a szimbolikus épület dicsőséges lerohanása helyett emitt üres fekete transzparenszeket cipelő zombik kihátrálását látjuk a térről és a képből.

A film képi világa a forradalmi avantgárd köztéri művészetét, utcadekorációit idézi, s a csoport tevékenységének megfelelően a brechti színházi hagyományokat követi. A videó mintegy hipnotizálja, szinte magába szippantja az embert, hatása alól nehéz szabadulni.

Első pillantásra szkeptikus, borongós történelemértelmezés ez egy olyan fiatalabb generáció nézőpontjából, amely már a Szovjetunió

összeomlása után született, illetve szocializálódott, avagy a „radikális politikai pesszimizmus” – ahogy ezt az attitűdöt a vetítés utáni beszélgetésben Ana Janevski nevezte – megnyilvánulása. A zombikultúra mint afféle deviáns szubkultúra általában balosnak és felforgatónak minősül. A harcos, öntudatos munkásoksztyá, a proletariátus azonban nem sokat profitál a nem éppen szokványos zombi-metaforából. A másik értelmezés, legalábbis a felszínen, a globális neoliberális kapitalizmus kritikája, amely kitölt minden, az ideológiák harca után maradt rést, és mindent lecserél fogyasztói kultúrára, ami csak útjába kerül. Ez alól a valamikor fogyasztói aszketizmusra kényszerített orosz utóállam sem kivétel. A Palotatérén II. Miklós cár és balerina szeretője, a lengyel származású Mathilde-Marie Feliksovna Kschessinska imitátorával lehet fotózni, ahogy Moszkvában a Vörös téren Lenin imitátorával – a két város politikai beállítottságának és turistakínálatának megfelelően. Ebben a kontextusban „a korábbi proletariátust agyamosott zombi-vásárlókká változtatta a biokapitalizmus... akik maguk sincsenek tisztában vele, hogy (agy)halottak” – írja Olga Kopenkina a Hyperallergic című amerikai blogmagazinban. Innen nézve meglehetősen deprimáló a film üzenete: a haladás utópiájából és a nemes humanista ideákból nem maradt más, mint a vásárló szabadsága, szabad választás a piaci árudömpingből. A film jelentése azonban jóval komplexebb ennél, s függetlenül az alkotói szándéktól, számos mélyebb értelmezési lehetőséget is megenged.

A zombi lélektelen – emberségtől, akaratától, érzéseitől megfosztott – porhüvely, nem rendelkezik szabadsággal, élet és halál között tévelygő köztes lény. A szó maga kreol–haiti–francia eredetű, s a haiti folklór részeként a mágiával halotyaiból feltámasztott, normálisan élni és meghalni egyaránt képtelen élőhalottat jelentette. A Nyugat-Afrikából elhurcolt és rabszolgaságba kényszerített egykori szabad fekete lakosság összes nyomorát – az elfogatástól a viszontagságos tengeri utazáson át az állati sorba taszított gyarmati élet mindenapjaiig – belevetítette e fogalomba. Az az életérzés fogalmazódott meg benne, hogy örökre testük börtönébe vannak zárva, örök rabszolgaságra kárhoztatva, és még haláluk után sem nyerne feloldozást, illetve juthatnak el képzeletbeli örökkévalóságukba, az ősök földjére. A gyarmatok modern rabszolgaságának szorongásai sűrűsödtek össze a fogalomban és a szóban, az embertelenség élménye a cukornádültetvényeken. A Code Noir, a gyarmatok törvénykönyve a saját testük feletti kontrolltól is megfosztotta őket, s azt a „gazdára” ruházta át, aki belátása szerint kínozhatta vagy meg is csonkíthatta rabszolgáját. A XVIII. században Haiti volt a világ egyik legproduktívabb gyarmata. A brutális élet- és munkakörülmények következtében azonban igen rövid volt a rabszolgák élettartama, ezért a korban ide irányult a legtöbb rabszolgaszállítás



Chto Delat: A Palota tér 100 év után. A zombi négy évszaka, videostillek, 2017

Készült a Zürichi Egyetem és a HMKV (Hartware MedienKunstVerein) megbízásából A Téli Palota ostroma – egy kép törvényszéki vizsgálata című dortmundi kiállításra

mány: a francia polgárság gazdaságának fenntartásához állandó utánpótlásra volt szükség.

A történelemben példátlan haiti rabszolgafelkelés szintén a teljes reménytelenségből nőtt ki, és a „szabadság vagy halál” jelszavában öltött testet. Az erőszakos fegyveres lázadás, amely kíméletlen revánsot vett a fehér rabszolgatartókon, félelemmel töltötte el a „civilizált” világot, s ezzel a zombi szó jelentése is megváltozott: politikai értelmet nyert, és demonizálta a feketéket. Ettől kezdve a „civilizált” világ vetítette bele a képzetbe saját szorongásait. A felvilágosodás kori szabadságesszme és a rabszolgaság gyakorlata közötti el-

lentmondás senkit sem izgatott (a felvilágosult filozófusokat is ideértve), ahogyan az sem, hogy miközben a francia forradalom az emberiség szabadságáért küzdött, ez az eszme nem terjedt ki a gyarmatok fekete lakosságára, hiába tűztek ők is hasonló jelszavakat zászlajukra. Az úgynevezett fekete jakobinusok átlépték a fekete rabszolga és fehér gazdája között húzódó határt, ahogy a két jól elkülönített világ közötti kulturális határt is átlépték – azt, amely a civilizált, felvilágosodott Európa, a történelem letéteményese és jólétének forrása, illetve a gyarmatok, az „elmaradott”, „barbár világ” között húzódott. A gépezetet a kulturális

rasszizmus működtette, amelyben a korszak filozófusai is osztoztak, minthogy a felvilágosodás nemes eszményei nem vonatkoztak azokra, akiket hátrahagytak, mondván, hogy „nem érettek” a privilegizált világba való bebocsátásra.

Márpedig ezeket a nemes eszményeket – szabadság, egyenlőség, testvériség, illetve demokrácia – a mai napig elfogadott akár erőszak árán is biztosítani, terjeszteni, vagy e jelszavak égíse alatt érvényt, jogosultságot követelni misszionárius akciókhoz, amelyek háttérében – akárcsak születésük pillanatában – kemény gazdasági érdekek gyaníthatók. Később a kifejezés Európa nincstelen szegényeire, a kol-dusokra, kalózsokra, csavargókra is kiterjedt, kiegészülve egyéb borzalmakra alkalmazott metaforákkal és az undort, megvetettséget jelentő kifejezésekkel. A kontinentális kapitalizmus kezdetén a fogalomban rejlő fenyegető és rémisztő kaoszt a szabad munkaerővel rendelkező proletariátus képviselte – melynek munkakörülményei nem sokban különböztek a rabszolgákétól. Ennyiben a zombi-metafora nem őket testesíti meg, hanem rájuk projektált.

A halál árán is megszerzendő önfelszabadítás eszméje, amely a haiti forradalom hajtóereje volt, tükröződött Lenin azon eszméjében, miszerint a „forradalom érdekében készen kell állni a halálra is”: Ezt az elvet manifesztumában Timofeeva „szinte köztörvényes bűnnek” tartja. A francia forradalom sem bánt éppen kesztyűs kézzel ellenségeivel, de a véres erőszakot, kegyetlenséget a haladás eszméje szentesítette: annak szellemében és érdekében mé-szároltak.

A három sorsfordító forradalom sorában a francia vitán felül áll mint a modern, civilizált világ bölcsője, amelyet az egész világ ünnepel. Az orosz körül heves viták zajlanak, s megítélése közel sem egyöntetű; mindkét véglet képviselteti magát a róla szóló diskurzusban – még Oroszországban is –, ám ettől függetlenül szerte a világban megemlékeznek 100. évfordulójáról, amit kiállítások, szimpóziumok tömege fémlel. Ami a haiti forradalmat illeti, azt a feledés homálya fedi, s a világtörténelem szempontjából „marginálisnak” minősül (Huntington). A zombi-metafora azonban, amely egy karibi sziget, Saint-Domingue francia részéből indult világ körüli útjára, azóta sem vesztett erejéből, s politikai felhangjai sem kopnak le: napjainkban az élet és halál között imbolygó migránsokat vizionálja mint szintén a reménytelenségtől hajtott nyomorult sereget, amely előtt bezárja kapuit és akiktől saját jólétét félti a „civilizált” világ – akárcsak a régi szép időkben.

A Chto Delat videója láttán a nézőnek déja vu élménye van, mint hogy annak szívszorító, fogva tartó látomása egyszerre idézi meg a történelem különböző korszakai-nak számkivetettjeit, akik az életük árán is emberként akartak kezeltetni, s emberhez méltó életet akartak/akarnak élni. (A Téli Palota ostroma című kiállítás 2018. április 8-ig tekinthető meg.)

ANDRÁS EDIT

A kortárs művészet eladási taktikái és nehézségei

Network és orvvadászat

Edward Winkleman *Selling Contemporary Art. How to Navigate the Evolving Market* (A kortárs művészet árusítása. Hogyan tájékozódjunk az átalakuló piacon) című könyve látszólag gyakorlatias, majdhogynem a kézikönyv műfájába illeszthető munka (olykor pontokba szedve ad praktikus útmutatást, a végén szerződésmintákat is tartalmaz). Egészében azonban a kortárs szcéna alapvető problémáira rávilágító, kijózanító olvasmány.

Láttele a 2008-as gazdasági válság óta bekövetkezett, gyakran emlegetett változások – melyek egy része nyilván már a válság előtt is alakulóban volt – okait veszi szemügyre (első rész: a galeristák hatáskörén kívüli eső változások), és a különböző méretű galériák számára tesz javaslatokat a helyzet kezelésére (második rész: a galeristák által előidézett változások).

Az említett átalakulások – a kortárs művészeti piac globalizációja (bár ennek mértékét Winkleman is vitatja), az internetes vásárlási lehetőségek elterjedése, a vásárok számának ugrásszerű megnövekedése, az eseménycentrikusság elterjedése, az „orvvadászat” (poaching) gyakorisága (kisebb galériák befutott művészeinek a nagyobb galériák által történő elcsábítása – Larry Gagosian egy interjúbán kifejtette, hogy a tehetséges művésznek nem első, hanem második felfedezője akar lenni), vagy a kereskedelmi galéria mint kiállítóhely csökkenő látogatottsága – mind összefüggenek, s így nem véletlen, hogy gyakran olvashatunk könyvön belüli kereszthivatkozásokat.

Winkleman elemzésében megjelent interjúkra, cikkekre, blogokra és magánbeszélgetésekre hivatkozik. Forrásai között egyaránt megnevez galeristákat, gyűjtőket és (ritkábban) művészeket, illetve olyan adatbázisokat, mint például a TEFAF műtárgypiaci beszámolóját, a Thierry Ehrmann által létrehozott Artprice kortárs műtárgypiaci éves jelentését vagy a Szergej Szkaterscsikov által alapított Skate-beszámolót. A könyv írása közben kérdőíveket szerkesztett, melyeket kérésére a világ vezető, ismert magángyűjtői és galeristái töltöttek ki. Ez már önmagában is bizonyítja Winkleman széles kapcsolathálóját – nem véletlen, hogy valamennyi fejezetben visszatérő javaslata a személyes kapcsolatok ápolása.

A kortárs művészeti piac világának alapos ismerete mögött nemcsak évtizedes galériavezetői tapasztalata, hanem a Moving Image, a szokásostól merőben eltérő művészeti vásár elindítása áll.

A Leo Castelli-féle kereskedést leváltó Larry Gagosian üzleti modelljének világában a 2008 óta bekövetkezett átalakulásokat óvatosan, de rosszállóan értelmező szerző különösen érzékeny a középkategóriás galériák sorsára, melyek – mint a sajátja is – szerinte a feltörekvő (emerging) galériák és a megagalériák (melyek több nemzetközi helyszínnel rendelkeznek és legalább 40 művészt képviselnek) közé besorolva sokszor bezárásra vannak ítélve a mai helyzetben. Márpedig, írja

Winkleman, a középkategóriás galériák nélkülözhetetlenek egy egészséges galériarendszerben, hiszen ők hajlandók és képesek a nem, vagy csak lassan kifizetődő művészpályákat hosszú távon menedzselni.

A részletesen, táblázatokkal alátámasztott piaci változásoknak a művészetre gyakorolt hatására a szerző csak minimális mértékben tér ki; nem olvashatunk arról, hogy milyen téma, stílus, médium vagy földrajzi hovatartozás került előtérbe az elmúlt évtized változásai következtében. Ritka megjegyzésnek számít a kötetben, amikor a piacra készült alkotások szabványosításáról ír, de az erre utaló kijelentések is másoktól származó idézetek mögé bújva jelennek meg. Leginkább a vásárok egyre elterjedtebb jelenlétének tükrében ír a műalkotások homogénebb jellegéről, az „art-fair art” megjelenéséről.

Részletesen elemzi viszont a galeristák befolyását az amerikai múzeumok kiállításainak meghatározásában: a tárgyalat időszakban az egyéni kiállítások harmada a megagalériák művészeinek tárlata volt. A kereskedelmi és a non-profit világ határának elmosódásáról szóló elemzésének legkijózanítóbb gondolata, amikor az intézményi kiállítások koncepciójának kialakításában egyre nagyobb szerepet játszó patrónusok beleszólásáról ír: míg korábban, állítja Winkleman, a kurátor számított tekintélynek, és ő tett vásárlási javaslatokat a gyűjtő-múzeummecénásnak, addig az elmúlt években a gyűjtő-múzeummeccénás tesz kiállításra vonatkozó javaslatot a kurátornak. Beszámol a művészetkritikusok nehezen felmérhető befolyásának állítólagos csökkenéséről is, ennek háttereként azonban kivételesen nem a megagalériák, hanem a megszokott fórumok tényrevezését nevezi meg. A változások oka persze részben a galerista foglalkozás professzionistává válása – és történetesen a folyamatokat kritikával néző Winkleman munkája is e folyamat megnyilvánulása.

A szerző ugyan kitér a műtárgypiac nemzetközivé válásával járó nehézségekre, és javaslatokat tesz a világ különböző régióiban figyelembe veendő különbségekre, a könyv azonban bevallottan a New York-i műtárgypiacra összpontosít. Kérdés, hogy magyar vonatkozásban mennyire igazak a kortárs művészeti piacra vonatkozó észrevételei, illetve hogy mennyire hasznosítható itthon egy ilyen könyv ismerete. Míg egyes megnevezett tendenciák, ha haloványan is, felismerhetők a hazai művészeti életben, ezek léptéke jóval kisebb. És míg Amerikában a piaci világ beleszólásának vitathatatlanul pozitív kimenetele is akad (a közgyűjtemények egyre nagyobb arányban rendeznek kortárs művésznak egyéni kiállítást, és ezek látogatottsága évről évre nő), addig itthon kevés jelét látjuk annak, hogy a kortárs művészet a nagyközönség számára egyre hozzáférhetőbbé válna. (*Allworth Press, New York, 2015, átdolgozott kiadás: 2017. 345 oldal, 25 USD*)

SZEGEDY-MASZÁK ZSUZSANNA

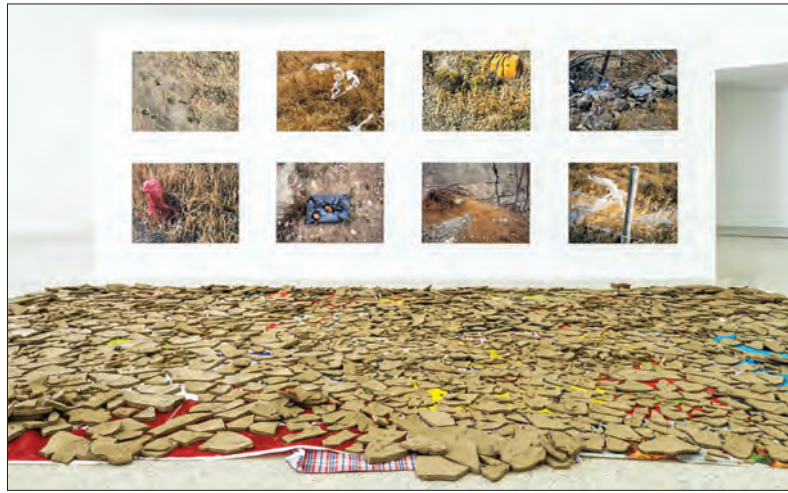
mumok, Bécs

Belga télikert és ukrán aktivisták

A kortárs képzőművészet mára ugyan nem új, de továbbra is domináns trendje a természettudományokra jellemző módszertan és display alkalmazása. A metodikai és formai hasonlóságokon túl a posztkonceptuális tendenciák képviselői alkalmanként témát is a természettudományok köréből merítenek. A tárgyi emlékek felől közelítő esettanulmányok beláthatóbb értelmezési keretet szabnak a globalizáció rendkívül rétegzett gazdasági és társadalmi összefüggéseinek vizsgálatához. A táj vagy egy helyszín természeti adottságain keresztül a művész számára lehetőség nyílik arra, hogy jelenünk társadalmi és kulturális jelenségeit történeti perspektívába állítva vizsgálja. A természet megközelítésének sokfélesége – mint az ember által érintetlen, vagy éppen politikailag terhelt tér – egyértelműen rámutat: jelentése pusztán kontextus kérdése. Az idilli tájak egyúttal véres történelmi leszámolás és több évszázados kizsákmányolás helyszínei is lehetnek.

A mind intenzívebbé váló migrációs mozgások következtében már évek óta a kortárs intézmények homlokterében áll a posztkolonializmus témaköre. Ilyen módon jól tükrözi a szakma aktuális művészettörténeti referenciapontját és tartalmi fókuszát, hogy az idei év második felében a Hamburger Bahnhof után a mumok is ugyanazzal a művel indította nagyszabású *Naturgeschichte* (Természettörténetek) című csoportos tárlatát. Míg Marcel Broodthaers *Un jardin d'hiver II* (Egy télikert II) című, 1974-es műve a német fővárosban az installáció műfajának történetét bemutató tárlat nyitánya, addig Bécsben a gyarmatosító múlt kritikai megközelítésének első számú példája. A mesterséges trópusi miliót a pálmák és kerti székek mellett a déli éghajlatra jellemző növényeket és állatfajokat bemutató XIX. századi metszetek és egy 16 mm-es vetítő teszi teljessé. A télikert már önmagában is ellentmondásos műfaját a gyarmatok egzotikus tájai után vágyakozó európai polgár álmolta meg az első világkiállítás kristálypalotájának mintájára. Broodthaers emblemikus pálmakörnyezetje a belga kolonializmus történetére irányítja figyelmünket. A természet társadalmi és politikai aspektusainak ugyan számos kiállítás szentel több-kevesebb figyelmet, a témában átfogó képet nyújtó nagyszabású intézményes tárlatnak azonban a környező országok közül Bécs adott helyet.

A belga télikertből az etnográfus sármosan spontán otthonába érkeünk. A XIX. századi gazdasági és területi expanzió maskulin karakterét színpadias érzékletességgel bemutató *The Ethnographer at Home* (2012) című munka az amerikai Mark Dion jellemző művei közé tartozik. Enterőrjei olyan foglalkozásokra utalnak – vadász, természettudós, archeológus, kertész –, melyek rávilágítanak arra, hogy a természet is gyakran különböző érdekek mentén alakított tér. Je-



Lois Weinberger: *Ruderal Society, 1993 és Wüstung, 2017*

len esetben a néprajzkutató otthonába pillanthatunk be, amely egy korhű kalandfilm tökéletes díszlete is lehetne. A kolonialista idők etnológusának életstílusát bambuszbútorok, pálma, egy üveg Bombay dry gin és a mellette heverő szivarvég, valamint egy bennszülöttekről készült fotográfiákkal teli láda írja le. A sztereotip „jellemrajz” kevésbé a valóság, mint inkább a tá-



Mark Dion: *Ethnographer at Home, 2012*

voli tájakról és kultúrákról kialakult téves elképzeléseink koncentrátuma, amely az interpretációs lehetőségek sokféleségét hangsúlyozza.

A több mint 40 művész között a nyugati sztárok mellett elsősorban dél-amerikai és kelet-európai alkotók szerepelnek. Az európai perspektíva teljessége érdekében a keleti blokk művészetét neoavantgárd kollektívák ellenkulturális attitűdjén keresztül mutatják be. A jugoszláv OHO és a román Sigma csoportoktól látható, a természetben megrendezett akciók és intervenciók a hivatalos politikai állásfoglalástól eltérő véleményt fogalmaztak meg környezeti és társadalmi kérdések kapcsán egyaránt.

Míg a következő generáció tagjai elsősorban az állatkert, valamint a haszonnövényimport történeti megközelítésén keresztül fűzték tovább a posztkolonialista narratívát, addig régiókból olyan nemzetközileg is jól csengő nevek, mint Lois Weinberger, Sanja Ivekovic vagy a fiatal Nikita Kadan a növényeket aktuális társadalompolitikai kontextusba állították. Weinberger művészeti gyakorlatában kezdettől fogva a társadalom és a természet összefüggéseit vizsgálja, s ebben kiemelt szerep

jut a vadnövényeknek. Praxisa egyfajta urbánus archeológia, amelyben a városi növényzet alakulása társadalmi folyamatok allegóriájaként is értelmezhető. Programadó munkája *Ruderal Society* (1993) címmel a növények azon csoportjáról szól, amelyek kifejezetten az ember által elhagyott városi helyszíneken ütik fel a fejüket: személerakóknál, romos épületekben, ipari területeken. Fejlett alkalmazkodóképességüknek köszönhetően gyakran idegen országokból származó fajok telepednek meg ezeken a periferiális helyeken. Felvételein a vadnövények azonosíthatatlan urbánus tájban, a civilizáció nyomait őrző hulladékok között láthatók. Húsz év elteltével Weinberger idén ismét a *Ruderal Society* projekttel vett részt a documentán. A Kassel mesterséges kialakítású barokk parkjának gondosan ápolat pázsitjába vágott földszávon az ültetett dísnövényekkel ellentétben a spontán vegetációnak mint a természet hitelesebb megnyilvánulásának biztosított terepet.

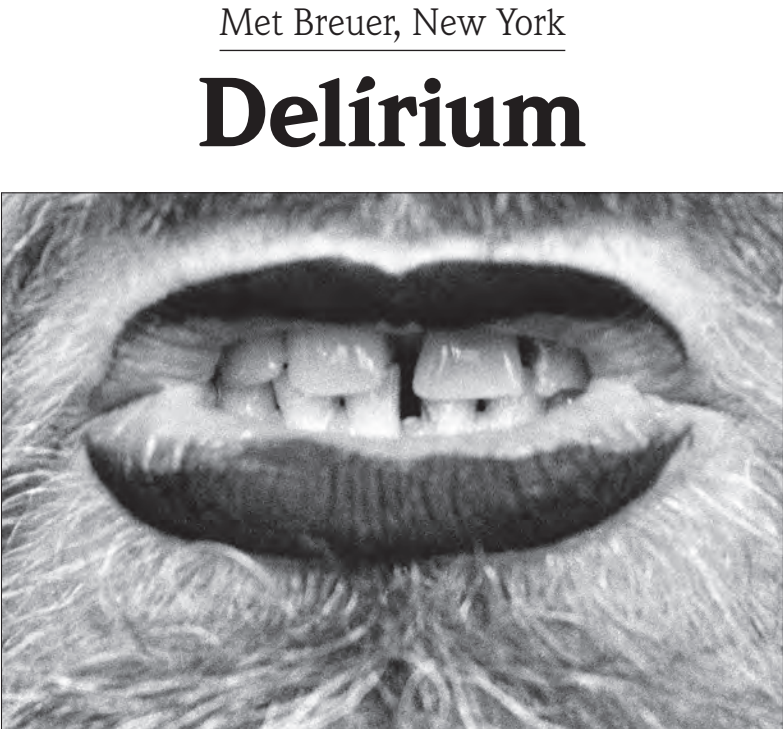
Sanja Ivekovic Resnik (1994) című videoinstallációja a menekültek helyzetére hívta fel a figyelmet a délszláv háború idején. 1992-ben néhány ezer Észak-Boszniából menekülő, zömmel muszlim nő kényszerült rendkívül nehéz körülmények között egy horvátországi menekülttáborba. A zsúfolt táborokhoz hasonlóan sűrűn állnak a növények a vetítés sötét terében; a túlélésért folytatott küzdelembükben csak az ismeretlenbe tartó utazást megörökítő videó fel-felvillanó fénye világítja meg őket.

A kiállítás nemcsak első, hanem egyik záró darabja, Nikita Kadan alkotása (*Limits of Responsibility*, 2014) is Berlin egyik nagy hagyományú progresszív kiállítóhelyén, a DAAD galériában volt látható az osztrák seregszemle előtt. Az installáció részeként vetített dokumentatív diasorozat az ukrán Majdan-tüntető és aktivisták által Kijev központi terén három éve emelt táborban ültetett haszonnövényeket örökítette meg, amelyek így az ellenállás és az ellenállás szimbólumai lettek. (*Megtekinthető 2018 január 14-ig.*)

MAGYAR FANNI

Az 1950–1980 közötti évtizedek felforgató, olykor kíméletlen időszak volt az amerikai kontinensen és Nyugat Európában. A Delirious: Art at the Limits of Reason (Delírium: Művészet az értelem határán) című kiállítás kurátori koncepciója ezt a kaotikus, zavaros időt a korszak „formátlan”, szabálytalan műalkotásaiban mutatja meg mint „az őrült kor őrült művészetét”. Ennek megfelelően a tárlat szekciói: Mértékelen, Szédítő, Torz, Nonszensz. A kategóriák által a legtagabb értelemben megidézett irracionalitás nem tűnik sem könnyűnek, sem ígéretesnek a látogató számára, aki mélyebben szeretné megérteni ezt a történelmi pillanatot s annak jellegzetes műalkotásait.

A művek és a köztük lévő kapcsolatrendszer bemutatása azonban olyan gazdag és olyan szuggesztív, hogy messze felülmúlja a kiállítást keretező koncepciót. Nemcsak azért, mert elkerüli a szürrealizmus unásig ismert újabb és újabb hajtásait, álm-repertoárját és költői mámorát, hanem mert az olyan homályos képzetek, mint a delírium, a racionalitás és ellentéte, az irracionalitás összefonódását mutatja be igazi mélységében. Rosalind Krauss 1977-es, Sol LeWittől írt remek esszéjében kétségbe vonta azt a nézetet, miszerint az emberi értelmet képviselő progresszív absztrakció úrrá lett az irracionális művészetben. Szerinte Sol LeWitt precíz rendszerében ott van az örület is: szórászhasonlat, mániákusan aprólékos formái olyanok, mint a kényszeres elmebajosok tevékenysége, akik a leomlott értelem szakadéka felett talajt veszve, meg-



Anna Maria Maiolino: In-Out Anthropophagy (Photopoemaction), 1973–1974
fekete-fehér analóg fénykép

szállottan járnak körbe-körbe. Ha a kiállításnak van egyáltalán valamiféle – dekonstruált – fókuszpontja, akkor az a rács (grid) és a szabályos absztrakt alakzatok, azaz a racionalitás klasszikus modernista emblémái. A kiállított művek – így például Mel Bochner Színgyűrődés #3 (1967), Robert Smithson Háromtük-rös örvény (1965), Eva Hesse Bejutas #2 (1969), Tony Conrad 3-as és 7-es ciklusok (1976) című filmje és Bruce Nauman Lassú szögletes séta (Beckett-séta, 1968) című videója, Sol LeWitt munkái – legalább any-

nyit köszönhetnek a „tébolyult szimmetriamániának” (ahogyan Beckett írta a Molloyban), mint Josef Albers vagy Max Bill módszeres kutatásai. Rosalind Krauss rácsa – immár megtépázva, kifacsarva, foltokkal, hiányokkal tele – mindenütt ott van a tárlaton, s a legváratlanabb helyeken bukkan fel. Például Dana Birnbaum Kapjanak csókot a lányok/Sírjanak a lányok (1979) videó-jában, amelyhez az 1970-es évekből Hollywoodi négyzetek (The Hollywood Squares) című amerikai televíziós vetélkedő műsorából használt

fel részleteket, ahol a celebeket egy háromdimenziós amőbajáték rácsozatába ültették. Rosalind Krauss mellett a kiállítás másik nyilvánvaló referenciája Samuel Beckett. Nauman Lassú szögletes séta (Beckett-séta) videója mellett Sol LeWitt és Jasper Johns Beckett-illusztációi is itt vannak. A logika tagadása mellett Beckett műveinek jellegzetessége, szinte kézjegye a fragmentált, rokkant test, emberi roncs, amely ugyancsak visszatér egy sor bemutatott műben. Paul Thek dobozaiban viaszból készült, de valószínű húsdarabok vannak; ide tartoznak Lee Lozano cím nélküli rajzai (1961–1963); Artur Barrio T/T Situation (1970) című munkájában a véres kötegek, húscsatek pedig a brazil katonai diktatúra rémtetteire utalnak. A leghatásosabb beckett-i mű azonban a brazil Anna Maria Maiolino Be-ki kannibalizmus (In-Out Anthropophagy, 1973–1974), amely Beckett 1972-ben írt, Nem én című monológjához nyúl vissza: a sötét színpadon csupán egy reflektorfényvel megvilágított száj látható, amelyből folyamatosan szavak bugyognak. Maiolino önálló életre kelt szájai kérődznek, beszélnek, sírnak, tevékenységüket pedig hamis hangok, elektronikus zajok kísérik. A beszédképtelenség fájdalmas képei, amelyek az értelem elvesztésével szembesítenek. A kiállításnak ugyancsak fontos referenciapontja a kegyetlen színház és – saját megháborodása okán – Antonin Artaud. Örölete kényszerítette arra, hogy rögzítse a test szenvedésének, szétesésének, az értelem összeomlásának és a beszédképtelenség



Jim Nutt: Miss E. Knows, 1967
akril, vegyes technika, 192,1x131,1 cm

elvesztésének folyamatát. Artaud-t legerőteljesebben Nancy Spero idézi fel 1972-es Artaud-kézirat (Codex Artaud) című kollázsában. Más művek, köztük León Ferrari Levél a tábornokhoz (1963) és Claes Oldenburg Levélbérlemény (1960) című munkái Artaud zavart, megbabonázó varázsigéire rezonálnak. Leon Golub Vietnami feje (1970) és Carolee Schneemann Vietnam forgácsa (1965) Artaud-nak arra a felhívására válaszol, hogy a háború új látványosságának immár közvetlenül a néző testét kell célba vennie, arra kell hatnia. Ez bizony a politikailag elkötelezett kortárs művészet elé is magasra teszi a léceket. (Megtekinthető 2018. január 14-ig.)

TYRUS MILLER
(FORDÍTOTTA: T. H.)

AJÁNDÉKOK WEBSHOPUNKBÓL

15-50%
KEDVEZMÉNY
3+1
AKCIÓ



Teljes kínálatunkat és a kedvezmények részleteit keresse webshopunkban.

webshop: hvgkonyvek.hu

hvg könyvek
Az vagy, amit olvasol.

Katapult a szocializmusból a kapitalista világszínpadra

A siker titka (avagy ára)

Ahhoz, hogy egy művészből, aki az egykori szocialista táborból érkezik, „household name”, vagyis közismert figura legyen az Egyesült Államokban, a (poszt)szocialista tapasztalat szükséges, de nem elegendő feltétel. A „jó helyen, jó időben” lenni kellő hátszelet ad az elinduláshoz, de az adaptálódás műveletére még ez esetben is szükség van – tekintve, hogy nem 15 perc hírnévről beszélünk. Ha valaki azt gondolná, hogy mindenekelőtt naprakésznek kell lenni, ami jelen esetben a szocialista csomag hátrahagyását jelenti, arra rácáfol

Ilya és Emilia Kabakov

esete. A londoni Tate Modern Not Everyone Will Be Taken Into the Future (Nem mindenki jut a jövőbe) nagyszabású, az installációkat rekonstruáló retrospektív kiállításához képest a washingtoni Hirshhorn Museum The Utopian Projects (Utópikus projektek) című, makettek, rajzokból álló kamaratárlata jelentéktelennek tűnhet, ám bepillantást enged az alkotóműhelybe; megérteti a művész(páros) gondolkodásmód-



A szerző felvétele

Ilya és Emilia Kabakov: Utópikus projektek, Hirshhorn Múzeum

ját, és a világsiker genealógiájához is adalékokkal szolgál. Azok a legerősebb munkák, amelyek szegről-végről a szovjet élményekből táplálkoznak. Ezt nyújtja Ilya, aki a nyolcvanas évek végén hagyta el a Szovjetuniót és telepedett le Long Islanden, s szemlato mást ma is a szovjet időkben él, mindent a régi szemüvegen keresztül lát. A szorongásból, félelemből, remény-

ből és víziókból álló élményanyaghoz és világlátáshoz időközben felzárkózott a világ. Emilia neve 1999-ben tűnik fel először a katalógusok címlapján annak ellenére, hogy honlapjuk szerint már 1988-tól „minden munka különböző mértékben, de kollaborációban készült, a projekt igényeinek megfelelően”. Ilya 2000-es retrospektív kiállítása után már Ilya és Emilia Kabakov néven futnak. Az átmeneti korszak menedzselésében nyilvánvaló Emilia szerepe, aki nemcsak az angolt, de a művészeti világ nyelvét is jól beszélte, hiszen 1975-től kurátorként és műkereskedőként dolgozott New Yorkban.

A Szovjetunió összeomlása utáni kezdeti figyelemre sokan tartottak számot: a nonkonformista művészek egykor népes táborának jó nevű képviselői éppúgy, mint a „disszidens” művészek. Közülük senki sem maradt igazán talpon – legalábbis a világszínpadon –, s kevesen tudták a „homo sovieticus” élményt koncentrátum-má sűríteni és tartósítani, általános fogyasztásra alkalmassá tenni. Vagy azért, mert megmaradtak a konkrétumok szintjén, miközben megváltozott a realitás és vele a konkrétumok, vagy mert a stílust ugyan megtartották, de másra vonatkoztatták, amitől az kiürült, vagy pedig mert az ironia, a gúny nem működött többé. Emellett a befogadóknak a Szovjetunióhoz/Oroszországhoz való viszonya is folytonosan változott. És még egy dolog: a festők, fotósok, konceptművészek nem tudtak nagyban, installációban vagy köztéri munkákban gondolkodni, vagy nem jutottak el odáig, hogy ilyenre lehetőséget kapjanak.

Első nagyszabású installációját Kabakov a nyugati világban 1991-ben, a Dislocation című kiállításon mutatta be a MoMA-ban, ahol „a tökéletesen egyforma, hangyányi fantomok »tanulmányozásárák [...] távcsövek állnak rendelkezésre. Sehonnan nem derül ugyan ki, hogy kik a jövővények, az általuk közvetített üzenet mégis – akaratakaratlan – belesimul a hidegháború óta alig változott sztereotípiák sorába: így látja Nyugat Keletet” – írtam annak idején mint New York-i tudósító. Ma sem látom másképp, ahogy a soron következő munkáikat sem. A documentán 1992-ben megépített nyilvános véce és benne az orosz lakótér is régi keletű kliséket vizualizált, s mint ilyen, gyógyírként szolgált a politikai földcsuszamlás következtében esetleg elveszthető nyugati kultúrfölény miatti szorongás kezelésére. A Velencei Biennálé orosz pavilonja kertjében 1993-ban felállított Vörös pavilon a szocializmus rémének visszatérésével fenyegetett, a nyugati készenléti állapotot stimulálva. A korai munkák tehát zsigerig hatoltak a nyugati énképben.

A nemzetközi művészet színpadára saját jogán Kabakovot egy még Moszkvában született munkája röptette, Az ember, aki a világűrbe katapultált a lakásából; azóta is ez a legközkedveltebb műve; a szovjet életélmény tömör szimbóluma. Benne van a kommunálka (társbérlet) nyomasztó élménye; a befelőd fordulás és az elvágyódás, az orosz irodalom és a kozmológiai utópiák hatása; a valóságot is felülírni képes képzelet szó szerinti szárnyalása; a szovjet-orosz vizuális környezet, amelyben keve-

redik az avantgárd örökség és a mindennapok szocreál képisége, illetve Kabakov esetében a könyvillusztráció (mesekönyv-illusztrátorként kereste kenyerét) leegyszerűsített vagy absztrakt nyelve. A későbbi installációk, köztéri munkák szinte kényszeresen ezeket a témákat bontják ki, ebből az életérzésből táplálkoznak, s minthogy mélyen megélt, releváns élményről van szó, mely nem szűnt meg kísértetni, mindez az ember esendőségének, kiszolgáltatottságának sűrítőményévé szublimálódik, de nem veszített aktualitásából. Már közvetlen politikai utalásra sincs szükség; a helyszín felcserélhető. Mindig van egy csipet misztérium, enigma is a munkákban, amely megóvjá őket a banalizálódástól. Ha a tervek, makettek nem ebből a belső világból táplálkoznak, hanem helyspecifikus, témaorientált felkérésnek kell megfelelniük, vértelenek és kivitelezetlenek maradnak.

Ai Weiwei

esetében fordított irányú a megtapasztalás története. Diákként érkezett New Yorkba, ahol a semmiből nem könnyű kiugrani; ő sem tudott. Visszament hát Kínába a rendszer kapitalizálódását megtapasztalni, és a művészeti életet stimulálni a nyugati minták (főleg Warhol) mentén. Ott is sokan tolongtak a rajtvonalon, akik ki akartak törni, be akartak futni. Ő a közösségi média és a kommunikáció erejére érzett rá, amihez a társadalmilag elkötelezett művész szerepét passzította. A szabadság nyugati szlogenje és az attól való megfosztottság keleti gyakorlata az a kombináció, amire mindig is volt fogadókészség. Amikor Kínában börtönbe zárták, világméretű szolidaritási akció bontakozott ki mellette, majd 2013-ban a Velencei Biennálén kiállított börtönmakettjei azonnal mellé állították a művészvilágot.

Minthogy ő nem a múltban élt, nagyon is követte a napi politikai esemé-



Ai Weiwei-installáció, New York

nyeket, elbizakodottságában versenyre kelt a menekültválság sajtófotóival is: Alan Kurdi, a vízbe fulladt szíriai kisgyerek pózában fotóztatta magát a tengerparton. Az appropriációból fiaszó lett; a művészvilág nem ölelte keblére a leginkább felpuffadt bálnára emlékeztető művész akciófotóját. Még inkább mellécsúszott a művészi szándék és üzenet, amikor önfelédten szelfiző hollywoodi A-listás celebeket öltöztetett túlélőtakarókba. Prágában spektakulummá transzformált gigászi gumicsónakja pedig elidegenítette őt azoktól a kurátoroktól és művészek-től, akik a menekültválsággal és társadalmi vonatkozásaival foglalkoztak.

A menekültválság hullámai szemlato mást nem jutottak túl az óceánon; Ai Weiwei ünnepelel celebként tért vissza New Yorkba, s tengerentúli népszerűsége töretlen, jóllehet a Hirshhorn Museumban jótékonyan kimaradtak a kronológiából az inkriminált események. Ezúttal az Alcatrazba készült munkáját, magával egyívású börtönviselt „szabadság-harcosok” legóportréit állította ki. És

ő kurálta a Guggenheim nagyszabású Művészet és Kína 1989 után. A világ színpada című kiállításának filmrészlegét; a Public Art Fund pedig fennállításának 40. évfordulója alkalmából őt kérte fel, hogy tűzdelje tele New York Cityt 300 helyszínen óriási köztéri munkákkal. A jó szomszédság alapja a jó kerítés elnevezésű projekt leginkább a Trump-adminisztráció migrációs politikájára rezonál karácsonyi turistalátványosságaival, benne társadalmi-politikai üzenet már alig észlelhető.

Marina Abramovic

ex-Jugoszláviából jött, de múltjának és a szocialista élménynek hamar hátat fordított. 1997-ben még a Velencei Biennálé csúcspontja volt a balkáni háborúra reflektáló katartikus Balkán barokk performansza, amelyért Arany Oroszlán-díjat kapott. Pár év múlva New York galérianegyedében, Chelsea-ben már a Balkán egzotikus arcát mutatta (Balkán erotikus epika, 2005), és



Marina Abramovic macaron-verziója

ez sokkal vonzóbbnak bizonyult, mint politikai munkája a 2004-es Whitney Biennálén, a Számítás ránk, melyben Szerbia mellett állt ki az Európai Unió kirekesztő politikájával szemben. Őt nevezetes, más művészek hatvanas-hetvenes évekbeli performanszainak újrajátszása (Hét könnyű darab, Guggenheim Múzeum, 2005) repítette a világszínpadra. Innen datálódik Abramovic performanszguru-imázsa. Szakmai karrierje külföldi csúcspontját A művész jelen van (MoMA, 2010) performansz jelentette, bár az Ulayjal – régi művésztársával – való kataritikus találkozás hitelességét sokan kétségbe vonták (és a korai közös performanszok copyrightja körüli botrány után még többen). Innentől leginkább a celebség és guruság dominált: a MAI (Marina Abramovic Institute) interdiszciplináris performansz- és oktatóközpontjának gründolását és a fund raisinget nagy sajtócsinnadratta övezte, rendesen jött is a pénz, ám az intézmény mégis gyakoronokok ingyenmunkájára épített. A központ mára bedőlt, a pénz elfogyott. Marina Ladurée süteményverziója – „makaron, aminek Marina-íze van” – népszerűsítését már inkább csak a bulvárlapok taglalták; a művészeti sajtó zavarában, tapintatból vagy szégyenérzetből figyelmen kívül hagyta az akciót.

Ha valaki azt gondolná, hogy az érvényesülés érdekében kötött kompromisszumokra, kanyargós érvényesülési stratégiákra, prostituálódásra és pálfordulásokra csak Warhol Amerikájában kerülhet sor, annak érdemes azt az ellentmondást is átgondolnia, hogy a hazai kurzus kultúrpolitikáját megtestesítő, állami támogatott-ságú köztestület, az MMA szervez konferenciát a valamikori szocialista kultúrpolitika ellenében működött underground mozgalmakról. (*Ai Weiwei kiállítása 2018. január 1-ig, Kabakové március 4-ig tekinthető meg a washingtoni Hirshhorn Museum-ban.*)

A. E.

Museum Barberini, Potsdam

A maszk mögött

Ezzel a címmel, Művészek az NDK-ban alcímmel látható kiállítás a barokk palotát restauráltató-modernizáló szoftvermilliárdos és műgyűjtő Hasso Plattner professzor kollekciójából a szocialista kezdetektől a rendszerváltásig. A köz- és magánkölcsonzésekből kiegészített tárlaton több mint 80 művész 120 munkája szerepel: festmények, egyedi vagy sokszorosított grafikák, szobrok és fotók. Mindezt tíz tematikus egységbe sorolták: Festőképek – a művész és szerepei, Tükröződések – szabad utak önmagunkhoz, Formakísérletek – absztrakció és autonómia, Községi képek – csoportok és kollektívák, Örökség – előkép és utóhatás, Az alkotás helye – a műterem mint színpad és menedék, Maszkjátékok – beöltöztetés és levetkezés, Hittételek – viszonyulás

a kereszténységhez, Zavarképek – fel- és kitörések. Ezekhez az NDK szobrászatát bemutató szekció kapcsolódik. A nyugatnémet mecénásnak szilárd meggyőződése, hogy a keletnémet képzőművészet eleve más volt, mint a szovjet „szocreál”, mert művelői egyrészt a régi német mesterekből, másrészt saját avantgárdjukból is ihletet merítettek. Véleménye szerint a korszak Európa-szerte mindmáig érdemein alul reprezentált a múzeumokban. A rendezvény célja, hogy felhívja a figyelmet az NDK művészetének sokrétűségére és értékeire.

Mint elmondta, először Wolfgang Mattheuer titokzatos tájaira és Werner Tübke klasszikus ihle-



Günther Firt: Önrombolás, 1987
olaj, préselt lemez, 150x170 cm

tésű képi világára figyelt fel, ezt követte a Lipcei Iskola, illetve drezdai és berlini alkotók sora. Előbbitől birtokában van A szürke ablak (1969) című vászon, előterében festőállvánnyal, a háttérben ipari vedutával. A Férfi maszkkal (1981) kétméteres bronzplasztika kölcsönzés. Tübkétől – többek között – a klasszicizáló Önarckép Szamarkandban (1962) és a bizáncias Önarckép bolgár ikonon (1977) került birtokába. Kollekciója fontos darabja még az NDK hivatalos kánonja által nagyra értékelt Willi Sitte korai, kubista Könyöklő nőalakja (1957), valamint későbbi, expresszív-realista Önarcképe festékestubussal és védősisakkal (1984). Saját tulajdona még Arno Rinktól Henry Schumann mellképe (1968), mely a harmincas évek avantgárdját idézi; míg Stefan Plenkers Téráttekintés (1983) című műterem-enteriőrje geometrikus absztrakt felfogást mutat, Harald Metzkes Esős nap a stúdióban (1987) című csoportos zűrzavara a futurizmus dinamikájára emlékeztet. Plattner számára érzelmi kérdés a vásárlás, a „szerelem első látásra” a döntő – legfeljebb azt fontolja meg, hogyan illik az új mű meglévő társai közé –, és eddig még nem adott el semmit a gyűjteményéből. A tárlat tanulsága: a művészi kreativitás az NDK-ban is ott játszotta ki a diktatúrát, ahol csak tudta. (*Megtekinthető 2018 február 4-ig.*)

W. I.

Zeitz Museum of Contemporary Art Africa, Fokváros

Tőlük? Róluk? Nekik?

Az utóbbi hónapok legnagyobb figyelemmel és érdeklődéssel kísért múzeumavatása a Louvre Abu Dhabi megnyitása volt, s ami ott a sivatag homokján született, az valóban szemkápráztató. Ám ha a művészeti színtérre várhatóan gyakorolt hatást nézzük, akkor a történelmi jelző sokkal inkább egy másik új múzeumra, a szeptemberben nyílt Zeitz MOCAA-ra, azaz a Zeitz Afrikai Kortárs Művészeti Múzeumra illik, amelyben legvérmesebb hívei máris a New York-i MoMA afrikai megfelelőjét, hosszabb távon akár vetélytársát látják.

A fekete kontinens kortárs művészetének eddig az afrikai földrészen egyetlen komolyabb múzeuma sem volt; ez a helyzet most megváltozott, méghozzá abban a városban, amely a helyi, az afrikai és a más földrészekről érkezők számára is a leginkább hozzáférhető, a legtöbb kapcsolata van a világ más részeivel, és talán a legjobban jelképezi a kontinensen rejlő energiákat. A helyszín ugyanis nem más, mint a Victoria & Alfred Waterfront, a dél-afrikai Fokvárosban, a déli félteke legrégebben működő kereskedelmi kikötője szomszédságában. A 123 hektáros tengerparti terület – a háttérben a Tábla-hegy óriási homokkő tömbjével – szállodáival, éttermeivel és szórakozóhelyeivel, üzleteivel és piacaival, apartmanházaival ma a város szíve: 19 ezer embernek ad munkát, és évente 24 millió, az idegenforgalmi csúcsszezonban naponta akár 180 ezer látogatót is fogad.



A Zeitz MOCAA átriuma

Az új múzeum épülete igazi telitalálat: ellentétben a Louvre Abu Dhabival – amely legfeljebb a francia sztárépítész, Jean Nouvel által kitalált, az őshonos állatokra utaló teknősbékaformával kapcsolódik környezetéhez – a Zeitz MOCAA-ban ez a kontextus minden erőlködés nélkül adott, tekintve, hogy a múzeumnak itt „őshonos”, 57 méter magas, az utóbbi években a városképet már csak romboló egykori gabonasilók adnak otthont. Persze nem eredeti formájukban, hanem a 47 éves neves londoni designer, Thomas Heatherwick stúdiója tervei alapján megvalósult merész és nagyvonalú átalakításuk után. A siló összesen 116 hatalmas betoncsőből állt, melyek alsó szintjeit kivájva hozták létre a múzeum szívéit, egy impozáns átriumot. A kiállítóterek hat szinten 6500 négyzetmétert foglalnak el, két további szint performanszközpontként, illetve a kiemelten kezelt kulturális képzésre szolgál, míg a legfelső szint



Jochen Zeitz

teken egy luxusszálló kapott helyet, melynek a betonból kivágott ablakai és a belőlük áradó fény éles kontrasztban áll a múzeumi szintek szürke, homogén betonburkolatával.

A MOCAA megálmodója, társalapítója és társelnöke Jochen Zeitz, az 54 éves német üzletember, akinek neve nálunk jóval kevésbé ismert, mint az általa hosszú ideig irányított sport-szergyártó cég márkája, a Puma. Zeitz 30 évesen lett az akkor válságban lévő nagyvállalat igazgatója – ilyen fiatal vezetője korábban sohasem volt tőzsdén jegyzett német cégnek –, és ezt a funkciót 18 évig töltötte be. Gazdasági sikerei mellett komoly tekintélyt szerzett a fenntartható fejlődés eszményének propagálásával és saját működési területein történt megvalósításával. Ez a téma központi szerepet játszik munkásságában azóta is, hogy 2012-ben visszavonult a vállalatvezetéstől. Afrikával is a Puma főnökeként került kapcsolatba – volt idő, amikor cége 14 fociválogatottat szponzorált a kontinensen. A műgyűjtést Mark Coetzee-vel, a múzeum igazgatójával együttműködve eleve azzal a szándékkal kezdte közel egy évtizede, hogy kollekciójára építve létrejöhessen majd egy múzeum, és megszűnjön az az ellentmondás, hogy miközben több afrikai városban, így Fokvárosban is komoly kortárs szcénája jött létre – amit olyan nemzetközi elismerések is igazolnak, mint az angolai fotós, Edson Chagas Arany Oroszlánja a 2013-as Velencei Biennálén –, a megszületett művekből szintén semmi nem marad a kontinensen.

Zeitz és Coetzee jó partnerre talált a V&A Waterfrontot működtető társaságban, amely állta a zömmel magánforrásokból finanszírozott beruházás 38 millió dolláros költségeinek jelentős részét – kortárs művészetbe Afrikában még sosem investáltak ennyit. David Green, a társaság angol elnöke ma a múzeumnak is társelnöke. Az állandó gyűjtemény gerincét Zeitz kollekciója képezi, amit egyelőre 2037-ig helyezett tartós letétbe, és ő finanszírozza az újabb vásárlásokat, valamint a múzeumban folyó oktatási tevékenységet is. Utóbbinak itt különös jelentősége van, főleg a múzeumot érintő kritika fényében. Milyen afrikai múzeum az, kérdezik ugyanis sokan, amely egy német gyűjtő anyagát mutatja be, amelyet egy angol építész tervezett, és egy dél-afrikai fehér igazgat?

Zeitzet nem a statisztikai arányok izgatják, azt azonban fontosnak tartja, hogy a múzeum ne kívülről jött emberek szemével mutassa be a kontinens művészetét, hanem elsősorban

Afrika önmagáról szóló múzeuma legyen az itt élő, innen elszármazott és ide betelepedett fehér és színes bőrű művészek alkotásaival. Hogy ez egyre inkább így lehessen, ahhoz helyi szakembergárdára van szükség, amelynek kialakításához a képzés az első lépés. A „róluk vagy nekik” kérdés miatt érdekes a belépődíjról folyó vita is: ez most 180 rand, azaz mintegy 3600 forint – magasabb nagyon sok dél-afrikai napi kereseténél. Ezért szerda délelőttönként a látogatás valamennyi afrikai ország polgára számára ingyenes, míg ugyanők péntek délutánonként féláron vásárolhatnak jegyet.

Az új múzeum szinte kizárólag XXI. századi műveket mutat be, és nem enciklopédikus kollekció kiépítését ambicionálja, hanem azt, hogy a századunkban született kiemelkedő fontosságú afrikai munkák egy részét a kontinensen tartsa, vagy oda viszszahozza. A cél – a múzeum hivatalos megfogalmazásából idézünk –, hogy Afrika népei láthassák saját művészetük legjobb példáit; hogy a fiatalokat inspirálja a hit, hogy kultúrájuknak értéke és helye van a társadalomban; hogy az afrikai művészet körüli diskurzust Afrika maga irányítsa. Zeitz és Coetzee politikus múzeumot akarolyat, amelyik nem kerüli meg a múlt és a jelen konfliktusait.

A dél-afrikai kortárs művészet egyik nemzetközi sztárja, Kendell Geers konceptművész egész termet betöltő installációjának akasztókötél hurkai és 197 vörös téglája például az apartheid-ellenes harcra emlékeztet. A tunéziai feminista akcióművész, Mouna Karray krízisövezetekben készült önportréi arra figyelmeztetnek, hogy a személyesen megélt tapasztalatok művészi feldolgozása a leghitelesebb.



A Zeitz MOCAA épülete

Az első időszaki tárlatok egy része az afrikai művészet nemzetközi beágyazottságát demonstrálja. A 2013-as Velencei Biennálé óta először látható az említett angolai Edson Chagas Arany Oroszlán-díjas projektjének helyspecifikus változata, s két évvel korábban megjárta Velencét a dél-afrikai Nicholas Hlobo installációja is. Afrikai kontextusban bátor vállalkozásnak számít a „kurátori laboratórium” LGBTQI+ kiállítása, amely a genderről és a szexualitásról szóló kritikus gondolkodást hivatott serkenteni egy olyan kontinensen, ahol a másság elfogadása még mindig nem számít általános gyakorlatnak.

RASOVSKY PÉTER

Kunsthalle, Bréma

Beckmann világszínháza

Ezt a kifejezést bizalmasa, Stephan Lackner író használta először 1938-ban festő barátjával kapcsolatban. Bár azóta közkeletűvé vált, mégis csak most rendeztek először reprezentatív tárlatot ebben a témakörben. Alig ismert, hogy az 1920-as évek elején Max Beckmann három színdarabot is írt, így joggal emlegette úgy magát, mint „színházigazgató, rendező és kulisszatolató”. Ezzel párhuzamosan festészetében színpadserűvé vált a jelenetek komponálásmódja, és egész életében foglalkoztatta a teátrum, a cirkusz, a varieték és a vásárok atmoszférája.

Mivel a brémai műcsarnok német viszonylatban az egyik leggazdagabb Beckmann-kollekciót birtokolja – fontosabb festményeitől grafikáinak 80 százalékáig –, érthető, hogy ebből az alkalomból felvonultatják saját tulajdonukból a főbb képeket, a mappák nyomatsorozatait és egyedi rajzait éppúgy, mint a kevésbé ismert kisplasztikákat. A tárlat a festő 1950-es haláláig a teljes életművet átfogja, az I. világháború előtti posztimpressionista stílusától az expresszionizmuson át az új tárgyiasságig. Ahol mégis akadtak „fehér foltok”, azt hazai köz- és magángyűjteményekből pótolták, de az Egyesült Államok, Anglia és Svájc is besegített.

A házigazdák legismertebb szerzeménye az Apacstánc (1938), amelyet 1958-ban vásároltak meg, és Günter Busch, az akkori igazgató, a mindenkori emberi egzisztencia talajvesztettségének szimbólumát látta benne. Kitartó és kitartott ambivalens viszonya a harmincas években Európa-szerte elterjedt téma volt. Beckmann képén a szétvetett lábú férfi a feje fölött dobja át társnőjét. A mutatványt azonban a képen jelen lévő többiek érdektelensége kíséri: némelyek csevegnek, más újságot olvas, pezsgőt bont vagy hátat fordít a jelenetnek.



Max Beckmann: Színjátékosok. Triptichon, 1941–1942
olaj, vászon, 150x199,4 cm

A reprezentatív nemzetközi bemutató két külföldi tartóoszlopa egy-egy méreteiben is monumentális triptichon. A Cambridge-ből érkezett Színjátékosok (1941–1942) középső vásznán papírkoronás, palástos király mártja törét szívébe, miközben partnernője kottából énekel. A világot jelentő deszkák alatt egy lány macskát simogat, egy férfi bicskával támad a másikra. A bal oldali tablón a színpalak mögött a „népség, katonaság” vár jelenetére, jobboldalt az öltözőbe és a zenekari árokba kukkanthatunk be. A washingtoni Argonauták (1949–1950) három része témájában nem függ össze. Közepén meztelen görög harcosok triója egy hajó fedélzetén pajzsokkal, egyikük balján a Pallasz Athénét megtestesítő bagoly gubbaszt. Balról a festő dolgozik képén műtermében, modellje kardot tartó női akt børsaruban, jobbról divatosan öltözött muzsikushölgyek hangolják zeneszerszámaikat. A kiállítás hívóképe a Bohóc önarckép (1921) ölében maszkkal, trombitával. Ezt Beckmann szerepjátszó önportréi egészítik ki: a konferanszié (1923), a matrózsapkás (1926), a szmokingos-szivaros (1927), a szaxofonos (1930), a jós (1936), a kürtös (1938) és a bárpultnál könyöklő (1942).

A változatos technikájú nyomatsorozatok közül itt van a Vásár (1921) és a Berlini utazás (1922) ciklus, illetve a Day and Dream (1946) című mappa. Ritkán látható kisbronzai Beckmann festészetének drámai-groteszk hangvételéhez kapcsolódnak. *(Megtekinthető február 4-ig.)*

W. I.

mezosfera.org

Propositions for a Pan-Peripheral Network

edited by Dóra Hegyi - Zsuzsa László - Eszter Szakács

with contributions by Ovidiu Tichindeleanu and Mi You

interviews with Fernanda Carvajal and Mabel Tapia – Red Conceptualismos del Sur (RedCSur) Kadiatou Diallo and Dominique Malaquais – Space for Pan-African Research, Creation and Knowledge Maja and Reuben Fowkes – Translocal Institute Tímea Junghaus – European Institute for Roma Arts and Culture Michelle Wong – Asia Art Archive

ERSTE Stiftung

transit.hu

ROADSTER

BISTRO DESIGN GARAGE KULT ROAD TRIP STYLE TECH

 ROADSTER.HU