



A HVG ZRT. KIADVÁNYA

MŰÉRTŐ

2019. JÚNIUS

MŰVÉSZETI ÉS MŰKERESKEDELMI FOLYÓIRAT

ÁRA: 890 FORINT



Black Power és afroamerikai művészet

Kiállítás Los Angelesben

Jeff Donaldson: Sangoi feleségek, 1971

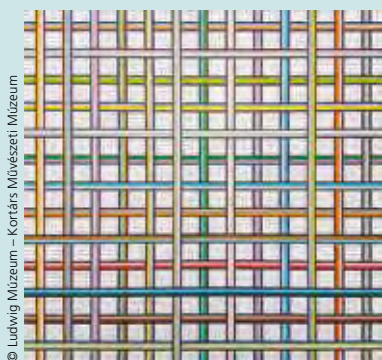
21. oldal

Színek és évek

Bauhaus 100 – Kortárs nézőpontok

Jovánovics Tamás: Hibrid hierarchia, 2019

5. oldal



© Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum

Bepótlandó németóra

Berlini tárlat Emil Nolde náci múltjáról

23. oldal

Leleplezés vagy igazságtétel?

Pauer Gyula „szépségakciója” új perspektívából

Eperjesi Ágnes: Pátosz és kritika, 2019

8. oldal



Fotó: Eperjesi Ágnes

MODEM, Debrecen

Az ismétlődés nyugalma

A Mánia. Csendes stratégiák című kiállítás átgondoltsága ellenére is elsődlegesen az érzékre ható, a finom részletek és a nagyobb struktúrák közti kapcsolat összetettségét látni engedő, az aktuális installációt mint alkotói folyamatok találkozási pontját szemléltető bemutató, amely a kortárs képzőművészet társadalmi szerepére vonatkozó kérdésre is válaszlehetőségeket kínál.

A Baltazár tér felől érkező látogatót Benczúr Emese Brighten up (2018) című fényinstallációja fogadja a címbe foglalt felirattal, amelyet egyszerre vonatkoztatunk az estére beüzemelt – így leginkább épp az intézmény zárva tartása alatt funkcionáló – műre, illetve arra az értelemadási folyamatra, amely odabent, a földszinti kiállításon vár ránk. Nemcsak a MODEM közelében sétálók figyelmének felkeltése miatt jó döntés a „kirakatba” helyezés, hanem azért is, mert a kiállítóteret erős megvilágítás uralja, ugyanis ez ad lehetőséget a művek jelentős részét meghatározó finomstruktúrák, az ismétlődő alapelemek beható vizsgálata, a rejtett részletek, technikai megoldások felfedezésére.

A manualitás elsődleges szerepet kap a tárlaton, de a technológia – mintegy keretet adva – a kiállítóter legvégében is megjelenik, mégpedig két videó formájában, melyek a monoton ismétlődés rögzítésével illeszkednek a tárlat címébe foglalt fogalomhoz. Az Éjszakánként autózok, mert az megnyugtat (2005) kapcsolódik legtisztábban e foglalt fogalom, a mánia pszichiátriai jelentéséhez. Szira Henrietta egy „célaltan” éjszakai autózásába enged betekintést 35 perces videójával, közben feliratok és hangfelvételek formájában ismerhetjük meg a házi orvosával, valamint két pszichiáterrel folytatott beszélgetéseit.

(folytatás a 2. oldalon)

Ludwig Múzeum, Budapest

Viták, tendenciák, fragmentumok

Kit érdekelt a szlovák művészet? – gondolják és mondják is sokan, akik a szomszédos ország képzőművészetében nem találtak eddig figyelemre méltó teljesítményeket. Nehéz feladatot vállal egy magyarországi intézmény (szerencsére több ilyen is van), ha mégis teret ad a XX. századi és kortárs szlovák, pontosabban szlovákiai képzőművészetnek, mert tudja, hogy jelentős visszhangra nem számíthat. Pedig fontos események zajlottak és zajlanak Pozsonyban, Kassán, Zsolnán és Besztercebányán. Elismerést érdemel a Ludwig Múzeum, mert következetesen odafigyel a közép-európai régióra, teret ad a szomszédos államok kurátorainak.

De mit kezdhünk a szlovákiai konceptuális és posztkonceptuális művészetnek szentelt kiállítással? Elsősorban tényként lehet kezelni azt az állítást, amely szerint a szlovákiai művészet a XX. század folyamán először csak az 1960-as években ért el komolyan reflektálható teljesítményt, és ennek egyik meghatározó vonulata éppen az új művésznevezdek által preferált konceptualizmus volt. Azóta is vita tárgya, hogy e produkció miképp értékelhető korabeli csehszlovák és nemzetközi kontextusban. E kiállításra is ebben az összefüggésben tekinthetünk.

Közel két évtizede, 2001-ben a Műcsarnok adott otthont annak a magyar–szlovák AICA-konferenciának, amelyen művészettörténészek



Kiállítási enteriőr

elemezték az ezredforduló konceptuális művészetét. Ekkor a szlovák kollégák számára Július Koller Tenger (1963–1964) című festménye állt a viták kereszttüzeiben: hogy vajon azt konceptualizmusként vagy lettrizmusként kell-e értelmezni. A dilemma mára elmúlt, feloldódott; Koller életműve 2007-ben lezárult, és telje-

sítménye a kevesek egyike, amely viszonyítási pontként szolgál az olyan nyugat-európai szakemberek számára, akiknek figyelme kiterjed Kelet- és Közép-Európára is.

Ám a szlovákiai konceptuális tendenciák és legjelesebb képviselőik továbbra is uralják a közelmúlt szakmai vitáit. Ezek egyik fontos eleme

a nemzetközi szakma töretlen figyelme, így az osztrák érdeklődés is, amiről Peter Bartosnak a Secessionban (2013–2014) és Július Kollernek a MUMOK-ban (2016–2017) rendezett kiállítása tanúskodik. A bécsi ERSTE Bank gyűjteménye ugyancsak kiemelten kezeli a szlovákiai tendenciákat.

(folytatás a 3. oldalon)

Julius Meier-Graefe, a művészetkritika és a kánon

Radikális kívülálló

Manapság már senki sem olyan optimista a művészetkritika szerepét illetően, mint 1968-ban Peter M. Bode volt, aki Albert Dresdner nagyszerű könyvének (Die Entstehung der Kunstkritik – A művészetkritika keletkezése, 1915) újrakiadása alkalmából azt írta, hogy minden változás ellenére a művészetnek és a művészeti kritikának nagyobb jövője lesz, mint valaha. Sőt egyes szerzők már a 2000-es években arról panaszkodtak, hogy a kritikát megfojtják és elnyomják a galeristák, a múzeumcsinálók, az aukciósházak, a műgyűjtők – és nem utolsósorban maguk a művészek. Akiknek már nincs szükségük

közvetítőre, és vagy önmagukról, vagy egymásról írnak „kritikákat”. A műkritika valamikor olyan nagy bűnt követhetett el, hogy legfeljebb alulfinanszírozott szolgálója maradhat a művészet dicsőítésének. De úgy tűnik, a művészetelméletnek is befelelgett, mert már azt a részt sem kell betölteni, amely annak idején a retrospektív művészettörténet és a kortárs piac között tatongett, és amelyet a Clement Greenberg Partisan Review-ban megjelent cikkének (On the State of Criticism, 1981) szellemét követő lapok, az Artforum és német megfelelője, a Kunstforum betöltöttek.

(folytatás a 12–13. oldalon)



40 év története a HVG szemüvegén keresztül

A kiállítás 2019. június 7. és 2019. július 5. között látogatható.

Helyszín: Artus Stúdió, 1116 Budapest, Sztregova utca 7. (Bejárat a Sztregova u. 1. felől.)

Nyitvatartás: mindennap 12-től 18 óráig.

A belépés díjtalan.



Ingerküszöb

A múzeumipar két szélsőség irányába halad, mindkettő egyre messzebb visz a kiállított tárgytól és az azokhoz konkrétan kapcsolódó információktól. Az egyik irány a digitális eszközök révén megnyíló virtuális valóság, a másikat pedig – a „mindent a szemnek” idejétmúlt elvét felülírva – a minél több érzékszervet ingerlő, közvetlenül megtapasztalható élmények alkotják. A két trend erősíti egymást, például akkor, amikor egy kastélyban történeti jelmezbe öltözött tárlatvezető tereli be a látogatókat a vetítőterembe, hogy 3D-animációkban bővelkedő ismeretterjesztő filmet mutasson nekik.

A múzeumok és a műemlékek a mindenáron való szórakoztatás piacán versengenek különféle más élményszolgáltatásokkal. A célközönség az a látogató, aki minden szempontból jól akarja érezni magát. Már érkezéskor kávézni vagy ebédelni akar, a kiállított tárgyak anyagát tapintással ellenőrzi, jó szelfihelyeket keres, sőt szívesen fényképezkedik történeti ruhákban. Szereti a meglepetést, ezért örömmel kacag fel, amikor a kastély feltárolt termeiben jelmezes-parókás élő figurákkal (egyébként színészekkel) találkozik, akik éppen varrogatnak vagy teázgatnak, és cikornyás udvariassággal köszöntik a belépő turistákat.

Úgy tűnik, ez az ára annak, hogy fennmaradjanak a történeti jelentőségű épületek – intézményes műemlékvédelem híján ennek is örülni kell. De miért kötelező az élményvezetés? Miért nem lehet az alacsonyabb ingerküszöbű – kisebbséget alkotó – látogatók számára opcionálissá tenni? És ha a nyilvános program szerint félóránként indul a túra, akkor a kezdés időpontját kivárho látogatókat miért küldik el újabb fél órára a háromteremnyi időszaki kiállítás megnézésére?

Fél óra alatt még inkább szemet szúr, hogy a történeti enteriőr számára legyártott selyemtapéták nagy mintái a kiállított litográfiák ellen dolgoznak, és hogy a háromnyelvű ismertetőszöveg mindegyik része más forrásból származik. Ez főleg a művész életrajzánál feltűnő: a színes évszámok meglete vagy hiánya, a hozzájuk tartozó szövegrészek terjedelme, tartalma, stílusa könnyen összevethető. Szórakoztató az interpretációk böngészése, de a turisták nem ezért jöttek, az élményvezetés után pedig gyorsan távoztak. Csak otthon olvasták el az interneten, hogy két magyar alkotónak is van állandó kiállítása ebben a kastélyban. De a jelmezes tárlatvezető nem szólt róla, és nem is vezette el oda a külön látogatókat, pedig azok kíváncsiak lettek volna rá.

A pénztáros azért gyanakodhatott volna, mert amikor megkérdezte a turistákat, honnan hallottak a kastélyról, az egyik azt mondta: tanultam róla az egyetemen.

CSÓK: ISTVÁN

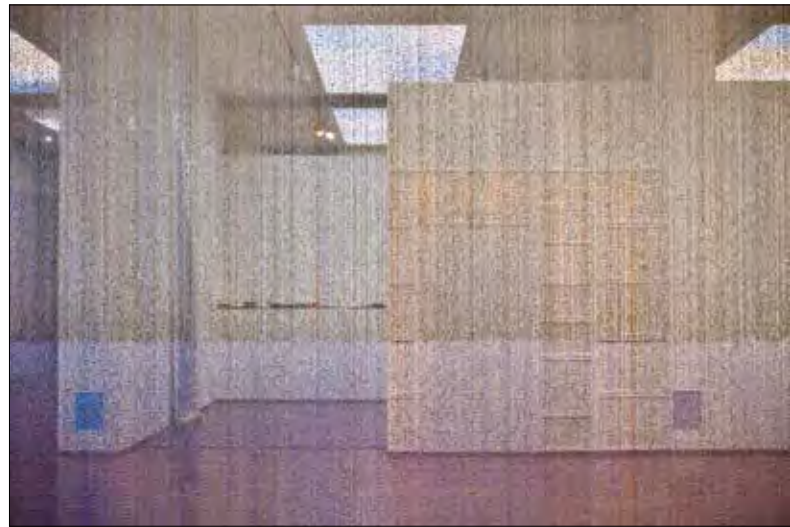
MODEM, Debrecen

Az ismétlődés nyugalma

(folytatás az 1. oldalról)

A mű befogadása során a művész mániás cselekvésének tulajdonított értelemadási metódusok relativizálódnak, hiszen a diskurzust alakító orvosok éppannyira vizsgálat tárgyává válnak, mint maga a művész. A másik Szira-mű – A mánia tovább él (2013, 2019) – a csigatészta-készítés ismétlődő mozzanatait tárja elénk egy 11 órás videóban. A monitor előtt téstával terítőszerűen beburkolt asztal, jobbra pedig urnakeszon kapott helyet, megtöltve az elkészült kis darabkákkal – a látogató is hazavihet egy kis kóstólót az erre a célra kihelyezett zacskókban. Szira mindkét nagymamája csigatészta-készítésből élt, ez a projekt tehát részint elvesztésük feldolgozását szolgálta. Az elsajátított cselekvéssor rituális ismétlését rögzítő videó, valamint a kapcsolódó tárggyegyes személyes emlékekből táplálkozik, mégis inkább egy elhalványuló tudás megőrzését szolgáló mementónak tekinthető.

Szj Kamilla egy általában meglehetősen alulértékelt technika kifejezési lehetőségeivel kísérletezik, s cím nélküli rajzai nem csak nagy

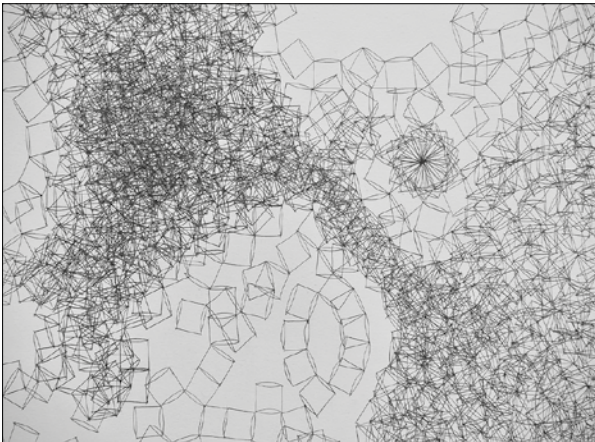


Kiállítási enteriőr Tarr Hajnalka Attachment című munkájával

sa kerülhet. A tárlathoz kapcsolódó 54 oldalas kísérfűzet ugyanakkor kimerítően eligazít mindenről: térkép, koncepcióleírás, enteriőrképek, egy-egy műtárgyfotó mellett a munkák előtörténetéről is számot adó műleírások, interjúk a művészekkel, rövid életrajzok, a közönség érzékenyítését szolgáló kísérfűzetek, műtárgylisták.

újrágondoló sorozatából (Botticelli: Vénusz születése, 2011). A 24 ezer puzzle-darab tűzőkapoccsal táblaképre rögzítésével létrehozott hullámlázmű felületek – a nonfigurativitás ellenére is – a címbe foglalt reneszánsz remekmű kompozíciós sajátosságait idézik.

A kiállítótér bejáratával szemben függ Tarr Attachment (2008, 2019)



Szj Kamilla: Cím nélkül, 2019
papír, ceruza, 300x150 cm, részlet



Szira Henrietta: A mánia tovább él, 2013, 2019
installáció, asztal, száraztészta, részlet

méretük okán különlegeseek. Egy esetben az ismétlődő hengszerű alakzatok egymásra rétegződésével, egy-egy ponton történő szabályszerű összekapcsolásával csalja meg érzékeinket (2019), hisz közről ismerhetők csak fel, hogy nem számítógépes grafikát látunk. Szj egy 12 méter hosszú rajzát (2017) falkarcral egészítette ki – a helyspecifikus megoldások szerepére, illetve a képszél által adott keret áthágásának lehetőségeire hívta így fel figyelmünket. A kép szélén megszakadó fehér vonalak vésetek formájában folytatódnak a falon, s e két minőség összekapcsolásából adódik a vonal folytonosságának illúziója is.

Bátor, de korántsem veszélytelen megoldás Simon Andrea kurátortól, hogy a kiállítótérbe semmiféle kísérfűzet, koncepcióleírás vagy cím nem került, sőt még a művészek neve sem szerepel a falakon. A teljesítmények összemérése, a tematikus megfontolások teljesítőképességének mérlegelése, illetve a cím felőli kontextualizálás helyett ilyen módon lehetőség adódik az esztétikai tapasztalatot kísérő értelemtulajdonítás lelassítására, a koncepciótól történő időleges elvonatkoztatásra. A figyelem centrumába így az egyes műtárgyak kivitelezésének minősége, valamint ezek vizuális összhatá-

Sok alkotás belső összefüggérendszerében is fontos orientációs pont az írott szövegek mantraszerű ismétlődése. Ilyen az előregyártott ruhacímkek hímezésével a nőművész-pozícióra ironikusan reagáló Benczúr-mű, a Ha száz évig élek is – Napról napra gondolkodok a jövőre (1998), valamint Imre Mariann Határidőnaplója (2003), amely intenzív párbeszédet folytat Szira A mánia tovább él című installációjával. Ezt a címbe foglalt időjelölők ellenirányúsága is érzékelteti. A vitrinben feltűnő napló annak a dokumentuma, hogy Imre nagymamája (mint az ismétlődő szignóból kiderül: Sütő Istvánné) részben neki köszönhetően tanulta meg leírni a saját nevét. A tapétaszerűen felkasírozott oldalak szemléltetik, hogy az idős nő napról napra gyakorolt az eredeti funkciójától megfosztott kisfüzet segítségével. A Határidőnapló cím mellett az identifikáló kéjegy véges ismételhetőségére, illetve az életre kiszabott idő végességére is felhívja a figyelmet.

Találó megoldás, hogy Benczúr Egy hónap rendszerezése – Az egyformaság viszonylagos (1996) című munkájával szemben kapott helyet Tarr Hajnalka egyik táblaképe a világhírű festményeket kirakós reprodukciók darabjainak átrendezésével

című installációja, amely pszichiai járóbetegek segítségével készült, így a kreatív alkotómunka terápiás szerepét és a kortárs művészeti projektek fontosságát szemlélteti. Ugyanakkor önmagában is tekintélyparancsoló mű, hiszen körülbelül 700 ezer gemkapocsból áll ez a 250 kilogrammos fémzuhata, amely mégis transzparens, könnyen mozgásba hozható, sőt átjárható – bár ennek kipróbálásával a szívbjait hoznánk a teremőrökre. Hasonló okból nemigen tesszük próbára Imre Mariann Mindannyian gyöngyfűzők vagyunk... (2018) című munkájának invenciózus megoldását sem: a látássérültekkel közösen készített 41 méteres gyöngysor alkotóelemei közé igazgyöngyöket kevert, amelyek legkönnyebben tapintással ismerhetők fel.

A Mánia tehát nem az örület kérdéseivel foglalkozik, nincs benne semmi felforgató: inkább a lassú felzabadtásra helyezi a hangsúlyt, az ismétlésben rejlő lehetőségekről, a variációk keltette sokféleség mögött feltűnő azonosságról, a kitarító cselekvés adta csendes feloldódásról s a megrögzött munka által létrehozható lenyűgöző teljesítményekről ad látéletet. (Megtekinthető június 23-ig.)

ÁFRA JÁNOS



Antik & Kortárs

műtárgy.com

A hazai műkereskedelem vezető
műtárgyhirdetési weboldala

www.mutargy.com

MŰÉRTŐ
MŰVÉSZETI ÉS MŰKERESKEDELMI FOLYÓIRAT

Főszerkesztő: ANDRÁSI GÁBOR
Szerkesztő: NAGY MERCÉDESZ
Tervezőszerkesztő: CSÉVE GÁBOR
Olvasószervező: FENYVES KATALIN

Munkatársak: AKNAI KATALIN, CSONKA PETRA, HUTH JÚLIUSZ, KOZÁK ZSUZSKA, MAGYAR FANNI, PRÉKOPA ÁGNES, RECHNITZER ZSÓFIA, SÁRAI VANDA

Külföldi tudósítók:
BERECZ ÁGNES – New York
CALBUCURA LAURA LINN – Bécs
DARÁNYI GYÖRGY – Bazel
HUNYADI SZILVIA – Eindhoven
HUSHEGYI GÁBOR – Pozsony
KERÉNYI ÉVA – Madrid
KRASZNAHORKAI KATA – Berlin
MOLNÁR DÓRA – Párizs
MOLNÁR EDIT – Oldenburg

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 (tekst, fotó, táblázat, grafika) csak a kiadó előzetes írásbeli vagy elektronikus dokumentumban 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 tiló nyilatkoznak mindössz.

A hirdetések tartalmáért a kiadó nem vállal felelősséget.

Ludwig Múzeum, Budapest

Viták, tendenciák, fragmentumok

(folytatás az 1. oldalról)
Nem meglepő tehát, hogy a rendszer-változás után jelentkező új szlovákiai műtörténész-generáció számára is viszonyítási pont a konceptualizmus: az említett budapesti vita után másfél évtizeddel újabb disputa bontakozott ki, s tart a mai napig. Ennek közép-pontjában immár az áll, hogy miként lehet érvényre juttatni egy olyan művészettörténeti konstrukciót, amelyben nem a korábbi kolonizáló, illetve önkolonizáló szemlélet uralkodna, hanem helyét a közép-európai és nyugat-európai művészet közötti dialógus venné át, teret adva a regionális kulturális, művészeti, társadalmi és politikai sajátosságoknak. Ez az elméleti felvetés Richard Gregortól származik, aki – ebből következően – ma már pozsonyi vagy szlovákiai konceptualizmusról értekezik mint a régió XX. századi művészetének egyik irányzatáról. Véleménye szerint régióink teljesítménye továbbra is a nyugat-európai narratíva áldozata. A természetes párbeszéd helyett továbbra is mint a nagy tendenciák távoli példáira, követőire, illusztrációira vagy valamiféle egzotikus kivételre tekintenek rá. E szándékot bizonyította a 2013-ban Kassán megrendezett 46. AICA Kongresszus, ahol a fiatal művészettörténészek nemzetközi porondra vitték Gregor koncepcióját.

A vita két sfkon halad tovább: egyik az elméleti szintér, ahol főképp Gregor révén honosodtak meg Piotr Piotrowski és James Elkins témához illő teóriái. A másik síkot a kiállítások alkotják, amelyek tudatosan vagy tudatalanul is hozzájárulnak ehhez a közbeszédhez, tehát alátámasztják vagy éppen relativálják Gregor elméletét. A tárlatok újabb vitákat gerjesztenek, amelyek során az elmélet kidolgozója kíméletlenül bírálja kollégáit, amiért kurátori minőségükben nem az önálló szlovák konceptualizmus nevében lépnek fel. Így volt ez például a brnói Fait galériában megrendezett, nagy léptékű A 70-es évek CS konceptuális művészete (2017–2018) tárlattal, ahol a kurátorok a korabeli cseh–szlovák művészeti kontextust érvényesítették.

Vladimír Beskid több országban is bemutatott Konceptuális és poszt-konceptuális tendenciák a szlovák képzőművészetben projektje is ebbe a körbe sorolható. Beskid ehhez kitűnő helyszíneket tudott megszerezni, így a Soft Codes számára a wroclawi kortárs művészeti múzeumot (2015), a Probe tárlatnak a prágai fővárosi galéria Kőharangházát (2018), és most a Signal kiállításnak a budapesti Ludwig Múzeumot.

Am Beskid koncepciója nem foglal közvetlenül állást Gregor teóriájával kapcsolatban – erről győződhetünk meg a kísérő füzetben megjelentetett tanulmányát olvasva, valamint a tárlat megtekintésekor is. Nem vállalja be az angol alcímben – The Story of (Post)conceptual Art in Slovakia – jelzett történeti szempontot, és a teljességre utaló ambíciót sem, csak tendenciákat mutat fel, azokat is inkább fragmentumokban. A három helyszínen bemutatott anyag azt is jelzi, hogy a kurátor elsődleges célja a helyi közeggel való kommunikáció, ezért részben a művek és alkotók is változtak. Így Prágában a cseh kontextus, Budapesten pedig – Rónai Péter munkái révén – a helyi párhuzamok (nem csak a magyar nyelv

használata miatt) váltak hangsúlyossá. Tehát nem kell szó szerint érteni a bevezető mondatot, amely szerint a kiállítás „a szlovák képzőművészet születését és útját követi az 1960-as évek közepétől napjainkig”. Szövegében maga Beskid figyelmeztet arra, hogy e válogatásnak – többek között – nem tárgyai az Alex Mlynarcik nevével fémjelzett ünnepsé-

Kvetant, valamint a jelenlétét mindig kinyilatkoztató („Itt voltam!”) Viktor Fresót. Ám mindennél fontosabb egy további rendezőelv, amely Beskid eddigi kurátori tevékenységéből következik. Ennek tulajdonítható ugyanis, hogy kimaradtak olyan alapművek, amelyeket Bartos vagy Melis alkotott, de a posztkonceptualizmus személyi-



Kiállítási enteriőrök

gek, a performatív jelenségek (Lubomír Durcek), az idea art (Juraj Melis) vagy a land art művek.

A kurátor négy szekcióba sorolja az anyagot: szövegalapú vizuális művek (SZÖVEGMánia); A lázadó gesztus beteljesül (Zéró gesztusok); Utazás egy papíruniverzumon át (Belső kozmosz) és Digitális hatás (A kép újrafogalmazása). A tárlaton szerepelnek a nagy generáció tagjai, így Stano Filko, Július Koller, Jozef Jankovic és Michal Kern az elhunytak közül, valamint T.D. monogramista és Rudolf Sikora, akiket időben a Budapestről Csehszlovákiába költözött Rónai Péter, a Pozsonyból Prágába költözött Ján Mancuska és a nemzetközi szintéren működő Roman Ondák követ. A felsorolásból is kiderül, mennyire nemzetközi, s nem nemzeti sajátosságról van szó a szlovákiai konceptuális művészet esetében. A „posztmediális” stratégiákat és szemléletet érvényesítőik között ott találjuk Petra Feriancovát, Pavla Scerankovát, Jaro Vargát, Marek

ségei között hiába keressük Stano Mást (akit a Chimera Project több alkalommal is bemutatott Budapesten). Helyüket Beskid kassai és nagyszombati felfedezettjei vették át – akik ide-sorolhatók, ám csak feltételeesen.

Egyéni olvasatot láthatunk a Ludwig Múzeumban, ne várjunk nagyívű művészettörténeti kiállítást, több esetben pedig a konceptualizmusnak a kurátor által élénk tárt értelmezésében is elbizonytalanodhatunk. Sőt az egyes szekciók egybemosódnak, átfedések vannak, ami igencsak meglehetősen a külföldi közönség tájékozódását egy számára kevésbé ismert képzőművészeti anyagban.

A tárlat bejárásakor többször is megfogalmazódik az emberben, hogy a magyar közönségnek Stano Filko vagy Július Koller életműtárlata lenne igazán meggyőző – ahogy ez Bécsben és Varsóban történt. Reméljük, ennek is eljön az ideje. (Megtekinthető június 23-ig.)

HUSHEGYI GÁBOR

A Műértő júiusi kiállításajánlója

art quarter budapest / The Great Globe, június 30-ig

Centrális Galéria / Kollektív álmok és burzsuj villák – A magyar CIRPAC-csoport helyszínrajza, szeptember 5-ig

Ferenczy Múzeumi Centrum, Szentendre / Magyar szürrealizmus, szeptember 1-ig

Fészek Galéria / Eperjesi Ágnes: Érezze megtiszteltetésnek, június 14-ig

Glassyard Galéria / Borsos Lőrinc: Kill your Idols, június 24-ig

Horizont Gléria / Szabó Attila: Központi tartalék, július 3-ig

Kuny Domokos Múzeum, Tata / Tehnica Schweiz: A kék terem, június 23-ig

Ludwig Múzeum / SIGNAL – Konceptuális és posztkonceptuális tendenciák a szlovák képzőművészetben, június 23-ig

Viltin Galéria / Chilf Mária: Távolságok érintése, július 6-ig

Vintage Galéria / Türk Péter: A változás és az állandóság képei, június 14-ig

A munkatársak javaslatainak összesítése, ábécérendben.

Velencei díjazottak

Litvánia Sun & Sea (Marina) című projektje kapta az idei, 58. Velencei Nemzetközi Képzőművészeti Biennálé legjobb nemzeti kiállításának járó Arany Oroszlánt. Lina Lapelyte, Vaiva Grainyte és Rugile Barzdukaite munkája tengerparti strandot jelenített meg rendkívül életszerűen. A nemzeti pavilonok közül különdíjjal jutalmazták Belgium Mondo Cane (Kutyavilág) című kiállítását. Ralph Rugoff főkurátor May You Live In Interesting Times (Élj érdekes időkben) című válogatásának 79 meghívott művésze közül Arthur Jafa nyerte el az Arany Oroszlánt The White Album (A fehér album) című videó-jával. A legígéretesebb fiatal művésznek járó Ezüst Oroszlánnal a Berlinben élő ciprusi Haris Epaminondát tüntették ki, míg a mexikói Teresa Margolles és a nigériai Otobong Nkanga különdíjat kapott. A biennálé életműdíját már áprilisban odaítélték az amerikai Jimmie Durhamnek.

A Notre Dame jövője

A francia szenátus május végén törvényjavaslatot vitatott meg az áprilisi tűzvész által súlyosan megrongált párizsi katedrális restaurálásának körülményeiről. Ennek során rögzítették, hogy a munkálatok folyamán nem szabad eltérni a legutóbbi vizuális megjelenéstől, és amennyiben az eredeti építőanyagokat, például a tetőszerkezet fáját más anyagokkal akarnák helyettesíteni, azt igen alaposan meg kell indokolni. A szenátus állást foglalt emellett is, hogy az újjáépítés, illetve restaurálás határidejét nem szabad a 2024-es olimpiához kötni, és hogy – függetlenül a francia államelnök hangzatos vállalásától – az addig fog tartani, ameddig szakmai szempontból tartania kell.

A Sotheby's ausztráliai őslakos művészeti aukciója

A nagy nemzetközi érdeklődésre való tekintettel novemberben New Yorkba helyezi át a Sotheby's az ausztráliai őslakosok művészetének 1996 óta rendszeres éves londoni árverését. Ez lesz az első olyan alkalom, hogy az ausztrál őslakos művészet az Egyesült Államokban aukción szerepel.

Felhívás

Az 1999. augusztus 11-i teljes napfogyatkozás 20. évfordulója alkalmából kiállítást rendez a Kortárs Művészeti Intézet – Dunaújváros (ICA-D) és a Robert Capa Kortárs Fotográfiai Központ, amelynek kapcsán privátfotó- és privátvideó-gyűjtési akciót hirdet. A május 17. és június 24. között beérkezett anyagokból az ICA-D-ben július 19-től augusztus 23-ig válogatás lesz látható a Fekete fény című tárlaton. A fotókat, a videókat és a hozzájuk kapcsolódó rövid történeteket digitális formában az alábbi úrlapon keresztül lehet beküldeni: <https://capacenter.hu/napfogyatkozas/>

artportal : képző

kortárs művészeti kurzus gyűjtőknek és érdeklődőknek

artportal

Magyar Nemzeti Galéria, Budapest

A gépember színháza

A Bauhaus-centenárium lázában ég Európa: minden ország, minden művészeti intézmény a maga módján igyekszik kifejezni, hogyan viszonyul a XX. század gyakorlatilag egyetlen nemzetközi művészeti központjában elindult forradalomhoz.

Maga az iskola csupán 14 évig működött – ráadásul rövid időszakot is több törésvonal szabdalta szét –, és küldetésének csak töredékét tudta megvalósítani, mégis a modern művészet legnagyobb hatású ösztönzője volt. Itt gyökerezett szinte minden, ami az építészet, a képzőművészet, a tárgytervezés és a színházművészet új nyelvét a XX. század elejétől kezdve egészen máig folyamatosan alakítja. A gépkorszak embere a Bauhaus által fogalmazta meg először azt a szakadékokat, amely addig tartó történetétől elválasztja. Ma, száz évvel később újabb korszakhatárhoz érkezünk, és ebben a helyzetben bölcs döntés a Bauhaus történetéhez fordulni – akár az útkeresés tanulságaiért, akár a szellemiség és a praktikum összehangolásának gyakorlati receptjeiért.

A Nemzeti Galéria kiállítása a Bauhaus-évet jó érzéssel kapcsolta össze Weininger Andor születésének 120. évfordulójával. A Bauhaus fontos magyar szereplőiről mi sokat tudunk – a világ már kevesebbet. Ha Moholyról nagyjából jegyzik is magyar származását, Breuer Marcellt máig amerikaiként tartják számon, és Weininger – aki a weimari, majd



Weininger Andor: Mechanikus színpad – Absztrakt revü, 1923 után
akvarell, ceruza, 290x361 mm

a dessau Bauhaus egyik legfontosabb figurája volt – ritkán bukkan fel az ünnepi megemlékezések anyagában. Holott éppen benne ragadhat meg az iskola hangsúlyozott ösztönzői karaktere: a Bauhaus-zene-keletgazdája-zongoristája, kedvelt konferanszié, és nem utolsósorban a színházi kifejezőmód egyik leg-radikálisabb koncepcionistája nemzetközi viszonylatban a háttérben marad. Emiatt is fontos a Galéria vállalása, hogy Weininger művészetét visszahozza a köztudatba.

Sajnos az Absztrakt revü című kamaratárlat e jó szándék ellenére sem

üti át az ingerküszöböt. Az intézmény gyűjteményében lévő, közel 160 Weininger-műnek talán a negyede szerepel egy első emeleti, nehezen megtalálható, a lépcsőház felől alig jelzett kisebb teremben, a nemzeti festészet kevés érdeklődőt vonzó, félhomályos termei mögött. A bejárat előtti folyosórészen már megjelennek a Bauhaus-stílusú művei és néhány remek munka a többi – szintén jelentős, de szintén alig ismert – magyar bauhausos, Johan Hugó és Stefán Henrik grafikái közül, így például a Molnár Farkas és Stefán Henrik által közösen készített, 1921-es itá-

liai útirajzmappa lapjai. És levettük Kismányoki Károly 1985-ös Pécs-Bauhaus filmjét; ennek egy részében Weininger látható a zongoránál. Talán szerencsésebb lett volna nagyobb kivetítőt mutatni, kivágva a film egészéből, hogy a látogatónak ne kelljen már a bejáratnál tíz percet várni, mire a vetítés a kiállítás szempontjából lényeges részhez ér.

Belül az első, átfogó pillantás ígéretes: a nyitófalon néhány vászon és ceruzarajz erejéig még felvillan Weininger korai, impresszionista festésze, hogy aztán végérvényesen átadja a helyét az absztrakt kompozícióknak, a színek, geometriai formák és fények drámájának. A kurátor, Bajkay Éva a magyar Bauhaus-örökség nemzetközi szintén elismert szakembere, már több Weininger-tárlatot rendezett, 1991-ben itt, a Galériában, majd a 2010-es pécsi Bauhaus-kiállítás társkurátora volt. A mostani bemutatóra Moholy-Nagy, Theo van Doesburg, Forbát Alfréd és Bortnyik Sándor grafikáiból válogatott Weininger munkái mellé.

Az 1938–1951 közötti hollandiai időszakban készült biomorf rajzok, majd az 1958-tól kezdődő New York-i periódusban folytatott, matematikai alapú, rendszerelvű képkomponálás mellé már nem tett párhuzamokat: hagyja, hogy a néző maga lássa meg a kapcsolatokat az egyes periódusok között, ráérezzen arra az ívre, ahogyan a geometrikus formákba ve-

tett hit – amely az 1920-as évek elejétől elemi erővel hatotta át Weininger képnyelvét – negyven évvel később tovább élt és árnnyalódott.

A kiállítás középpontjában a Bauhaus színházi kísérleteinek egyik legizgalmasabb, soha meg nem valósított példája áll: Weininger vázlatai az Absztrakt revühöz. A rendezés ennek néhány elemét idézi meg, és a művek között levettük az 1986-os kasseli előadásról készített filmet, amely rekonstrukciós kísérlet volt a Weininger-féle mechanikus színház megvalósítására. Ez most először került a magyarországi közönség elé, és megérdemelt volna egy jelentősebb installációt a tárlaton belül – ahogyan a Weininger-féle színpadi vázlatok is. Gazdagabbá tette volna az anyagot néhány utalás a XX. századi színháztörténet egyes fejezeteire, hogy a látogató meglássa a kapcsolatokat Weininger geometrikus formákban beszélő színpadi nyelve és az öt megelőző Gordon Craig vagy Adolphe Appia színpada, a korai orosz avantgárd színházi kísérletek (például Malevics 1913-as kubofuturista operadíszlete), vagy akár a jóval később kibontakozó abszurd színház között.

Talán csak egy kicsivel több figyelemre lett volna szükség a Nemzeti Galéria részéről, hogy ne csak kötelezően letudott bemutatóra gyanakodjunk, hanem erős képet kapjunk egy valóban különleges ösztönzői alkotó jelentőségéről, aki – Körner András 2008-ban megjelent Weininger-kötete ellenére – a hazai köztudatban is inkább csak a felületes emlegetés szintjén van jelen. (Megtekinthető július 28-ig.)

GÖTZ ESZTER

Pátosz menedzsment No. 3.

2019. június 11. 18:00-20:00, Vasas Szakszervezeti Szövetség Székháza (1086 Budapest, Magdolna u. 5-7.)

Hornyik Sándor beszélget Gosztola Kittivel



Gosztola Kitti: A kinyerés mélységei, 2017, acélöntvény, 70x50 cm
Dunaferr-Art Dunaújváros Alapítvány. Fotó: Alex Martin

A kinyerés mélységei a közel húsz év után újraindult Dunaújvárosi Acélszobrász Alkotótelepen készült három szobor egyike – mindhárom a földkéregben található fém- és ásványok kinyerésének egy aspektusát villantja fel az ókortól a századfordulóig. A kinyerés mélységei egy század eleji tárnarendszer technikai ábrája alapján a földben rejlő ércetek alakját és megközelítési módját jeleníti meg. Az absztrakt mű egyben a föld alatti táj lenyomata, pozitívja, s ekként a bioromantika vagy a totális absztrakció lehetségeségének kérdéseire is köthető.

Rendszerváltások – Eseménysorozat 2019-20

tra
nzi
t.hu



ERSTE
Stiftung

Ludwig Múzeum, Budapest

Színek és évek

A Ludwig Múzeumban sem maradhatott ki a Bauhaus-centenárium köré szerveződő nagyszabású program. A kötelező jelleg azonban a koncepción is érződik.

Különös mozgalom a Bauhaus. Annak ellenére, hogy működése rövid ideig tartott, hatása a jelenünkig elér. Ha nem lenne közhelyes ezzel a szóval illetni egy fontos irányzatot, azt is írhatnám, hogy a Bauhaus öröksége felmérhetetlen. A Ludwig Múzeum Bauhaus 100. Program a mának – Kortárs nézőpontok című kiállítása már a címében is azt ígéri, hogy erre a bizonyos örökségre vet egy kortárs pillantást, és bár valóban bemutatnak néhány kiemelkedő munkát, az összehatás mégsem katartikus.

A legérdekesebb rész furcsa módon nem is szorosan a képzőművészethez, hanem a színházhoz kapcsolódik, amely – bár a Bauhaus közismerten összeművészeti irányzat volt – talán a legkevésbé ismert. A kiállított anyagok közül is kiemelkednek Bárdy Margitnak az egykori Bavaria TV számára készített jelmeztervei. Ezeknek sajnos csak a dokumentációja maradt meg, a képek azonban izgalmas gondolkodási és tervezési folyamatot mutatnak, a darabok pedig elképesztő hasonlóságot a német expresszionista filmek, különösen a Metropolis című (1927) sci-fi látványvilágával. Ebben a teremben látszik leginkább a bevezető falszövegben kiemelt, végül kicsit beváltat



Kiállítási enteriőrök

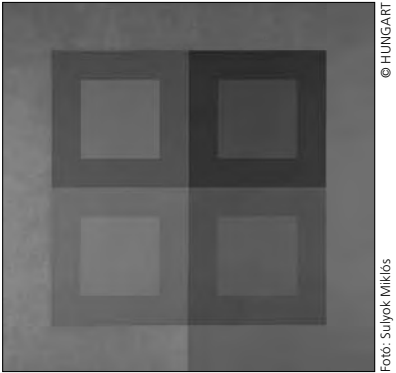
A bemutató archív válogatással kezdődik, amely a Bauhaus korabeli dokumentumait, főleg cikkeket és leveleket vonultat fel. A tárlat narratívája szerint ez vezetne át a kortárs művekhez, vagy legalábbis teremtene valamiféle kontextust. Ez utóbbi azonban nem valósul meg, az archív anyag nem válik az egész szerves részévé. A kortárs szekció Walter Gropius híres, a Bauhaus iskola tanrendjének felépítését ábrázoló kördiagramjával indul, amely impozánsan mutat a falon, és mivel az első terem az ábrán is szereplő Előtanulmányok alcímet kapta, a látogató megőrül, hogy milyen szellemenesen köszön vissza a mozgalom intellektuális alapját jelentő ábra a kortárs műveket tematizáló kiállításban. Sajnos a többi teremben ez nem folytatódik, a címek nem követik tovább az ábrát, inkább a Bauhaushoz klasszikusan hozzárendelt fogalmak kerülnek elő: szín, forma, fény vagy a jól hangzó jövőépítés. A tárlat tehát kiszámítható, és hiába bukkannak fel benne csúcsművek, zavarba ejtően emlékeztet egy tisztességesen elkészített házi feladatra.

lanul maradó ígéret a Bauhaus hosszú távú, a modernitáson túlmutató hatásainak bemutatásáról.

A Bauhaus és vele a rövidre zárt 1920-as évek hatása ugyanis valóban óriási. Nemcsak azért, mert az ideológia, a formavilág és a gondolkodásmód generációkra hatott, hanem azért is, mert ez a korszak teremtette meg azokat a társadalmi feltételeket, amelyek között ma



Fodor János: Rottoria, 2016
alumínium, 35x35x35 cm



Losonczy István: Inverzív ablakok, 2014
olaj, vászon, 200x200 cm

is létezünk. A fogyasztás, a tömeg, a média és a nagyváros fogalmai, a társadalmi terek és a társadalom imaginárius modernista koncepciói jelentik a mai nyugati társadalmak alapját, és talán nem túlzás azt állítani, hogy ebben a Bauhausnak – valamint az avantgárd filmeknek, Coco Chanelnek és Walter Benjaminsnak – elvülhetetlen érdeme van. A dolgok ma ismert rendje ezeknek az ideológiáknak az eredménye, a Program a mának – Kortárs nézőpontok kiállítása pedig hatalmas ziccet hagy ki azzal, hogy ezt az összefüggésrendszert csak részben tudja megmutatni. Talán azért a színház kapcsán a legjobban, mert például Weininger Andor Gömbszínház-modelljében és Moholy-Nagy László Totális színház-koncepciójában az utópisztikus, a jövőt mint belakható, izgalmas teret elképzelő ideák mellett szinte explicit módon van benne a modern tömegműdiumok társadalomformáló hatása. A telefon, a rádió, a távíró és a mozi egymást feltételező és egymást erősítő rendszerei a képző- és alkalmazott művészeti formákon is nyomot hagytak. A modernizmus nemcsak történeti korszakot, hanem egy episztemológiai változást is jelöl, amelyben az esztétikai magyarázóelvek és a társadalmi gyakorlatok egyformán jelentős szerepet játszottak. Átalakultak a világban való elhelyezkedés és az identitáshoz való hozzáférés aktív módjai, ezt pedig a Bauhaus megérezte, és fel is erősítette.

A Forma és Szín szekciók valóban a két hívszóra koncentrálnak. Kiemelkedően szép a Kis Varsó 2017-es Bizalom című festett fainstallációja, amely az atomszerűen egymásra simuló, színes gömbökkel nemcsak a megidézett fogalmat, hanem annak ellentétét, valamiféle disztópikus szorongást is elő tud csalni a nézőből. Eperjesi Ágnes fotogramjai ezekben a szekciókban is megjelennek, ami jó kurátori döntés. A Staféta című 2007-es sorozat legfontosabb narratív mintája a megbomló párhuzamosság, a Lágy konstruktivizmus 4, 6, 7, 9 című, 2006-os munkák pedig klasszikus szín- és formatanulmányokként hatnak. Ugyanez a letisztult erő jelenik meg Losonczy István Inverzív ablakok 1 és 2 (2014) című olajképein, bár ezek egy konstruktivizmus hommage-kiállításon is ugyanígy szerepelhetnének. Ez az esetlegesség még számos munkáról elmondható, talán Szegedy-Maszák Zoltán Tárgyak című 2014-es nyomatsorozata és Fodor János Rottoria című alumíniumszobra olyan, mintha pontosan ide tervezték volna. Szép és tágas kiállítás a Program a mának, de a benne megjelenő koncepció inkább a múltat, mintsem a jövőt idézi. *(Megtekinthető augusztus 25-ig.)*

HERMANN VERONIKA

Tárlatvezető

Green Box

Mátyási Péter az elmúlt években több nézőpontból foglalkozott a természet reprezentációjával: szépségét, az emberi jelenlét hiányát kontextualizálva, vagy magát a természetet alakítva műtárggyá (Herbárium). Legújabb egyéni kiállításán a Molnár Ani Galériában – korábbi kontemplatív nézőpontja helyett kritikusabb pozíciót felvéve – a white cube teret az ember beavatkozásaitól szenvedő, ugyanakkor mesterséges eljárásainak köszönhetően fennmaradó természeti értékek őrző-védő-nevelő helyszínévé varázsolja. Az előtérben olyan élőhelyeket látunk, melyek a hazai védett és ritka növényfajok utolsó életterei: összezsugorodott mocsarakat, lápvídekeket, veszélyeztetett területeket. Ennek ellenére nem a természet megnyugtató, zöldes színvilága dominálja a teret, hanem az airbrush technikával készült monokróm munkák szürkés tónusa és a magentás fények, melyek eltávolítanak a természet klasszikus képzetétől – ahogy az üvegházakhoz használt polikarbonát lemezek is, amelyek mögé a képi reprezentációk kerültek. Az elmosódó, látomásszerű képek azt sugallják, hogy mindez már csak a múlt szemlélhető része, emlékkép. A tér egyetlen hangsúlyos, speciális növénynevelő fényének közegében az üvegkubusokban elhelyezett halott faágak a folyamat visszafordíthatatlanságával szembesítenek. A kiállítás hátsó terében édeskés növényportrék kaptak helyet. Mátyási a klasszikus, idealizáló portréfestő szerepét felvéve a fajok vörös listájáról választott: kihalással veszélyeztetett vagy kipusztult növények képmásait festette meg. A szépelgő és nosztalgikus „szépiás” világ a családi arcképcsarnokokat idézi, ugyanakkor az emberi tevékenység következtében csökkenő biodiverzitás mementőjeként áll előttünk. Az illusztrációvá redukálódó természeti terek és élőlények észrevétlenül eltűnnek: a tűzgezomaring, a duzzadt gomborka vagy a foltos ujjaskosbor egykori jelenlétére már csak képmásuk emlékeztet. *(Megtekinthető június 22-ig.)*

SOMOSI RITA



művészettörténész, múzeumpedagógus, a VILTIN Galéria munkatársa, a Budapest FotóFesztivál kurátora

Fotó recycling

A hatvanas évektől egyre több alkotó kezdett fotóarchívumokkal, családi albumokkal dolgozni, a digitális technika elterjedésével pedig a privátotók és művészi felhasználhatóságuk még inkább középpontba és a kortárs alkotók képterébe kerültek. A holland Erik Kessels a „talált” vagy „újrahasznosított” fotográfia nemzetközi sztárja. Bolhapiacokon, vásárokon vagy internetről szerzett fotókkal, albumokkal, nyilvános vagy magángyűjteményekben talált képekkel dolgozik: fiktív vagy valós történeteket mutat be abszurd, humoros, olykor provokatív hangvétellel. Legtöbb projektjéhez már meglévő fotográfiákat sajátít ki és rekontextualizál: kategorizálja, újrahasznosítja őket, és felhasználásuk által válik szerzőjükké. A Mai Manó Házban Erik Kessels több élete címmel nyílt kiállítása tizenhét projekt révén vezet végig az életművön. A projektek itt egy-egy tematizált képcsoportot jelentenek: végigkövethetjük egy holland nő életét a vásári céllövöldék iránti szenvedélye szemszögéből; 1938-tól több évtizeden keresztül egy montreali étterem vendéglőre, ahogy az asztalokon kismalacokat cumiztatnak, vagy a Napfényműteremben a vadállatok mozgásérzékelővel készült, hipnotikusan világító szemű „szelfijeit”. Látható sokat vitatott sorozata is, melyen saját gyerekei tűnnek fel monoklival, vérző orral vagy kisebb baleseteket követően (Az én családom, 2008–2017). Külön termet kapott a családi fotóalbum letűnőben lévő műfajának emléket állító Album-szépség című sorozata, ahol a családtörténetek és családi albumok eredeti és felnagyított méretben tárulnak a látogató elé, mintha mindannyian azok szereplőivé válnánk; ennek érzetét az albumok elválasztó selyempapírájának pókhálószerű mintáját idéző tapéta is erősíti. Kessels nagy hangsúlyt fektet a narratívára, alkotói gyakorlatában a fotográfia ready-made elem, amelyet a művész helyez új kontextusba; az eredeti összefüggésből kiragadott képek újrakategorizálásánál a tematika válik közös nevezővé. Az installáció designja is a projekt elválaszthatatlan része. A kiállításon három új Kessels-munka is szerepel: egy videó, illetve két photobook – a főváros-hoz kötődő Budapest Beauties és a Hórusz Archívum közreműködésével összeállított legújabb kiadványa az In Almost Every Picture sorozatban. *(Megtekinthető augusztus 18-ig.)*

Lartigue

A francia Jacques Henri Lartigue (1894–1986) a XX. századi modern életfelfogás fotográfusa volt. A párizsi elit időöltéseit, szokásait fotózta: a repülés, autóversenyek, utazások és társasági események megkapó vagy humoros pillanatait. Bár Lartigue maga is festő volt, megközelítése nem a századelő piktoralista fotográfiai hagyományához kapcsolódott, hanem a körülötte levő világot dokumentálta. Amatőr fotográfusként 69 éves korában lett világhírű, s írta be magát az egyetemes fotótörténetbe, mikor a New York-i Museum of Modern Art egyéni kiállítást szentelt munkáinak. Fekete-fehér képeivel vált igazán ismertté, miközben már tizenévesen kísérletezett az autokróm eljárással, majd az 1950-es években egy Rolleiflex 6x6-os kamerával tért vissza a színekhez. A Capa Központ Life in Color című kiállítása az életmű közel egyharmadát jelentő színes felvételekből mutat be válogatást, melyekben a hétköznapiak és utazások mellett a színes filmmel való kísérletezése is nyomon követhető. *(Megtekinthető szeptember 1-ig.)*

1905. június

Tárlatvezető – a múltba

Berzeviczy Albert másfél esztendeig vezette Magyarország közművelődési ügyeit vallás- és közoktatási miniszterként. Buzgó működésével nagyarányú perspektívát nyitott a nemzeti művelődés fejlődésének és a nemzeti politika megerősödésének. Megszerezte az állam részére Lotz Károly hagyatékát és az Elischer-féle Rembrandt-karcgyűjteményt. A költségvetésben a múzeumok részére külföldön eszközrendő kutatások lehetővé tételéről is gondoskodott. Intézkedett arról, hogy a külföldi képművelődés magyar osztagok legyenek szervezhetők; felismerte, hogy a nemzetközi tárlatokon való sikeres részvétel a legbiztosabb módja képző- és iparművészeti termelésünk elhelyezésének a piacokon. Páris mellett a St. Louis-i, velencei és milánói kiállításokon való részvételt szorgalmazta. Kiegészítette, hogy Magyarország belépjen a Nemzetközi Közép- és Kelet-ázsiai Társaságba, melyben külön magyar bizottságot alakítottatott, ami a nemzeti tudományosság és népünk őstörténete szempontjából nagy fontosságú. Minisztersége a népoktatás terén is jelentős változásokat hozott, a nemzeti szellemben történő nevelés reformját csak a parlamenti változások akadályozták meg. Az egyetemeken sikerült szigorítania a nők felvételére vonatkozó eljárásokat, és rendezte a tanítók javadalmazását. Sajnálattal vettük hírül, hogy Berzeviczy a politikai viszonyok miatt miniszteri állásáról lemondott, munkásságát Józsefváros képviselőjeként folytatja.

Velencei aranyterem

A Giardini Pubblici nemzetközi tárlatán érződik, hogy Velence polgárai számára rendezték. Csupa helyi vonatkozás: gondolázás holdfényben, gondolázás napfényben, kanálisok és sikátorok. Ami nem velencei motívum, az csupa szerelem, szenvedély és melankólia. A meztelen szépet és az érzéki szerelmet ennyiféle variációban nem láthatták még képből és szoborban a Giardini látogatói. A 32 terem közül csak a magyar úszik aranyteremében. A katalógusban



Innocenti Camilló: Az Abruzzókban

a kiállításrendező küldöttek egyike, Karlovsky Bertalan a dekoratív hatással érvel az aranyborítás mellett, ami az ötvösművekkel együtt kiemeli ércében és mesterségekben gazdag országunk dicsőségét. A bevezető hengegőnek tűnik annak fényében, hogy az aranyozás csak a termen körbefutó fríz gipszszalagját érinti. A tárlatot azonban olyan képekből állították össze, amelyek nem hungaricumok. A 29 kép többsége múzeumokból való. Karlovsky arról is ír, hogy a magyar művészetben vörös fonálként húzódik végig a keleti bujaság, az idegentől való idegenkedés és a ragaszkodás a történelmi hagyományokhoz, ám ezt a látottak nem támasztják alá. Bár vannak jó festmények is, mint az Éjeli csavargók Munkácsytól, vagy Lotz és Paál egy-egy képe, de ezek mellett inkább a bíráló nélküli silányságok sokaságát lökték a világ szeme elé. A művészi akarat helyett az új hajhászása dominál: szecesszió, preraffaelitizmus, petyegtető segantinizmus. Munkácsy képe előtt megilletődöttek állnak a látogatók, de sokan bosszankodnak, mert Rippl-Rónai úr két vadsága került mellé, és Zemlényi veresorrú lipótvárosi bankárportréja. Jobbra érdemes művészeink munkái közül a hitványságokat válogatták össze. A vad vagy giccses képek miatt ellenségeink közül sokan még le is köpködik a padlót. Zalának a terem közepén álló császárszobor törvénytörési csarnokba illő, az egész tárlaton nincs hozzá mérhetően lojális fejedelemszobor. Még azon nemzetek termeiben sem, melyeknek államfői valóban mecénásai a nemzeti művészetnek. *(Velencei Nemzetközi Kiállítás, megtekinthető volt április 22-től október 31-ig.)*

Középszer Münchenben

Visszaérkeztek Budapestre a St. Louis-i világkiállításra bemutatott műtárgyak. A kollekciót, melyből az amerikai műbarátok többet megvásároltak, új képekkel egészítették ki, így 78 mű került Münchenbe, ahol egy nagyobb és egy közepes méretű terem foglalnak el az olajfestmények, míg a grafikai művek az internacionális teremben láthatók. A rendezést Strobentz Frigyes, helyi művészeti képviselőnk végezte.

A kiállítás ridegnek tűnik. Míg Velence dekoratív berendezéssel leplezi ürességét, München csak képekkel akar hatni, de többségük hatástalan. Talán a művészeti konzulok nem tudják sikeresen összeválogatni a kiállítás anyagát? Az új kísérletek fájoan hiányoznak, a középszer elnyomja a jeleseket. Munkácsy 3 festménye magyaros típusokat mutat be. Rippl-Rónai, Vaszary, Kernstok és László Fülöp anyaga jó, de Ujvári, Perlmutter, Szinyei-Merse, Mednyánszky nem a legjobb festményeikkel vannak képviselve. Flesch-Brunningen bemutatását talán a részvét vagy a protekció indokolta. Kitüntetésben hat magyar művész részesült, a nagy aranyérmet Thorma János nyerte el Október elsején című képével, amely St. Louisban is aranyérmet kapott. László Fülöp, Ferenczy Károly, Kriesch Aladár, Knopp Imre és Ligeti Miklós másodosztályú érmet kaptak. *(Nemzetközi Művészeti Kiállítás, Glaspalast, megtekinthető volt június 1-től.)*

CSIZMADIA ALEXA

aqb project space, Budapest

A globalizáció élménye

Gadó Flóra és Heszky András kurátor csoportos tárlatának címét a James Wyld által megálmodott és az 1851-es londoni világkiállítás alkalmával meg is valósított The Great Globe nevű óriási, földgömb alakú, bejárható tereptárgytól kölcsönözték. Wyld vállalkozásának – amelyet a világ megismerésének és leírásának pozitívista vágya fűtött – megismétlése lehetetlen lenne a jelen perspektívájából, ebbe nem is bonyolódik bele a kiállítás. Gadó és Heszky válogatását bolygónk megismerésének változatlanul objektíve problematikus volta inspirálta. Bár az utóbbi években egyre több posztumán témafelvetéssel és az antropocén korszakot kritikai éllel megközelítő aspektussal találkozhattunk magyar kortárs tárlatokon is, a kurátorkettős kiindulópontjának egyedisége a geográfiai és kartográfiai reprezentáció vizsgálatában keresendő. Wyld artefaktumának búcsút intve figyelmes műválasztásokkal éltek a kiállítás szövetének megalkotása során; a művek közti legkisebb közös többszöröst a globalizáció élményének különféle feldolgozásai jelentik.

Fontos szerep jut Horváth Tibor és Esterházy Marcell műveinek, melyek eltérő stratégiákkal ugyan, de egyfajta intellektuális drive-ot képesek elindítani a látogatókban, arra ösztönözve őket, hogy a művek további, kevésbé kondenzált rétegeit is megismerjék. A kurátorok egyik bátor gesztusa, hogy Horváth Tibor cím nélküli, kis méretű grafikáját egymagában is pontosan el tudták helyezni a bemutatott anyag kontextusában. Grafikáján Horváth a morális problémáiról elhíresült multinacionális cégóriás nevét és logóját írja tovább amazonasszá. A világ legnagyobb esőerdőjét nem annyira a belső morális válság, mint inkább a pusztulás fenyegeti; a cég logója ennek tükrében szomorú emojiként értelmeződik át a műben. Anélkül, hogy banális körülírással rombolnám tovább az alkotás abszurd spontaneitását, mindössze azt szerettem volna hangsúlyozni, hogy nem láttam még csak kísérletet sem arra, hogy Horváth Ti-



Kiállítási interiőr

bor egy-egy hasonló művét ilyen sikeresen integrálja valaki egy tematikus csoportos kiállításba – ráadásul oly módon, hogy a mű autonómiája sem csorbul.

Esterházy Marcell családi fotója más típusú művészeti kisajátítás végeredménye. Ez a munka – amelyen egy elejtett szarvas látható – legin-



Esterházy Marcell: The End of the Long March, 2011
fotó, diasec, 110x65 cm

kább a magyar történelem státuszáról és a globális világtörténelem folyásában betöltött szerepéről gondolkodtat el, azokról az erősen kontrasztos párhuzamos valóságokról, amelyek a XX. századot végig jellemezték: míg ezen a napon a főherceg Csákváron vadászott, Kínában épp befejeződött Mao Ce-tungék hosszú menetelése.

E munkák sorába illik a feloszlott Société Réaliste továbbra is megkapóan pszichedelikus alkotása: a művészduó ábécésorrendben szerkesztette újra a világ határait. Paulo Moreira Angola is not a small country című műve is hasonlóan abszurd vizuális retorikai eszközzel él, amikor az egykori gyarmattartó Portugália eltörpülő körvonalait vetíti rá annak egykori gyarmata, Angola térképére. Utóbbi területét tekintve természetesen sokszorosan meghaladja az előbbi.

Aligha lehet szó nélkül hagyni a kurátorok azon erőfeszítését, amelynek eredményeként feltehetően az összes budapesti közintézményben található LED tévét sikerült kölcsönkérniük. A kiállításon így nagyszámú mozgóképes alkotás látható. Louis Henderson 2015-ös videója, az All That is Solid emblematicus pozíció; ahogyan a kiállításon is, keverednek benne a kritikai dokumentarizmus és a magyar kontextusban előszeretettel le-

a fejlett országokban gondolkodás nélkül kidobott eszközöket nyersanyagként a ghánai Accra egyik külvárosában. A fetiszizált és a fizikai valóságtól elemelő high-tech alkatrészekből ismét a lehető legprózaibb nyersanyag válik.



Horváth Tibor: Cím nélkül, 2019

A harmadik világ ipusztériális poklát mutatja be Michel Blum is. Története Indonéziába vezet: lánya tornacipője létrehozóinak nyomába ered. A mű – Henderson alkotásához hasonlóan – a globális piac médiában nem reprezentált valóságába kalauzol. E két történet szövevényessége indokolja a videó formátumot, ám Klara Hobza abszurd ötlete – miszerint végigbúvárkodná Európát az Északi-tengertől a Fekete-tengerig – nem igazán, de ez mit sem von le a kiállítás összképéből.

Az aqb project space a The Great Globe-bal is igazolja, hogy a budafoki művészeti komplexum – türelmes és tartalomcentrikus építkezése következtében – egyre fontosabb pozíciót vívott ki magának Budapest képzőművészeti intézményi térképén. A Gadó Flóra–Heszky András kurátorduó pedig bizonyította, hogy eddigi, léptékét tekintve kisebb közös vállalkozásaik után minden szempontból felnőttek egy ilyen volumenű tárlat megszervezéséhez. Mi több, kiállításukból kiderül, hogy alaposan felkészült, jó megfigyelők, akik ráadásul nehezen felejtenek el műveket: vélhetően az aqb-s projektjük is megannyi kiállításapasztalatakat és élményüket olvasztotta egybe. De kuratori perspektívából ennél is fontosabb, hogy bátor és autonóm módon mernek hozzájárulni egy témához – ez a magyar képzőművészeti életnek is a legjobb iránytűje lehetne. *(Megtekinthető június 30-ig.)*

FENYVESI ÁRON

Viktor Hulik a kortárs szlovák művészet kiemelkedő, Magyarországon is ismert alakja. 1949-ben született Pozsonyban, az ottani képzőművészeti akadémián tanult, s mindmáig hű maradt szülővárosához. Ismertté szobrai, geometrikus festményei és grafikái tették, melyeknek gyakran vannak rotokkal mozgatható elemeik. Nemzetközi karrierje a rendszerváltás időszakában indult; ma már 80 egyéni és több mint 450 csoportos kiállítást tudhat maga mögött – Németországtól kezdve Franciaországon át az Egyesült Államokig a világ számos országában. Művészetszervező tevékenysége is jelentős: 1993–1995 között a Szlovák Képzőművészek Szövetségének elnöke volt; 1996-ban létrehozta saját, inkább kiállítótérként működő galériáját, a Gallery Z-t, és ekkor indította útjára a Szobor és objekt című, évente ismétlődő, nagyszabású pozsonyi kiállítássorozatot is. Hulik több mint 30 éve aktívan jelen van a magyarországi művészeti életben – rendszeresen részt vesz itteni alkotótáborokban, workshopokon és kiállításokon. Számos csoportos tárlat mellett egyéni kiállítása volt többek között Pécsen, Győrött, a budapesti Vasarely Múzeumban és legutóbb, idén áprilisban, Variációk címmel az ugyancsak fővárosi Három Hét Galériában. Művei egyebek mellett a Szépművészeti, a Kassák és a pécsi Janus Pannonius Múzeum gyűjteményében is megtalálhatók. Hulik tagja több nemzetközi művészeti egyesületnek és a nemzetközi MADI mozgalomnak. Bob Bonies, Hans Jörg Glattfelder és Manfred Mohr után az OSAS Nyílt Struktúrák Művészeti Egyesület öt választotta meg negyedik tiszteletbeli tagjának. Hetvenedik születésnapja alkalmából szeptember 14-én, a Pozsony melletti Dunacsúny nemzetközi rangú kiállítóhelyén, a Danubiana Meulensteen Art Museumban nyílik életmű-kiállítása.

– Szívesen ad interjúkat?

– Igen, kivéve, ha a munkáimról kérdeznék. Én inkább a vizuális nyelvet használom. Azt szeretem, ha a munkáim képviselnek engem, ők mondják el, amit tudatni szeretnék a világgal. Ha közelebb állnának hozzám a szavak, akkor valószínűleg író lett volna belőlem.

– Rendben, akkor nem konkrétan egyes munkákról kérdezem. Ha visszatekint pályájának eddigi közel fél évszázadára, lát-e abban egymástól jól elkülönülő fejezeteket? Vagy inkább egy irányba tartó, folyamatos építkezésként írja le munkásságát?

– Abban bízom, hogy a külső szemlélő is úgy látja, az utóbbi változat az érvényes. Azt hiszem, minden lépésem logikus folytatása, következménye az előzőeknek. Egy életműben tükröződnie kell egyfajta kontinuitásnak. Ezt szeretném majd megmutatni, érzékeltetni az őszre tervezett retrospektív kiállításomon is. Mióta kikerültem a pozsonyi képzőművészeti akadémiáról, ugyanabban a szisztémában gondolkodom, és ugyanez jelenik meg az elmúlt 25-30 év mozgó, variábilis objektjeiben.

– Csak belső meggyőződése alakítja ezt a rendszert, vagy külső hatások, például a nemzetközi színtér aktuális trendjei, esetleg akár piaci megfontolások is?

– Az embernek a saját útját kell járnia, megkülönböztethetőnek kell

lennie másoktól. Ez nem azt jelenti, hogy nem figyelek oda arra, ami körülöttem zajlik a világban és a művészeti színtéren. Néha előfordul, hogy úgy érzem, veszélyesen közel kerültem valakihez. Ilyenkor azonnal újra végiggondolom az elképzeléseimet, és igyekszem úgy „kanyarodni”, hogy eredeti maradjak.

– Ha nem akarunk egyes művekről beszélni, beszéljünk egyes fogalmakról – olyanokról, amelyek, úgy sejtem, az ön számára fontos dolgokat jelölnek. Kezdjük mindjárt a természettel!

– Jól beletalált! Számomra gyermekkorom óta a természet a fő inspirációs forrás. Mindig lenyűgöz a sokfélesége, képessége a folyamatos változásra. Mindennek, még a geometriának is a természet az alapja. Lehet, hogy aki először és úgymond felkészületlenül találkozik absztrakt-geometrikus munkáimmal, nem érzékel bennük a természet ritmusát. De aztán reményeim szerint felfedezi, hogy az egyes variációk úgy követik egymást, ahogy a természet változásai.

– Legyen a következő fogalom a mozgás!

– A természet mellett számomra valóban ez a másik lényeges dolog. Ami statikus, nem az én világom. Szűkebb és tágabb környezetünk is folyamatosan változik, fejlődik, én magam is mindig mozgásban vagyok. A mozgás a művészeti programom része, és az utóbbi két-három évtizedben különösen fontos szerepet kapott. Nemcsak a műveim mozognak, de megmozgatom azok szemlélőit is, esélyt, lehetőséget teremtve a számukra ahhoz, hogy egy-egy munka sokféle arcát fedezhessék fel.



Viktor Hulik: Small Geo-Mover, 2015
akril, MDF, változtatható objekt, alapállásban, 40x40 cm

– Folytassuk a renddel és a káosz szal!

– Ez a két fogalom az érem két oldalát jelenti. Egy-egy sorozatom első darabján általában „rend” van, aztán – ugyanazokból az elemekből, amelyek ennek a rendnek a benyomását keltik – olyan változatok is létrejönnek, amelyek a szemlélő számára kaotikusnak tűnhetnek. Pedig

Beszélgetés Viktor Hulik szlovák képzőművésszel

A káosz is a rend formája



Viktor Hulik Variációk fekete&fehér&szürke háromszögekkel című munkája előtt, 2013

az elemek, hangsúlyozom, pontosan ugyanazok. Ezért szoktam azt mondani, hogy a káosz is a rend egy formája.

– Munkáin mindig a rendből indul a káosz felé, és nem fordítva.

– A „zéró-pozíció” mindig a szerkezet, a geometrikus forma, és ezt aztán módosíthatom úgy, hogy fennmaradjon a rend látszata, de úgy is, hogy az új változatok kaotikusnak tűnjenek. Ez a második irány ugyanolyan izgalmas, és – bár a káoszt szinte mindig negatívan interpretáljuk – mint említettem, ebben is a rend egy formáját kell látnunk. A való életben is általában a rendből indulunk ki, de aztán szinte mindig közbejön valami, zavaró tényező, amelyektől a rend lassan átalakul, felbomlik. A társadalom is a káosz irányába mozog a rend felől, ezért munkáimnak

– Nézzünk még egy fogalmat, a véletlent!

– Ha belekezek egy munkába, sosem látom, nem is láthatom előre az összes lehetőséget, amit egy-egy adott kiindulópont kínálhat. Sokra menet közben és igen gyakran véletlenül bukkanok rá. Fontos, hogy az ember ne védekezzen az ilyen véletlenekkel szemben, hanem hagyja belefolyni őket a munkájába. A véletlenek beépítése teljesen legitim eszköz a művész kezében. Ez a téma egyébként a címében is megjelenő központi eleme volt annak a Véletlen mint elv című csoportos tárlatnak 1992-ben, a ludwigshafeni Wilhelm-Hack-Museumban, amelynek résztvevője lehettem, és amit mindmáig életem talán legfontosabb kiállításaként tartok számon.

– Műveiben többnyire átfogó és időtlen témák foglalkoztatják. Mennyire gyűrűzik be munkájába mindaz, amit nap mint nap tapasztal szűkebb és tágabb környezetében, a társadalomban, a politikában?

– Természetesen figyelem, érzékelem azt, ami körülöttem zajlik a világban. Van is véleményem, és vannak fórumok, ahol ennek hangot is tudok adni. De nem szeretném, ha ez rátelepedne a munkáimra. Úgy gondolom, hogy a legjobb – vagy a legrosszabb – szándékkal sem lehet ezeknek aktuálpolitikai értelmezést adni.

– Ön geometrikus művészként ismert, Szlovákiában azonban a szélesebb közvélemény előtt egy realista szobor a legnépszerűbb alkotása.

– Nyilván a Kandi becenévre hallgató, hivatalosan Dolgozó ember című, több mint húsz évvel ezelőtti munkámra gondol, „aki” Pozsonyban az óváros egyik utcájának csatornanyílásából szemléli a gyalogosokat. Ezt valóban sokan ismerik; számomra meglepő módon idegenforgalmi látványosság lett. Részben tréfából készült, de akár megélhetési szobornak is nevezhetem. Természetesen ma is vállalom, de azt nem szeretem, ha valaki csak ezzel azonosít. A rendszerváltáskor a hozzám hasonló művészek többnyire rossz anyagi körülmények között éltek; a régi rendszerben nem nagyon állíthattunk ki – az én esetemben nemcsak a stflussal volt a baj, hanem a témaival is, mert számos munkámban foglalkoztam ökológiai kérdésekkel, és ezek nem passzoltak a megkí-

vánt sikerpropagandához. A helyzet a rendszerváltás után sem változott meg egyik napról a másikra. Persze utazhattunk, de amikor 45-50 évesen megjelentem egy portfólióval egy nyugati galériában, az első kérdés rendszerint az volt: bocsánat, de hol volt maga mostanáig? És akkor kezdek magyarázni, hogy eddig nem utazhattam és nemigen állíthattam ki... Mostanra szerencsére változott a helyzet, osztrák, francia, holland, német galériák is képviselnek engem.

– Ön rengeteget utazik, nemcsak azokba az országokba, ahol kiállít, hanem távoli, egzotikus vidékekre is. Jelen vannak munkáiban az ottani élmények, tapasztalatok?

– Minden utazásból lehet inspirációt nyerni. Első nagyobb utam Tibetbe és Nepálba vitt; Tibetben a geometrikus formáknak sok évszázados hagyománya van, ami fantasztikus felfedezés volt, de ugyanez igaz a mandalákra is. Hasonló élményeim voltak Peruban és Bolíviában vagy az óslakos művészettel Ausztráliában. Ezek az élmények megerősítést is jelentenek abban, hogy jó úton járok.

– A rendszerváltást követően vállalkozást indított, galériát nyitott, és útjára bocsátotta Pozsony talán legnagyobb kortárs művészeti projektjét. Miért érezte mindennek szükségét?

– Az alkotómunka mellett világéletemben mást is csináltam. Persze, a motiváció nem ugyanaz ma, mint régen. 1989 előtt ez megélhetési kényszer volt, ma izgalmas lehetőség. Alkati adottságom, hogy nyitott vagyok a más művészekkel való együttműködésre. Ezért vagyok tagja a geometrikus művészeket összefogó különböző szervezeteknek, és ezért örültem annak, hogy Magyarországon az OSAS tiszteletbeli tagjának választott. Az együttműködést keresve hoztam létre a rendszerváltás után néhány művész társammal Szlovákia első független galériáját. Az ottani tapasztalatokra építve született meg 23 éve a saját galériám, amely szlovák és külföldi művészeknek egyaránt bemutatkozási lehetőséget kínál. Nincsenek saját, állandó művészeink; meghívott alkotókat állítunk ki, akik között sokszor vannak magyarok. Tavaly nyáron Bemutatkozik az OSAS címmel rendeztünk tárlatot, ahol az egyesület valamennyi rendes és tiszteletbeli tagja szerepelt. Idővel olyan projektet iránt is megfogalmazódott bennem az igény, amelyek kilépnek a galériám falai közül. Így született meg a hosszú évekig sikeres Szobor és objekt. Nemcsak a résztvevő galériákban voltak kiállítások, hanem a köztereket is bevontuk. A szaporodó bürokratikus akadályok miatt ezt a projektet 2017-ben lezártuk ugyan, de Konkrét nyár címmel tavaly indítottunk helyette egy újat, még tisztább, egyértelműen a konkrét művészetre fókuszáló profillal. Ebben a projektben, melynek én vagyok a kurátora, kizárólag galériák vesznek részt, a közterekről lemondunk. A tavalyi nyitány sikeres volt, és javában szervezzük az idei folytatást. Az ön által említett – egyébként egyszemélyes – vállalkozásom, az Artlines Agency pedig a galériához, illetve a különböző projektekhez biztosítja a szükséges háttérrel. Tény, hogy mindez sok energiát von el saját alkotómunkámtól, de számomra a történet így kerek.

EMÖD PÉTER

Az interjú megjelenését az Espell Zrt. támogatta.

Fészek Galéria, Budapest

Leleplezés vagy igazságtétel?

„Eperjesi Ágnes kiállítása a rendszerváltást megelőző gazdasági fellazulás időszakában, az 1985-ös évben megrendezett szépségkirálynő-választással, annak képzőművészeti vetületeivel foglalkozik. A szocializmus korszakában először rendezett esemény során fiatal női testek kerültek reflektorfénybe, melyet megfejtelt a »választás« és a »királynő« fogalmak bizarr szocialista kontextusa is – ezzel a verseny az egész országot foglalkoztató médiaeseménnyé vált. A versenyzők testét vásárra vivő vállalkozói szellem visszásságai miatt az esemény hamar botrányossá, aztán a királynő néhány hónapra rákövetkező öngyilkossága miatt tragikussá is vált. Mindezt még nem lehetett sejteni akkor, amikor Pauer Gyula a díjazottakról gipsz testlenyomatokat vett egy ú. n. szépségakció keretében. A gipszminta alapján a győztes Molnár Csilláról halála után bronzszobor is készült, ami a Nemzeti Galériába került.” (A kiállítás sajtószövegéből.)

Nagyon is megválaszolható az a kérdés, hogy Magyarország első modern értelemben vett szépségversenyének kiskorú győztese, Molnár Csilla Andrea miért lett öngyilkos. Sírásói között megtalálhatók a kor kiemelt káderei: a Magyar Média Vállalat képviselői, akiknek jó része a rendszerváltást követően is aktív és sikeres maradt, vagy a kor szépfiúinak sora, mint a színész-zsúritag, a nemzetközi pornóiparnak is dolgozó „kiskezicsókolom” Erney Béla, vagy Molnár aktképeinek egyik készítője, Fenyő János fotós, a későbbiekben elhíresült üzletember, az 1989 utáni Magyarország maffiaügyleteinek egyik irányítója és hírhedt áldozata.

Az elkövetők között megtalálható a fiatal lány úgynevezett barátja, a Molnár Csillánál vagy két generációval idősebb egykori fonyódi diszkótulajdonos. Megtalálható ennek üzleti ellenlábasa is, Molnár Csilla tulajdon apja, aki – a társadalmi normáknak megfelelő értelmezés-



Eperjesi Ágnes: Kifutó, 2017

kollázs, 30x50 cm, részlet

ben – a lányát féltő szigorú atyaként, vagyis teljes kritikátlanágban maradt meg a kortárs mediális emlékezetben.

Eperjesi Ágnes kiállítása nem követi el azt a hibát, melyet mások már igen, illetve amelyet feltehetően sokan majd elkövetnek: nevezetesen azt, hogy elvétené a hangsúlyokat. Azért, mert a magyarázat ebben a történetben nem a rendszerváltás előtti Magyarország kialakulatlan vadkapitalizmusa; Eperjesi sem ennek állít emléket. És nem is a szocialista alulszervezettség vagy professzionizálásihiány története. Épp ellenkezőleg: mindez csupán lehetővé tette a nők elleni férfierőszak működésébe való ki-közmetikázhatatlan bepillantást.

A nők elleni erőszak strukturális jellegű, ami azt jelenti, hogy mindenhol jelen van. Olyan, mint a szmog – észre sem venni egészen addig, míg egy hegy csúcsáról nincs rálátásunk. Jelen van tisztelt apák és párvalasztáskor nők körében népszerű férfipartnerek gondolkodásában, esetleg viselkedésében; kollégák és tanárok attitűdjében, vagy akár határátlépéseiben. De ott van bennünk, nőkben is, abban az esetben, ha mindezt nem kérdőjelezzük meg. Ha máshol nincs rá lehetőségünk, hát titokban, önmagunkban. Hogy az erőszak ennyire plasztikusan megmutatkozott – azaz teljes mértékben és széles körben nyilvánvalóvá lett, hogy ki itt az áldozat, és egyáltalán mi történt és történik a nőkkel a szépségiparban –, egy szerencsétlen történelmi véletlen eredménye csupán. Mert ma is, és mindenhol ez megy, csak a kapitalista szépségipar jobban odafigyel a lát-szatra – a profit érdekében, természetesen.

Hogy létezhet az, hogy Molnár Csilla tragédiájának egyik sötét fejezetéhez – a képzőművészeti aktmodell-munkához és az eseményhez betársult nemzetközi szoftpornó-média számára készülő aktfotózáshoz – egy kiskorút nevelő szülő hozzájárul? Mi több, a kínált honoráriumra az apa egyenesen és többször is rálicitál... Illetve hogy létezhet, hogy a szülők esetleges kijátszása után elszökő ifjú lányt a modell állásról a műteremben jelen levő passzív szemtanú, tulajdon kísérője, a vagy húsz évvel idősebb kvázi szerelme nem beszél le? Nyilván azért, mert ő is élvezkedett rajta. Ha nem is a látványon – azon érző embernek inkább sírnia támadna kedve, hacsak nem pornófogyasztó maga is –, de a tulajdonjogon mindenképp, amely a képzőművészeti műteremben keletkezett, a fiatal szépségkirálynőket kihasználó ad hoc férfiklubban

őt megillette. A királynő hozzá tartozott. Mint ahogy az erkölcsös apa is megenyhült, mikor kiderült, hogy a versenyt épp az ő lánya nyeri. Undorító. Én is kinyírtam volna magam.

Tudjuk, hogy Molnár Csilla megbánta tettét, miután bevette a gyógyszereket, már nem akart meghalni. Ez nem csupán azért lényegtelen, mert meghalt. Akkor sem változna semmit a felelősségek szétválasztásának kérdése, ha életben maradt volna. Búcsúlevelében az apját szólítja meg azzal, hogy szereti. Kitarató és egyetlen felnőtt szövetségesét, az anyját szóra sem méltatja. Igaz, hogy az anya sem volt képes megvédeni, és van tippem, hogy miért: mert ő maga sem tudta magát megvédeni soha a férfiak jogosultságutadatával szemben. Valószínűleg nem sok tudása lehetett arról, hogy egyáltalán létezik ilyen. Nem utolsósorban hatalma sem lehetett túl sok hozzá a családi hierarchia legaljáról. Tudjuk azt is, hogy a szülők a gyerekük öngyilkossága után elválnak, a lány öccse nagykorában börtönbe kerül. Az apa régi betegségében hamar meghal a válás után.

Ennél többet nem ismerni a kontextusról, de ennyi is elég ahhoz, hogy okkal gyanakodjunk, mennyire kínálta tálcán Molnár Csillát saját családi szocializációja a kiemelt káderek, a középkorú diszkótulajdonos és a többi, női testen nyeréskedő férfi számára – és hogy ebben egy apának és egy anyának milyen szokásos, azaz leosztott társadalmi nemi szerepei lehetnek.

Mindezt azért kellett elmondanom, mert tiszta vizet kellene már önteni a poharainkba. Az a tapasztalatom ebben a konkrét esetben – és általában is –, hogy Magyarországon már a nemi szerepek hatalmi összefüggésével kapcsolatos tisztánlátás is óriási probléma. És mindegy, milyen társadalmi körben. Lehetett volna írni a képzőművészeti aktról és arról, hogy ez mennyiben reprezentálja a női szubjektumot, vagy sokkal inkább a férfitekintetet. De ez egy majdnem negyven éve lerágott csont, és véleményem szerint jelen pillanatban nem erre a diskurzusra van hatalmas szükség. Hanem arra, amely már a színházi területen valamelyest elindult: hogy konkrétan melyik magyar képzőművésznek és mekkora felelőssége lehet nők elleni erőszak vonatkozásában, ami eddig szigorú tabuterület volt.

Eperjesi munkájának önmagán túlmutató jelentősége abban áll, hogy akaratlanul is, de ezt a kérdést piszkálta meg, amikor a felelősség kérdését felvetette. Nem csupán azért, mert Pauer Gyula munkahelyi szexuális visszaélést követett el. Hanem azért is, mivel Kassák Lajostól Erdély Miklósig tele van a művészettörténet olyan nőkkel, akik a partnerük bántalmazó viselkedése miatt akarták megölni magukat, vagy ezt meg is tették. Eperjesi Ágnes munkája ezért az ügyért is úttörő vállalkozás. Nem csodálkozom azon, hogy nem mutatta be a Magyar Nemzeti Galéria. Pauer Gyula a szexista férfiklub tagja, és nyilván kisebb szakmai botrány lenne, ha mindezt azáltal lepleződne le, hogy Molnár Csilla testének lenyomata ezentúl palásttal lenne beborítva, teljesen jogosan és emlékéhez méltón.

Azt, hogy Pauer felelőssége nyilvánvalóvá vált, nem lenne korrekt el-tussolni. Vitát nyitni róla az igazságtétel második fontos lépése lehetne. Igazi XXI. századi intézményi feladat. (Megtéríthető június 16-ig.)

SÜVECZ EMESE

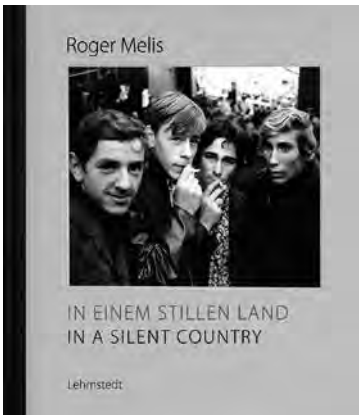
Lehmstedt Verlag, Lipcse

Korrekt kortükör

Ritkán fordul elő, hogy a kritikusok és a közönség véleménye ennyire egybeessen, mint ahogy az is, hogy egy fekete-fehér riportfotóalbum egymás után három újranyomást is megérjen. Márpedig ez történt 2007-ben, az azóta az ország keleti és nyugati felén egyaránt kultusz-könyvvé vált In einem stillen Land (Egy csendes országban) esetében, ami a lipcsei kiadót és a berlini szerzőt egyformán meglepte.

A szabadúszó fotográfus, Roger Melis (1940–2009) egykori szomszédjától és barátjától, Wolf Biermann rendszerkritikus dalszerzőtől kölcsönözte az idézetet a könyv címéhez, aki a diktatúra által lefojtott NDK-t nevezte így, letargiába süllyedt lakóival együtt. A szakértők és a laikusok viszont épp azt értékelték a fényképész magatartásában, hogy – nyíltan bevallott szándéka szerint – sem a hivatalos hurrápropagandának nem került soha az uszályába, sem abba a végletbe nem esett, hogy mindent sötétben és negatívan lásson. A keleti oldalon riportsorozataiból gyakorta kimaradtak a túl erősnek tartott képek, de mindkét ország-részben foglalkoztatták a jó nevű könyvkiadók és élvonalbeli újságok, folyóiratok és magazinok. Így járta be újra meg újra, három évtizeden át, hol önként, hol megbízásból, szélteben-hosszában az egész országot, a fal építésétől lebontásáig, a Keleti-tenger partjától a Harz- és az Érchegeységig. Hétköznapiokon és ünnepeken hírességeket és névtelen kismembereket egyaránt megörökített, de mindig saját környezetükben, természetes attitűdjükben, a szépség és a rezignáció mellett a méltóság megőrzését, valamint a jobb jövőbe vetett hitet is felvilantva.

Került minden megrendezettséget és művészkedést, sőt ennek ellentétét, az elkapott kivételes pillanatot is. Ezért tűnnek annyira egységesnek és keresetlennek felvételei,



bármilyen széles skálát öleljenek is fel tematikailag. A kötet képeit melankólia lengi be. A sorozatokból kiragadva megemlíttjük Berlinből (1965) a katonai parádé „fonákját”, a mellékutakban várakozó harci járművekkel, tisztekkel és kártyázó katonákkal, vagy a vidámpark fiús és lányos majomszigeteit. Drezből (1966) a katedrális előtt aszfaltozót, az ajtófélfát támasztó pincékeket és a Palucca-iskola bemelegítő balerináját. És hosszú a sora a régi mesterségek utolsó, idős művelőinek.

A fővárosban a málló vakolatú bérkaszárnnyak, átjáróházak és hátsó udvarok költőivé szépülnek a köd-ben, esőben vagy a tócsákban tükröződve, a gazzal benőtt régi temetők romantikája ütközik az új lakótelepek betonsivatagjainak sivárságával. A nagyüzemi csarnokok hangyává

zsugorodott dolgozóit egyéni közelképekkel ellensúlyozta. A hivatalos ünnepek – érettségi bankett, „felöltté avatás” vagy párttagfelvétel – élesen elválnak a privátszféra bulijaitól, a nyugati mintájú „performance partyktól”. A kötet a berlini August Bebel Platzon 1989 őszén tartott békés tömegtüntetéssel zárul, a Keine Gewalt! (Erőszak nélkül) közismert jelszavával.

A könyvet most azonos kiadásban újból megjelentette a Lehmstedt Verlag abból az alkalomból, hogy a fotós hagyatékából – egyező köntösben és terjedelemben – napvilágot látott egy ikerkötet Die Ostdeutschen (A keletnémetek) címmel, szintén a fényképész nevelt fia, Mathias Bertram publicista gondozásában és kísérőszövegével. Az 1964–1990 között keletkezett képek 12 ciklusba rendeződnek, olykor újabb variációkkal rímelve az évtizeddel ezelőtti sorozatok pillanataira, máskor új fotók bukkannak fel. Előterbe kerültek a magánéleti vonatkozások, illetve a „búcsúfotók” az emigrált vagy állampolgárságuktól megfosztott és kitasított ellenzéki művészbárókról.

A kezdet a felszabadulás 20. évfordulója Berlinben (1965); a felvonulás a Marx–Engels téren (ma Schlossplatz) csak távolról, a tömeget szemmel tartó tisztek csizmasora közül lesve vagy szemetesekukákon ágaskodva. A záróakkord A német egység napja (1990. október 3.) Berlinben: a trikolóron fekete szalaggal átragasztott NDK-címer, vitatkozó idősök és csillagszórót gyűjtogató gyerekek a Brandenburgi Kapunál. A két időpont között utcaképek, értelmiségiek, ipari és mezőgazdasági dolgozók munkajelenetei. Sőt, miután a fotós a Berlin közeli Ueckermark tavas-erdős vidékén nyaralót vásárolt, megjelent felvételein a tájkép is. (Roger Melis: In einem stillen Land és Die Ostdeutschen, Lehmstedt Verlag, Lipcse, 2019.)

WAGNER ISTVÁN

Konszenzuszföldön járva

Eleve elrendelés dolgozik itt...

Van valami kisebbrendűségi érzület abban, ahogy lelkesen és örömmel ragaszkodunk a kortárs művészet forintban mérve milliárdos tételéhez, mint olyanokhoz, amelyek egyszerre igazol(hat)ják az artworld önmeghatározó ár- és értékszabó szerepét, valamint a piac megállíthatatlanságát, az annak manipulálásában élen járó „szakértő-kapitalisták” szimatját és a terepet megdolgozó aktivitásuk jogosságát.

„The money is working” – parafrázálhatnánk a Thatcher-nyertes Charles Saatchi egypercesét. De ne felejtsük el odabiggyeszteni mellé, most már magyarul: a művészeti hierarchia nyeresre áll.

Az artworld vizualizáltan olyan, mint egy piramis: a csúcson állók hitelesítik az alattuk levők teljesítményét, és tekintélyük abszorbeálja, de hatástalanítja is a lépcsőn lejjebb állókat. A térben „a »lent« és a »fent« irányjelzői a kánon értékvektorjai is egyszersmind. Ebben a teológiai maradványokkal terhelt modellben a kultúra metaforája egy ég felé törő épület... és a kanonizáltság fokmérője az épületen belül elfoglalt pozíció.” (Nemes Z. Mórió) Egy mű, egy alkotó értéke és ára tehát szinte grafikusán megadható. Mint ahogy akkurátusan szerkesztett ábrájával a poétikai nagyságot prezentálta a Robin Williams alakította tanár a Holt költők társasága (1989) című filmben. Ilyen részben katonai, részben – nem tetszik, de ismertem – anarchikus körülmények között okulni sohasem szegény az alul levőnek. Senkitől, semmitől és semmikor.

Egy igazán ígéretes, úgynevezett (magán-) „akadémiai” növendéktől azt tudtam meg, hogy a művészeti alkotás árát a mögöttes gondolat adja. Az árazás innentől egyszerű. Az 1950-es évek magyar focijában képzett, örökéletű mon-

dás analógiájára kimondható: kis mögöttes gondolat – kis ár; nagy mögöttes gondolat – nagy ár. Egyszerű ez, ha egyezség van, ha nem rendelkezik a közös piacon senki, ha nincs egyénieskedés. Kimondatik ezért a következő alaptétel: „A művészet [...] konszenzuszos értékítéleten alapuló világ.” Tehát akik meg tudják határozni a mögöttes gondolat nagyságát, azok egyben a műalkotások árát is ki tudják kalkulálni.

Azt már tudjuk, kik játszanak konszenzuszföldön, de kik nem? Elitista oktatóm válasza: „A tudatlan lakosság véleménye nulla hatással van a műtárgypiacra” (mármint ott, ahol az ár létrejön – ennek így van értelme, Gy. P.). Ez – negatív módon – meghatározza ugyan az érték kiválasztás és -jelölés módszertanát, de nem magyarázza meg a mögöttes gondolat tartalmát és értelmét. Nem is kell, mert a piramis csúcsáról szakszerű minősítés jön le, visszajelzés nem szükséges.

A nem értékhatározó és mindenből kimaradó nagy többség véleményét kandidátusunk némi távolságtartással „lakossági gondolkodás”-nak nevezi, és hibásnak ítéli. Elmagyarázza, hogy a mögöttes gondolatot értékelő, pénzben is kifejező („Tényleg annyira értékes tud lenni egy gondolat, hogy az őt megtestesítő sima vécécse millió dollárokat érjen?”) elit-ítélet igazából vastörvény. Természettudományos jellegű, tévedhetetlen. Olyan, mint a tömegvonzás. „...mindegy, hogy mit gondolsz a gravitációról, attól az még létezik. A gravitációt nem érdekli, hogy elhiszed-e a létezését. Ha kiesel a harmadik emeletről, kezdet-lábadat töröd, függetlenül attól, hogy mit gondolsz a gravitációról, és azt milyen hangosan mondd.” Akkor, gondolhatnánk, a mögöttes gondolat már eleve benne rejlett a műben, melynek az ára – nem az értéke! – változtathatatlan. Tehát, kedves olvasó,



Charles Saatchi otthonához érkezik

Forrás: Rex / Marie Claire

az oktatóm által választott (egykori) polgárpukasztó Duchamp-mű, a Fountain (Forrás, 1917) mindig is egymillió dollárt ért, és annyit is fog érni. Az ára sohasem változik.

Történetiség és ármozgások kiiktatva. Eleve elrendelés dolgozik itt, ahogyan egyes teleológikus történelem- és világmagyarázatokban.

Félreértések kizárva: nem a mű anyaga teszi ezt, hiszen az csak valami vacak kerámia – de lehetne aranyból, ahogy létezik is olyan mű, mindegy. Nem, jelöltünk, aki nem „lakossági véleményes”, rámutat a lényegre, és új kapcsolódási pontot is talál: „Ez a piszoár ugyanúgy teljesen értéktelen a mögöttes gondolatok és kontextus nélkül, mint a papírpénz. Az a durva, hogy nincs köztük különbség!” És tovább: „A mögöttes gondolat teszi értékesé a tárgyat. Ha nincs mögöttes gondolat, értéktelen a tárgy is.”

A művészeti tárgy és a pénz is önmagában, anyagában értéktelen. A pénz gondolata és kontextusa (akármi legyen is az) ugyanazt az értéket teremti, vagy hiánya ugyanazt az értéket nem mutatja, ami a műalkotását. Rendelkezik aurával – ezt érthetetlen okokból a definíció nem említi, de mi hozzátesszük –, kontextussal (mindenütt a világon) és olyan gondolatisággal, amelyet a nem lakossági konszenzus már elfogadott.

E logika szerint a pénz = művészet, és vice versa. Behelyettesíthetők egymással. Fájdalom, a kézenfekvő legfontosabb következményt nem vonja le és nem mondja ki a rendszerépítő. Helyette nekem kell megtennem a javaslatot: legyünk vaskövetkezetességűek, demokratikusak, világpolgárok, a tudatlanok nevelői – és vezessük be a Vécécészét általános egyenértékűként, örök fizetőeszközként.

GYÁRFÁS PÉTER

Idézetek:

Nemes Z. Mórió: Térérzékeny avantgárd
(marionett.wordpress.com)
Fóti Marcell: Az egymillió dolláros vécécésze
(www.linkedin.com)



2019 AUKCIÓS PROGRAM

ŐSZI KAMARAAUKCIÓ
Felvétel vége: 2019.07.26.
Kiállítás: 2019.09.07–16.
Árverés: 2019.09.18. 18:00
Helyszín: BAV Apszisterem

3. ÓRAAUKCIÓ
Felvétel vége: 2019.08.30.
Kiállítás: 2019.10.12–19.
Helyszín: BAV Aukciósház
Árverés: 2019.10.21. 18:00
Helyszín: MOM Kulturális Központ

75. MŰVÉSZETI AUKCIÓ
Felvétel vége: 2019.09.20.
Kiállítás: 2019.11.09–17.
Helyszín: BAV Aukciósház
Árverés: 2019.11.19–20. 18:00
Helyszín: MOM Kulturális Központ

**96. ÉKSZER-,
5. KARÁCSONYI és
7. KORTÁRS AUKCIÓ**
Felvétel vége: 2019.10.18.
Kiállítás: 2019.12.07–15.
Helyszín: BAV Aukciósház
Árverés: 2019.12.17–18–19. 18:00
Helyszín: MOM Kulturális Központ

www.bavaukcio.hu
bavmukereskedelem
bavauctionhouse

 **B&A ANTIKVITÁS**
ANNO 1773

Swierkiewicz Róbert (1942–2019) művészetének egyik legmeghatározóbb vonása a természeti folyamatokra emlékeztető, elementáris áradás. Életében és művészetében folyamatos expanzió zajlott, amelyet áthatott az alkotás kényszere, és amely egyneműséget eredményezett; a személyes élet és a művészet olyan méretű és minőségű összefonódását, ami napjainkban már nagyon ritka. Nem gondolok itt semmi spirituálisra – bár az ő esetében éppen lehetne, lásd egyik művének és egyik jubileumi kiállításának címét, egy Simone Weil-idézetet: Ami személyes, és ami szent –, hanem olyan egyfajta egységre, mint a szerzetes ikonfestők vagy a vallásos felajánlasként zárdamunkákat készítő apácák esetében, amikor a művészetcsinálás nem különül el az élet egyéb részeitől, hanem folyamatosan egybefonódik vele.

Itt nem a beuysi „mindenki művész” vagy a Gilbert and George-féle esetekről van szó, mikor a konceptuális művészeti gondolkodás része és megvalósulása a művészet és az élet egybeolvasztása, mert a szándék nála nem egy efféle előzetes koncepció következménye. Nem mintha ő nem tervezte volna meg a műveit; tudtommal nagyon is – már csak azért is, mert látjuk, hogy szeretett sorozatokban gondolkodni és dolgozni, ezeket pedig éppen egy jól átgondolt terv szerint végezte.

Swierkiewicz művészete úgy kapcsolódott a természethez, mintha maga is a természet része lenne, vagy legalábbis művei megszületése, léte, mondandója azonosulna vele. Az elemek – a föld, a víz, a tűz, a levegő – és ezeken túl a tér és az idő nem egyszerűen témái műveinek, hanem létük összetevői is egyben. Amikor 1984-ben, a váci Görög Templomban készíti a Meteorológiai jelentés című nagy méretű vászonsorozatát, akkor – mint annak idején írtam erről – festősegédjévé tette az időt, mert

Swierkiewicz Róbert művészetéről

„A szív a képek alapja”



Swierkiewicz Róbert: Madrasi hajnal, 1994
merített papír, vegyes technika, 64x42 cm

lettek a vásznon, míg teljesen össze nem értek és egymásba nem hatoltak, hogy aztán szórópisztollyal dolgozzon rajtuk tovább, és rákerüljenek a napi időjárás-jelentések vagy a Duna vízállása az egyes folyamkilométereknél. Ugyanígy

nak mikroméretű maradványait. De ugyanígy tett vagy száz, kézi készítésű papírlappal, melyeket Erdélyből kapott, hogy később az Indiai-óceánba áztassa őket, majd egy ott elkezdett, hosszú, több részből álló, A szél eredete címmel induló sorozat



Swierkiewicz Róbert: Mi világítunk! (Sosemvolt plakát), 1983
báronypapír, szitanyomat, 104x71 cm



Swierkiewicz Róbert: Égsz, égek, 2014
linóleummetszet, 42x30 cm

a nagy vásznak egymásra terítve várta az idő múlását, miközben az állványzatra függesztett piros, sárga és kék ballonokból napokon át csöpögött rájuk a festék. Így az első napokban készülteken kisebb, majd napról napra egyre nagyobb festékfoltok ke-

volt segítségére a víz, a folyó, amikor a hatalmas méretű Duna-képeket készítette. A vásznakat egy ideig áztatta a Duna vizében, mintegy megszentelve, megkeresztelve őket, hogy magukba szívják, majd megszáradva is magukban tárolják an-

készüljön belőlük. A Hitvalló Ballon – ahogy egy nekem írt képeslapon elnevezte a hőlégballonját – összeköttetést teremtett személye, személyes művészete és a mail arton keresztül sok barátja, valamint a tér, a tűz, a levegő, ég és föld között. Ez

a ballon valószínűleg az egyik legnagyobb kortárs mű, amely Európában a XX. században született, de biztosan a legnagyobb méretű magyar munka.

Mindenen áthatoló egyetemessége miatt ez a művészet összekötő fenomenon ég és föld, kicsi és nagy, anyag és szellem, Kelet és Nyugat, emberi és szent, könnyű és nehéz, állandó és változó, kép és szöveg, jelenlét és távollét, múlt és jelen, lét és nemlét között. Művei olyan hétköznapi módon születtek, ahogy mások teszik a mindennapi dolgukat: szinte önkéntelenül. A természet végtelen szépsége, utánozhatatlan gazdagsága, ugyanakkor teljes öntudatlansága készítette őt arra, hogy alkotásaival valami hasonlót tegyen: létrejöttük története a háttérben maradt, mintha maguktól születtek volna és maguk által nyertek volna formát.

Ilyen szempontból a tökéletesség hiányzik a művekből, ha a tökéletességen kifinomultságot, kiegyensúlyozottságot, lecsiszoltságot, stílusadta szabályok szerinti megfelelést értünk. Úgy tökéletesek, ha elfogadjuk, hogy a tökéletesség nem pusztán formai harmónia, hanem inkább egy rejtett, nem mindig látható belső rend eredménye. Gyakran jellemezte képeit vagy azok keletkezésének módját olyan tevékenységként, amikor a művek a maguk módján gazdagodnak, szebbek lesznek; mintha maguk is képesek lennének egyfajta növekedésre, fejlődésre, és ő mint médium ebben segítségükre van. Jellemző erre, amikor egy videón a Benáreszben készült, elefántokról szóló sorozatát lapozgatja, és azt mondja, hogy a kétrétű művek közé most beferne még egy újabb, részben transzparens felület, amely által „még gazdagabbak” lehetnének a képek. „Az elefánt olyan, mintha az istennek az egyenes ági közvetítője lenne” – mondja, és ezzel újra azt erősíti meg, hogy örökösen a dolgok összekötésén, összekapcsolásán, illetve ennek láttatásán munkálkodott, hogy ő maga és művészete is hasonló szerepre vállalkozott. „A festészet magányos rituálé” – mondja erről egy interjúban.

A munka végigkísérte az életét. Ennek egyik eredménye az 1982-ben Lévy Jenővel és Regős Imrével alapított Xertox csoport, és a több mint száz eseményt megélt Dolgos meditáció című performansz sorozat. A keleti ihletésű eseménysor mindig valamilyen „közös munkálkodás” volt, feloldása annak az ellentmondásnak, amit a meditáció és a munka együttes tevékenysége jelentett.

A közös tevékenység sokkal nagyobb körét jelentette számára a nemzetközi mail art mozgalomba való bekapcsolódás. Már említett vágya, hogy összekötője legyen sok mindennek, itt, ebben a hatalmasra nőtt emberi-kapcsolati hálózatban tetjesedett ki leginkább. Rendkívül aktív volt, válaszolt minden felhívásra, és ő is számos felhívást tett közzé, amire rendre sok válasz érkezett, ezekből a művekből kiállítások vagy kiadványok születtek. A mail art így egyik csatornája lett annak az elapadhatatlan művészi energiának, amely folyamatosan áradt belőle, hogy szelleme mindig találjon magának munkálkodni valót.

Művészetébe úgy hatoltak be a különféle szellemi áramlatok, vallások, kortárs és rég volt jelenségek, hogy azonnal természetes módon kezdtek működni, és inspirálták művei születését. A szövegek, zeneművek, képek, filmek, könyvek, különféle kultikus vagy profán használati eszközök, tárgyak és anyagok ugyanolyan magától értetődő módon váltak tartalomává, épültek be, formálódtak, alakultak át műalkotássá, mint a természeti elemek. Gyakran emlegette Benáreszt – ahol videókat és fotókat készített a Gangesz partján –, mint olyan helyet, amely az ő mestere, ahol minden együtt van: tudományok és vallások, élet és művészet, élet és halál.

Swierkiewicz sosem volt trendi, és sosem akart – de nem is tudott volna – közvetlenül kapcsolódni valamely stílushoz vagy irányzat-



Swierkiewicz Róbert: Venyigetűz (meditációs fatábla), 2001
olaj, fa, 150,5x79 cm

hoz; mindig kívülálló maradt. Szabadgondolkodó volt, és ez a szabadság emelte őt a manapság gyakran doktrínérségbe hajló, elkötelezett vagy politikailag motivált művészeti megnyilvánulások fölé. A benne szunnyadó – nem is mindig békés – elementáris teremtmény a világ önálló módon való megmutatására sarkallta. Leginkább a Fluxus-mozgalomhoz érezte közel magát, valószínűleg éppen annak kötetlensége és határnélkülisége miatt. Nem volt kialakult stílusa, vagy önálló, saját formanyelve – és ez azt jelentette számára, hogy folyamatosan, szabadon és gáttalanul járhatott ide-oda távol eső képi, plasztikai megoldások, technikák és műfajok között. Művei mégis összetéveszthetetlenül felismerhetők ezer más közül. Nem voltak korszakai sem; munkái végtelennek tűnő sora mintha folyamatosan áramlott volna előttünk az évtizedek alatt.

Mindig univerzalitásra törekedett, még ha egészen apró munkákat készített is éppen. Nem voltak „művészeti problémái”, ilyen szempontból nem voltak megoldandó feladatai, csak a feltételek megteremtése a művek létrejöttéhez. A munkáin első pillantásra érezhető spontaneitás mindig frissességgel, gazdag gondolatisággal és érzelmi telítettséggel párosult. Állandóan a tervezés állapotában élt, lételeme volt világunkról szakadatlanul saját nyelvén: képekben beszélni.

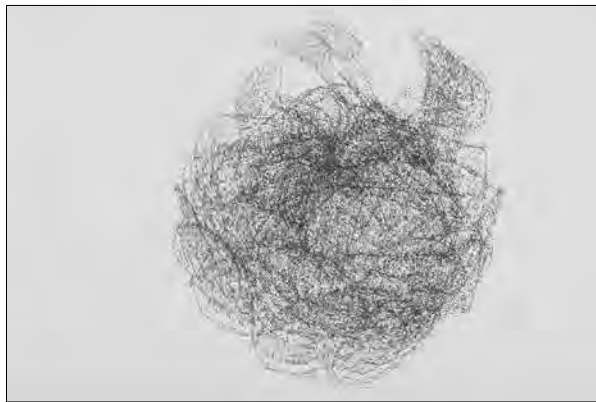
KISHONTHY ZSOLT

Vintage Galéria, Budapest

Lényegformák – rétegek

A Ludwig Múzeumban 2018-ban rendezték meg a neoavantgárd generációhoz tartozó Türk Péter (1945–2015) életmű-kiállítását (Minden nem látszik). Az addig feláratlan anyag nem csupán a művek mennyisége szempontjából jelentős – a kurátorok, Százados László és Nárai Szilvia becslése szerint a hagyatéknál közel 3000 munkát és több ezer számítógépes fájlt tartalmaz –, hanem a műtárgyak sokaságából szinte kiragyogó rendszerelvűség, strukturális összetettség tekintetében is, minek eredményeképpen jelentős, nagyszámú, érzéki konceptuális műalkotások jöhetnek létre.

Türk munkásságában kiemelkedő szerepe van 1989-es istentapasztalatának. Ebbe éppúgy beletartozik a másfél éves kihagyás, mint az örökérvényűség szempontjából választott út, mellyel nemcsak levált az éppen aktuális stílusokról, igazodási pontokról, hanem utólag mintegy átértelmezte korábbi műveit – így váltak például a hetvenes évek elején készült, konceptuális Kérdőjeles akciók a bizonyosságkeresés egyik lépcsőfokává. Művészetének egyik jelentőségét mégis az adja, hogy bár sok munkája címében visszaköszön a vallásos utalás – leginkább az Énekek éneke –, mégsem csupán ez lélegezteti a műveket: nem kell hívőnek lenni ahhoz, hogy befogadhassuk, értelmezzük és élvezzük alkotásait.



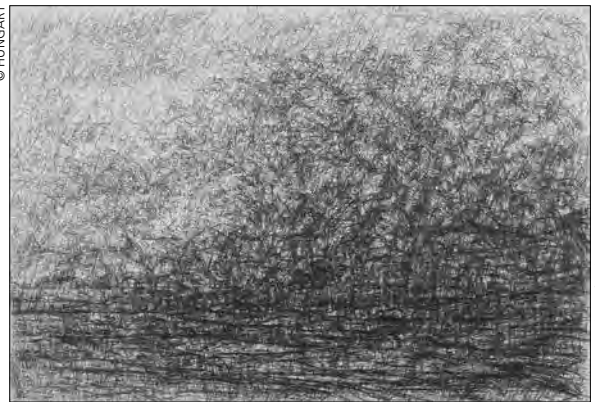
Türk Péter: Keringő két szimbolikus tárgy és egy emberpár teljes körülményének és nézeteinek egyesítéséből – sorozat, No. 19, 2005
ceruza, papír, 50x70 cm, részlet

Egy 2002-es előadásában Türk két csoportra (motívumrendszerre) osztotta műveit. Az egyik típusba azok tartoznak, amelyek a „kép egészen elemi rendszerével foglalkoznak” – például a hetvenes évek közepén/végén készült ismertebb munkái, mint az Osztyátlag (1979) vagy a Taposómalom (1975–1981), melyekben „kép-csipetkékre”, modulokra bontja a mű egészét, majd az apró jelentés-egészekből „képszövevésszel” újjárendezi azt. A másik típusban „az eltűnésnek és a megjelenésnek kiemelt szerepe van”.

Ebbe a csoportba tartoznak a Vintage Galériában most látható alkotások. A változás és állandóság képei című tárlaton bemutatott, öt sorozat-

ba rendeződő 22 mű 1988 és 2005 között készült.

A kiállításon három sorozat címében is visszaköszönő, „egymásra vetített és rajzolt” munkáknak több előzménye is van az életműben. Formai szempontból talán már az olyan korai darabok is idetartozhatnak, mint az 1968 körül átdörzsölt felületre rádírozott/rajzolt lapok, de közvetlen előzményeik a hetvenes évek közepén induló látásméleti vizsgálódások. Míg a Kinézett képekben egy-egy fotón azokat a pontokat jelölte meg, ahol a szeme a legszívesebben időzött, az emlékképeket rögzítő mnemogramok esetében olyan emlékezetpontokat vetített a papírra, melyekre a szeme sokáig fókuszált.



Türk Péter: Egymásra vetítések és rajzolások, Németalföldi tájképek, 2002–2003 körül
ceruza, papír, 70x100 cm, részlet

Ebből nőttek ki a nyolcvanas évek közepén a pszichogramok – a negatív és a fotópapír közé helyezett, átlukasztott maszkon átszűrődő kép-szeletek, emléknymok –, majd legalább öt negatív (pszichogram) egymásra vetítésével a fenomenének. Ekkorra már készen állt az a diaképekből álló „formaadattár”, melyből a Vetítések és egymásra rajzolások című sorozatok kiindulnak.

A sok-sok vetített kép egymásra rajzolása, a képegysítés során Türk ceruzával (esetenként tollal, temperával vagy zsírkrétával) új és új vonalhálózatokat, kitüntetett képpontokat vázolt fel. Néhány esetben ezek a „csomósodások” egyfajta szemként is érzékelhetők. Míg az itt

kiállított sorozatok legkorábbián színes vonalak is megjelennek, a későbbi munkák monokrómok. A kezdeti, reprodukciókból készült, de az eredeti mű jellegzetességeit többé-kevésbé megőrző munkákat (Hogarth-inspirációk, Chardin-csendéletek, életképek) egy figurális alkotás követi, A focin túl (2001). Az egymásra rajzolt, kétalakos futballjeleketből, a mozgás pillanatképeiből összeáll valamiféle állandóság, egyfajta abszolúthoz közeledő lényeg. A látványcsoportok – itt a Németalföldi tájképek című sorozat – esetében Türk számára lehetővé vált „a megfigyelt képek összevetése, hasonlóságai és különbségeik vizsgálata, az adott lényegformák összeadása”, létrejött egyfajta sűrítmény vagy tájkép-esszencia, az egymásra rajzolt „intelligens jelek” létrehozták „az őket egyenként is alkotó elvet, a tájkép gondolatát és lényegét”. A Keringő (2005) egy táncoló emberpár és „két szimbolikus tárgy”, egy öntözőkanna és egy vödör különös táncát mutatja. Az utóbbi, csendélet-szerűen beállított jelenetet körüljárva Türk több mint száz diát készített, ezek egymásra vetülése lehetővé tette, hogy meglássa a „teljes képet”.

A vonalak eltűnéséből és elmozdulásából, az egymásra rétegzett hálózatokból pedig összeállt egy, az idő és a tér dimenziójából kiváló, szinte „nem ember alkotta kép-sorozat”, melynek szépsége és érzékenysége lenyűgöző. E lapok mindegyike a művészet egyik csodáját hirdeti: a nem láthatóból kibomló gazdagságot. Ezt még egy ateista is megérti. (Megtekinthető június 14-ig.)

DÉKEI KRISZTA





ÚJ VOLVO S60 A MAGA ÚTJÁT JÁRJA

A nyár az utazás, a felfedezés időszaka. Akár csak egy közeli kiruccanásról van szó, akár egy hosszabb útra nyílik kilátás, az új Volvo S60 ideális választás. A kiemelkedő biztonság mellett a belső tér kényelme, a csodálatos panorámát nyújtó napfénytető, a felső kategóriás audiorendszer, a vagány formatervezés és az Intelligens vezérlőrendszer gondoskodik arról, hogy ne csak a cél, hanem az odavezető út is része legyen a kikapcsolódásának.

Ismerje meg modellünket a Duna Autó Volvo-márkakereskedésében, és jelentkezzen tesztvezetésre!



DUNA AUTÓ
AZ AUTÓVÁROS

DUNAAUTO.HU/VOLVO

A Volvo S60 vegyes fogyasztása; 1,7-7,5 l/100 km, CO₂-kibocsátása; 36-203 g/km.

(folytatás az 1. oldalról)

A XIX. század második felében azonban más volt a helyzet, amint ezt a korabeli karikatúrák is jól tükrözik: akkoriban a műkritikus hatalma egy bíróéval volt egyenértékű. Ahány kritikus, annyiféle ízlés nevében mondtak ítéletet a párizsi Salonban vagy a müncheni Glaspalastban kiállító művészek munkái felett. Az izmusok megjelenésével azonban a valamirevaló ítéseknek már komolyan kellett venniük Baudelaire véleményét a kritika feladatáról, amely szerint annak „pártosnak, szenvedélyesnek és politikusnak kell lennie” – olyannak, amely segít a közönségnek megérteni az új művészi invenciókat, vagyis „az új” propagandistájává kell válnia.

Julius Meier-Graefe (1867–1935) komolyan vette ezt a küldetést, és főként az 1900–1920 közötti években írott kritikáival jelentősen hozzájárult a kortárs tendenciák népszerűsítéséhez. Ám különösen a francia impresszionistákról írott monográfiái, valamint 1904-es fő műve, *Entwicklungsgeschichte der Modernen Kunst* (A modern művészet fejlődéstörténete) című munkája tette megkerülhetlenné kortársai körében.

Az első berlini évek

Írói tevékenységének első szakasza Berlinben kezdődött, és ott készült róla az első portré is 1894-ben. Sőt kabátot, akkor divatos cilindert és bordó selyemsálát visel. Fiatal arcának a bajusz és a szakáll férfias tekintélyt kölcsönöz, arckifejezése komolynak és fáradtnak tűnik, talán a szeme alatti vörös karikák miatt. Elegáns megjelenése igazi úr benyomását kelti, és ez azt jelzi, hogy az ábrázolt személy nem tartozott a napisajtó névtelen robotosai közé. Az ifjú Meier-Graefe ekkoriban még írónak készült, és – gyáros fia lévén – elég független volt ahhoz, hogy arról írjon, amihez kedve támad. A kezdő író ábrázoló portré baráti gesztus volt Edvard Munch részéről, a róla írt elismerő szavakért. Találkozásuk annak köszönhető, hogy amikor Meier-Graefe 1892-ben felbukkant a német fővárosban, egyik első útja a Schwarzes Ferkel (Fekete Malac) nevű borozóba vezetett, ahol a progresszív német-lengyel és skandináv írók köre találkozott, akik hamar befogadták és elismerték tehetségét. Ebben az élénk szellemi légkörben született meg első regénye is, *Nach Norden* (Északra) címmel, amelyben

még erőteljesen érvényesült Strindberg és Ibsen műveinek hatása.

Képzőművészetről szóló első írása még nagyon is irodalmi szempontú volt. Sőt a pszichológizáló írásból (Edvard Munch munkái) nyilvánvaló, hogy ekkor még kevés érdeklődést mutatott a festészet iránt. A tanulmányban költeményszerű összefoglalását adta azoknak az újromantikus erotikát képviselő Munch-képeknek (Pubertás, A nő és kezek, A halál és a szerelem, Kislány a strandon), amelyek rokonságban álltak a csoporthoz tartozó excentrikus lengyel író, Stanislaw Przybyszewski nézeteivel, aki regényeiben főként a nemek harcát boncolgatta. Mégis, már ebben a korai írásában megjelennek későbbi stílusának csak rá jellemző, olykor túlzóan elragadtatott megállapításai: „Munch férfi, és átkozottul egyoldalúan férfi [...]. Gyűlölete a nő iránt őszinte és egyszerű. Ez Ádám mély, ősi gyűlölete Éva iránt. Ebből a gyűlöletből származik az erő, amellyel a pubertásképeket festette, amelyeknek az ember és a világ története címet is adhatná.” És már megjelenik az a később is jól bevált összehasonlító módszer, amellyel művészi teljesítményeket és temperamentumokat állít szembe egymással. Ugyanakkor jelen van az a „harci kedv” is, amely minden alkalommal késhegyig menő vitákat váltott ki sommás ítéletei körül. Például hogy a fin de siècle erkölcsi csődjét és kétségbeejtő mesterkéltségét a „pózok és a félelem a pózoktól” okozza, ezért úgy tekintett Munchra, mint az új művészet egyik előhírnökére: „művészete a szabadság dühödt követelése.” De második, Munchnak szentelt kritikájában sem a művész képeinek elemzése érdekelt, hanem a korabeli művészet és a művész helyzete. A művész az ő szemében tragikus hős, próféta, mártír és anarchista egy személyben. Ebben Nietzsche szellemét követte, aki a tömeg okatlan dühét tette felelőssé a zseni, a művész magányáért és a művei iránti közönyért.

A Schwarzes Ferkel köre (Ferkel-Kreis) 1894-ben létrehozta a Pan nevű társaságot. Céljuk egy újság kiadása volt. A görög szó egyrészt a mindent átölelőt, összhangba hozót jelentette számukra, ugyanakkor

Julius Meier-Graefe, a művészetkritika és a kánon

Radikális kívülálló

Pán alakja a derűt is szimbolizálta, mivel dekadencia és pesszimizmus helyett eksztatikus életigenlést akartak: az „anti-Hamlet”-i hős eljövetelet, egy olyan megtörhetetlen lényét, aki ösztönösen él. Richard Dehmel költő, ugyancsak a társaság tagja ezt az izzó, kozmikus életérzést fogalmazta meg egyik mámoros versében, amelyből kihallatszottak Nietzsche Dionüszosz-ditirambusainak hangjai is. A kör leghőbb kívánsága az élet és a művészet egységének megvalósulása volt, ezért a Pan univerzális akart lenni. Meier-Graefe tervei között szerepelt egy Pan-képgaléria, egy Pan-koncertsorozat, sőt egy Pan-színház létrehozása is. A társaság motorja és a lap kiadója Meier-Graefe és Julius Bierbaum volt. Meier-Graefe sohasem lanyhuló energiával és lelkesedéssel utazta körbe az országot azért, hogy a kulturális élet fontos szereplőit rávegye vállalkozásuk anyagi és erkölcsi támogatására. Sok befolyá-



Ismeretlen: Nemes Marcell, 1912 körül

sos személy bizalmát elnyerte, többek közt támogatta őket Wilhelm Bode, a berlini állami gyűjtemények főigazgatója, számos művelt arisztokrata, iparmágnás, diplomata, sőt még II. Vilmos császár is.

Hogy a lapot a német határokon túl is terjeszteni tudja, Meier-Graefe már 1894-ben létre akart hozni egy irodát Párizsban. Odautazott és művészekkel, műkereskedőkkel találkozott. A művészet esszenciájáról szóló írásában ez áll Párizsról: „Felfedeztem Lautrecet, egy mókás, különös törpéjét a Montmartre-nak. A törpe lett nekem Párizs. Ó, a Moulin Rouge! Itt valósíthatja meg magát a Pan csak igazán! Elkezdtem azon dolgozni, hogy az európai kultúrát és a Pan szerepét a következő évszázadban összekössem.” Ezekben a mondatokban már benne van a csírája annak, hogy gondolkodása fordulponthoz érkezett, és érdeklődése egyre inkább a képzőművészet fordult. Olyan lelkes volt, hogy száz példányt rendelt Toulouse-Lautrec színes litográfiáiból a Pan második kiadása számára: „Ahogy ezek az alakok eltáncolnak előttünk, olyan pocskúl kifestve, hogy az ember nem tudja eldönteni, hogy az orrot vagy szemet lát, de a színek villódzása, a túll, a nevetés, a kiáltás, a szabadság az impresszionizmus!” Munkatársai a szerkesztőségben kevésbé voltak elragadtatva. A párizsi hölgyek túlságos közönségessége méltatlan művészeti tárgynak számított ugyan, de az averziók legfőbb oka mégis inkább politikai természetű volt. A támoga-



Edvard Munch: Julius Meier-Graefe, 1894
olaj, vászon, 100x75 cm

tók – nemzeti konzervatívok lévén – nem helyeselték az internacionalizmus beférkőzését a hazai művészeti életbe: „a Pannak német folyóiratnak kell lennie” – mondta Alfred Lichtwark, a hamburgi Kunsthalle igazgatója. 1895 nyarán a német művészszövetség képviselőjében Eberhard von Bodenhausen támadást intézett Meier-Graefe ellen, de csak azt ismételte meg, amit a német kritika abban az időben az impresszionizmus ellenében harsogott: lélektelen, dekadens, csak szenzuális, pusztá technika, a szellem és a mélység ellentéte.

Meier-Graefe az élet és a modernitás jegyében megpróbálta védeni Lautrecet, és a francia művészetben megvalósuló forma és érzéki szépség fontosságát hangsúlyozta. Azzal, hogy a francia művészetet helyezte előtérbe, kizárta magát a kortárs német művészet egy részéből is, mert számára Franz von Stuck, Arnold Böcklin, sőt Max Klinger piktúrája is meddőnek tűnt. A támadásokra így válaszolt: „Igenis, méreg! Méreg – a vastagbőrűség ellen! Méreg – a nagyképű metafizika ellen. Méreg – a letűnt kellemesség, a Walkűrök és Siegfriedek, az egész molyrágta pantoikum ellen [...]. Igen, nincs mit tagadni, végeztem a házi istenekkel.” Már ekkor ellenérzései voltak a szimbolizmus misztifikációjával és annak a valódi erotikát kioltó álságosságával szemben, de a leszámolás csak tíz év múlva, Böcklinről szóló, megsemmisítő kritikájában következett be.

Bode és más konzervatív professzorok és titkos tanácsosok is úgy látták, hogy a Párizsból hozott eszmék mérhetetlenül visszataszítók. Így a Pan, ez a gyönyörűen kivitelezett, izgalmas lap hervadásnak indult. Új – művészettörténészekből álló – vezetése a „komoly tudomány” felé terelte a folyóiratot, így az elvesztette aktualitását, egyre inkább nemzetivé és egyben kezelebbé is vált. Meier-Graefe a lapnál eltöltött öt évet rezignáltan és öniróniával értékelte, amikor feltette magának a kérdést, hogy mit is tett a Pan: „Felvirágoztatta a nyomdaipart, a dekorációt, és így tovább. Ó, ha valaki akkor azt mondja nekünk, hogy a nyomdaipart fogjuk felvirágoztatni, Dehmel egy moselivel teli palackot vágott volna a fejéhez. Hát ezért írtunk naponta százhusz levelet vérvörös merített papírra, ezért gyúrtuk át kereskedelmi tanácsosok tucatjait arcunk veritékével meccénassakká?” A lap megszűnésének okai között az egyetemességet és a sokol-

dalúságot sorolja fel: a Pan túl „légi-es” volt a berlini titkos tanácsosoknak, akik nem tudnak mit kezdeni az új eszményekkel.

Párizsban, 1895–1905

Meier-Graefe 1895-ben átköltözött Párizsba. Amíg ott élt, megkísérelte áttekinteni az európai művészet helyzetét. Ekkor keletkezett írásai, melyeket a Neue Deutsche Rundschau-ban publikált, azt mutatják, hogy az újromantikus és szimbolikus festőket még pártolta, de érdeklődése egyre inkább a dekoratív művészet felé fordult. Két fő irányt különböztetett meg: az egyikben a művészek belső világa érvényesült, és festészetükben dekoratív elemekkel társult, mint Jules Chéret, Félicien Rops, Ludwig von Hofmann, Böcklin és Stuck munkáiban. A másik csoportban a művészek a külső környezetet részesítik előnyben. Ehhez sorolja William Morrist, Henry van de Veldét, Kral Köppinget, Theodor Heinét, Hortát, Tiffant és Gallét, akiknek festményei, szobrai és tárgyai absztrakt-ornamentális formában valósultak meg.

Mindig csodálta az olyan folyóiratokat, mint a Nouvelle Revue Française, és mivel Párizsban a modern iparművészet előharcosa próbált lenni, 1903-ban lapigazgatója lett a *L'Art Décoratif* (1898–1907) nevű folyóiratnak (német változata a *Dekorative Kunst* volt), melyben epés megjegyzéseket tett a korabeli francia ízlésre az iparművészet területén. 1900-ban megnyitotta üzletét La Maison Moderne néven, amelyet Van de Velde tervezett, és ahol „a megfertőzött művészetbarátok megtaláltak mindent ahhoz, hogy modern emberré



Hugo Erfuhr: Julius Meier-Graefe, 1935

váljanak”. Már korábban barátságban és munkakapcsolatban állt Siegfried Binggel, Van de Veldével és még néhány szecessziós művésszel, de az a kultúráközvetítő szerep, amelyet Németország és Franciaország között elképzelt magának, nem valósulhatott meg. Bár jól beszélt franciául, könyveit, pontosabban írói stílusát alig lehetett franciára fordítani. A temperamentuma is idegen volt a franciákétól, ahogy Lichtwark írta: „A műalkotással szemben túlságosan rajongó. Ezt az álláspontot Párizsban nem ismerik, ott a finom, higgadt szakmaiság az őshonos, és őt félre-, vagy egyáltalán nem értették.” A mértékadó párizsi művészkörök sem az ő társadalmi becsvágyát, sem barátja, Harry Graf Kessler pacifista és műgyűjtő tevékenységét nem tartották sokra. Meier-Graefe a saját meggyőződéseire jegyében dolgozott, és ez Párizsban olykor értetlenségbe ütközött. Például kiadott egy eredeti grafikákat tartalmazó mappát, és ennek Zola iránti tiszteletből a Ger-



Ismeretlen: Julius Meier-Graefe és Bernáth Aurél Budapesten, 1934

minal címet adta – tekintet nélkül arra, hogy Degas, aki szerepelt benne, gyűlölte Zolát, és ezt a húzást nem vette jó néven. Nem volt hajlandó az efféle szempontokat figyelembe venni, és általában is kevésbé ápolta kapcsolatait a franciákkal. Mint később írta: „a vállalkozás iparművészeti, kézműves oldala elkezdett nagyon hamar untatni. Még mialatt ezt az iparművész-szeretet játszottam, elkezdtem az Entwicklungs-geschichtén dolgozni, amely visszavezetett a múzeumokhoz. Nem én voltam az egyetlen, aki unatkozott. A régi-módi Párizs erősebbnek bizonyult, mint a modern stílus. Hogy adósságaimat kifizessem, kénytelen voltam nemcsak a La Maison Moderne-től, de kis képgyűjteményemtől is megválni. És miután minden elintéződött, megszabadultam a gazdagság nyomasztó terhéől. [...] A szünet jót tett nekem. Befejeztem a könyvet. És amikor kinyomtatták, láttam, még hozzá nagyon hamar láttam a hiányosságait, amelyek sürgősen alapos kiegészítést igényeltek. Ezek a kiegészítések először a monográfiákban valósultak meg...”

Újra Berlinben

1905-ben visszaköltözött Berlinbe, és mint írja, Németországot ugyanolyannak találta, mint amikor tíz évvel korábban elhagyta: „Ekkor írtam a Fall Böcklint [A Böcklin-eset], amelyet a Der junge Menzel [Az ifjú Menzel] zárt. A heves viták ezekről a dolgokról arra sarkalltak, hogy megkísérlejem a XIX. századi német művészet kánonját revízió alá venni. [...] Meggyőztem Tschudit, aki akkoriban a berlini Nationalgalerie-t vezette, hogy hozzunk létre egy olyan kiállítást, amely az elmúlt száz évet öleli fel, teljesen új nézőpontból. Beutaztuk egész Németországot, Ausztriát és Oroszországot, és mindenhol segítőköt találtunk. Így 1906-ban létrejött a kiállítás. [A tárlatnak nagy sikere volt. Mintegy 2 ezer művet mutattak be, köztük a már elfeledett Caspar David Friedrich festményeit is – K. Á.] Nem sokkal ezután elkezdtem a közelmúlt legjelentősebb, de félig vagy teljesen elfeledett német művésze, Hans von Marées alkotásaival is foglalkozni. Összehordtam Itáliából és Németországból a siralmas állapotban lévő életművet, amelynek számára Münchenben egy múzeumot akartam létrehozni. Ez olyan terv volt, amelyet ingyen meg lehetett volna valósítani, de amelyet a honfitársaim indolenciája megghiúsított. Megvádoltak: a francia mesterekről szóló könyveimet hazaárulásnak nevezték.” Ekkor írta egyik barátjának, hogy nagyon magányosnak érzi magát.

Ennek ellenére négy éven át dolgozott a Marées-köteteken. A szünetekben nagy angol festők monográfiáit írta. 1909-ben megjelent a Marées-művek katalógusa, 1910-ben pedig további két kötet. De közben fél évet töltött Spanyolországban, ahol a Spanische Reise című könyvét írta. Ezekben az években Párizsban vagy Berlinben élt telente, és mellesleg írt egy drámát és egy bábjátékot. „Ekkor költöztem a Nikolas-tóhoz Berlin mellé, ahol házat építettem. Itt kezdődött az új Entwicklungsgeschichte, amelynek első két kötete 1914-ben jelent meg, és ekkor váltottam fel a Marées-társaság programját is. Közben jött a háború. Miután a tervem, amely a műkincsek védelmének megszervezéséről szólt a meg-

szállt országokban, kudarcba fulladt, jelentkeztem a Vöröskereszthez, és egy autókönvojt vezettem a sebesültek elszállítására a csataterекről. Innen kerültem orosz fogságba, és 1915 végéig Szibériában maradtam. Viszszatérésem után rögtön kezembe vettem a Marées-társaság alapításának ügyét.”

Paradigmaváltás. A kritika új szempontjai

Munchról szóló írásai kapcsán láttuk, hogy néhány kollégájához hasonlóan ő is átment egy rövid szakaszon, melynek írásait szubjektív-irodalmias művészetkritikának nevezhetjük. A kortárs európai művészetet fokozatosan megismerve arra a belátásra jutott, hogy a műtétel szubjektivitását össze kell hangolni a műalkotás speciális, érzékileg észlelhető megjelenési formájával. Briliáns stílusával, szellemességével és nemzedékénél analitikusabb módszerével képes volt a művek mélyebb vizsgálatára és önálló ítéletalkotásra. Ugyanakkor megőrizte távolságtartó viszonyát saját foglalkozásához, a műkritikusi tevékenységhez. A művészeti írói létről szóló cikkében nem kis ironiával így fogalmazott: „a műkritikusok ott lihegnek az egészségmániások és bukmékek nyomában... [...] A műkritikus tulajdonképpen egy senki [...] aki arra való, hogy összezavarja az igazán tehetséges embereket, és szerencsétlenséget hozzon rájuk.”

Amikor a Pan egyik főszerkesztőjeként egy ideig a képzőművészeti rovatért volt felelős, megváltoztatni álláspontját. Párizsi utazása volt a mérőöldkő: találkozott a francia impresszionistákkal, és ez elmélyítette művészeti tapasztalatait. Mint sok kortársa, addig ő is főként Liebermann, Böcklin, Stuck, Puvis de Chavannes, Whistler és Munch műveit ismerte, miközben – saját bevallása szerint – fogalma sem volt Leibl, Manet és Courbet munkásságáról.

Az új képi tapasztalatokból kiinduló művészeti elképzelései konflikt-

festményei, illetve az érzéki kisugárzást és a festői minőséget elemezte Renoir Tánc a szabadban című képe kapcsán. Ez alkalmat adott arra is, hogy elgondolkodjon a szimbolikus művészetéről és a német kritika rangjáról. Renoirral kapcsolatban hangsúlyozza: „semmi más, csak festő, számára a művészet csak a szeme örömeért van [...] ez nem irodalom, nem filozófia, a legkisebb atomja sincs meg műveiben a pszichológiai érdeklődésnek, ez csak festészet”. E felismerése ajándékozza meg Meier-Graefét azzal, hogy más értékeket keressen



Ismeretlen: Bernáth Aurél lányával, Marilival a Klotild utcai műteremben, 1940

a műalkotásokban, mint korábban, ezért az Édouard Manet helyéről szóló írásában vizsgálódását tisztán művészi szempontokra korlátozta; a műformátörténeti fejlődésbe sorolására és más művekkel való összevetésére koncentrált. Ezt a módszert alkalmazta Manet és Whistler életművének összehasonlításakor is. Számára a németek és a franciák által egyaránt dédelgetett Whistler jó példa volt arra a nagyszámú „művészősré”, akik tökéletesen, mégis epigonként követék példaképeiket. Ezekkel ellentétben Manet-t olyan festőnek tartotta, akinek teljesen más művészi tehetség

hasonlíttatni, ő maga a kihívás.”

Tanulmányisorozatban tette közzé tapasztalatait és találkozásait a francia impresszionizmussal: a modern impresszionista tájképben találta meg a komplex, mégis differenciált érzéki észlelés megjelenését. A kortárs irányzatok közül egyedül ebben látta egy olyan új művészet lehetőségét, amely nemcsak a német festészetet újíthatja meg, hanem a művészet-történet-írásban és az esztétikában is paradigmaváltást hozhat. A művészetet autonóm, ön maga számára érvényesen létező fenomennek, az ér-

ennek nagyon örült, mert Delacroix – akárcsak Greco – művészete etalon volt számára.

Meier-Graefe tekintélye előtt az egész akkori hazai művésztsadalom meghajolt, noha kezdetben nem volt nagy véleménnyel a művészetéről. Talán többszöri pesti tartózkodása és a magyar művészeti elit – Nemes Marcell, Térey Gábor, Ernst Lajos, Hatvany Ferenc, Lázár Béla és később Bernáth Aurél – hatása készítette arra, hogy az Entwicklungsgeschichte lapjain a korábbinál árnyaltabban írjon a magyar festészetéről. Főként Szinyeiről, akinek a müncheni Heinemann galériában kiállított Majális című képéről nem akarta elhinni, hogy nem Manet hatására született. De – és ez talán Lázár Béla közvetítésének köszönhető – az ő könyvében olvasható Munkácsy festészetének – amelyet a német művészettörténészek összefoglaló munkáiban szokás volt leszólni – legérdekesebb megközelítése is.

Meier-Graefe újabb feltűnése a magyar művészetben Bernáth Aurélhoz kötődik, aki 1924 telétől négy éven át Berlinben élt. Több kiállítása is volt a német fővárosban; az egyikről Meier-Graefe elismerő kritikát írt a Frankfurter Zeitungban. Németh Lajos az 1985-ös Bernáth-émlékkiállításán elmondott beszédében rá hivatkozik: „A történelem igazolja Meier-Graefe nézetét, aki Bernáth művészetét a késői Bonnard művészetével vetette össze, és jelentőségét a nemzeti és egyetemes viszonylatában Munchéhoz hasonlította, és Cézanne öröksége méltó utódjaként értékelte Bernáth 20–30-as évekbeli teljesítményét.”

Bernáth Kisebb világok című (1974) könyvében írt arról, hogy az 1930-as évek elején Meier-Graefe újra ellátogatott Budapestre: Petrovics Elek, a Szépművészeti Múzeum igazgatója látta vendégül. „Tekintve, hogy Graefével már a berlini kiállításom alkalmával megismerkedtem, pesti tartózkodása alatt én kalauzoltam. Színei művészetét már régtől fogva ismerte és becsülte, és ennek a nagy művészettörténeti munkájában (Entwicklungsgeschichte) nyoma is van. Ahogy a múzeumban a Majális elé értünk, csak ennyit mondott rá: zu bunt, túl tarka. Ez a megjegyzés a Majálisra Böcklin hatására vonatkozott. Némi hatás átszűrődött Szinyeire, és Böcklin Graefe számára a művészet visszája volt! Csak fojtott gyűlölettel tudott beszélni róla. A század elején, a német Böcklin-láz korában, Graefe képes volt felolvasókörtutat tartani Böcklin ellen.”

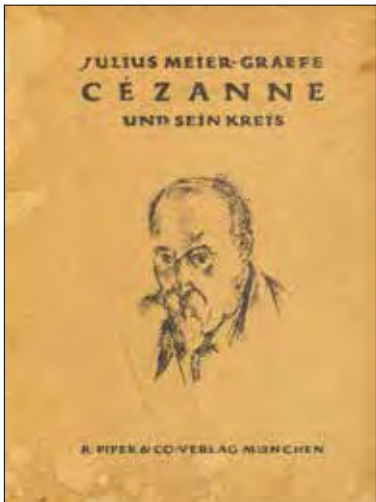
Egy korábbi írásában Bernáth megemlíti a kritikus egy másik sommás megjegyzését is, amely valószínűleg utolszó, 1935-ös látogatása alkalmával hangzott el: „Meier-Graefével egyszer egy baráti körben arról beszélgettünk, hogy mi az a »festői«, helyesebben a »festői magatartás«. Később Leonardo került szóba. No, látja – mondta Graefe, Leonardo nem »gazi festő«. Tiziano a »valódi«.”

Julius Meier-Graefe tehetségét sokan csodálták, mégis radikális kívülálló maradt. Néhány kortársa megemlékezett ugyan munkásságáról, de csak 1973-ban jelent meg róla az első monográfia; azt is egy amerikai, a kurátor és múzeumigazgató Kenworth Moffett írta, aki könyvét – nem véletlenül – az előljáróban már hivatkozott Clement Greenbergnek ajánlotta.

KOVÁCS ÁGNES



A Pan című lap borítója



Cézanne und sein Kreis, 1913

adatott meg – aki önállóan dolgozta fel a maga fő figuráit. „Velázquez ezüstös szürkéjét, amelynek hatásától Whistler soha nem tudta magát megszabadítani, Manet a fényt ünneplő színekkel helyettesítette, és zseniálisan felismerte, hogy a fény milyen óriási szerepet játszik a színekben. Ez volt a legnagyobb művészi tett századunkban, a későbbi generációk ettől számítják a festészet új történetének kezdetét.” Szerinte Manet visszahelyezte az egyéni kézjegyet jogaiba, amelyet a klasszicisták konvencionális simasága eltüntetett: „egyéniégtudatot adott korunknak... Őt nem lehet másokkal össze-

tusba sodorták a nemzeti kultúra talaján álló kollégáival, aminek a már említett elbocsátás lett a vége. A Die Zukunft, a Das Atelier, a Kunst und Künstler és a Die Insel című lapokban megjelent írásaiban igen látványosan nyomon követhető a művészetkritikai álláspontjában bekövetkezett változások: a tartalmi értékkategóriák elhalványodtak, a kortárs és a régi művészet formális párhuzamaival kezdett foglalkozni. Első ilyen próbálkozása a Caillebotte-gyűjteményről (Musée du Luxembourg) írott esszéjében tűnik fel. Összehasonlító formaanalízist végzett el Manet Olympiaja és Goya Meztelen Maya című

Beszélgetés Mélyi Józseffel

Az eltűnt médiaművészet nyomában

Mélyi József kurátort, kritikust, a Magyar Képzőművészeti Egyetem oktatóját a hazai médiaművészet helyzetéről kérdezte a téma kutatója, Seres Szilvia.

– *Egyszerre végeztél el a közgázt és a művészettörténet szakot, ezután hol kezdted el dolgozni?*

– Szülői nyomásra közgazdásznak tanultam, de akkor már tudtam, hogy művészettörténész szeretnék lenni. Miután – sok halasztgatással – mindkettőt elvégeztem, 1993-tól egy évig a Múcsarnokban dolgoztam. Innen mentünk ki Berlinbe Szikra Renátával, a feleségemmel 1994-ben. A Berliini Magyar Kulturális Intézetben hozzám tartoztak a gazdasági ügyek, de a programszervezésben is aktívan részt tudtam venni. 1998–1999-ben benne voltam egy nagyobb berlini projektben: az Akademie der Künsten többek között egy átfogó, német és magyar kurátorok által összerakott reprezentatív magyar tárlaton dolgoztam. Ennek a szervezése miatt találkoztam többször Peternák Miklóssal, Szegedy-Maszák Zoltánnal és Fernezelyi Mártonnal, akik jelezték, hogy jó lenne, ha a C3-ban dolgoznék velük, miután hazamegyünk. Korábban semmilyen kapcsolatom nem volt sem a médiaművészettel, sem technológiai dolgokkal.

– *Meddig voltál a C3-ban?*

– Három és fél évig: 1999 októberében léptem be, és 2003 tavaszán jöttem el. Az ottlétem eleje az intézmény szárnyaló időszakára esett. Kezdetben elsősorban itt is a gazdasági ügyek tartoztak hozzám. Az 1996 és 1999 közötti „hőskorszak” után már jobban kirajzolódott, hogy milyen szerepei lehetnek a C3-nak, hogyan tud összekapcsolódni az Intermédia Tanszékkel, illetve hogyan tud részt venni nemzetközi együttműködésekben. Ekkor alapozódtak meg fontos kapcsolatok többek közt a karlsruhei ZKM-mel és a linzi Ars Electronica Festival-lal. A magyar médiaművészet csillagórája volt ez az időszak, a 90-es évek közepétől a 2000-es évek elejéig; sok mindent sikerült akkor pályára állítani. A világ médiaművészetének kiemelkedő képviselőivel is folyamatosan lehetett találkozni Budapesten. Nekem ilyen volt például Masaki Fujihata, a fantasztikus japán művész és intézményszervező.

– *Mennyire volt egyedülálló jelenség a C3?*

– Egyedülálló volt, de nem volt mögötte olyan intézményi, kulturális háttér, amely folyamatosan tolt volna előre vagy visszhangos környezetet biztosított volna neki. Nem voltak nyugati körülményeink, és ez sokkal jobban látszik ma, 15-20 év távlatából. Azt gondolom, hogy azok a problémák, amik később jelentkeztek, már a hőskorszak utáni években kódolódtak a rendszerbe. Akkor még nem lehetett érezni a váltás, a változtatás kényszerét, mert nagyon jól működött minden, és forrás is volt. Most, visszatekintve úgy látom, hogy a Kitchen Budapest programját (design- és szoftverfejlesztésre alapuló inkubátor) kellett volna megcsinálni már akkor a Telekommal, amire voltak is kísérletek – persze sajnos az ember nem lát a jövőbe. De a Telekom akkor elkezdett kapitalista vállalatként viselkedni, és inkább a saját céljaira használta fel a szakembereket ahelyett, hogy külső egységként, technikai, művészeti, kutató központként dolgozhattunk volna nekik. Tüdős András például beépült a Matávnétbe technológiai vezetőként.

– *A C3 segítette kiállítások technikai kivitelezését is. Ez sem volt járható jövőbeli út?*

– Ez akkor lett volna pálya, ha folyamatosan meg tud újulni a géppark, de erre nem volt hátterünk. Amíg kitartott a Soros Alapítvány által adott tőke, illetve a Matáv korai finanszírozása, addig ez jól működött, és tényleg elévülhetetlen érdemei voltak a területen a C3-nak, de ez idővel megújíthatatlanná vált. Már 2002–2003-ban érződött, hogy a C3 nem lesz képes azokat a gépeket beszerezni, amelyeket az Ars Electronica-n láttunk. De mindig voltak nagyon ügyes megoldások. Szerintem Fernezelyi Már-



Mélyi József Simon Penny Petit Mal (1989–2005) című interaktív robotja mellett a Kempelen-kiállításon

ton akkoriban az egyik első számú szakember volt Európában vagy a világon, akit a ZKM-től az amerikaiakig bármelyik nagy művészeti-technológiai intézmény örömmel fogadott volna munkatársának. Azok a fiatalok – Benedek Gáspár, Szőnyi András, Sarkadi András –, akik a 90-es évek végén érkeztek, szintén nagyon jó szakemberekké nőttek ki magukat. Egy idő után azonban már nem volt alkalom arra, hogy ez a legmagasabb szinten fejlődhesen tovább. Amennyi lehetőség volt, azt persze a 2000-es években is megtették, gyakran már szívességből.

– *2001-ben te voltál a kurátora a Trafóban megvalósított 2001: science + fiction / tudomány és fikció – Mi lehet a jövőben a művészet szerepe a tudomány és fikció viszonyrendszerében? című kiállításnak. Ez volt az első médiaművészeti kiállításod?*

– Amikor 1999-ben a C3-ba kerültem, akkor nagyon szimpatikus volt Peternák Miklós médiaművészeti vonala: az 1996-os Pillangó-hatás és az 1999-es Perspektíva kiállítás is komoly benyomást tett rám. Már 1999 végén előálltam



A Török, azaz Kempelen Farkas sakkautomatája korabeli rézkarcon és a John Gaughan által készített rekonstrukció, 1984–1989

egy Kempelen-kiállítás ötletével. Ez lett volna az első ilyen munkám, komolyan neki is futottunk, megtaláltuk az osztrák partnereket és a Kempelen-kutatókat, de kiderült, hogy nincs rá annyi pénz, amennyi kellene. Arra gondoltam, hogy egy ilyen magyar történethez találunk támogatókat itthon is, de nem sikerült. Így jött a 2001: science+fiction kiállítás a Trafóban, ami az első nagyobb médiaművészeti bemutató volt, amelyen kurátorként dolgoztam. Válogattunk a külföldön látott alkotók közül, a magyar művészek számára pedig kiírtam egy felhívást.

– *Hogyan működtek az ilyen típusú pályázatok akkoriban?*

– Ma már elképzelhetetlen, hogy a rendszer-váltás környékén, vagy utána még tíz évvel is milyen szabad volt a közeg. Sokat szoktam azon gondolkodni, mennyire elfelejtjük, hogy a 90-es évek elején még szinte el sem kellett számolni a pénzzel, amit egy-egy művész, mondjuk, egy

installációra költött. A médiaművészeti lehetőségek pedig egy sor olyan alkotót is vonzottak, akik korábban csak érdeklődtek a technikai eszközök iránt.

– *A C3 mennyire volt látható a hazai intézményrendszerben?*

– Peternák Miklós nagyon fontosnak tartotta, hogy a C3 rendszeresen jelenjen meg a Múcsarnokban. Ebből kifolyólag látható és kiszámítható is volt, hogy mikor következik majd valamilyen nagyobb médiaművészeti kiállítás a legfontosabb kortárs művészeti helyszínen, magas színvonalon, nemzetközi láthatósággal és referenciapontokkal. Ez mindenkit vonzott akkoriban, ahogy vonzana ma is. Mára azonban, ha nagyon sarkosan akarnék fogalmazni, a médiaművészet mint olyan eltűnt. A technika használatára, a legújabb technológiákra, internetre, kommunikációs elemekre épülő művészet – vagy ahol ez hangsúlyosan jelen van – mára természetessé vált, és ettől tűnt el ez a fogalom, vagy oldódott fel abban a formájában, ahogy a 2000-es évek elején próbáltuk megfogalmazni. Vannak intézmények, amelyek még viszik, de teljesen átalakult profillal. Nincs már ilyen specializáció, vagy nem olyan lényeges, mint 10-15 évvel ezelőtt. Magyarországon azért tűnt el, mert nem alakult ki mögötte olyan intézményi háttér, amely ezt finanszírozni és működtetni tudta volna.

– *Más területen kialakult?*

– Az elmúlt években egy nagyon komoly fotós intézményrendszer épült ki a belvárosban, amely még most is egyre nő a Robert Capa Kortárs Fotográfiai Központ és a Magyar Fotográfusok Háza–Mai Manó Ház környékén. Nem nagyon gondol arra senki, hogy ez akár több médiumra is kiterjeszthető lenne. Visszatekercünk a fotóig, hivatkozunk Robert Capára, mint ha tényleg megállt volna az idő, ami kár, mert ha már például egy fotómúzeumot csinálsz, akkor miért nem gondolkodsz médiamúzeumban vagy képmúzeumban, amiben a tágabb horizont is megjelenhetne. Jelenleg azonban

zeti Galéria gyűjteményének egy részén alapult volna. Egyszer csak közölték, hogy lesz, de sem koncepció, sem alapanyag, sem vitairat nem született hozzá. Rákérdeztünk többen is, hogy mit is fognak építeni – ebből született a vitafórum. Nem magával a múzeummal volt a probléma, hanem az eljárásmodd, az előkészítetlenséggel. Ez gyűrűzött tovább, és ennek lett az eredménye, hogy nem tudott olyan gyorsan megvalósulni, majd a kormányváltáskor le is került a napirendről, illetve átalakult a koncepció háttere. Az Exindex érdekes felületet kínált a vitára, és ha megnézzük a hozzászólásokat, azok még ma is érvényesek. Zwickl András, Perneczky Géza,



Waliczky Tamás: Marionettek, 2007 komputer animáció, részlet

András Edit, Fitz Péter és sokan mások nyilatkoztak és mondták el, hogyan lenne érdemes múzeumfejlesztést csinálni, milyen utakat javasolnak.

– *Az Exindex be tudott épülni?*

– Valójában nem. Amikor elkezdtük 2000-ben, velünk együtt indult az Építészforum és a Litera, voltak közös rendezvényeink is. Az Exindex ma már alig működik, a másik kettő azonban rendkívül fontos szerepet tölt be a maga területén. Az Exindex 2002 után nem szállt fel arra a vonatra, amelyen állami támogatásokhoz és más intézményi pozíciókhoz lehetett jutni. Tulajdonképpen ennek köze van ahhoz is, hogy eljöttem a C3-ból. Szerettem volna kizárólag az Exindexszel és a Kempelen-kiállítással foglalkozni, de ebbe Miklós nem ment bele, ami az online művészeti folyóirat sorsát meg is pecsételte, mert rákényszerült egy olyan pályára, ahol csak a fékezett habzású működés maradt.

– *Később a Goethe Intézetnél lettél kulturális titkár.*

– Volt egy galériája is az intézetnek az Andrássy úton, ahol kiállításokat rendeztem, itt a médiaművészethez kapcsolható projektek is helyet kaptak. Majd a németországi Magyar Évad ügyeit vittem szintén kultúraszervezőként. Így nyílt azután lehetőség arra, hogy végül 2007-ben megvalósulhasson a Kempelen – Ember a gépben kiállítás. Ez utazó tárlatként eljutott a ZKM-be, és emiatt a németek is komoly támogatást nyújtottak – a projekt a Bipolar német–magyar kulturális együttműködés és a magyar Ungarischer Akzent közös támogatásával valósulhatott meg. Hét hónap alatt raktuk össze azt, aminek egy intézmény többéves munkájának kellett volna lennie, de annyira megfeszült mindenki, hogy sikerült – végül már nem a C3 munkatársaként, de a C3 égisze alatt, Kálmán Ritával és a C3 munkatársainak közreműködésével, ami médiaművészeti vonalon számomra a csúcspont volt. Egy rettenetesen nagy vállalat, ami rengeteg energiát kivett belőlem. Ebbe a mai tudással és tapasztalattal már nem mennék bele. És nehéz volt kijuttatni Karlsruhéba, nehéz volt az anyagi forrás előteremtése vagy a technikai fejlesztések összehangolása, de megérte – igaz, közben majdnem belehaltam. A Múcsarnokban 17 ezer látogatója volt, és nagyon pozitív sajtóvisszhangja. Bár Miklós mindig kereste a további lehetőségeket, de azt hiszem, ilyenfajta monstre kiállításokat már nem lehet csinálni. Ezekhez biztos anyagi és technikai háttér kell, amit a jelenlegi intézményrendszer nem akar, és nem is tud biztosítani.

SERES SZILVIA

A cikk létrejöttét az NKA támogatta. A szerző további beszélgetései a www.digitalkult.hu oldalon olvashatók.

Virág Judit és Kieselbach Galéria, Budapest

Bruges, a hiányzó láncszem

Generációváltás és egy kevésbé ismert életműnek a figyelem fókuszába kerülése – ezek a legfontosabb tanulságai a két nagy tavaszi festményárverésnek. No meg az, hogy bőven jut pénz a műtárgypiacra: a mostani számok alapján erős évnék ígérkezik az idei.

Nem kell ahhoz bennfentesnek lenni, hogy lássuk, az újkori (azaz a rendszerváltás utáni) műkereskedésekben helyet követel magának a következő nemzedék, az utódok egyre nagyobb szerepet kapnak a cégek működtetésében. Talán a Virág Judit Galériánál tapasztalhatók ennek a leglátványosabb jelei: Kelen Anna nemcsak tanulmányok szerzőjeként és tárlatvezetőként, de már a médiában is képviseli a galériát. Az aukciós kalapács átvétele az ő esetében a legnagyobb lépés, ugyanis ha valakit a magyar árverésvezetés emblémájának tekinthetünk, az éppen az édesanyja: tulajdonképpen minden, amit licitlépcsőkről, elegáns várakozásról, a számtalan telefonos licit kezeléséről, a nyelvekre váltásról és a lelkes gratulációról tudunk, azt nagyjából Virág Judit hangján idézzük fel magunkban – innen váltani nyilván nem könnyű. De apró lépésekben elkezdődött.

A szezon legfontosabb tétele két-ségkívvül Dénes Valéria Bruges című, 1912–1913 körül készült olajképe volt. A művész amúgy is csekély életműve több alkalommal is megfigyelt, a végső csapást az ostrom mérte rá a hagyaték gondozója, Dénes

Zsófia íróon otthonában. A nagy méretű városkép a hiányzó láncszem, írja a festményről készített külön kiadvány, a magyar fauve és kubizmus számtalan darabja lappang, vagy éppen úgy megsemmisült, mint Dénes és férje, Galimberti Sándor életművének jelentős része, így bármelyik előkerült mű rengeteg adattal szolgál a kutatáshoz. Kerülhetett volna múzeumba is, de úgy tűnik, magángyűjteményben marad a Bruges, mégpedig a valaha ígért legmagasabb áron, amit magyar nő alkotó munkájáért fizettek: 110 millió forintért plusz az egyéb fizetendőért.

Komolyabb utánaszámolás nélkül is kijelenthető, hogy a Virág Judit Galéria mostani árverése igen tekintélyes 1945 utáni anyagot kínál, hasonlóra mennyiségben és minőségben – a kifejezetten kortárs árverésektől eltekintve – nemigen volt még példa. Ebben szerepet játszott, hogy a művészekkel baráti viszonyt ápoló Vattay Elemér fotóművész gyűjteményének néhány darabját is beválogatták – és rendhagyó módon szétszórták a katalógusban. Kondor Béla olajjal készített monotípiája érte el a legmagasabb árat, 7 millió forintot, de szerepelt Kassák-kollázs, két Vajda Júlia, két Bálint Endre és egy Ország Lili (Kövek, 4,4 millió) is. Az igazság az, hogy az anyagnak majdnem a negyede volt 1945 után keletkezett alkotás, minden tizedik kortársnak is mondható, több közülük bőven millió fölötti árral. Bir-



Dénes Valéria: Bruges, 1912–1913
olaj, vászon, 121×140 cm

kás Ákos felbukkanása árverésen például igazi kuriózum, a Fej-sorozat egy 1991-es darabja pedig mindenképpen, így nem érdemtelenül érte el a licit a 4,6 millió forintot. Nádler István 1995-ös Háromszöge 7,5 millióig ért, Bak Imre két 1972-es tusmunkája 2,6, illetve 1,3 millió forintnál végzett, de El Kazovszkij több műve is vevőre talált (a Kintornás 4 millióért). Mindez optimista előrejelzés a galéria által be-

ígért őszi kortárs aukció előtt, hiszen ezek szerint van mit árverezni, és van kinek.

A Kieselbach Galéria lépett egy merészet, és a kalapácsot Kieselbach Ákos kezébe adta, aki bár szorgalmas és eredményes háttérmunkát végez a galériában, de korábban nemigen szerepelt. A váltás tehát itt – Winkler Nóra után – talán még nagyobb volt, mint a konkurensnél, ám ezzel a cég törté-

netében először (!) saját árverésvezető vezette az aukciót, ráadásul meglehetősen oldottan és gördülékenyen, néhány tétel után teljesen elfelejtődött, hogy itt most debütálásról van szó.

A kínálat biztosra ment, kevesebb kiemelkedő értékkel és kockázattal, nyilván az árverésvezetői premierre való tekintettel, ehhez képest mégis születtek váratlanul magas árak. Perlrott Csaba Vilmos Parkja a kecskeméti művésztelep sokak által sokszor megfestett kertjét ábrázolja, igazi fauve munka, a magyar gyűjtők kedvenc korszakából, ennek fényében a becsértéket meghaladó 95 milliós leütési ára nem is meglepetés. Scheiber Hugó, Czöbel Béla, Ferenczy Károly egy-egy műve is 50 millió körül, vagy afölött ment tovább, cáfolva a sokakban kialakult véleményt, hogy a kínálat a megszokotthoz képest visszafogott volt. Viszont alig találkozhattunk 1945 utáni művel. Ha igen, azt szeretnék a gyűjtők: Csernus Tibor Repülő-sők 14 millió, Ország Lili Király és Királynő I–II–III. 13 millióért; de Bukta Imrét már csak árverésen lehet venni 1,4 millióért, szerencsés kézzel.

Nemes Lampérth József Tabáni utca című 1925-ös tusképe indult már aukción, és ez mindig alkalmat ad egy kis számolgatásra: 1973-ban 18 ezer forintot adtak érte a BAV-nál, vagyis a KSH adatai szerint akkor majdnem hét hónapnyi bruttó átlagkeresetből meg lehetett vásárolni. Most 26 millió forint volt az ára, ami – 2018-as adattal számolva – 79 hónapnyi átlagkeresetet jelent. Ennél jobban semmi sem bizonyítja, hogy a 70-es években a piac hiánya mennyivel több embernek kínált lehetőséget a műtárgyvásárlásra.

GRÉCZI EMŐKE

concerto
BUDAPEST
zene szenvedélygel

CONCERTO
NYÁRESTEK
A PESTI VÁRMEGYEHÁZA
DÍSZUDVARÁN

JÚNIUS 13. | JÚNIUS 20. | JÚLIUS 4. | 20.00

HÄNDEL | BACH | VIVALDI | MOZART | HAYDN | BEETHOVEN

www.concertobudapest.hu

EMBERI ERŐFORRÁSOK
MINISZTERIUMA

Beszélgetés Tomas Opitzcal és Puskás Beával, a TOBE Gallery alapítóival

Ibero-Amerika Budapesten és Szentbékállán

Noha az idén öt éves TOBE Gallery még mindig a fiatal galériák közé sorolható, régóta a nagynevűek között tartják számon. A kortárs fotóművészettel foglalkozó kiállítóhely magyar és ibero-amerikai művészeket képvisel, illetve a hagyományos fotográfiai eszközöket alkalmazó művészek mellett a fotó egyéb ágaival dolgozó alkotókkal is együttműködik. Emellett rendszeresen jelen van a jelentős európai fotóvásárokon, így a MIA Photo Fair, a Photo London, az Unseen Amsterdam és a Paris Photo kiállítói között is szerepel. A TOBE Gallery első magyar galériaként mutatkozhat be az arles-i fotófesztiválon, amelynek meghívott külföldi résztvevői között olyan nevek találhatók, mint Mathieu Asselin, Cristina Kahlo és Aleix Plademunt.

– Geológusként, illetve építész-ként végeztetek. Hogyan vezetett az utatok egy kortárs fotóművészeti galéria megalapításához?

TOMAS OPITZ: – Közös az érdeklődésünk, ezért kerestük azt a területet, amivel együtt foglalkozhatunk hivatásszerűen. Bea számára egy ideje egyértelművé vált, hogy a hidrogeológia helyét a képzőművészet veszi át. Én pedig – bár valóban építészdiplomát szereztem Venezuelában, a caracasi UCV egyetemen –



Tomas Opitz és Puskás Bea
hátterben Cristina Kahlo Posthispanico MX
című kiállítása, 2019. április-május

volt a TOBE Gallery számára a negyedik kiállítás, melyet egykori venezuelai tanítványom, Marco Bell fotóiból rendeztünk. Tudatosan alakítjuk úgy a galéria művész körét, hogy ibero-amerikai művészekkel vesszük fel a kapcsolatot, ily módon mára a művészeink több mint fele ebből a kultúrkörből kerül ki. Ennek oka, hogy venezuelai születésű vagyok, és amellett, hogy kötődöm a dél-amerikai kultúrához, jól is ismerem azt. Visszatérve Bellre: a kiállítás meglepően jól sikerült, nagy volt a média-

hogy a kortárs fotográfia felé is legyen nyitottság.

P. B.: – Milánóban, de Bécsben is rendszeresen tapasztaljuk, hogy az emberekben van egy alapvető kíváncsiság. Érdeklődve kérdeznak a művekről, ami komoly motivációt jelent.

T. O.: – A magyar közönség számára a dokumentarista fotográfia ismert, a sajtófotó és a természetfotó igazán közkedvelt. Mi ezt szeretnénk tágitani: megmutatni, hogy a fotográfiának más irányai is léteznek. Célunk, hogy a közönségünk megtapasztalja azt az élményt – ami szerencsére már többször megtörtént –, hogy akár 15 percig áll némán egy kép előtt, és szívja magába annak mondanivalóját. Fontos számunkra, hogy legyen kommunikáció a kép és a befogadó között.

– A művész köröket ismerve látható, hogy nem kizárólag a klasszikus értelemben vett fotográfiával foglalkoztok. Gondoljunk csak Kontha Dóra alkotásaira vagy Dafna Talmor fotónegatívokból kollázsolt munkáira. Befogadóként talán nem is gondolja az ember, hogy ezek a művek is a fotó műfajába tartoznak.

P. B.: – Szeretnénk friss, progresszív munkákat bemutatni, és a művész körünket is ennek megfelelően alakítjuk. Mindegyikük munkájában van egy csavar a látásmód vagy a technika tekintetében. Számtalan lehetőség áll a művészek rendelkezésére, mint például a roncsolás, a negatív szétvágása és újraillesztése. Sok izgalmas út van a fotográfián belül.

T. O.: – Hadd tegyem hozzá, hogy a kiállítás megnyitóink szervezése során is olyan rendhagyó dolgokban gondolkodunk, melyek plusz tartalmat adnak a kiállított munkákhoz. Az egyik legemlékezetesebb esemény a Bilbao-ban élő venezuelai művész, Amalia Pereira megnyitója volt. Ekkor mutattunk be először kollázművészetet. Ebben a vizuálisan nagyon gazdag anyagban volt táj, emberi formák, szürrealitás, személyes és kollektív történet. Úgy éreztük, ezt az összetett kiállítást csendben kell megnyitni. Ekkortájt ismerkedtünk meg egy művészettörténésszel, aki éppen tanulta a jelbeszédet, hogy siketnémáknak is tudjon beszélni a képzőművészetről. Az ő egyik tanítványa vállalta, hogy megnyitja a tárlatot. Az eredeti elképzelés szerint a művészettörténész fordította volna a jelbeszédet, de végül úgy érezte, erre nincs szükség, mert a gesztusok által egyértelművé vált a mondanivaló. Nagyon

erős élmény volt. Ez a kiállítás számunkra is meghatározó, ekkor kezdtünk komolyabban nyitni a kollázművészet felé.

– Ahogy már érintőlegesen ejtettünk róla szót, a portfóliótok sajátosságai, hogy ibero-amerikai művészeket is képviseltek. Hogy fogadják a spanyol és portugál ajkú alkotók, hogy Európában, Budapesten szeretnétek kiállítani, képviselni őket? Mit ad az eltérő kulturális háttér?

T. O.: – Egy eltérő kultúrában könnyebb kiemelkedni, észrevehetővé válni. Jó példa Bruno Veiga brazil

P. B.: – Meglátásunk szerint úgy tudjuk támogatni az érdeklődőket, ha élővé tesszük számukra a színteret, és élményeket adunk. Az ötletet a saját élményeink kínálták, melyeket külföldi vásárok VIP-programjai során szereztünk. Igazán gazdag programajánlattal szoktunk találkozni, melyek során a kapcsolati tőkénk építésére is lehetőségünk nyílik. Ezt az élményt szeretnénk továbbadni. Másik fontos tényező, hogy sokan szeretnének közelebb kerülni a művészekhez. Erre reflektálva rendezünk reggelit a mű-



Dafna Talmor Constructed Landscapes (bal oldal) és Robitz Anikó Abstractions (jobb oldal) című munkái a Photo London fotóművészeti vásáron, 2019. május

fotográfus, akit bemutattunk Budapesten, vittük munkáit a Parallel Vinnára és a viennacontemporaryre is. Ennek eredményeként osztrák kurátorok meghívták egy grazi csoportos kiállításra.

– Milyen művészetet képviselnek az ibero-amerikai fotográfusaitok?

P. B.: – Azt hiszem, hogy mondanivalóban és kifejezőmódban nincs számottevő különbség. Össze szerveztünk egy kiállítást Alovits Bálint és Bruno Veiga munkáiból, akik hasonlóan látnak adott kérdésköröket. A város-táj-ember hármassal foglalkoznak; mindkettőjüknél megjelenik a monumentalitás és az elhagyatottság.

– A galéria vezetése, a kiállítások szervezése és a vásárokon való megjelenés mellett nemrég indítottatok egy közösségalkotó projektet, a TOBE Gallery Exclusive Clubot. Ez is eszköze a már többször említett szemléletformálásnak? Mivel jár a tagság?

T. O.: – Úgy látjuk, hogy sokan vásárolnának fotográfiát, de nehezen teszik meg az első lépést.

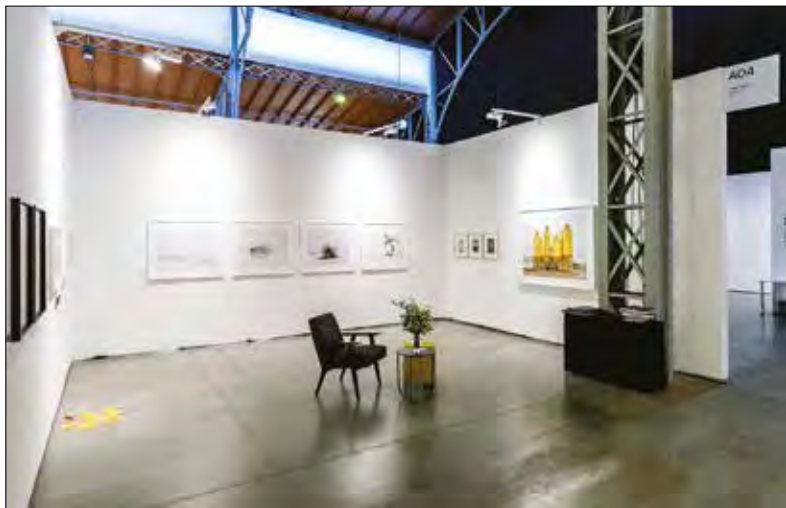
véssel, amikor lehetőség nyílik az ismerkedésre, beszélgetésre. De szervezünk tárlatvezetéseket is: legutóbb a Mai Manó Házban jártunk, ahol a Moholy-Nagy László fotográfiáit bemutató kiállítást jártuk körbe. Ezenkívül külföldi vásárok VIP-eseményeire is biztosítunk részvételt. Igyekszünk tehát külső helyszínekre is eseményeket szervezni. Nem az az elsődleges célunk, hogy minden a galériánkban történjen, és kizárólag az általunk képviselt művészek munkáival találkozzon a közönségünk. Összességében úgy fogalmazhatok, hogy a fotográfiához való viszonyt szeretnénk erősíteni, valamint egyfajta gondolkodásmódot átadni.

T. O.: – Mindezt azzal egészíteném ki, hogy a tagság éves díjjal jár, aminek 70-90 százaléka három éven belüli műtárgyvásárlás során beváltható. Ezzel annak a bizonyos első lépésnek a megtételét is támogatjuk.

– Ezt a vonalat erősíti, hogy vidéken is jelen vagytok. Nyaranta Szentbékállán, a Pegazus közösségi és kulturális központban szerveztek kiállításokat. Mi az ottani koncepció?

P. B.: – Szentbékállán a TOBE Project részeként rendezünk tárlatokat. A galéria teréből kilépve a fotográfia mellett egyéb művészeti ágakból is válogatunk, hiszen a fotográfia más műalkotásokkal együtt is működik. Sokszor halljuk vásárlóktól, gyűjtőktől, hogy kizárólag a festmények érdeklik őket, ha a gyűjteményük gyarapításáról van szó. Egy ilyen sokszínű kiállítás során azonban lehetőségünk nyílik megmutatni, hogy a műfajok egyenrangúak, és hogy milyen sokat adhat egy gyűjteményhez ezek keveredése. Hiszen a művészet egyetemes.

MOLNÁR ZSUZSANNA



Major Ákos Local aspects és Marco Bell Dress code című munkái a viennacontemporaryn, 2018. szeptember

régóta foglalkozom fotográfiával is. Ily módon a fotóművészet lett a közös pont. A galériaalapítás ötletéhez hozzájárult, hogy rendszeresen utazunk, és a külföldi galériák portfólióját megismerve világossá vált, hogy a kortárs fotográfia központi szerepet tölt be a nyugati művészeti világban – ellentétben az itthoni helyzettel. A párhuzamosan futó, de egy irányba tartó élmények csattanójaként beleszerettünk egy üresen álló 10 m²-es helyiségbe, amit galériatérre tudtunk alakítani.

– Hogy indult a galériás tevékenységetek?

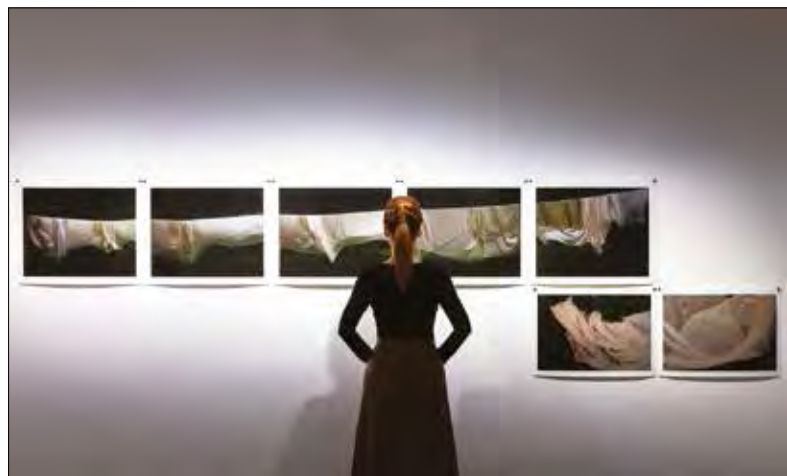
T. O.: – Az első két kiállítást az én munkáimból rendeztük, majd a harmadik tárlattal léptünk egyet előre, és a saját gyűjteményünkben való válogatunk munkákat. Már akkor úgy gondolkodtunk, hogy figyelmet kell fordítanunk a vásárlók, gyűjtők motiválására, és arra, hogy miként tudjuk az érdeklődésüket a fotográfia irányába fordítani. Újabb nagy lépés

érdeklődés, történetek eladások, és a látogatószám is magas volt. Bár ezt a figyelmet nem kapta meg minden kiállításunk, kezdtünk ismertté válni a budapesti művészeti szcénában. Váratlan eredményt hozott a 2014-es Art Market Budapest, ahol kapcsolatba kerültünk a MIA Photo Fair főkurátorával, aki galériánkat megismerve javasolta, hogy jelentkezünk a milánói vásárra. Hirtelen jött a lehetőség, de utólag visszatekintve örülünk, hogy ilyen gyorsan léptünk a nemzetközi szintre.

PUSKÁS BEA: – A külföldi vásárok és az ott épített kapcsolatok sokat adtak nekünk, és megerősítettek bennünket abban, hogy érdemes folytatni a megkezdett utat.

– A magyarországi élmények, tapasztalatok ezt nem adták meg?

T. O.: – Ez egy komplex kérdéskör. A hazai fotóművészetnek komoly hagyományai vannak, ezekből azonban nehezen lép ki a vásárlóközönség. Sokat kell még dolgoznunk azon,



Carla Tabora Measure of Time című kiállítása, 2019. február

Ismét újabb rekordot köszönthet a kortárs műtárgypiac. Május 16-án New Yorkban, a Christie’s 1945 utáni és kortárs aukcióján Jeff Koons fémnyula (Rabbit) 91 millió dollárért lelt új gazdára. Ezzel (ismét) Koons vált az aukción legdrágábban elkelt élő művésszé. Munkája éppen csak megelőzte a tavaly ősszel nagy hírverést keltő David Hockney-t, aki akkor 90,3 millió dollárral jutott fel ugyanerre a csúcsra. Pozíciója azonban nem tartott sokáig: a rozsdamentes acélnyuszi letaszította Hockney ikonikus medencéjét a trónról. De minek köszönhetők ezek a meglepően magas számok?

Hockney 90 millió dollárt megütő, szenzációs aukciós eredménye 2018. november 15-én született, szintén a Christie’s aukciósházban. A kalapács alá került munka, A művész portréja (Medence két alakkal) 1972-ben készült, a festő amerikai túrának egyikén. Hockney-t, az angol pop-art fenegyerekét Kalifornia és az ottani felhőtlen életstílus teljesen magával ragadta, ikonikus képén ezt az életérzést adja át.

Ezt megelőzően Hockney árverési jelenléte rekordjai szempontjából nem, de stabilitása terén meghatározó volt. Az Artprice.com statisztikáit átlagolva megfigyelhető, hogy az elmúlt évtizedben évente 350–400 munka cserélt gazdát tőle az árverési piacon – ez az összes aukcionált tételének közel 70 százaléka. Az elkelt művek összértéke 2009 és 2017 között évente 7 és 36 millió dollár között mozgott. Hockney második legdrágábban eladott alkotását szintén 2018-ban ütötték le 28,5 millió dollárért. A Pacific Coast Highway and Santa Monica című mű kikövezte az utat a rá fél évre szenzációt keltő, több mint háromszoros rekord-



Jeff Koons: Rabbit, 1986
rozsdamentes acél, 104x48x30,5 cm

nak. Érdekes, hogy ez a közel 30 millió dolláros leütés is újszerűnek hatott Hockney piacán, hiszen aukciós értékei csak 2016-ban lépték át a 10 millió határt.

Mi is történt a Hockney-mű körül? Hogyan lehetséges, hogy egy művész egy év leforgása alatt csaknem megtízszerezi a saját rekordját? Mi volt itt a forgatókönyv? Először is kellett találni egy meglehetősen jó alkotást. A korábbi rekorder festmény tökéletes volt erre. A művet egy amerikai gyűjtő vásárolta meg az 1970-es években 18 ezer dollárért, majd a pletykák szerint hamarosan háromszoros áron cserélte el egy angol gyűjtővel. A nyolcvanas években az alkotás már David Geffen szórakoztatóipari milliárdos malibui házának nappaliját díszítette, ahogy erről az Architec-

Hockney és Koons

Rekordok nyomában



A jelenlegi legdrágább, aukción elkelt élő művésztől származó műtárgy és alkotója, Jeff Koons

tural Digest építészmagazin 1988. júliusi címlapfotójának köszönhetően a nagyérdemű értesülhetett. Itt is függött, míg Joe Lewis műtárgybefektető üzletemberhez nem vándorolt, aki – bár a Christie’s kommunikációja alapján inkognitóban kívánt maradni – a kíváncsok piaci pozícióba nem hozta.

Itt jön a képbe a siker másik fontos komponense: a mű ismertsége. A munka, eltekintve a címlapfotózástól és a Hockney katalógusaiban szereplő reprotól, magángyűjteményekben pihent. Persze itt-ott megjelent Hockney kiállításain, de a másodlagos piacon még nem bukkant fel.

Tehát ismert volt, de igazán csak 2016-ban vált a nagyobb közönség számára is ikonikussá, amikor ismét a medence részletét nyomtatták a Tate Britainben megrendezett Hockney-kiállítás katalógusának borítójára. A tárlatot – amely Hockney első nagy intézményi retrospektívje volt – félmillióan látták Londonban, ahonnan a Pompidou-központba és a Metropolitan Museumba került turnéra, sokak örömére. Ez az intézményi expanzió erősen rányomta a bélyegét Hockney piacára: bár a művész addig is aktív szereplője volt mind a galériás, mind a nonprofit kiállítóhelyeknek, a nyugati világ három fontos intézményében bemutatott életmű-kiállítása minden bizonnyal növelte a munkái iránti keresletet.

Minden feltétel adott volt tehát a festmény kiemelkedő áron való értékesítéséhez. Egy jó művész, egy jó és ismert mű, egy nívós aukciósház és a növekvő gyűjtői bázis, vagy más néven gyűjtői bizalom Hockney irányában. Ha ez mind nem lett volna elég a siker biztosításához, az aukciósház koncepciózus marketingkampánnyal rukkolt elő. A Christie’s az eseményt megelőzően a sajtóban nem kommunikálta a mű számszerű becsértékét, a hangsúlyt ehelyett a ravasz módon arra a kérdésre helyezték, hogy vajon ez lesz-e a legdrágább mű, amely élő művészról elkel. Erre természetesen a szakajtó is rákapott, és a lehető legtöbb fórumon merült fel a kérdés – vagyis ekkorra már inkább feltételezés. Annyit tudhattunk, hogy az aukciósház 80 millió dollár körülre taksálta a mű értékét, ami – ha csak az ezt megelőző rekordot nézzük, még mindig – több mint 2,5-szeres növekedés!

A Christie’s képviselői azzal magyarázták a lépést, hogy Hockney-

munkák mindig szép számban kerültek kalapács alá, de a festő aukciós árai nem tükrözték művészettörténeti relevanciáját, sosem emelkedtek meg olyan mértékben, mint Bacon, Freud vagy Warhol esetében, pedig szerintük ebben a magasságban lenne a helye. A kép leütési ára végül őket igazolta. A vásárló kilétére még mindig nem derült fény, de azt tudhattuk, hogy nem Hockney-gyűjtőket várt az aukciósház, hanem olyan érdeklődőket, akik ikonikus munkákat gyűjtenek – ez innen nézve logikusan hangzik, hiszen a Hockney-gyűjtők eddig sem vásároltak ilyen áron.

Nagyon hasonló volt a helyzet az aukciósház kommunikációja és várt eredménye terén a mostani Koons-rekordnál is. Itt a „vajon visszaveszi-e a vezetést Koons?” kérdés izgalma járta be a sajtót. Hiszen a Hockney-rekord előtt 2013 óta Koonsnak az a – narancs színű – Balloon Dogja volt a csúcstartó, amely 58,4 millió dollárért kelt el szintén a Christie’snél.

Koons árait egyébként inkább a hullámlás, és nem a Hockney-nál látott lineáris növekedés jellemzi. Rekordok terén több csúcsot is láthattunk: 2008-ban az addig kiugró 22 millió dolláros értékesítést követte az ímént említett, 2013-ig listavezető lufikutya, majd a mostani, arra majdnem ráduplázó Rabbit. A csúcsok között ugyan Koons

aukciós jelenléte folyamatosan megfigyelhető volt – érdekes, hogy míg 2013 előtt évente száz alatti munkája kelt el aukciókon, addig a rákövetkező 5 évben több mint 150 cserélt így gazdát –, de újabb rekordok nem születtek, sőt az aukciós leütéseket nézve 2016-tól 2018-ig 37 és 19 millió dollár közötti, önmagához képest is alacsony leütési összértékeket produkált. Ezekben az években, sőt már az idén is az aukcióra került összes Koons-műnek 30 százalékát teszik ki a visszamaradt tételek.

De akkor honnan a nagy siker? Mit tud ez az „ezüstnyuszi”? A szakértők és a Christie’s katalógusszövege szerint Koons 1986-os munkája nagyban átalakította a kortárs művészeti diskurzust. Elkészülte után a Sonnabend Galleryben állították ki, ahol azonnal sikert aratott – a nyolcvanas évek ikonja lett. A pop art hagyományait új kontösbe ültető nyuszi a divatvilág ismertette meg a még szélesebb közönséggel. Stella McCartney karkötői és nyakláncai díszeként gondolta újra 2005-ben a metálynu-

gy a munka ismertségét illetően ezúttal sem lehetett senkinek hiányérzete. A Rabbit – melyből anno három darab, plusz egy művészpéldány készült – 1992 óta S. I. Newhouse amerikai médiamágnás tulajdonában volt, halála után a családja bocsátotta aukcióra. Newhouse előzőleg Terry Williams festőtől vásárolta meg egymillió dollárért, akihez még a Sonnabend-beli kiállítás után került 40 ezer dollárért.

Ahogy a mű egy kor vagy korszak lenyomata, a mostani rekordja is az: a műtárgypiac akut állapotáról tanúskodik, ahol a milliárdos gyűjtők sokasága verseng a legdrágább mű(vek)ért. Így a csúcsár szinte borítékolható volt. Ez is, Hockney-é is. Mindkettőre olyan gyűjtőket vártak az aukciósház képviselői, akiket topmunkák érdekelnek, valamint az ezzel járó tophírverés. Nem Koons- vagy Hockney-gyűjtőket céloztak meg tehát, hanem egy újfajta vásárlóerőt, amelyet nem zavart a művek elrugaszkodott, a művészek korábbi rekordárait megszorozó becsértéke, sőt épp ez lehet az, ami izgalmassá tette ezek birtoklását.

Nehéz most megbecsülni, hogy ez a felhevült piaci helyzet hova vezet, és milyen hatással lesz a művészek többi alkotásának pozíciójára, de va-



Jeff Koons: Balloon Dog, 1994–2000
színezett rozsdamentes acél, 307x363x114 cm,
az ötrészes sorozat – kék, magenta, narancs, piros, sárga – egy darabja

lat mikrováltozatban, majd 2017-ben Louis Vuitton Koonsszal folytatott együttműködésének is állandó szereplője lett. A Macy’s áruház pedig 15 méteres lufiként tűzte zászlajára hálaadásnapj felvonulásán.

lószerűsíthető, hogy az aukciós rekordok és összértékek terén egyre több, Koonséhoz hasonló, kiugró eredményeket mutató képlettel találkozhatunk majd.

RECHNITZER ZSÓFIA

2019. június 7. július 7.

Aukciós naptár

nap	óra	axio	tárgytípus	árverező	árverés helye	kiállítás helye	ideje
06. 07.	17:00	☐	150. könyvärverés	Központi Antikvárium	VIII., Pollack M. tér 3.	V., Múzeum krt. 13–15.	az előző két hétben
06. 07.	21:00	☐	8. collectorism.com árverés: könyv	Collectorism Kft.	axioart.com	VI., Vörösmarty u. 47.	az előző héten
06. 08.	21:00	☐	9. collectorism.com árverés: sörök	Collectorism Kft.	axioart.com	VI., Vörösmarty u. 47.	az előző héten
06. 09.	20:00	☐	III. online aukció: festmény	Amor Del Arte Kft.	amordelarte.hu	Sopron, Ógabona tér 1.	az előző héten
06. 09.	20:00	☐	I. vadászati festmény és műtárgy online aukció	Gallery of the Nature Alapítvány és Premier Galéria	axioart.com	XI., Zsolt u. 4.	az előző héten
06. 09.	20:00	☐	soha nem árverezett könyvek első aukciója	Antikvárium.hu Kft.	antikvarium.hu	IX., Soroksári út 18.	az előző két hétben
06. 09.	21:00	☐	11. collectorism.com árverés: ex libris	Collectorism Kft.	axioart.com	VI., Vörösmarty u. 47.	az előző héten
06. 10.	19:00	☐	Az art decótól a Space Age-ig	Fabrika	axioart.com	VI., Szondi u. 94.	az előző héten
06. 10.	21:00	☐	12. collectorism.com árverés: divat	Collectorism Kft.	axioart.com	VI., Vörösmarty u. 47.	az előző héten
06. 11.	21:00	☐	10. collectorism.com árverés: bikaviadal	Collectorism Kft.	axioart.com	VI., Vörösmarty u. 47.	az előző héten
06. 11.	21:00	☐	13. collectorism.com árverés: erotikus grafikák Anthony Fekete gyűjteményéből	Collectorism Kft.	axioart.com	VI., Vörösmarty u. 47.	az előző héten
06. 12.	21:00	☐	14. collectorism.com árverés: reklámgrafika, italcímke	Collectorism Kft.	axioart.com	VI., Vörösmarty u. 47.	az előző héten
06. 13.	21:00	☐	15. collectorism.com árverés: bikaviadal	Collectorism Kft.	axioart.com	VI., Vörösmarty u. 47.	az előző héten
06. 15.	11:00	☐	84. árverés: grafika, festmény, könyv, érem, plasztika, kerámia	Arte Galéria és Aukciós Iroda	V., Petőfi S. u. 5.	V., Petőfi S. u. 5.	az előző héten
06. 17.	20:00	☐	AXIOART 14. plakátaukció	Axioart	axioart.com	axioart.com	az előző héten
06. 19.	18:00	☐	159. árverés: festmény, grafika, műtárgy	Műgyűjtők Háza	II., Zsigmond tér 8.	II., Zsigmond tér 8.	az előző héten
06. 20.	19:00	☐	348. gyorsárverés	Darabanth Aukciósház	darabanth.com	VI., Andrássy út 16.	az árverés hetén
06. 24.	20:00	☐	AXIOART 7. online aukció: festmények	Axioart	axioart.com	axioart.com	az előző héten
06. 26.	18:00	☐	160. árverés: festmény, grafika, műtárgy	Műgyűjtők Háza	II., Zsigmond tér 8.	II., Zsigmond tér 8.	az előző héten
07. 03.	20:00	☐	1. könyvlap.hu árverés: dedikált könyvek, kéziratok	Abauj Antikvárium és Könyvlap	axioart.com	axioart.com	az előző héten
07. 07.	20:00	☐	VI. online aukció: festmény, grafika, műtárgy, numizmatika	Amor Del Arte Kft.	amordelarte.hu	Sopron, Ógabona tér 1.	az előző héten

A ☐ logóval jelölt aukciók árverési katalógusai az axioart.com címen megtekinthetők/megtekinthetők lesznek. Licitálás/vétel megbizás adásának lehetőségével kapcsolatban bővebben tájékozódhat az axioart.com-on!

AXIOART

műkereskedelem
az Interneten

Megtalálja a Műértőt az axioart.com-on is!

A pléhdoboz

Gyűjt és óv – nemzedékeken át

Napjaink háztartása bőséges tárháza a különböző, lemezzé lapított, vékony fémből készített dobozoknak. Italokat és ételeket (konzerveket) fogyasztathunk belőlük, majd az egyszeri használat után könnyű szívvel válunk meg tőlük. Az elmúlt 130 évben ezek a pléhdobozok végigkísérték életünket, de néhány kiemelten kedvelt, többszöri használatra szánt példány – például egy-egy díszes kekszesdoboz – akár több nemzedéket is kiszolgált.

Nem meglepő tehát, ha az aprógyűjtés közkedvelt területének mondhatjuk a fémdobozokat. A csoportosítás jobbára a gyártás és az eredeti használat, illetve a tárgy korabeli rendeltetése alapján történik. Természetesen a jó állapot, a méret és a dekorativitás is komoly érv lehet egy-egy beszerzés során.

Az aroma elpárolgásától, a tárolt anyag kiszáradásától védte a doboz a teát, kávé, csokoládét, bonbont, kekszet. Hasonló helyzetben voltak a mindig nagy becsben tartott gyógyszerek, amelyek esetében a doboz tájékoztató jellegű feliratai kiemelt szerepet



A szerző felvétele

A XOX gyár fogalommal vált kekszes pléhdoboz

radását, a beszáradás elkerülését segítették e dobozok a testápoló és cipőkrémek esetében.

A felhasználás célja az esetek többségében a méretet és a formát is meghatározta. Néhány típus olyan karakteressé vált, hogy azokat kézbe vétel után akár bekötött szemmel is felismertük, például a lapos cipőkrémes korongot az oldalára szerelt nyitóretesszel, vagy a lekerekített sarkokkal ellátott, írógépszalagot orsójával együtt magába foglaló, rendszerint 57×57×322 milliméteres dobozkat.

A kávé-, teás- és kekszesdobozok mai gyűjtői értéke és keresettsége egyenes arányban áll a díszítésükkel vagy feliratukkal. Mindenki szívesebben nyúl egy még ma is létező, jól csengő márkanévvel viselő tárgy után. Ebben a szegmensben minden bizonnyal az Arius Rutgers és Loeff Duisberg által 1908-ban, Hamelnben alapított XOX Biskuitfabrik őszi lombokat és madarakat ábrázoló műtárgya a legnépszerűbb Nyugat-Európában.

A fényképkészítés többszörsően is kapcsolódik a pléhdobozhoz. 2010. decemberi számunkban írtunk a fotóbádogosokról, akik a fémlemezre vitt fényérzékeny rétegre fényképeztek. A XIX. század végén ennél jóval elterjedtebbé vált a cellulóz-nitrát alapanyagú filmre öntött emulzióra történő álló- és mozgóképkészítés. Mivel a hordozó, azaz a cellulóz-nitrát alapanyag veszélyesen gyúlékony, az 1920-as évek közepére a gyártók kidolgozták a cellulóz-acetát alapú, kevésbé tűzveszélyes, biztonsági filmet.

A nem használt (exponált) fotófilmet és a mozik vetítőibe szállított játékfilmeket még több évtizedig a hagyományos fémdobozokba csomagolták. Ehhez minden gyártó igyekezett sajátos formájú és feliratú pléhdobozt készíttetni és forgalmazni, így a Leica fényképezőgépgyár, az I. G. Farben-AGFA vagy az Eastman Kodak nyersanyaggyár termékeit a felhasználók világszerte jól ismerték.

Az emberiség kultúrtörténetének része az a korong alakú pléhdoboz, amelyben a mozgókép feltalálói, August és Louis Lumière – az apjuktól a lyoni fényképlemezgyárat öröklő két testvér – a XIX–XX. század fordulóján némafilmjeleneteik tekercseit forgalmazták. Az 1895. december 28-i párizsi vetítés után a testvérpár rövidfilmjei fogalommal váltak. E tekercsek időbeli hossza (50 másodperc) összefüggött a domborított feliratos doboztetős bádogkorong méretével. Lumière-ék 68 milliméter átmérőjű pléhdobozába ugyanis 17 méternyi fért a kémiaiilag instabil, tűzveszélyes nitrátfilmből. A filmszalag szélessége 34 milliméter volt, a felvételkor és a vetítéskor pedig 2 milliméter átmérőjű kör alakú lyukak segítettek a képtovábbítást – ezek képkockaként, azaz 17 milliméterenként sorakoztak a tekercs két oldalán. Bár ugyanezt a műszaki megoldást alkalmazta az American Mutoscope & Biograph Company is, az 1890-es évek végére mégis az Edison-féle Kinetoscope kockaként négy, szögletes perforációt alkalmazó képtovábbítása vált szabvánnyá.

Technikatörténeti jelentősége miatt bizvást állíthatjuk, hogy komolynak mondott pléhdoboz-kollekcióból nem hiányozhat a Lumière-Cinematographe cégjelzést és a feltalálók teljes nevét tartalmazó tárgytípus. Ilyenek a WestLight 2008. júniusi árverésén – eredeti filmtekercssel együtt – négy tételben is megvásárolhatóak voltak 1920 és 2160 euró közötti áron.

FEJÉR ZOLTÁN



A szerző felvétele

Német gyártmányú írógépszalag pléhdobozban

Michelangelo Merisi da Caravaggio világméretű reneszánsza nyomán a barokk mester manírista követői (caravaggisti, avagy a caravaggisták) újrafel-fedezésére is sor kerülhetett. Az osztrák császárváros patinás árverezőháza, a Dorotheum Európában piacvezető a régi mesterek forgalmazása terén, így ebben a folyamatban is főszerepet vállalt. A leglátványosabb eredményeket a maga korában kontinensszerte ünnepeelt és uralkodók által pártfogolt, ám azután méltatlanul elfeledett olasz festő, Artemisia Gentileschi (1593–1654) reflektorfénybe állításával érte el. Mint arról karácsonyi számunkban beszámoltunk, a 2018. október 23-i licitáción Lukrécia (1640-es évek) című vásznát az 500–700 ezer eurós sávban kínálták, de végül 1 millió 885 ezer euróig szárnyalt.

A régi mesterek április végi árverésén a legmagasabb leütést – 442 500 eurót – ismét Artemisia Gentileschi hozta Mária Magdolna eksztázisa (é. n.) című festményével, amelyet 400–600 ezer euróért hirdettek. A sokat foglalkoztatót művész a főszereplőt saját kezűleg festette – legtöbb esetben „saját képére és hasonlatosságára” –, de a hátteret segédeire bízta. A művészettörténészek körében különösen kalandosan alakult e festmény alkotójának azonosítása. 2003–2004 fordulóján, Sydney és Melbourne múzeumaik Caravaggio-tárlatain John Spike kurátor Massimo Stanzone képeként szerepeltette; Nicola Spinoza 2009-es és 2010-es nápolyi barokk tárlatainak katalógusaiban Onofrio Palumbónak tulajdonítja, és bár egy 2015-ös tanulmányában már felvetődik kérdőjeles társként Artemisia Gentileschi neve is, de egy 2016-os római katalógusban marad egyedül Palumbo mint alkotó. Riccardo Lattuada társ-művészként tünteti fel a festőnő nevét, s végül 2017-ben teszi le végleg a voksát Gentileschi mellett Artemisia ismeretlen képe Nápolyban, és új szempontok életrajzában című

Dorotheum, Bécs

Artemisia újabb tündöklése



Fotó: Dorotheum

Artemisia Gentileschi-Onofrio Palumbo: Mária Magdolna eksztázisa é.n.

olaj, vászon, 129,8×180,4 cm

Poldi technikai vizsgálataiban az infravörös átvilágítás halvány előrajzolást tárt fel, amelyhez képest a képen szereplő alak bal mellbimbója jóval feljebb került. Mária Magdolna ultramarinkék köpenyét rendkívül értékes, porrá tört lapis lazuli drágakővel festették, amely a megrendelő előkelőségére és a kivitelező igényességére vall. A kép Gilberto Algranti milánói műkereskedéséből jutott európai magántulajdonba, majd innen a bécsi aukcióra.

A műtípus véleménye olykor nemcsak egymásnak, hanem önmaguknak is ellentmond. A szóban forgó mű egy másik, hasonló formátumú és azonos stílusú, valamint kompozíciós elemeket felvonultató Mária Magdolnával vethető össze, amelyet Spinoza előbb szintén Palumbónak tulajdonított, de később „visszaszolgáltatta” Artemisiának. A fő különbség a karral és hajjal eltakart kebel, a koponya melletti tárgy, amely nem fedeles edény, hanem egy nyitott könyv, valamint a köpeny bíbor színe. Ez a mű Robilant+Voena galériájából került a Giacometti Fine Arts tulajdonába, majd egy magángyűjtőnél kötött ki. Artemisia egy másik variánst is festett, mely ennek a tükörképe – amint azt R. Ward Bissell Artemisia Gentileschi and the Authority of Art: Critical Reading and Catalogue Raisonné című 1999-es könyvében is taglalja.

W. I.

Art&Antique, Potsdam

Premier Brandenburgban

A bécsi Hoffmann család 50 éve rendezi meg a Hofburgban és 44 éve Salzburgnban Residenz elnevezésű régiségvásárát. Idén a Berlin közeli volt uralkodói központ, Potsdam főterén, a városházával szemben, a klasszicista Palais am Stadthaus korhűen berendezett múzeumában jelentkeztek, mely egyébként alkalmi kiállításoknak is helyet ad. Az intézmény mai tulajdonosai – Ira Schwarz és Dieter Mann – keresték fel a rutinos vásárszervezőket, hogy közelebb hozzák egymáshoz az osztrák és a orosz műkereskedőket és gyűjtőket.

Az alpesi és a brandenburgi régió kereskedői közül többen most először szerepeltek együtt a május 10. és 12. között megrendezett vásáron. A kovácsoltvas kapunál a belépőket Thomas Stimme osztrák szobrász óriási, színesre lakkozott alumínium Virágja (2018) fogadta a grazi Reinisch Contemporary galéria jóvoltából. A palotában a sort Erwin Wurm plasztikái, majd a kortárs pikatúra – Hubert Brandl, Erwin Bohatsch, Martin Kippenberger organikus absztrakt alkotásai, valamint Herbert Schmalix és Arnulf Rainer figuratív képei folytatták. A bécsi Josef Schütz szintén a kortársakra koncentrált, de három kontinensről válogatott. Amerikából a pop-art legenda, Roy Lichtenstein Vízililiomok fűzfával (1992) című monumentális szitanyomatát hozta el, amelyet a művész lakkal vitt fel nemesacél lapra. Ázsiából az 1989 óta Ausztriában élő kínai Wu



Fotó: Schmuck Saskia Seewald

Cartier: Katicabogár brosz, 1936

platina, brillek, korall

Shaoxiang munkáit szerepeltette, aki pénz erotikus jellegű többek közt érmékből, papírpénzekből formált vagy bronzba öntött női aktokkal jeleníti meg. Európát a standon az expresz-szionizmus képviselte, például Emil Nolde Fiatal család (1949) című vásznával, amelyet Schütz saját bevallása szerint provokatív szándékkal hozott német földre – ugyanis a Hitler által „elfajzottnak” minősített germán mester az alakulástól a bukásig kitartott a náci párt mellett (lásd cik-künket a 23. oldalon). Az erről nemrég felbukkant dokumentumok ellenére azonban Potsdamban nyugodtan gyönyörködhetek a látogatók a békés családi idillben. Schütz reményt keltő műkereskedelmi lehetőségeket lát ebben a prosperáló régióban, csak ehhez véleménye szerint megfelelő kínálatot kell összeállítani. Walter Frel-ler is ennek megfelelően válogatott, és olyan „nagygyúkat” hozott Linzből,

mint Egon Schiele, akinek Lány felhúzott szoknyával (1915 k.) című ceruzarajzáért 365 ezer eurót várt – de Gustav Klimt Fekvő női aktja már 125 ezer euróért is elérhető volt a standján. Emellett kisebb kollekciót kínált a mindig népszerű Alfons Walde rusztikus alpesi tájaiból, tiroli parasztjából és modern sielőiből.

A berlini Saskia Seewald ékszerkereskedés 1900 tájáról származó értékes tárgyakat kínál: fehér Guilloché-zománc alapon rózsacsokorral díszített brosst, medált fekete mezőben virágmustrával, szardíniai korallágacsokkákból kombinált kitűzőt briliánsal. Egy nagy, 14 karátos, sárga aranyba foglalt, Momo-korallból faragott puttós brossért 5900 eurót várt. A Cartier cég korall, platina és brill katicabogár (1936) brossa volt Seewald legkülönlegesebb darabja.

A Galerie KunstBüroBerlin a fotóművészet alkotásai közül válogatott. Legnépszerűbb művésze a kortárs Otto Reitsperger, aki Nachthell (Éjvilágos) című projektjében hosszán exponált éjszakai felvételeket készít tavakról, tengerekről. A holdfényben derengő panorámák – A Keleti-tenger (23:44–00:06, 2011.04.17.), A Gosau-tó a Dachsteinnal (00:25–00:40, 2013.07.22.), Az Északi-tenger Syltnél (23:21–23:42, 2017.09.04.) – érzékeny kloritban rögzülnek olyan határrégióban, amely emberi szemmel nem látható.

W. I.

Könyvaukciók különleges tételei

Közmondások félmillió fölött

Az április végétől május közepéig tartó időszakban három élvonalbeli aukciósház – Krisztina, Múzeum, Szőnyi – is megmérte magát, valamint a tavalyi év legeredményesebb vidéki antikváriuma, az esztergomi Laskai Osvát is megtartotta tavaszi árverését. Ebben az időszakban a Babel Antikvárium és az Árverés 90 Bt. rendezett még aukciót.

A **Krisztina Antikvárium** már a tavaszi első rendezvényével jelezte, hogy továbbra is a piacvezetők között szeretne maradni. A már megszokott vételi megbízások sokasága most sem maradt el, meglepően aktívak voltak az online licitálók, de a helyszínen megjelentek is több értékes tételre tettek szert. Benkő Ferencz Eszterdónként ki-adott Parnassusi időtöltés. 1790–1792 című (Nagy Szebenben, 1793) műve az egyik legkorábbi magyar nyelvű, igen ritka periodikum, melynek mindössze hét száma jelent meg. Itt az első három számért 50 ezerről 100 ezer forintot adott egy vételi megbízó. A Budapest-blokk tételei közé került az Óbuda lakosságának kivonulása 1596. című (Augspurg, 1603) rendkívül ritka rézkarc, melyet egy helyszíni licitáló nyert meg 120 ezerről 160 ezer forintért. A páratlanul gazdag művelődéstörténeti munkákat tartalmazó Századok legendáinak teljes sorozata rendkívül ritka. Az 1913. január–december közötti 13



Széchenyi István levele a Magyar Tudós Társaság Igazgató Tanácsához
Felső Döbling, 1858. november 6.

kötet 50 ezerről való indítása után többen versenybe szálltak a megszerzéséért, végül hosszú küzdelem után egy online licitáló nyert 400 ezer forinttal. A következő tételek szinte mindegyikét be lehet sorolni az indulóárhoz és az értékéhez viszonyított meglepően magas leütések közé. Fekete István Zsellérek című (Budapest, 1939) regényének dedikált második kiadása 30 ezerről 150 ezer forintot ért egy helyszíni érdeklődőnek. Rekordáron, 20 ezerről 140 ezer forintért jutott hozzá egy online licitáló Szekfű Gyula A magyar bortermelő lelki alkata című (Budapest, 1922), dedikált történelmi tanulmányához. Egy telefonos vevő jóvoltából újabb szakácskönyv lépett be a „százezresek” klubjába. Kugler Géza A legujabb és



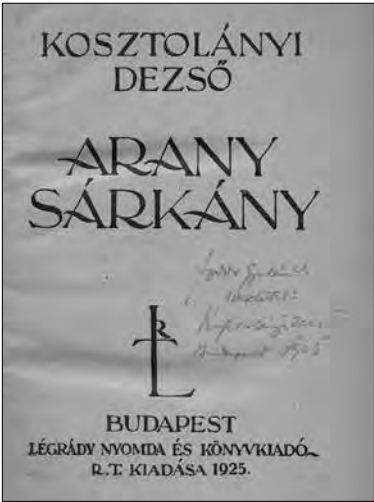
Magyarhonnak és az ahhoz kapcsolt részeknek politikai földképe
Pest, 1849

legteljesebb gyakorlati nagy budapesti szakácskönyv és házi czukrászat című (Budapest, 1899) főzőkönyve gyakori vendég aukciókon, csak az elmúlt két évben hatszor került kalapács alá. Eddig 50 ezer forint körüli összegért kelttek el a szebb példányok, itt a telefonon jelentkező licitáló 18 ezerről 100 ezer forintra verte fel az árát. Sára Sándor eredeti gépirataként került kalapács alá a Pergőtűz című (1982) dokumentumgyűjtemény, amely – jelentősen meghúzva – könyv formájában is megjelent volna 1983-ban, de 1984 januárjában a kinyomtatott 80 ezer példányt bezúzták, és mindössze 200-300 példány menekült meg. A gépirat 12 ezerről indulva 140 ezer forintot ért. A szélsőséges antiszemita Nyékhegyi István A társadalom és a zsidóság című (Budapest, 1942) kötetét 1945-ben betiltották, árverésen még nem szerepelt. A kikiáltási ár tízszeresét, 150 ezer forintot adott érte egy helyszíni licitáló. Az aukció rekordleütését Bayer József Ágost–Némegy József Die Belagerungen der Festung Ofen in den Jahren 1686 und 1849 című (Pest, 1853) kötete még nem indult újkori aukción, így nem meglepő, hogy 240 ezerről 420 ezer forintot is megért egy helyszíni licitálónak.

Elképzelhető, hogy a Honterus Antikvárium „retró” kezdeményezése az üzletben megrendezett árveréssel a közeljövőben több követőre is talál. Az esztergomi **Laskai Osvát Antikvárium** ugyanis szintén a boltjában tartotta tavaszi aukcióját – egybehangzó vélemények szerint sikeresen. Katalógusuk anyagerősségét látván több gyűjtő is megelőlegezte, hogy az idén is ők lesznek a legeredményesebbek a vidéki aukciósházak között. Sokadszor került terítékre a Klasszikus Arany Biblia (Lipce–Budapest–Bécs, 1897) két kötete, mely eddig – állapotától függően – 150 és 500 ezer forint közötti leütéseket ért el. Itt egy szépen restaurált, részben pótoltt, féldrágaköves példányért 180 ezerről 320 ezer forintot fizetett egy helyszíni licitáló. A folyóiratblokk tételei közül a Pesti Hírlap 1848. január és április között megjelent számai értek a legtöbbet, ezeket szintén egy helyszíni licitáló vitte el online jelentkező vetélytársa elől – 20 ezerről 170 ezer forintért. Kazinczy Ferenc művei első gyűjteményes kiadásának (Pesten, 1814–1816) kilenc kötete csak 100 ezres induló árat kapott, de egy telefonon licitáló 420 ezer forintra verte fel

az árát. Széchenyi István Hitel című (Pesten, 1830) munkájának első kiadása rekordösszegért, 60 ezerről 180 ezer forintért cserélt gazdát. Az aukció legmagasabb leütését Ney Béla A magyar Országház című (Budapest, 1904) monumentális, ritka díszműve hozta. A helyszíniek, vételi megbízók és a telefonon licitálók mellett az Országgyűlési Könyvtár jelen lévő képviselője is igényt tartott rá, de az árverés leghosszabb licitversenye után végül egy helyszíni licitálónak ütötték le a 150 ezerről induló tételt – 680 ezer forintnál. Ennyiért viszont már nem kellett a könyvtárnak.

A **Múzeum Antikvárium** május 16-án tartott aukciójára kissé lelassultak a helyszíni licitálók, a vételik és a telefonon jelentkezők vitték a prímet. Érdekes tétele volt az árverésnek Bernáth Aurél festőművész gyűjteményes kiállításának vendégkönyve, hozzá a kiállítás katalógusával és 10 fényképpel a megnyitóról. A tárlat 1956. október 19-én nyílt meg, de a forradalom kitörése miatt bezárt, és csak 1957. március 5-én nyílt újra. Végül egy helyszíni vásárló vitte el a közel 350 aláírást tartalmazó albumot, 150 ezerről 330 ezer forintra korrigálva az árát. A tavalyi év rekordleütését a Múzeumnál Fekete István Tüskevár című regényének kézírata hozta 21 millió 500 ezer forinttal. Most két, nyomtatásban meg nem jelent elbeszélésének teljes, eredeti kéziratát aukcionálták. Az igazság című (1960-as évek) 60 ezerről 190 ezer, a Macskavásár című (1960-as évek) 120 ezerről 290 ezer forintot ért egy telefonon licitálónak. Ady End-



Kosztolányi Dezső: Aransárkány
Budapest, 1925

re egy dedikált és egy félalakos portréjára (1909) nagy meglepetésre csak egyetlen online licitáló jelentkezett, aki így indulóáron, 650 ezer forintért jutott hozzá a két képhez. A nap legjobb vétele volt!

A csapból is folyó gasztronómiai műsorok hatására jelentősen megnőtt a szakácskönyvgyűjtők száma, szinte minden árverésen előfordulnak 100 ezer forint feletti leütések. Itt Zelena Ferencz Kijavított és tetemesen meg bővített Nemzeti Szakácskönyvének harmadik kiadása (Pesten, 1846) ért 50 ezerről 130 ezer forintot egy telefonosnak. Rekordáron, 150 ezerről 260 ezer forintért vitte el egy helyszíni licitáló a vételik és a telefonálók elől a Nemzeti Casino 1846-os Étel és borárjegyzékét, amely az egyik legelső fennmaradt magyar étlap. Bolyai Farkas A’ Marosvásárhelyt 1829-be nyomtatott Arithmetika... jobbított kiadása című (Marosvásárhelyt, 1843) kötetét egy vételis nyerte el egy telefonálónal szemben, 400 ezerről 650 ezer forinttal. Az aukció rekordleütését hozó tételt viszont egy helyszíni licitáló tudhatta a magáénak: Albrecht Dürer Agónia a Kertben című (Nürnberg, 1510) fametszetéért 500 ezerről 900 ezer forintot adott.



Margalits Ede: Magyar közmondások és közmondásszerű szólások
Budapest, 1897

A **Szőnyi Antikváriuma** május 18-án tartott aukcióján lassan forrósodott fel a hangulat, de az árverés harmadának eltelte után tucatnyi meglepő leütés született. Eötvös Károly Utazás a Balaton körül című (Budapest, 1901) kétkötetes munkája dedikálva került kalapács alá. Mivel Eötvös dedikált művei nagyon ritkák, így egy helyszíni licitálónak 20 ezerről 160 ezer forintot is megért a népszerű tétel. Fényi Gyula csillagász hagyatékából került aukcióra 160 darab nyílt levelezőlap, melyek Európa nagyvárosainak obszervatóriumaiból érkeztek hozzá. Az 1886 és 1902 között készült lapokért 10 ezerről 110 ezer forintot adott egy telefonon licitáló. Munkácsi Ernő ügyvéd, jogi író, a Pesti Izraelita Hitközség, majd a Zsidó Tanács főtitkára, 1934 és 1942 között a Magyar Zsidó Múzeum igazgatója Hogyan történt? Adatok és okmányok a magyar zsidóság tragédiájához című (Budapest, 1947) kötete az induló ár hússzorosaért, 60 ezer forintért kelt el. Széchenyi István a Magyar Tudós Társaság Igazgató Tanácsához címzett (Felső Döbling, 1858. november 6-án) leveléről készült korabeli kézirat másolata a hajtások mentén erősen sérült, szét is szakadt, így 15 ezerről



Hermann Guido von Samson-Himmelstjerna: A parasztok és nemesek elzülése Oroszországban
Budapest, 1892

indult, de egy telefonáló és egy online licitáló 280 ezer (!) forintra verte fel az árát, s végül az utóbbi vitte el. Kosztolányi Dezső Aranysárkány című (Budapest, 1925) regényének Fodor Gyula építész számára dedikált példánya is nem várt licitversenyt hozott, egy helyszíni érdeklődő 50 ezerről 440 ezer forintot adott érte. Samson-Himmelstjerna A parasztok és nemesek elzülése Oroszországban című (Budapest, 1892) kétkötetes munkája is csak 6 ezerről indult, de végül 140 ezer forintért lehetett hozzájutni. Tisza István gróf összes mun-

kái (Budapest, 1923–1937) hat kötetben jelentek meg, itt a negyedik kötet hiánya ellenére 20 ezerről 180 ezer forintot ért meg egy helyszíni licitálónak. A térképblokk legsikeresebb tétele a Magyarhonnak és az ahhoz kapcsolt részeknek politikai földképe (Pest, 1849) lett: a 100 ezerről induló ritkaság 480 ezer forintért ment tovább.

A nap leghosszabb licitversenyét és legmeglepőbb (rekord)leütését érte el Margalits Ede Magyar közmondások és közmondásszerű szólások című (Budapest, 1897) első kiadású munkája. Kiadói kötésben ez a könyv – melyről még hasonmás kiadás is megjelent – 30 ezer forint körüli leütéseket szokott elérni. Az itt aukcionált példány viszont egyedi, álbordás, barna egyszamarquin kötésben, márványozott előzéklapokkal, körben vörös metszészfestéssel, levél- és virágmotívumokkal díszítve került kalapács alá. A feltehetően iparművész által készített kötés némiképp indokolta a 120 ezer forintos indulóárat, de a végeredményre senki sem számított: egy helyszíni és egy telefonos licitáló 650 ezer(!) forintig küzdött érte, s végül az utóbbi vihette haza.

HORVÁTH DEZSŐ

Időszaki kiállítások 2019. június 7.–július 5.

Budapest

acb Attachment
VI., Eötvös u. 2. Ny.: K–P 14–18 Gellér B. István , VI. 26-ig
acb Galéria
VI., Király u. 76. Ny.: K–P 14–18 Szarka Péter , VI. 26-ig
acb NA
VI., Király u. 74. Ny.: K–P 14–18 Szalay Péter , VI. 26-ig
aqb Project Space
XXII., Nagytétényi út 48–50. Ny.: H–P 10–16 The Great Globe , VI. 30-ig
Ari Kupsus Gallery
VIII., Bródy S. u. 23/B. Ny.: K–P 12–18 Nagy Gábor 70 év , VI. 30-ig
Art 9 Galéria
IX., Ráday u. 47. Ny.: K–P 14–18 Horváth Tamás István: Jetlag , VI. 14-ig Hetesi Attila: Méz , VI. 18.–VII. 5. Japán történeti kerámiák , VI. 21–23. Galina Kováts: Új képek , VI. 25.–VII. 5.
Artézi Galéria
III., Kunigunda u. 18. Ny.: bejelentkezésre Jel és ritmus , VI. 12-ig Elektrográfiai kiállítás , VI. 15.–VII. 10.
Artkartell projectspace
III., Szentendrei út 95. Ny.: bejelentkezésre Freelancer PARAdise , VI. 16-ig
Artus Stúdió
XI., Sztregova u. 7. Ny.: H–P 12–18 HVG40. Párhuzamos valóságok – Valóságos párhuzamok , VII. 5-ig
2B Galéria
IX., Ráday u. 47. Ny.: H–P 12–18 Heini Nieminen és Tesch Katalin: Állatok városa , VI. 21-ig
832 Galéria és Kultúrtér
XI., Bartók B. út 32. Ny.: H–P 10–18 Párizs, Paris! Válogatás a Szőlősi-Nagy-Nemes Gyűjteményből , VII. 5-ig
BTM – Budapest Galéria
III., Lajos u. 158. Ny.: K–V 10–18 Arcana , VI. 30-ig
BTM – Fővárosi Képtár – Kiscelli Múzeum
III., Kiscelli u. 108. Ny.: K–V 10–18 Fekete Lyuk – A pokol tornáca. Underground Budapest ’88–’94 , VI. 23-ig Barta Lajos: Túlélési stratégiák , IX. 22-ig
BTM – Új Budapest Galéria
IX., Fővám tér 11–12. Ny.: K–V 10–18 Határtalan design , VI. 23-ig
Budapest Projekt Galéria
V., Kossuth L. u. 14–16. Ny.: H 9–17, K–Szo 12–18 Hajrá Budapest! Földön, vízen, levegőben , VI. 15-ig
Centrális Galéria / Blinken OSA Archivum
V., Arany János u. 32. Ny.: K–V 10–18 Kollektív álmok és burzsuj villák – A magyar CIRPAC-csoport helyszínrajza , IX. 15-ig
Cervantes Intézet
VI., Vörösmarty u. 32. Ny.: H–P 10–18 Cristina de Middel és Bruno Morais: Excessocenus , VI. 30-ig
Cultiris Galéria
XIII., Szt. István krt. 26. Ny.: H–P 10–19, Szo 10–14 Fény himzése, szél fonása , IX. 7-ig
Deák 17 Gyermek és Ifjúsági Művészeti Galéria
V., Deák F. u. 17. Ny.: H–P 10–18 Van művészi vénád? Gyűjtés , VI. 22-ig Tér mozgás játék , VII. 12-ig
Deák Erika Galéria
VI., Mózsrár u. 1. Ny.: Sze–P 12–18, Szo 11–16 Hímzett történetek , VI. 12–VII. 31.
Dual Art Galéria
V., Királyi P. u. 9. Ny.: bejelentkezésre Víz, levegő, föld, tűz , VI. 25-ig
Erdős Renée Ház
XVII., Báthory u. 31. Ny.: K–V 14–18 Ifj. Szilávcis László , VI. 16-ig Horváth Éva Mónika , VI. 22.–VII. 20.
Esernyős Galéria
III., Fő tér 2. Ny.: H. Sze, Cs, P, Szo 10–18, K 10–21, V 10–15 Szavoszst Katalin: Lobogás , VI. 30-ig
Faur Zsófi Galéria
XI., Bartók B. út 25. Ny.: K–P 10–18 Christalena Hughmanick: Rope a necklace to my tongue , VI. 21-ig Gáti György–Ghyczy Dénes: Panoramic Vision , VII. 18-ig
Fészek Galéria
VII., Kertész u. 36. Ny.: H–P 14–20, Szo–V 11–17 Eperjesi Ágnes , VI. 16-ig Bánkuti András , VI. 18.–VII. 28.
Fiktív Gasztrogaléria
VIII., Rottenbiller u. 35. Ny.: K, Cs, P, Szo 14–18, Sze 16–20 Kárpáti János Iván, Kovács Olívia: Ausgang , VI. 12–22.
FISE / Fiatal Iparművészek Stúdiója Egyesület
V., Kálmán Imre u. 16. Ny.: H–P 13–18 Veszprémi Gabriella–Fekete Fruzsina: Layers of impression , VI. 11–21. Balázs Marianna–Sziráki Lili: Alkotói szabadság , VI. 25.–VII. 5.
FKSE / Fiatal Képzőművészek Stúdiója Egyesület
VII., Rottenbiller u. 35. Ny.: K, Cs, P, Szo 14–18, Sze 16–20 Kárpáti János Iván, Kovács Olívia: Ausgang , VI. 12–22.
FUGA / Budapesti Építészeti Központ
V., Petőfi S. u. 5. Ny.: H–P 13–21, Szo–V 11–21, K zárva Horváth László, Takács Máté: Okkult coaching , VI. 17-ig RIPPL. Fotográfia MA 2019 , VI. 14–28. Hommage a Bauhaus100 – Bauhaus-ünnep , VII. 12-ig Allan Siegel: Close Encounters of the Food Kind , VI. 12.–VII. 12.
Gaál Imre Galéria
XX., Kossuth L. u. 39. K–V 10–18 50. Tavaszí Tárlat , VII. 20-ig
Galéria '13 Soroksár
XXIII., Hősök tere 13. Ny.: Cs–P 14–18 Krajz Anna és Németh Géza , VI. 14-ig
Galéria Lénia
II., Széher út 74. Ny.: bejelentkezésre Vízparti party , VIII. 27-ig

Glassyard Gallery
VI., Paulay E. u. 25–27. Ny.: K–Szo 14–18 Borsos Lőrinc: Kill Your Idols , VII. 27-ig
Godot Galéria
XI., Bartók B. út 11. Ny.: K–P 9–14, Szo 10–13 Felugossy László , VI. 15-ig
Heggyvidék Galéria
XII., Királyhágó tér 10. Ny.: K–P 10–18, Szo 10–14 Vető Orsolya Lia: Lila próza , VI. 13-ig Munkácsy-díj 2019 , VI. 18.–VII. 6. Brankovics Éva Kukucska , VII. 11–27.
Horizont Galéria
VI., Zichy Jenő u. 32. Ny.: K–P 14–19, Szo 14–18 Szabó Attila: Központi tartalek , VII. 3-ig
INDA Galéria
VI., Király u. 34. II/4. Ny.: H–P 14–18 Szabó Eszter: Homo domesticus , VI. 14-ig
ISBN könyv+galéria
VIII., Vig u. 2. Ny.: K–P 12–19, Szo 14–18 Haz az elmélet nem elég , VI. 25-ig
Józsefvárosi Galéria
II., Jurányi u. 1. Ny.: H–V 10–20 GYIK Műhely: Gyíkok bolygója , VI. 30-ig
K28 Galéria
VII., Kazinczy u. 28. Ny.: bejelentkezésre Kovács Tamás László: Tabula Rasa , VI. 13-ig Nyári Tárlat III. , VI. 18–IX. 20.
Kálmán Maklary Fine Arts
V., Falk Miksa u. 10. Ny.: bejelentkezésre Sándor István , VI. 14-ig
Karinthy Szalon
XI., Karinthy F. út 22. Ny.: H–P 11–18 Csordás Zoltán , VI. 19-ig
K.A.S. Galéria
XI., Bartók B. út 9. Ny.: K–P 14–18 Kecskés Péter: Architects of Dusk versus the Envoys of Light , VI. 18-ig
Kassák Múzeum
III., Fő tér 1. Ny.: Sze–V 10–17 re:flux , IX. 1-ig
Kisterek
V., Képiró u. 5. Ny.: K–P 14–18 Kristóf Gábor: Szabadság miatt nyitva , VI. 14-ig
Klebelsberg Kultúrúria
II., Templom u. 2–10. Ny.: H–V 10–18 Riczkó Andrea: Az élet meseszépl , VI. 30-ig
Kogart Ház
VI., Andrássy út 112. Ny.: H–P 10–17 Csernus Tibor: Párizs árnyai , VIII. 31-ig
Komplex
VI., Király u. 26. Ny.: H–V 10–18 Az inkák aranya , IX. 6-ig
Léna és Roselli Galéria
VI., Galamb u. 5. Ny.: H–P 11–17 Nagy Gábor, Incze Mózes, Boldi , VIII. 1-ig
Liget Galéria
XIV., Ajtósi Dürer sor 5. Ny.: bejelentkezésre Horváth G. Bogi: Vázlatok / Ember embernek embere , VI. 27-ig
Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum
IX., Komor Marcell u. 1. Ny.: K 10–20, Sze–V 10–18 SIGNAL – Konceptuális és posztkonceptuális tendenciák a szlovák képzőművészetben , VI. 23-ig Bauhaus100. Program a mának – kortárs nézőpontok , VIII. 25-ig Westkunst – Ostkunst , XII. 30-ig Leopold Bloom díj , VI. 16.–VIII. 25.
Maconkai Orosz László Galéria
XVI., Batsányi J. u. 28–32. Ny.: H–P 9–16 Huszárik Zoltán grafikái , VI. 30-ig
Magyar Írószövetség
VI., Bajza u. 18. I. em. Ny.: bejelentkezésre Finta Edit: Ködszitalás , VI. 20-ig
Magyar Képzőművészeti Egyetem – Barcsay Tere
VI., Andrássy út 69–71. Ny.: H–P 10–18 Diplomakiállítások és projektek 2019 , VI. 23-ig
Magyar Képzőművészeti Egyetem – Parthenon-fríz Tere
VI., Kmety Gy. u. 26–28. Ny.: H–P 10–18, Szo 10–13 Diplomakiállítások és projektek 2019 , VI. 23-ig
Magyar Mezőgazdasági Múzeum
XIV., Vajdahunyadvár, ny.: K–V 10–17 Hamza D. Ákos , IX. 8-ig
Magyar Műhely Galéria
VII., Akácfa u. 20. Ny.: H–P 10–17 Sipos Sándor: Limitáció , VI. 21-ig
Magyar Nemzeti Galéria
I., Szent György tér 2. Ny.: K–V 10–18 Bauhaus100 , VII. 28-ig Minden múlt a múltam. A Fortepan fotóarchívum , VIII. 25-ig Az önarckép fantomja. Rembrandt 350 , IX. 22-ig
Magyar Természettudományi Múzeum, Kupolaterem
VII., Horánszky u. 27. Ny.: H–V 12–24 Csató Tamás: Fotonok keringője , VI. 16-ig Bicaj , IX. 8-ig
FISE / Fiatal Iparművészek Stúdiója Egyesület
V., Kálmán Imre u. 16. Ny.: H–P 13–18 Veszprémi Gabriella–Fekete Fruzsina: Layers of impression , VI. 11–21. Balázs Marianna–Sziráki Lili: Alkotói szabadság , VI. 25.–VII. 5.
FKSE / Fiatal Képzőművészek Stúdiója Egyesület
VII., Rottenbiller u. 35. Ny.: K, Cs, P, Szo 14–18, Sze 16–20 Kárpáti János Iván, Kovács Olívia: Ausgang , VI. 12–22.
FUGA / Budapesti Építészeti Központ
V., Petőfi S. u. 5. Ny.: H–P 13–21, Szo–V 11–21, K zárva Horváth László, Takács Máté: Okkult coaching , VI. 17-ig RIPPL. Fotográfia MA 2019 , VI. 14–28. Hommage a Bauhaus100 – Bauhaus-ünnep , VII. 12-ig Allan Siegel: Close Encounters of the Food Kind , VI. 12.–VII. 12.
Gaál Imre Galéria
XX., Kossuth L. u. 39. K–V 10–18 50. Tavaszí Tárlat , VII. 20-ig
Galéria '13 Soroksár
XXIII., Hősök tere 13. Ny.: Cs–P 14–18 Krajz Anna és Németh Géza , VI. 14-ig
Galéria Lénia
II., Széher út 74. Ny.: bejelentkezésre Vízparti party , VIII. 27-ig

Mymuseum Galéria
VII., Dohány u. 30/A. Ny.: Sze–Szo 14–20, V 14–18 Pügmalión , VII. 28-ig
Négyszoba Galéria
VII., Wesselényi u. 17., III. Ny.: H–P 12–14 Bernáth Dániel: Mountain Mama
Óbudai Társaskör Galéria
III., Kiskorona u. 7. Ny.: K–V 15–19 Horváth Csilla: Porond , VI. 12.–VII. 7.
Osztrák Kulturális Fórum
VI., Benczúr u. 16. Ny.: H–P 9–16 Határesetek , VI. 16-ig
OTP Bank Galéria
XIII., Babér u. 9. Ny.: H–P 9–17 Alexandra Krsnák: Álarcok és érzelmek , VI. 14-ig
Önképtár
I., Attila út 133. Ny.: H–P 16–18,30 Nyári derű , VI. 28-ig
Pesti Vigadó
V., Vigadó tér 2. Ny.: H–P 10–18 Aranydiplomások , VI. 19-ig Mestermunkák. Iparművészet és tervezőművészet , VI. 19-ig Kárpáti Tamás: Credo , VII. 19-ig
PINCE
XII., Hajnóczy J. u. 5. Ny.: bejelentkezésre Marianne emlékkönyvebe , VI. 12-ig
Pintér Galéria
V., Falk Miksa u. 10. Ny.: H–P 10–18, Szo 10–14 The Calligraphy of Images , VI. 11-ig Bíró Melinda: Hybrid Garden , VI. 19.–VII. 2.
Ráth György-villa
VI., Városligeti fasor 12. Ny.: K–V 10–18 Kőrössy Albert Kálmán: Díszítőérzékkel átszőtt tudás , VI. 15.–IX. 15.
Robert Capa Kortárs Fotográfiai Központ
VI., Nagymező u. 8. Ny.: H–V 11–19 Dobokay Máté: Ag , VII. 1-ig Bielik István: Szabadságok , VII. 22-ig Robert Capa, a tudósító , VII. 31-ig
Rugógyár Galéria
V., Szarka u. 7. Ny.: K 12–16, Sze, Cs 12–19 Megfigyelő állomás , VI. 27-ig Herbert Anikó: Hirundo , VI. 28.–VII. 2.
Stefánia Palota – Honvéd Kulturális Központ
XIV., Stefánia út 34–36. Ny.: H–V 10–18 Stefánia III. Országos Kispasztika tárlat , VI. 16-ig Dó. Tóth Tamér , VI. 17-ig
Széphárom Közösségi Tér
V., Szép u. 1/B. Ny.: K–P 10–16, Szo 10–14 Szög-Art '19 , VI. 29-ig
Szépművészeti Múzeum
XIV., Dózsa Gy. út 41. Ny.: K–V 10–18 A test diadala. Michelangelo és a XVI. századi itáliai rajzművészet , VI. 30-ig Pierre-Auguste Renoir: Fekvő női akt , VIII. 20-ig
Szerb Kulturális Központ
VI., Nagymező u. 49. Ny.: H–P 10–18 Kiss Ilona: C.&M. 1100 MC , VI. 21-ig
Szlovák Intézet
VIII., Rákóczi út 15. Ny.: H–Cs 10–18, P 10–14 Ján Anna Natasa: 3x Knazovic , VI. 17-ig
Tesla Loft
VII. Kazinczy u. 21. Ny.: bejelentkezésre Nikola Tesla: Mind from the Future , IX. 1-ig
Tér Galéria
XI., Kosztolányi D. tér 4. Ny.: H–P 12–18 Kecskés András: Törödékek , VI. 28-ig
Tér-Kép Galéria
I., Krisztina krt. 83–85. Ny.: K–Szo 12–18 Radisics Mlán: Vizek formák földünk , VI. 15-ig
TOBE Gallery
VIII., Bródy S. u. 36. Ny.: Sze–P 14–18, Szo 11–15 Huszárik Zoltán grafikái , VI. 30-ig
Trapéz
V., Henszlmann I. u. 3. Ny.: K–P 12–18 Az új és ismeretlen világ , VII. 31-ig
Újbuda Galéria
XI., Zsombolyai u. 5. Ny.: H–P 9–17 Koppány Attila: Az én geometriám , VI. 14-ig
Újlipótvárosi Klub-Galéria
XIII., Radnóti M. u. 28. Ny.: H–P 14–19 A ráérő idő élvezete , IX. 8-ig
Ural Vision Gallery
V., Falk Miksa u. 7. Ny.: K–Szo 11–20, V 11–18 Personal history , VII. 14-ig
VárfoK Galéria
I., VárfoK u. 11. Ny.: K–Szo 11–18 Martin C. Herbst: Eszencia , VI. 29-ig
VárfoK Project Room
I., VárfoK u. 14. Ny.: K–Szo 11–18 Keserű Károly: Papírok , VI. 29-ig
Vasarely Múzeum
I., Szentlélek tér 6. Ny.: K–V 10–18 Aboutness. A kép mint érzéki képződmény , IX. 22-ig
VILTIN Galéria
VI., Vasvári Pál u. 1. Ny.: K–P 13–18, Szo 11–17 Chilf Mária: Távolágok érintése , VII. 6-ig
Vintage Galéria
V., Magyar u. 26. Ny.: K–P 14–18 Türk Péter: A változás és az állandóság képei , VI. 14-ig
Virág Judit Galéria és Aukcióház
V., Falk Miksa u. 30. Ny.: H–P 10–18, Szo 10–13 Háború utáni nonfiguratív és absztrakt művészet egy külföldi magángyűjteményben , VI. 29-ig
Vízivárosi Galéria
II., Kapás u. 55. Ny.: K–P 13–18, Szo 10–14 Gánóczy Mária: A csúnya szépsége , VI. 22-ig Fiatal Szentendre , VI. 26.–VII. 24.
Ybl Budai Kreatív Ház
I., Ybl Miklós tér 9. VIII. Szoborünnep – az MKE Szobrász Tanszék kiállítása , VI. 21-ig

VIDÉK

BALASSAGYARMAT
Szerbtemplom Galéria, Szerb u. 5. Kacsó Fegucg , VII. 25-ig
BALATONFÜRED
Vasvary Galéria, Honvéd u. 2–4. Balaton nyár – Írófényképek az 1950-es, 60-as, 70-es évekből , VI. 14-ig
BÉKÉSCSABA
Munkácsy Mihály Múzeum, Széchenyi u. 9. Verebes György: Imago hominis , VIII. 11-ig

CSOPAK
Zámbo Múterem és Galéria, Bene dűlő u. 1. Somogyi Győző: Fekete-fehér , VI. 14-ig
DEBRECE
824, Batthyány u. 24. Nagy Gabriella: Életnagyság , VI. 14.–VII. 20. Hal Köz Galéria , Hal köz tér 3. Tavaszi , VII. 26-ig MODEM , Baltazar Dezső tér 1. Mánia. Csendes stratégiák , VI. 23-ig Újraírhoató történetek , VII. 7-ig Hangfegyverek , VIII. 4-ig
DUNAÚJVÁROS
ICA-D, Vasmű út 12. A XIV. Acélszobrász Alkotótételep , VII. 10-ig Markus Heinsdorff , VI. 14.–VII. 10.
EGER
Templom Galéria, Trinitárius u. 5. Aranyrajzszög , VI. 23-ig Vitkovics Alkotóház , Széchenyi i. u. 55. Hercegi István , VI. 15-ig
ESZTERGOM
Duna Múzeum Európai Közép Galéria, Kőlcsey F. u. 2. Lebegő világ képe. Az ukiyo-e hatás , VIII. 16-ig Magyar Nemzeti Múzeum Vármúzeuma, Szent I. tér 1. Lotz Károly: Hunyadi , VI. 30-ig
FONYÓD
Fonyódi Múzeum, Bartók B. u. 3. Kölcsonhatások , VI. 20-ig
GÖDÖLLŐ
GIM-Ház, Körösfői u. 15–17. Katona Szabó Erzsébet: Kék feketé piros , VI. 30-ig
GYŐR
Rómer Flóris Művészeti és Történeti Múzeum, Király u. 17. Magyarok Párizsban – Válogatás a Rechnitzer Gyűjteményből , VII. 21-ig
GYULA
Kohán Képtár, Béke sgt. 35. Nagybányától Brassóig , VIII. 25-ig
KÁPOLNÁSNYÉK
Halász-Kastély, Deák F. u. 10. Kép-történetek , VI. 30-ig
KECSKEMÉT
Boszó Gyűjtemény, Klapka u. 34. Rippl-Rónai művek az Antal-Lusztig Gyűjteményből , VIII. 4-ig Kápolna Galéria, Kápolna u. 13. Strohnner Márton: Mastro , VI. 14-ig Magyar Fotográfiai Múzeum, Katona J. tér 12. Joe Vitone: Családi feljegyzések , VIII. 3-ig Népi Iparművészeti Gyűjtemény, Serfőző u. 19. Vörös és fekete 2019 , VI. 22-ig Egy baranyai Kecskeméten , VI. 29-ig
KESZTHELY
Helikon Kastély, Kastély u. 1. Vincent van Gogh rajzművészete – 100 heliogravűr , IX. 22-ig Évszázados fotográfia. Az analóg korszak csodái , XII. 31-ig
MISKOLC
Miskolci Galéria – Rákóczi-ház, Rákóczi u. 2. Kondor Béla: Valaki önarcképe , VI. 28-ig Radics Márta: Utóregzés , VI. 29-ig
PANNONHALMA
Pannonhalmi Apátsági Múzeum és Galéria, Mátyás király u. 1–3. Lucien Hervé , XI. 11-ig Pannonhalmi Főapátság, Vár 1. Csend , IX. 11-ig
PÁPA
Pannonia Reformata Múzeum, Petőfi S. u. 24–26. Zoltai Bea: Hiány és jelenlét , IX. 30-ig
PÉCS
JPM Modern Magyar Képtár, Papnövelde u. 5. Arczok és láthatárok – 19. századi magyar festészet a JPM gyűjteményéből , XI. 10-ig JPM Néprajzi Ösztály, Rákóczi út 15. A keleti rítus kincsestára , XI. 30-ig Zsolnay Kulturális Negyed, Vilmos u. 37. Gregőczki Réka , VI. 16-ig Munkácsy a Zsolnay Negyedben , XI. 10-ig Gebauer Galéria , Szent I. tér 17. Donka Péter: A burok után , VI. 24-ig Pécsi Galéria , Széchenyi tér 11. Varga Rita: Szabad gravitáció , VI. 23-ig
SALGÓTÁRJÁN
Dornyai Béla Múzeum, Múzeum tér 2. 35. Salgótarjáni Tavaszí Tárlat , VIII. 24-ig
SZEGED
Fekete Ház, Somogyi u. 13. Szegedet lesújtva fölemeltem – Árvízi festmények , VIII. 31-ig REÖK , Magyar Éde tér 2. XI. Nyári Tárlat , VII. 14-ig Kass Galéria , Roosevelt tér 1/3. A eltűnő Palánk nyomában , X. 6-ig
SZÉKESFEHÉRVÁR
Csők István Képtár, Bartók B. tér 1. Híresek és képek. Modern irányzatok a magyar fotográfiában , IX. 8-ig Deák Gyűjtemény , Oskola u. 10. Menteti értékek. Deák Dénes gyűjteménye , IX. 22-ig
PELIKÁN Galéria , Kossuth L. u. 15. Paczona Márta , VI. 21-ig
SZENTENDRE
Ámos Imre–Anna Margit Emlékmúzeum, Bogdányi u. 10. Paradise City – a város öt olvasata , IX. 1-ig Babos Zsili: Egy madár álma , IX. 1-ig Barcsay Múzeum , Dumtsa J. u. 10. Florin Stefan: Morpheus , IX. 1-ig Forgács Péter: Álom inventárium és kölcsönös analízis , IX. 1-ig Bizottság-íiget , Kossuth L. u. 25. Hugyecsek Balázs: Fa-fűrész , IX. 1-ig Gwizdala Dáriusz: Circulator , IX. 1-ig Czöbel Múzeum , Templom tér 1. Újragondolt Czöbel 4.0 , 2020. IV. 12-ig Ferenczy Múzeum , Kossuth L. u. 5. Magyar szürrealizmus , IX. 1-ig Kmetty Múzeum , Fő tér 21. Kmetty János: Az örök kereső , 2020. I. 19-ig MűvészetMalom , Bogdányi u. 32. Nagy Kriszta x-T: Csaplek Rózsika halott , IX. 9-ig Eva Schlegel: un-limited , IX. 1-ig Csurka Eszter: Alpha , IX. 9-ig Dmitrij Kavarga: Anyag és test. Mérgező antropocentrizmus , IX. 15-ig Új Műhely Galéria , Fő tér 20. Kozma Lajos iparművészeti ösztöndíjasok , VI. 16-ig Szentendrei Képtár , Fő tér 2–5. Szentendrei Teátrum 50: Díszletek közt , IX. 1-ig Szerb Templom Alkotmány utcai kertése Koronczi Endre: ExtrémAlvás , IX. 1-ig Vajda Múzeum , Hunyadi u. 1. Lukás Musil: Szellemek , IX. 1-ig

Halász Péter Tamás: Tripod , IX. 1-ig Nagy Barbara: A takaró , IX. 1-ig Városi Vendégház , Fő tér 12.<

Idén is fontos kiállításokkal jelentkezik a helyi múzeumok az Art Basel idején, de a Kunstmuseum és a párizsi Centre Pompidou együttműködésében rendezett A kubizmus kozmosza mindent fölülmúl. A tárlat nemcsak a művek többségének művészettörténeti helye okán, hanem a bázeli műgyűjtés és mecenatúra európai vezető szerepének bizonyosságaként is tanulságos.

A Párizst már – nagyobb léptékben és részben más összetételben – megjárta kiállítás kapcsolódik a Beyeler-alapítvány Picasso fiatalkorának szentelt bemutatójához (Műértő, 2019. március), melyet június 16-ig meghosszabbítottak. Így a vásár látogatóinak mindkét, egymással összefüggő tárlatot lehetőségük nyílik megtekinteni. A Beyelernél látható utolsó négy kép – tanulmányok az Avignoni kisasszonyokhoz – ugyanis logikusan vezet a Kunstmuseum új anyagához.

A Kunstmuseum a világ egyik legnagyobb kubista gyűjteményével rendelkezik, amit egy fiatal bázeli bankár ízlésének, merészségének és az európai történelem drámai eseményeinek köszönhet. A régi bankár-családból származó Raoul La Roche 22 évesen érkezett Párizsba, hogy szakmai képesítést szerezzen. Svájci kapcsolatai révén ismerkedett meg honfitársával, Charles-Edouard Jeaneret-vel, aki majd Le Corbusier néven válik világhírű építésszé. Ő és

festőtársa, Ozenfant ekkor a purista stílust képviseli. A közben karriert befutott bankár el van ragadtatva művészetüktől. Megismeri a legmodernebb törekvéseket, jeles képviselőket, és tíz év alatt – Le Corbusier tanácsainak segítségével, de saját ízlését is követve – felépíti az egyik legnagyobb purista, majd kubista gyűjteményt, melynek összeállításában azonban az I. világháború kiváltotta németellenesség is szerepet játszott. A kubizmust Párizsban főleg német származású galeristák és gyűjtők – így Kahnweiler és Uhde – támogatták. Mivel az irányzatot nacionalista kritikusok már a háború előtt is „nemkívánatos külföldieknek a francia kultúra elleni támadásaként” jellemezték, a német eredetű gyűjteményeket a háború alatt elkobozták, majd annak befejeztével felháborító körülmények közepette elárverezték. La Roche-nak művészbáratai – többek között Picasso és Braque – javaslatára sikerült megvennie a legfontosabb kubista műveket, és így módon megmentenie azokat a jövőnek. A francia állami intézményeknek ugyanis megtiltották a licitálást a lenézett „külföldi” művekre. 1928-ig tovább gazdagította gyűjteményét,

Nyári tárlatok Bázelen

A kubizmus kozmosza

majd Bázalba való visszatelepülése után döntő részét feltételek nélkül a helyi múzeumnak adta: 90 művet, ebből 59 festményt ajándékozott oda.

A kiállítás a kubizmus nagy évtizedét fogja át 1908 és az I. világháború vége között. Braque, Picasso és társaik e tíz év alatt megváltoztatták a festészetfelfogás alapjait: a szubjektív látomás igazságát hozták felszínre. Míg az első éveket visszafogott barnák és szürkék jellemezték, 1912-től a vad színvilág és a kollázstechnika tört előre. E fontos momentum a kubizmus rövid történetében egyben a kiállítás egyik fénypontja. *(Megtekinthető augusztus 8-ig.)*

A Picasso-show mellett a Beyeler az 1956-ban született dél-tiroli, New Yorkban élő Rudolf Stingel első európai múzeumi kiállításával jelentkezik. A művész a festészet lehetőségeivel és határaival foglalkozik, absztrakt és fotorealista munkái mellett térinstallációkat és fémből öntött képeket is alkot. *(Megtekinthető október 6-ig.)*

A Kunstmuseum/Gegenwart három emeletet betöltő, a művész segítségével rendezett kiállításon mutatja be a világhírű dél-afrikai William Kentridge elmúlt 30 évének munkás-



Rebecca Horn: Testfantáziák, 1972

ságát, mely az animációs film mellett a színház és a szobrászat területére is kiterjed. Kentridge egy általa „poor man's animation”-nek nevezett eljárást dolgozott ki az 1980-as években: animációit mozgófilmre vett rajzokból és kollázsokból állítja össze. Fiatalkori munkái Dél-Afrika társadalmi és etnikai kérdéseivel, az újak a kontinens feldolgozatlan múltjával, például az I. világháborúban játszott

szerepével foglalkoznak. *(Megtekinthető október 13-ig.)*

A Museum Tinguelyben – és egyidejűleg az északfrancia Centre Pompidou-Metzben is – Rebecca Horn átváltozásokkal foglalkozó projektjét láthatjuk. A két kiállítás a művészről tevékenységének különböző aspektusaira koncentrál, a bázeli Körperphantasien (Testfantáziák) című a test és a gépek átalakuló viszonyával, folyamataival foglalkozik. Ugyanitt szerepel az osztrák Lois Weinberger családi farmja több száz éves történetének feldolgozásával, melyhez az épületekben talált, sokszor meglepő maradványokat (macskamúmiát, pár nélküli cipőket) használt fel. *(Megtekinthető szeptember 22-ig, ill. október 1-ig.)*

A Vitra Design Museumban a 92 éves Balkrishna Doshi, az indiai építészet mestere munkásságát mutatják be attraktív tárlásban. Doshi fiatalkorában együttműködött Le Corbusier-vel és Louis I. Kahn-nal, akik befolyásolták ugyan későbbi munkásságát, mégis sikerült a modernizmust és a hagyományos indiai formákat összekötő stílust létrehozni. Reprezentatív épületei mellett a szociális lakások és a helyi adottságok figyelembevételével tették világszerte elismertté. Tevékenységét 2018-as Pritzker-díjjal (az építészet Nobel-díja) koronázta meg. *(Megtekinthető szeptember 8-ig.)*

DARÁNYI GYÖRGY

The Broad, Los Angeles

Black Power és afroamerikai művészet

Az afroamerikai művészet két meghatározó évtizedét átfogó, Soul of a Nation: Art in the Age of Black Power 1963–1983 című kiállítás – azzal, ahogy láthatóvá teszi az intenzitást, az energiákat, a kreativitást, amivel a művészek koruk társadalmi és politikai fejleményeire reagáltak – kitörölhetetlen nyomot hagy a látogatóban. A polgárjogi mozgalmak viharos korszakát mutatja be: olyan szervezetek létrejöttét, mint a Black Power és a Black Panther, vezetőit, Stokely Carmichaelt, Angela Davist és Eldridge Cleavert. Sorra veszi a legjelentősebb felkeléseket az Egyesült Államokban, a fekete vezetők, köztük Martin Luther King és Malcolm X meggyilkolását, a vietnámi háború elleni tüntetéseket, a Watergate-ügyet, Richard Nixon lemondását, az amerikai csapatok kivonását Vietnámból, majd az 1970-es évek gazdasági visszaesését, az olajválságot és a politikai visszarendeződést, amelynek eredménye-



Barbara Jones-Hogu: Egyesítés (Első állam), 1971
szitanyomat

ként 1980-ban elnökké választották Ronald Reagant.

Tanúságot tesz arról a formai változatosságról is, amelyet a Black Power öltött azoknak az afroamerikai művészeknek a munkáiban, akik nyíltan hitet tettek a mozgalom mellett. Láthatók itt Emory Douglasnak, a Black Panther „kulturális népbiztosának” (a Fekete Párducok kommunista frazeológiát használtak) művei és a chicagói AfriCOBRA kollektíva munkái. A csoport egyik tagja, Wadsworth Jarrell Forradalmár (1971) című képén a színes betűkavalkádból Angela Davis neve bontakozik ki. Cliff Joseph Tábla (1969) című műve iskolai osztálytermet mutat. A táblán az abécét jelző szavak között a B-nél ott van a Black Power, a H-nál a mozgalom vezetője, Huey Newton, a P-nél a Power to the People jelszó, az X-nél pedig Malcolm X. Dana C. Chandler munkája, a Fred

Hampton ajtaja (1975) egy valódi, golyó lyuggatta ajtó, amelyet pánafrikai színekkel, zölddel és vörössel festettek be, rajta a jelzéssel: „Jóváhagyva az US által.” A Black Panther egyik vezetőjét, Fred Hamptonot a chicagói rendőrség álmában, lakásának aajtáján át, géppuskával lötte agyon. Betye Saar Jemina néni felszabadítása című munkáján (1972) a fejkendő fekete öregaszony sztereotípiáját írja át: egyik kezében seprűt, a másikban puskát tart. A kép a Huey Newtonról, a Black Panther „védelmi miniszteréről” készült ikonikus fotóra utal, amelyen karoszekben ül fekete bőrzakóban, fején svájcisapkával, egyik kezében puskával, a másikban lándzsával.

A kiállítás azt is nyilvánvalóvá teszi, hogy a Black Power sosem volt kizárólag és pusztán politikai jelentőségű az afroamerikai művészek számára, még kevésbé monolitikus ideológiai

bátya. A Black Powert az ellenállás, a tiltakozás, a gúny, az irónia, a célzások és a kritikák különböző egyéni művészi stratégiái alkották: a fekete testek, a mozgás, a divat, az élettér ünneplése, a fekete nőművészek öntudatos, a fekete női létet feltáró munkái, az afrikai kulturális örökséggel és rítusokkal való szolidaritás, az absztrakció, az utópisztikus fantáziák, a művészi anyagok innovatív használata. Ugyanennek a jele volt a számos művészcsoporthoz, folyóirat, kiadvány, galéria, kiállítás. Ezekhez intézménykritikai akciók, a Black Emergency Cultural Coalition (BECC) és a Black Arts Council (BAC) tevékenysége kapcsolódott: tiltakozások a Metropolitan Museum of Art, a Whitney, a MoMA, a LACMA és a művészeti folyóirat, az Artforum fekete művészeket kizáró gyakorlata ellen.

A Soul of a Nation több mint 60 művészt sorakoztat fel. Az 1960–1970-es évek ma már klasszikus, az idősebb generációhoz tartozó alkotóinak munkáit, például Romare Bearden fotómontázsait, aki George Grosz tanítványa volt még az 1930-as években; Charles White képeit, amelyek az 1930–1940-es évek murális festészetének előfutárai, sok szocialista realista elemmel. Ezekkel később maga is találkozott, amikor az 1950-es években Kelet-Európában járt. Láthatók Noah Purifoy-nak az 1965. augusztusi Los Angeles-i Watts-felkelést követő tűz hamvaiból készített asszablázsai is.

A kiállítás az őket követő generáció – Betye Saar, Senga Nengudi, David Hammons, Raymond Saunders, Barkley L. Hendricks, Faith Ringgold, Jeff Donaldson, Wadsworth Jarrell, Frank Bowling és Melvin Edwards – alkotásaiból is nagyvonalúan válogat. Figyelemre méltó, hogy a tradi-

cionális technikákkal készült művek mellett milyen sok a szokatlan anyagokat, technikákat alkalmazó munka. Ilyenek David Hammons testlenyomatai és zsíros papírcsckókat, haját használó műve, Melvin Edwards újrhasználított fém gépalkatrészei lincselést megidéző sorozatában és Senga Nengudi kinyújtott nylonharisnyái, melyek a terhesség, a szülés



Dawoud Bey: Fiú a Loew's 125th Street-i mozi előtt, 1976
zselatinos ezüstnagytítás, 54x47 cm

és a szoptatás által megviselt női testre utalnak. Bár ez az anyaghasználat összhangban van a kor művészetében megjelent nem konvencionális technikákkal, a kiállított művészek közül jó néhány számára más lehetőséget is adott: a marginalitás és kirekesztés átfordítását egy önmaguk által meghatározott alkotói térre. *(Megtekinthető szeptember 1-ig.)*

TYRUS MILLER
FORDÍTOTTA: T. H.



Barkley L. Hendricks: Icon for My Man Superman, 1969
vegyes technika, vászon, 150x122 cm

Martin-Gropius-Bau, Berlin

Képzőművészet és kézművesség

A Martin-Gropius-Bau átriumát körülvevő tágas termék sora 15 Berlinben élő nemzetközi kortárs művész és kollektíva műveit mutatja be. Az And Berlin Will Always Need You című tárlat az iparművészet különböző szempontú megjelenítését vizsgálja kortárs képzőművészeti kontextusban – a festészettől kezdve nagy léptékű installációkon keresztül multimediális művekig. A kiállítók művészeti praxisára jellemző, hogy az iparművészethez kötődő kézműves technikákra, előállítási körülményekre és a képzőművészeti produktumot a maga anyagszerűségében a középpontba állítva reflektálnak társadalmi és gazdasági kérdésekre.

A kiállítás koncepciójában hangsúlyos a Martin-Gropius-Bau története, amely – áttételesen – a Bauhaus 100. évfordulóját is érinti. A XIX. században iparművészeti múzeumként és ehhez kapcsolódó oktatási intézményként megnyitott épület a későbbi Bauhaus edukációs profiljával is rokonságba hozható. A Bauhaust első-sorban történeti perspektívába állító berlini kiállítások sorában üdítően hat ez az ahhoz lazán, az aktuális művészeti diskurzus mentén kapcsolódó, nagyszabású kortárs tárlat: egyszerre utal az intézménynek a XIX. századi iparosodás korában játszott szerepére, illetve Berlin és azon belül a ház helyére a kortárs művészeti életben.

A két háború közötti időszakban Berlin volt Európa talán legpulzálóbb kulturális központja, majd az ismét megélnékvált érdeklődés a 2000-es években a városba áramló „művészeti migrációs hullámhoz” vezetett. Mára egyértelműen a városimázs részévé vált a kulturális élet sokszínűsége és nemzetközisége.

Az And Berlin Will Always Need You kiállítóinak majdnem mindegyike az elmúlt húsz év során költözött Berlinbe és vált a nemzetközi színtér fontos szereplőjévé. Az említett sokszínűségnek köszönhetően a német főváros a posztkolonialista narratívák által dominált kortárs képzőművészeti diskurzus egyik fontos alakítója. A Martin-Gropius-Bauban bemutatott látványos installációk a kézműves technikák implikálta hagyományos, etnográfiai szemléletű megközelítéssel a különböző történeti narratívákon keresztül a jelenre érvényes társadalomkritikának is tág teret nyitnak.

Antje Majewski (1968, Marl, Vesztfália, Németország) és Olivier Guessele-Garai (1976, Párizs) közös, két termet megtöltő projektje Németországban őrzött, afrikai eredetű népművészeti tárgyakon keresztül világít rá a gyarmatosító múlt fonák jelenségeire. Festmények, szobrok és a videókhoz kapcsolódó dokumentáció formájában bontja le a magasművészet, a kézművesség és a népművészet kategóriái között húzódó határokat. Az alkotók érdeklődése középpontjában az a jelentés- és funkcióváltozás áll, amelyen az eltérő prezentációs és megőrzési gyakorlatoknak köszönhetően a kameruni kulturális objektumok az európai gyarmatosítás kora óta keresztülmentek. Az észak-kameruni geometrikus mintázatú gyöngyszövések eredeti darabjai a helyi közösség számára alig hozzáférhetők, hiszen ma elsősorban nyugati múzeumok gyűjteményeiben találhatók, az újabb darabok pedig főként a gyűjtői igények kielégítésére, vitrinbe szánt műtárgyként készülnek. Majewski interjúfilmje (Le trone, 2019) a Staatliche Museen zu Berlin gyűjteményében őrzött afrikai trónus Németországba kerülésének körülményeit járja körül. Ibrahim Njoya kameruni szultán trónja a gyarmati időkben ajándékozás útján jutott a német birodalom tulajdonába, amelyet a komplex történeti olvasatot figyelmen kívül hagyva azóta is pusztán mint kézműves artefaktumot őriznek a múzeumban.

Katharina Sevic News from Nowhere című tárgysorozatával (2018) a design által megnyilvánuló ideológiai tartalmakra mutat rá közép-kelet-európai kontextusban. Sevic a XIX. századi polgári otthonokra jellemző, magas minőségű keményfa bútorkhoz hasonló kézműves asztalostechnikával készítette el a szocializmus szimbólumait. A cím William Morris (1843–1896) – az Arts and Crafts mozgalom központi figurája – azonos című regényére utal, amelyben a mezőgazdasági munka és a kézművesség a teljes élethez vezető út fontos momentumait jelentik. Sevic faobjektvekből álló sorozatának mind a 18 darabjával a kézművesség napjaink társadalmában betöltött funkcióját kívánja megmutatni.

A további kiállítók között olyan, nemzetközi seregszemlékről is ismert nevekkel találkozhatunk, mint a tavaly a Nationalgalerie díjára jelölt ciprusi Haris Epaminonda (1980, Nikosia), aki a 2012-es Documentán vált ismertté a szélesebb közönség számára vagy az eredetileg még DAAD-ösztöndíjasként Berlinbe költözött etióp származású angol művész, Theo Eshetu (1958, London), aki itt a legutóbbi documentára készült, törzsi kultúrák rituális tárgyait, valamint keresztény ereklyéket egymásra vetítő nagyszabású multimédia-installációjának átíratával szerepel. *(Megtekinthető június 16-ig.)*

MAGYAR FANNI



Kiállítási interiőr Antje Majewski, Mandu Yenu és Olivier Guessele-Garai munkájával



Kiállítási interiőr Theo Eshetu munkájával

© Mathias Voizke, Theo Eshetu & MEG

Expresszionista, migráns, európai

Oskar Kokoschka (1886–1980) nem teljesen ismeretlen művész hazánkban. Életem című önéletrajzi írása – szellemesen megírt korrajz a korabeli bécsi és általában a német ajkú szellemi élet iránt érdeklődő olvasó számára – 1974-ben jelent meg. A Szép-művészeti Múzeum tulajdonában van egyik legjobb ifjúkori festménye, a Veronika kendője, amely talán annak a Nemes Marcellnek a révén került Budapestre, akiről kiváló portrét is festett. 1934-ben járt Budapesten, és

Leopold Múzeum, Bécs

talált menedékre: a németek bevonulása előtt Londonba emigrált. Szemére vetik, hogy igencsak ambivalens volt a kapcsolata hazájával. De mint a zürichi kurátor, Cathérine Hug írja, Kokoschka sohasem tekintette magát osztráknak, noha Ausztriában született; csehnek sem, bár egy ideig Csehországban élt, és a neve is onnan származik; angolnak sem, jóllehet Angliába menekült, ahol állampolgárságot kapott; de még svájcinak sem, annak ellenére, hogy a háború után



Oskar Kokoschka: A piros tojás, 1940–1941
olaj, vászon, 61x76 cm

előadást tartott Comeniusról, akinek mély humanizmusát az akkor már igen hangos nemzetiszocialista eszmékkel állította szembe.

Ezzel együtt mégis keveset tudunk róla, hiszen Kokoschka művészete néhány évtizeden át egész Európában feledésbe merült. Ennek fő oka az volt, hogy a XX. század második felében azt a tartalmilag és politikailag is súlyos üzeneteket hordozó expresszív figurális stílust, amelyet ő is képviselt, leváltották az absztrakt művészet különböző irányzatai. Később az Amerikából kiinduló új trendek – a pop art, a konceptuális és a videoművészet, a performansz és a body art – kerültek előtérbe. Pedig hosszú élete során számos remekművet alkotott nemcsak a festészet, de a színház és az irodalom területén is.

Élete bővelkedett tragikus és életveszélyes fordulatokban. Az I. világháborúban kétszer is súlyosan megsebesült, a náci hatalomra jutása után pedig hosszú emigrációba kényszerült. Sohasem volt megalkuvó természet. Sem fiatalon, amikor, mint önmagáról mondta, „idegbajos örült” volt. Sem később, amikor már érett férfiként, tudatosan homo politicus-szá vált, aki nemcsak műveivel, de tetteivel is szembeszállt az osztrák-német nemzetiszocialista hatalommal. Ezért ő is főszerepet kapott az Entartete Kunst kiállításon, amelyen olyan művek szerepeltek, amelyekből Hitler szerint „árad[t] a patológikus atmoszféra, és amelyek nem mások, mint szegény és szájalmas, beteg fiatalok agyrémei”. Miután nemcsak művei, de a zsidó értelmiségi körökkel – Albert Einstein, Karl Kraus, Adolf Loos, Georg Trakl, Herwarth Walden – és galeristájával, Paul Cassirerrel fenntartott baráti kapcsolatai miatt is veszélybe került, Prágába menekült. Itt azonban csak átmenetileg

évtizedekig élt Svájcban: önértelmzésében egyszerűen európai volt.

A Leopold Museum kurátora (Heike Eipeldauer) és a Kunsthaus Zürich munkatársai (Christoph Becker és Cathérine Hug) a Bécs 1900, kitörés a modernizmus felé című állandó kiállítás részeként átfogó retrospektív tárlatot szenteltek Kokoschka életművének. A múzeum alsó szintjén mintegy 270 mű (festmény, rajz, grafika, plakát, színházi díszlet, freskók, fotók) mutatja be az életmű különböző állomásait. Eipeldauer, aki korábban a bécsi Kunstforumban rendezett már monografikus tárlatokat (Georges Braque, Meret Oppenheim), ezúttal is emlékeztet kiállítását hozott össze Kokoschkáról, aki – mint Hans Peter Wipplinger, a Leopold Museum igazgatója írja – Richard Gerstl és Egon Schiele mellett az osztrák expresszionizmus legjelentősebb alakjának tekinthető.

Korai korszakában főként a szexualitás, a férfi–nő-viszony, az androginitás foglalkoztatta, s ez nemcsak



Oskar Kokoschka: Önarckép – egy kéz az arcon, 1918–1919
olaj, vászon, 83,5x67,7 cm

képein és rajzain, hanem 1909-ben bemutatott Gyilkos, az asszonyok reménye című drámájában is megjelent. Majd az Alma Mahlerrel kapcsolatos számos mű következett, amelyek közül az őt és Almat ábrázoló Kettős portré talán a leghíresebb. Közben jött a háború, a sebesülések és az elválás. Ekkor festette meg egyik legjobb önarcképét is. 1923-ban Drezdába ment, ahol főként a színek fényhatásait vizsgálta és a régi mesterek munkáit tanulmányozta. Mivel ebben az időben Paul Cassirer anyagiilag is támogatta, egész Európát beutazhatta, sőt Afrikába is eljutott. Számos, egészen különös hangulatú, már-már absztrakt városképet festett például Londonról és Amszterdamból. Időközben élt Svájcban és Párizsban is, ahol megismerkedett a dadaistákkal és az új francia művészeti mozgalmakkal. Menekülése utolsó állomása London volt, ahol az akkor legnépszerűbb kritikus és múzeumi ember, Herbert Read segítségével próbált munkához és kiállítási lehetőséghez jutni. De erre még 16 évig várnia kellett: a Tate Gallery csak 1962-ben rendezett számára tárlatot.

Kokoschka eredetileg az Egyesült Államokban szeretett volna érvényesülni, ám ehhez szüksége lett volna egy közvetítőre, aki ismertté teszi az angolszász világban. Edith Hoffmann könyvet írt róla Life and Work címmel, melyben a puritán olvasók miatt le kellett rövidíteni az Alma Mahlerről szóló fejezetet. De festői stílusa is idegen volt az amerikaiak számára. New York-i kiállításáról egy amerikai kollégája kijelentette, hogy Kokoschka művészete 1912 után le-



Oskar Kokoschka: Kettős portré – Oskar Kokoschka és Alma Mahler, 1912–1913
olaj, vászon, 100x90 cm

hanyatlott. Az amerikaiak nem vették észre, hogy a negyvenes években keletkezett művei (Anschluss, Marianne – Maquis – „Die zweite Front”, A rákok, Piros alma) milyen félelmetes pontossággal fejezik ki a háborús évek hangulatát. A MoMA akkori igazgatója, Alfred H. Barr sem érzekelte Kokoschka különleges stílusának erejét: a Mi a modern festészet? című könyvében (1964) egyetlen sort sem szentelt a művésznek.

Végül Kokoschka visszatért Európába, és az 1950-es évektől kezdve végére rásütött a nap. Különösen Konrad Adenauer támogatta, akiről portrét is készített, és miután Salzburgban létrehozott egy nyári akadémiát (A látás iskolája), újra beépült az európai művészeti életbe. Végig kitartott stílusa, a provokatív, mély gondolatokat előhívó figurális festészet mellett. Ezért manapság a fiatal alkotók körében is népszerű. *(Megtekinthető július 8-ig.)*

KOVÁCS ÁGNES

Hamburger Bahnhof, Berlin

Bepótlandó németóra

A társadalomtudományok művelőiben mára egyetértés alakult ki a tekintetben, hogy fel kell tární és nyilvánossá kell tenni a különböző narratívák ideológiai alapjait. Sokszor nem látjuk tisztán egy-egy történet valamelyik pontját, és amikor fény derül rá, hogy „vakfoltok” vannak benne, csak pontos vizsgálato-
kon keresztül lehet megérteni, milyen összetevők okozták a homályos látást.

A Hamburger Bahnhof Emil Nolde. Egy legenda. A művész a nemzetiszocializmus korában című kiállítása a köztudottan náciszimpatizáns festőnek a világháború után kulturális identitását újra felépítő Német Szövetségi Köztársaságban tisztára mosott és állami reprezentációs szintre emelt legendájával számol le.

A tárlathoz megjelent tanulmány- és dokumentumkötet bevezetőjében Udo Kittelmann, a berlini nemzeti galéria igazgatója az aktuális bemutatót a berlini múzeumi gyűjteményeknek a náci történelmet az elmúlt másfél évtizedben kritikusán feldolgozó kiállításai sorában helyezi el. A kurátorok – Bernard Fulda történész és Aya Soika művészettörténész – kiemelték, hogy a Nolde-legenda kialakulásához a két világháború között és 1945 után a festő önmagát mitizáló önéletrajzi írásai mellett az öt magasztaló recepciótörténetben – már a művész életében, majd halála után – szakemberek, intézmények, gyűjtők és a műtárgypiac játszottak meghatározó szerepet. Ennek az összetett szövedéknek a szétszalazására vállalkoztak a kutatók.

A nagyszabású kiállítás és katalógus többéves kutatás eredménye. A legfontosabb új forrás a Seebüllben, a dán határon, Nolde egykori házában múzeumként is működő Nolde-alapítvány gyűjteményének kutathatóvá válása volt. Ehhez igazgatóváltásra volt szükség, ugyanis a 2013-ig hivatalban lévő kuratórium elnök nem engedte a náci múlttól megszabadított Nolde-kép felülvizsgálatát: a kutatók nem juthattak hozzá az ott őrzött dokumentumokhoz. Ezekből aztán olyan tények, információk kerültek napvilágra, amelyekkel le lehet bontani a háború után kialakult narratívát, amely az egyik legbefolyásosabb művészettörténész, Werner Haftmann írásai nyomán terjedt el, aki tanulmányaiból – a Nolde-alapítvány kérésére – kihúzta a náci múltra vonatkozó, kompromittáló részeket. Egy 1963-as tanulmányában jelent meg az az áldozati szál, amely leginkább segítette Nolde kiemelt művésszé válását Nyugat-Németországban (az NDK-ban, mint polgári dekadens művészt, nem támogatták).

Nolde az 1920–1930-as években igen sikeres volt, műveit országsszerűen vásárolták a múzeumok és a gyűjtők; 1927-ben 60. születésnapját öt nagyvárosba utazó kiállításorozattal ünnepelték. 1936-tól viszont majd ezer művét vonták vissza múzeumi gyűjteményekből, és festményei bekerültek a hírhedt Elfajzott művészet című, 1937-ben, Münchenben megrendezett náci propagandakiállításba is.

A harmincas évek elejétől náciszimpatizáns volt, de mivel a támo-

gatott művészet meghatározásában Hitler ízlése érvényesült, az expresszionisták sem úszták meg, hogy a degenerált művészet kategóriájába kerüljenek. Sőt Noldét 1941-től foglalkozástól való eltiltás is sújtotta. Haftmann a „meg nem festett képek” néven ismertté vált akvarello-



Emil Nolde: Régi parasztpár, 1942 előtt
akvarell, papír, 21,9x16,5 cm

rozatot állította a művész háború utáni bemutatkozásainak középpontjába. Elbeszélése szerint ezekből a náci rezsim tiltása miatt nem születhettek festmények. Ezt a történetet írta meg 1968-ban Siegfried Lenz nemzetközi hírű Németóra című regényében (Magvető, 1971, fordította Bor Ambrus), amely végleg megszilárdította a hatalomnak ellenálló, etikus művész képét Németországban. A még ma is kötelező irodalomként olvasott könyvön generációk nőttek fel, és érezhették úgy, hogy van egyéni morál, amely szembeszállhat a zsarnok politikával.

Később Haftmann az általa szervezett első három kasseli Dokumentán (1955, 1959, 1964) is szerepeltette a művészt. 1967-től a berlini Neue Nationalgalerie alapító igazgatójaként, az „elfajzott” művészek rehabilitálásán munkálkodva megvásárolta és kiállította Nolde munkáit, melyek az 1950–1960-as években a Velencei Biennálé német pavilonjában is többször megjelentek.

Ezzel a képpel számol le tehát a kiállítás. A kutatók által feldolgozott anyagból kiderül, hogy Nolde 1933-tól 1945-ig elkötelezett náci volt, és Hitler hatalomra kerülésétől kezdve az állam által elismert, támogatott művész rangjára tört. Arra hivatkozva, hogy a művészeti élet a zsidók befolyása alatt áll, már az 1920-as években kidolgozott egy „zsidótlantás”-nak (Entjudung) nevezett tervet, amely szerint a zsidó művészeket ki kell telepíteni Németországból. Az említett, először 1934-ben publikált önéletrajzában félreismert zseniként, a zsidó hatalom elleni küzdelem előharcosaként írta le magát (ez a szöveg-rész kikerült az 1945 után megjelentetett kiadásokból). Épp ezért teljes értetlenséggel fogadta, amikor műveit lekasztották a múzeumok falairól, és az Elfajzott művészet kiállításon mutatták be. Nagy erővel ellenakcióba kezdett: Goebbelsnek és minisztériumi embereknek írt leveleket, melyekben bizto-

sította a kormányzatot lojalitásáról, és kérte műveinek a kiállításról való kivonását és visszaadását – leveleit a Heil Hitler! formulával zárta. Sikeresen járt; a következő évben németországi turnéra induló tárlatról idővel kikerültek a képei. A birodalmi művészegyesületből azonban kizárták, és azért helyezték alkotói és kiállítói tilalom alá, mert a pártfunkcionáriusok felmérései szerint túl nagy jövedelme származott művei eladásából. Az is kiderült, hogy a „meg nem festett képek” valójában akvarellvázlatok voltak, ezeket Nolde a tiltás éveiben olajban is megfestette. Ennek egyik bizonyítékeként most rekonstruálták a seebüllli ház szalonjában a művész által a háború után berendezett „kiállítást”, amely az ebben a korszakban született festményeiből állt.

Nolde művei ma európai és amerikai múzeumok gyűjteményeiben szerepelnek, és alkotásaiból rendszeresen rendeznek egyéni tárlatokat. 2014-ben a frankfurti Städel Museumban volt Nolde-retrospektív, itt lehetett először látni a festő náci múltjáról szóló dokumentumokat, bár nem ez volt a fő fókusz. Tájképei és csendéletei a nagyközönség kedvencei. A berlini Liebermann Museum a két ősellenség, Max Liebermann és Emil Nolde kertét ábrázoló festményeinek is szentelt kiállítást 2012-ben. 1910-ben Liebermann



Emil Nolde: A bűnös, 1926
olaj, vászon, 86x106 cm

– az impresszionizmus elkötelezett híve, a Berliner Secession elnöke – nem mutatta be a fiatal expresszionistát, sőt egy sajtóvita folytán kizárta Noldét a művészegyesületből. 2018-ban az ír és a skót modern nemzeti galéria rendezett Nolde expresszív színkezelését középpontba állító kiállításokat, a „meg nem festett képek”-re is építve.

Felmerül a kérdés: mit kezdünk egy művészlegenda lerombolásával? A kurátorok szerint életmű és biográfia, önéletrajzi önkép-alakítás és recepciótörténet elválaszthatatlanok egymástól. A tények ismeretében mit gondoljunk a zseniálisan

megírt fikcióról, a Németóráról? Meg kell küzdenünk azzal az ellentmondással, hogy a regényt évtizedekig igazságként olvasták a német iskolákban – nyilván a kollektív ön-feloldozás reményében is.

A berlini kiállítás egyik legnagyobb érdeklődést kiváltó sajtóhíre volt, hogy Angela Merkel kancellárasszony irodájában is függött két Nolde-kép, melyeket – mint tudatta – szívesen adott most kölcsön, de záras után már nem tart igényt rájuk. *(Megtekinthető szeptember 15-ig.)*

HEGYI DÓRA

A cikk létrejöttét a Foundation for Art Initiatives ösztöndíja tette lehetővé.

Gerhard-Marcks-Haus–Museen Böttcherstrasse, Bréma

Másfél évszázad szobrásznői

Négy német generáció 50 képviselőjének 100 művét mutatja be két párhuzamos seregszemle, kronológiai sorrendben, azon belül pedig tematikusan. A plasztikai profilú intézmények egyike portrék mellett különféle alapanyagokat, technikákat és stílusokat vonultat fel, míg a másik emberi és állati figurák, a mozgás és a tánc sokrétű megjelenítéseit.



Charlotte Posenenske: Négyszögletes cső, D. sorozat, 1967

cinkelt acéllemez, csavar, 140x120x100 cm

Az elfeledett vagy ismeretlen aszszonyok közül Käthe Kollwitz a leg-híresebb világviszonylatban is, akit két „anya gyermekkel” kompozíció és egy puritán önarckép képvisel. Maga és kolléganői számára is új utakat nyitott Renée Sintenis – itt most többek között egy ágaskodó Berlini medveboccal (1932) van jelen, amely a főváros jelképeként államfők protokollajándéka és a Berlinale filmfesztivál nagydíja, így több mint félezerszer öntötték újra bronzban. A kortársak közül pedig az egyik legbefutottabb Isa Genzken, akitől ezúttal tranzisz-

toros rádiót parafrázáló sorozatából vasbeton Világvevő (1987) című munkáját, egy fémantennákkal kombinált tömböt válogatták be a tárlatra.

A régi szobrásznők tipikus pályája művész apjuk műhelyéből indult, aztán egy-egy neves korabeli mester magántanfolyamán folytatódott. Így a München és Firenze közt családostul ingázó Adolf von Hildebrand harmadik lánya, Irene is az atyai hagyományt követte, például méteres bronzaktjával, a klasszicizáló Flórával (1906). Jó kiugrási lehetőség volt a híres élettárs is, mint Clara Rilke-Westhoff esetében a költő Rainer Maria Rilke bronz feje (1905). Az előkelők olykor „úri paszsióból” üzött portrérendeléseikhez bevetették társadalmi kapcsolataikat az uralkodóknál, főuraknál, politikusoknál, hírességeknél. A modell neve olykor fontosabb volt, mint azé, aki megmintázta.

A női alkotók egyházi felkéréseket vagy mitológiai allegóriákat egyaránt készítettek. Tipikusan „feminin” műfajnak tartotta a közvélemény a kecces táncosnők megörökítését – melyek az expresszív táncmozgalom térnyerése nyomán a szecesszió dekoratívítása helyett egyre groteszkebbé, brutálisabbá váltak.

Számtalan példa akad az anyagyermek-motívumra. Ennek végletei Martel Schwichtenberg 1919-es, fából faragott negroid relíeffe vagy a Bauhaus-tag Ilse Fehling 1921-es, hasábokból-gömbökből konstruált gipszmakettje. A magyar földön férjre lelt Ruth Horadam-Bene világháborús hősi pietákat idéző műkő Pász-



Käthe Kollwitz: Anya két gyerekkel, 1932–1936

bronz, 96x85x80 cm

tor-párjától (1926) Ruthild Hahne szocreál Munkás és parasztasszony (1952) című háromméteres, sematikus gipszfigurájáig – amely a monumentális Thälmann-emlékműhöz ké-szült – a kiállítás számos ikonográfiai típust vonultat fel.

A Londonban és New Yorkban is élt, rangidős kortárs Rebecca Horn videón rögzített performanszai közül az Egyszarvú (1970) installációként, a Paradicsomi özvegy (1975) acélvázon fekete kakastoll-applikációként vagy a Berlin (1970) kilencrészes gyakorlatssorozatát fontos epizódjai a válogatásnak.

A kölni Wienand Verlag német-angol kísérő kiadványa több, mint kiállítási katalógus: hét hiánypótló tanulmánya fehér foltokat tüntet el, a kutatott másfél évszázad kezdetétől máig foglalja össze a szobrásznők képzési, alkotási és érvényesülési lehetőségeit. *(Megtekinthető augusztus 11-ig.)*

W. I.

40 ÉVES A HVG

Tudás generációkon át



ÖSSZEÁLLÍTÁS TÖBB MINT
2000 LAPSZÁMBÓL

DALOS GYÖRGY, PARTI NAGY LAJOS,
PÉTERFY GERGELY, HÁY JÁNOS
ESSZÉJE

CÍMLAPOK, FOTÓK,
HÍRMORZSÁK, ARANYKÖPÉSEK

40 ÉV TÖRTÉNETE A HVG
SZEMÜVEGÉN KERESZTÜL



Jubileumi kiadványunkat keresse az újságárusoknál,
vagy rendelje meg a bolt.hvg.hu/hvg40 oldalon!

Ára: 1490 Ft

Információ:



bolt.hvg.hu/hvg40



ugyfelszolgalat@hvg.hu

hvg