



A HVG ZRT. KIADVÁNYA

MŰÉRTŐ

2020. ÁPRILIS–MÁJUS–JÚNIUS

MŰVÉSZETI ÉS MŰKERESKEDELMI FOLYÓIRAT

ÁRA: 1780 FORINT



Kettős recept

Céges gyűjtemények és a fotó
Ladik Katalin: Blackshave Poem, 1978
12–13. oldal

Gigagalériák kontra aukciósházak

Piacon a Donald Marron Gyűjtemény
Pablo Picasso: Nő kalapban és gallérral, 1937
21. oldal



Pozícióharc helyett

szolidaritás

Javaslat a Kortárs Művészeti Alap létrehozására
15–18. oldal

Amerikai emlékezetkultúra

Kritikai útleírás – New York, Washington
Ashley O'Shay: Unapologetic, 2019
28–29. oldal



Szépművészeti Múzeum
Budapest

Tukánok

Feltűnő, erős színellentétre épülő linóleummetszet, szecessziósan kacskaringózó faágon ülő madarakkal, tukánokkal – Norbertine Bresslern-Roth osztrák művész alkotása hirdeti a Kelet vonzásában: Japonizmus az Osztrák–Magyar Monarchia metszeteinek tükrében című kamarakiállítását. A tárlat a japán művészetnek a XIX–XX. század fordulóján és az 1900-as években született grafikákra – és általában a szecesszió kialakulására – gyakorolt jelentős hatását mutatja be, amiről csak ritkán esik szó.

Az inspiráló forrást a kiállításon japán metszetek, fametszetes könyvek és speciális japán műfajok, a kakemonó (fali tekercskép), cuba (kardmarkolatvédő) és a katagami (textilfestő stencil) képviselik. Finomságuk, a hétköznapi tárgyakat is jellemző megmunkáltságuk lenyűgözte az európai mestereket. Hatásuk a művészet szinte minden területére, a festészetre, a grafikára és a mindennapi élet tárgyaira – bútorokra, kerámiákra, öltözetekre, plakátokra – is kiterjedt.

A japán fametszetek katalizátorszerepet játszottak a nyugati művészet hagyományos formanyelvének megváltoztatásában. Megerősítést adtak a változást kereső művészeknek, akik szembefordultak a kompozíció és a színkezelés tradicionális szabályaival és a reneszánsz óta uralkodó illuzionizmussal. Új hatásokat értek el a figurák elmetszésével, a felületszerűséggel, az aszimmetrikus szerkesztéssel, a különböző nézőpontok használatával. A sík hangsúlyozása, a kontúrok közé zárt egynemű színfoltok felfokozó ereje elsősorban a szecessziós és a szimbolista alkotókra gyakorolt jelentős hatást. A japonizmus forradalmasította a korszak látásmódját. A Provence-ba érkező, japán metszetekért rajongó Van Gogh levelét idézve ha „az ember a japánok szemével lát, egészen másként érzi a színeket”.

(folytatás a 6. oldalon)

Ferenczy Múzeum, Szentendre

Látomás egy lélekközösségről

Ferenczy Károly gyerekeit édesapjuk számos festményéről ismerhetjük, így Noémi felnövekedését négytől 21 éves koráig nyomon követhetjük. Többször megfestette őt Valér is – különösen szép az a kettős portré, amelyen édesanyjuk mellett láthatjuk (1909). Sok fénykép is fennmaradt róla. A legpoétikusabb felvételen bátyjával táncol a nagybányai kertben, de emlékezetes fotó mutatja őt Béni és Tolnay Károly társaságában, szintén a szabadban. Az igazi Noémit azonban az a bronzportré fejezi ki, amelyet Béni mintázott róla 1917-ben. A különös, szinte „gótikus” fej enyhén elfordul, lefele néz, magába mélyed, kizárja a külvilágot.

Valér könyvet írt, Béni visszaemlékezéseket és esszéket, Noémi munkanaplót. Az ő élete a munka volt. „Nem lehet – még neked se – szakadatlanul, folyton-folyvást csak dolgozni, ez nem élet! Még Michelangelo is harcolt, bujdosott, családjával és ezer más dologgal foglalkozott – pedig az szorgalom dolgában igazán »jeleste« érdemel. Tehát te se bánd meg, ha Bartókékkal érintkezel, és ezáltal »elveszítesz« egy pár órát” – figyelmeztette és kérte őt Béni egy levelében 1937-ben. Természetesen hiába.

Életéről keveset tudunk, érzelmeiről szinte semmit. A Tessitori Nóra által 1926-ban készített interjú nyilvánvalóan hiteles, de a stílus, a patetikus szóhasználat nem az övé. Annál őszintébb az az önéletrajz, amelyet



Ferenczy Noémi: Ébresztés, gyapjú, gobelinteknikával szőtt kárpit, 82x100 cm, 1927

Tolnay Károlynak küldött 1933-ban. Ebben felsorolta fontos fiatalkori utazásait, a múzeumokat és műveket,

mindazt, ami meghatározta művészi szemléletét, vagyis: a korai itáliai festészet, elsősorban Giotto, a korai fran-

cia falkárpitok, a chartres-i katedrális üvegablakai, a velencei mozaikok.

(folytatás a 3. oldalon)

Villa Majorelle, Nancy

Az Art Nouveau szellemében

Szinte biztos, hogy aki valaha is járt már Párizsban, nem mulasztotta el felkeresni az Art Nouveau egyik legszebb párizsi „emlékhelyét”, a nancyi iskola iparművészeinek kézigyűjtőjét viselő Galerie Lafayette áruházat. Üvegkupoláját Jacques Grüber, kovácsoltvas lépcsőkorlátjait és balusztrádjait pedig az a Jean Majorelle (1859–1926) készítette, akinek nancyi lakóházát a napokban nyitották meg a közönség előtt.

Ezzel az Art Nouveau újabb, kivételesen attraktív és komplex példájával bővült az irányzat építészeti és tárgyi emlékeinek egyébként is gazdag tárházával rendelkező város. Nem sokon múlt azonban, hogy amire ma nemcsak büszké, de aminek a turizmus

fellendülését is köszönhetik Nancy polgárai, megsemmisüljön. Az Art Nouveau születésekor ugyan modernnek számított, de túldíszítettségével hamar túlhaladottá, később pedig lenézett, megvetendő stílussá vált. A dísz tárgyak jobb esetben a szekrények mélyére kerültek, sok épületet lebontottak, és korszerűbbel helyettesítettek még Nancyban is, ahol pedig világhírű műhelyek sora működött (Antonin Daum, Emile Gallé, Victor Prouvé, Lucien Weissenburger).

A hatvanas évek végétől néhány művészettörténész figyelme újra az Art Nouveau felé fordult, és lassanként a gyűjtők is érdeklődni kezdtek iránta.

(folytatás a 27. oldalon)

HVG-KLUBKÁRTYA



hvgklubkartya.hu • facebook.com/hvgklubkartya



Művészet: eltűntnek nyilvánítva

Lapzártakor az a helyzet, hogy az aktuális kiállítások nem láthatók. Van, amelyik éppen csak megnyílt, máris be kellett zárni – ugyan le nem bontották, de bizonytalan ideig nem látható. Érdekes kérdés, hogy ami megnyílt, de zárva tart, akkor az most létező kiállítás-e vagy sem.

Lapzártakor az a helyzet, hogy leállt gyakorlatilag minden, ami az art worldöt jelenti: bezártak az intézmények, múzeumok és kiállítótérek, kis és nagy galériák, elhalasztották a vásárokat, az árverések többségét, a kis és nagy seregszemléket, biennálékat, nincsenek residencyk, konferenciák és workshopok. Talán jót is tehet némi szünet? Természetesen nagy kár, hogy szünetelni csak járvány idején lehet, mert magától ez nem megy, hiszen az art world folyamatos mozgásban van. Ez a jó benne, de ez a fásasztó, kizsigerelő, kizsákmányoló is. Az art worldnek hatalmas ökológiai lábnyoma van például, szállítások, transzatlanti mozgások. Van fehér-, szürke- és feketezőnője. Hát ha a szünet jó lesz valamire: tisztulásra, lelassulásra, elgondolkodásra. Művészetet csinálni ugyanis lehet ezekben a hónapokban, csak bemutatni és forgalmazni nem. Amíg az élet vissza nem tér a normális vagy nem normális kerékvágásba. De ahogyan az lenni szokott, a mi országunkban megint kicsit másképpen van minden.

Lapzártakor annyit tudni, hogy a kormány olyan felhatalmazást akar magának, amely korlátlan hatalmat biztosít neki, írott jogon innen és túl, bármедdig. Ha ez megvalósul, onnantól kezdve arra, aki kérdez, kétségbe von, kritizál, rá lehet sütni, hogy akadályozza a járvány elleni védekezést, félrevezet, dezinformál, veszélyeztet, és akár le is csukják érte. Az ilyesmi alapjáraton az újságírókra van kitalálva, de kiválóan alkalmazható a művészekre is. A művészettel úgyis az a baj, hogy kérdez, kétségbe von, kritizál, örökös mozgásban van – legyen akár langyos békeidő, akár rendkívüli helyzet. Úgyhogy a legjobb, ha elhallgat, így állandósulna a szünet, a rendkívüli állapotra pedig rá lehet mondani: langyos békeidő. A kiállítások úgyis zárva vannak, ki sem kell nyitni, vagy le lehet cserélni őket olyanokra, amelyek nem kérdeznak, nem kritizálnak. Számos olyan művész akad, aki ebben a szellemben alkot, és készségesen beugrik bárki helyett.

Lapzártakor ez a bizonyos felhatalmazás még nincs meg. Mire azonban ön ezt a lapot a kezébe veszi, talán már minden másképpen lesz.

CSÓK: ISTVÁN

Kassák Múzeum, Budapest

A látható kéz

Adam Smith 1776-os, A nemzetek gazdagsága című művében kifejtett láthatatlan kéz elmélete szerint a piac képes ön maga korlátozására, mert a kereskedőnek a magas profit érdekében jó minőségű termék előállításra áll az érdekében. A láthatatlan kéz metaforája később a (jó) kapitalizmus egyik fontos szimbólumává vált. A szocializmus ikonográfiájában megjelenő kéz, az ökölbe szorított munkáskézzel ezzel szemben igencsak más jelentéssel bír.

A Kassák Múzeum Mattis Teutsch-kiállításán az arcok mellett leginkább a kezek dominálnak. A Parasztok (1957) című festményen ábrázolt tucatnyi test szinte láthatatlan, egyedül az arcok és a kezek tűnnek ki a homályból. A Kis kultúra (1949) című képen a Lukász Irén festőművész, Mattis Teutsch tanítványa és szellemi társa által alakított allegória egy Kultúra feliratú könyvön pihenteti a kezét. A Tudósok (1946) című festményen a jövőt építő tudós mérnökök között is egy kéz kerül a kompozíció középpontjába. A vásznakon megjelenő kezek azonban nem láthatatlanok, hiszen itt olyan kezekről van szó, amelyek nem a smithi értelemben működtetik a piacot vagy a társadalmat. Ugyanakkor ezen a kiállításon az is kérdéses-e válik, hogy mi számít jó „terméknek”.

Mattis Teutsch a művészettörténeti kánonban az expresszionizmussal összefüggésbe hozható munkáival van jelen. Müncheni és párizsi tanulóévei után hazaköltözött Brassóba, de az 1910-es években Budapesten is gyakran megfordult, ahol jó viszonyba került Kassák Lajossal és a MA körével. 1917-ben az ő munkáiból rendezték meg a MA első kiállítását. Ha 1918 után nem tért volna vissza ismét Brassóba, hanem Nyugat-Európában próbál szerencsét, neve a kánonban még jobban csengene, ám így is kora nemzetközi élvonalába tartozott. Kleevel állított ki a Herwarth Wal-



© A Mattis Teutsch család gyűjteménye

Mattis Teutsch János: Parasztok (Traktorvezető), 1957

kazeintempera, vászon, 136x180 cm



© A Mattis Teutsch család gyűjteménye

Mattis Teutsch János: A múlt, a jelen és a jövő, 1947

kazeintempera, vászon, 90x63 cm

den-féle Sturm galériában, a Der Sturm című folyóirat pedig közölte linómetszeteit. A húszas években bekapcsolódott a romániai avantgárdba, a Contimporanul magazin köréhez tartozott. A harmincas évek végétől azonban szocialista tematikájú realista képeket kezdett festeni.

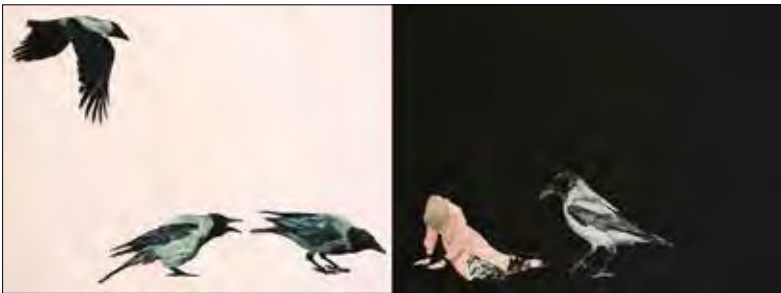
Németh Lajos mondta, hogy számos művész esetében nem az volt a baj, „hogy nem akart szocreált festeni, hanem hogy nem tudott”. Mattis Teutsch esetében egyik sem állt fenn, hiszen nem szocreált festett, hanem mágiikus hangulatú realista képeket, melyeken a modernizáció szimbólumai mellett a szocializmus eszményképei is megjelennek. Viszont ezt egyáltalán nem parancsszóra tette: elkötelezett szocialista volt. Ráadásul kései munkái – noha első ránézésre távol állnak korábbi korszakaitól – valójában logikus kivetülései a festészetről, illetve annak a társadalomban betöltött szerepéről való folyamatos gondolkodásának. Ezt a kiállításon a Művészetideológia (1931) című elméleti írásához kapcsolódó metszetso-rozata reprezentálja.

Sajnos mivel ekkoriban gyakran került nehéz anyagi helyzetbe, olykor arra kényszerült, hogy ráfessen húszas években készült festményeire. Mivel ezek műtárgypiaci szempontból sokkal értékesebbek, a 2010-es években több ilyen vásznáról is eltávolították a legújabb felületet, így e munkák csak reprodukcióban maradtak fenn. A Miklós Szilárd által az érintetlen kései művekből válogatott és eredetileg Bukarestben bemutatott kiállítás tehát sok kérdést vet fel az avantgárddal, a szocialista művészettel, a műtárgypiacsal, a művészettörténeti kánonképzéssel és a művek szerzői jogával kapcsolatban is. *(Az újranyitásról a múzeum weboldalán lehet tájékozódni.)*

H. J.

VILTIN Galéria, Budapest

Párhuzamok



© A Viltin Galéria jóvoltából

Szabó Klára Petra: Collapsed in Style, 2020

akvarell, papír, kollázs, egyenként 56x75 cm

Kicsit nehezen felfejthető, hogy a csoportos kiállítás címe – What about us? (Mi van/lesz velünk?) – mire utal, de feltehetően nem Pink 2017-es számára. A kurátor, Somosi Rita ugyanis egy-egy téma kapcsán két, eltérő mediális háttérű alkotót, egy képző- és egy fotóművészt állított párba azt vizsgálva, hogy „mennyre befolyásolja az anyaghasználat az egyazon témához köthető művészi megközelítések nézőpontját és esztétikáját”. A téma azonban ez esetben inkább művészi megközelítéseket vagy központi motívumokat jelent, s nem az „ábrázolt/leképzett” világok párhuzamosságára vagy hasonlóságára utal.

Elvileg a „kollázsszerű képépítés és a személyes megközelítés” köti össze Szabó Klára Petra és Milica Mrvic munkáit. Mrvictól a Szafari sorozat

(2015) három darabja szerepel – az átlátvilágban elterjedt, rejtőzködő színeket és mintákat itt emberek húzák magukra szépen berendezett, valós, mégis fikciónak tűnő, színpadi terekben. Szép, színes munkák, melyekből nem süt a személyesség, sokkal inkább egyfajta hűvös és rafinált távolságtartás – hacsak nem valamilyen áttételes, nehezen dekódolható módon. Szabó finom, a kép síkjából minimálisan kilépő elemeket hordozó munkáin – akárcsak a címeikben – azonban tisztán érzékelhető az elemi fájdalom és a veszteség érzete. A Collapsed in Style című diptichonon például az elesett alak körül nála jóval hatalmasabb madarak gyülekeznek. Nem vagyok ornitológus, így nem tudom, hogy varjak vagy hollók szerepelnek-e a képeken

– bár végül is mindegy, mert mindkettőt halálmadárnak is nevezik.

A másik témacsoport „a tér és az egyén, illetve a vegetáció és az emberi környezet ütköztetési lehetőségeit és megjelenési formáit” állítja középpontba. A ritkán látható Nagy Benjamin kollázt imitáló, apró festményei mellett itt szerepelnek a fotóművészet egyik ismert alakjának munkái. Tímár Péter pályafutása alatt készített fotómontázsokat, színezett és dokumentumfotókat krematóriumokban, börtönökben és javítóintézetekben. A kiállított két sorozat (Terek és Vegetáció) az utóbbi években keletkezett. A hűvösen decens white cube terekhez képest az emberek csak kel-lékek (teremőr) vagy „hullaként” asz-szisztáló elemek lehetnek – ennek pandanja, amikor az ember leigazza és kalodába zárja a természetet (üveg-ház, virágbolt kirakata).

A harmadik szekció „az ismeretlen utáni vágyakozás”, a futurisztikus, megkonstruált valóság terepe. Deim Balázs Space sorozatában hétköznapi talált tárgyak lényegülnek át úrbéli, a Holdon kívüli szinte csak fényképekből ismert látványok fotografikus, fikciós lenyomatává. A fiatal és sikeres osztrák Andreas Werner itt látható egyedi technikájú, finom rajzain konstruktivista elemeket ötvöz kozmikus röppályák spirálisaival, melyeket akár órákig el lehet nézegetni.

A kiállítás címe végül is érdektelen – elég, ha jó műveket látunk. S ebben nincs hiba. *(A megtekintésről a galéria weboldalán lehet érdeklődni.)*

DEKEI KRISZTA



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 ZSUSZKA, MAGYAR FANNI,
PRÉKOPA ÁGNES, RECHNITZER ZSÓFIA,
SÁRAI VANDA

Külföldi tudósítók:
BERECZ ÁGNES – New York
CALBUCURA LAURA LINN – Bécs
DARÁNYI GYÖRGY – Bázél
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
Kiadó: 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 (cikkek, fotók, táblázatok, grafikák) 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 tiltó nyilatkozatnak minősül.
A hirdetések tartalmáért a kiadó nem vállal felelősséget.

Ferenczy Múzeum, Szentendre

Látomás egy lélekközösségről

(folytatás az 1. oldalról)

Ezeket nézte, és miniatúrákat másolt. „Az egyetlen »nevelés« a sok nézés volt, még mielőtt egyáltalán rajzoltam volna. Analízis nélküli nézés, csak majdnem öntudat alatti összehasonlítással.” Nyíltan írt önértékelési nehézségeiről. „Olyan beképzelt nem voltam, hogy »művész« akarjak lenni, hiszen csatlakoztam környezetem felfogásához, és magamat reménytelenül butának és tehetségtelennek tartottam [...] szégyelltem, hogy én, egy ilyen nyomorult lény mer művészetet csinálni [...]. Ez a szégyen vagy szemérem még most is megvan, és néha nagyon felülkerekedik.” Ezt a hátrányt kellett leküzdenie abban a családban és abban a milióban, ahol mindenki művész volt. Ehhez kellett a szakadatlan munka.

Párizsban egy szövőmestertől megtanulta a kárpitszövés nehezebb és finomabb technikáját (haute-lisse), és saját rajza alapján elkészítette első munkáját (1912). Egész életében maga tervezte és szőtte meg a kárpitjait, ami akkor kivételes gyakorlat volt. Akvarell vázlatterv, természet utáni körvonalas rajzok, tervek, kartonok sora előzte meg a szövést. Egy-egy művéhez sok tervet készített, és azokat egymás mellé rakva döntött a végső megoldásról, ami azonban szövés közben még változhatott. Ez az eljárás annyira személyes volt, hogy munkái méltatásakor mindig külön hangsúlyt kapott. Ezt a szempontot, amely betekintést enged az alkotó műhelytitkaiba, a szentendrei kiállítás rendezője, Bodonyi Emőke szövegekkel és a lehetőséghez képest művekkel is követte: 29 szövött kárpitot sikerült begyűjtenie, más művekről kartonok, rajzok adnak képet. Ferenczy Noéminek utoljára 1978-ban volt gyűjteményes tárlata a Magyar Nemzeti Galériában. Pálosi Judit rendezte, és ő kezdte meg az életmű tudományos feldolgozását. Munkája nélkülözhetetlen volt a jelen kiállításához is.

Az összefoglaló művészettörténeti könyvek a Gresham-kör és a posztnagybányai festészet, valamint a szo-



Ferenczy Noémi: Fej lángbordírral, 1926
gyapjú, gobelinteknikával szövött kárpit,
38,5x29 cm

mindig az 1913-as Teremtés képviselte. Ezért a kiállításlátogató első nagy élménye éppen ez a korai korszak, Ferenczy Noémi sajátos „szecessziója”, amely művészettörténeti emlékeire és a mille fleurs (ezer virág) kárpitokra támaszkodva hozott létre vonzó, varázslatos világot. Az egész felü-



Látogatók az Ádám és Éva című (1910-es évek) karton előtt

letet beborító buja növényzet, nyulak, madarak, őzek, majmok, zsiráfok, ökör és bumfordi elefánt a lakói ennek a világnak, amelyben az ember eltörpül, és az Atyaisten is belesimul a maga teremtette univerzumba (Teremtés, 1913; Őz nyulakkal, 1913; Menekülés Egyiptomba, 1916; Nő madarakkal, 1917). Ez a vidám panteizmus a Harangvirágokban elmélyül, és az emberalak áhítattal borul le a monumentális virágok előtt (1920, lappang, felnagyított fotó helyettesíti). A következő kárpit, a Nővérek (1921) túlmutat ember és természet viszonyán, tárgya az emberek közti „kozmosz testvériség” (Tolnay Károly szavai): látomás egy áhított lélekközösségről. Közben készültek bájos, illusztratív művek (Ádám és Éva, 1917), de olyan talányos, társalan, máig megfeytetlen is, mint 1919-ben a Kompozíció (talán Szapphó) kartonja. A közepén fekvő női akt előtt leplekbe burkolt nők ülnek. A jelenetet lent a gyökereikkel, fent az ágaikkal összefonódó két fa keretezi, akárcsak a Harangvirágokat. Összetartoztak volna?

1922-ben új gondolatkör és abból fakadóan új műforma jelent meg munkásságában: a „dolgozó emberek” kárpitsorozat. Sorozatok készítése mind őt, mind Bénit foglalkoztatta, utóbbi erről részletesen írt neki a harmincas évek végén, amikor mindketten új sorozatterven gondolkodtak.

A dolgozó emberek témájához a középkori katedrálisplasztika és a hórás-

könyvek munkaábrázolásai egyaránt adhattak ösztönzést. Az Ásó emberrel (1922) kezdődő sorozat új képformát és új stílust hozott: az álló, keskeny formátumot és a leegyszerűsített háttér előtt álló, egyetlen figurát. Az alak tömörszerű ábrázolása sematizált, a korábbi kárpitok hideg, zöldes-kékes színvilágát a meleg barnák, vörösek váltják fel. Témájuk a munka mint lélekállapot (Rózseherdő nő, 1925; Piros korsós szőlőmunkásnő, 1929–1930; Kőműves, 1933). A sorozat későbbi darabjain az emberalak mellett felsorakozik a munka eredménye is: a kenyerek, a házak vagy a pásztor mellett a rábízott bárányok (Pék, 1933; Házépítő, 1933; Pásztor báránnyal, 1931). Ez a többlet megváltoztatja a formátumot, amely nyugodt, kiegyensúlyozott, csaknem négyzetes lett. Ez a formátum jellemzi a Fejek sorozatot is, amely az előző derivátumának tekinthető.

A sorozatok mellett változatos képeken jelenik meg a korszak másik nagy témája: a táj. Megidéződik benne Nagybánya, Ferenczy Károly

A Műértő könyvajánlója

Fenyvesi Tóth Árpád: *Splendid isolation*. acb Research Lab, Budapest, 2018.

Frazon Zsófia: *Nyitott múzeum. Együttműködés, részvétel, társadalmi múzeum*. Néprajzi Múzeum, Budapest, 2018.

Hegyi Dóra–László Zsuzsa–Leposa Zsóka–Róka Enikő: *1971 – Párhuzamos különidők*. BTM Kiscelli Múzeum – Fővárosi Képtár – tranzit.hu, Budapest, 2019.

Hornyik Sándor–Sasvári Edit–Turai Hedvig: *A kettős beszédn innen és túl – Művészet Magyarországon 1956–1980*. Vince, Budapest, 2018.

Horváth Gideon–Süveges Rita–Zilahi Anna: *extrodæsia*. Typotex, Budapest, 2019.

Komoróczy Tamás: *Apperance*. Magánkiadás, Budapest, 2019.

Kovalovszky Márta: *Öten Sziciliában*. Magánkiadás, Székesfehérvár, 2019.

Rajk László: *A tér tágassága (életinterjú)*. Magvető, Budapest, 2019.

Stocker, Esther–Jovanovics, Tamás: *Entering the Mess*. A szerzők kiadása, Budapest–Bécs, 2019.

Szombathy Bálint: *B + B 1969–1976*. Forum, Újvidék, 2019.

A munkatársak javaslatainak összesítése, ábécérendben.

Tisztelt Olvasóink!

A kialakult egészségügyi veszélyhelyzet köztudottan súlyos hatással van nemcsak a gazdasági folyamatokra és személyes életvitelünkre, hanem a hazai és a nemzetközi művészeti színtéren zajló, vagy a közeljövőben tervezett eseményekre is: kiállítások, vásárok, árverések, rendezvények maradnak el, a már megnyitott tárlatokat és a múzeumokat nem lehet látogatni. Ezért a HVG Kiadó és a Műértő szerkesztőség döntése alapján lapunk ezúttal háromhavi – április, május, június – összevont számmal jelentkezik. Szeretnénk a kényszerű bezártságot néhány nagyobb lélegzetű tanulmánnyal enyhíteni, és bízunk abban, hogy mihamarabb visszatérhetünk a megszokott kerékvágásba.

Köszönjük megértésüket, a legjobbakat kívánjuk mindenkinek!

A Műértő szerkesztősége

Elhalasztva

Bizonytalan ideig csúszik az OFF-Biennále Budapest áprilisra tervezett, Levegőt! címmel meghirdetett rendezvénysorozata. A Christie's és a Phillips után a Sotheby's is úgy döntött, hogy számos árverési termét és képviselőtét bezárja. Elnapolták az Art Baselt, a rigai kortárs művészeti biennálét és a marseille-i Manifesta 13-at, a Sydney-i Biennálé pedig a virtuális térbe, a Google Arts & Culture platformra költözött.

Virtuális látogatnivalók

A COVID-19 vírus okozta globális járvány miatt bezártak a világ múzeumai és kiállítóterei, de az interneten a legtöbb ismert nagy intézmény virtuális látogatásra invitálja az érdeklődőket, ahol ingyenesen mutatja be gyűjteményének jó részét. Itthon többek közt a Magyar Nemzeti Galéria és a Ludwig Múzeum költözött át az online térbe, de a Múcsarnok aktuális tárlatai, így a Derkovits-ösztöndíjasok kiállítása is bejárható otthonról. Az eleve online digitális platformként is működő MyMuseum mellett a Trafó Galéria, a Fialat Fotóművészek Stúdiója és a Fialat Képzőművészek Stúdiója Egyesület is külön eseményekkel készül a megváltozott helyzetben. A LAVOR Collective Kortárs Karantén ajánlója hetente nyújt napi bontásban kulturális elsősegélycsomagot túléléshez, feltöltődéshez a független szervezet weboldalán. Az elmaradt vásárokat áthidalandó az Art Basel online „viewing room”-okat létesített. Érdemes felkeresni a walterscube.com-ot is, ahol 11 város 174 galériájába lehet ellátogatni.

Új műtárgyak a Horváth Művészeti Alapítványnál

A magyar kortárs képzőművészet támogatására évente 5 millió forintot fordító Horváth Művészeti Alapítvány gyűjteménye idén az alábbi alkotók egy-egy kiemelkedő alkotásával bővült: Barakonyi Szabolcs, Andreas Fogarasi, Fridvalszki Márk, Kis Róka Csaba, Szemző Zsófia, Trapp Dominika.

artportal : képző

kortárs művészeti kurzus gyűjtőknek és érdeklődőknek

artportal



Ferenczy Noémi: Rügyező fa
(Köztársaság fája), 1946
gyapjú, gobelinteknikával szövött kárpit,
171x121 cm

cialista művészet körében tárgyalták munkásságát, utóbbi esetben Derkovitscsal rokonítva. Korai korszaka kevés figyelmet kapott, a szecessziót, szimbolizmust tárgyaló könyvek nem említik, a Lélek és forma kiállítás (MNG, 1986) nem szerepelt. Ha valahol mégis megjelent, akkor

Az ikOn.hu „tortakonferenciájáról”

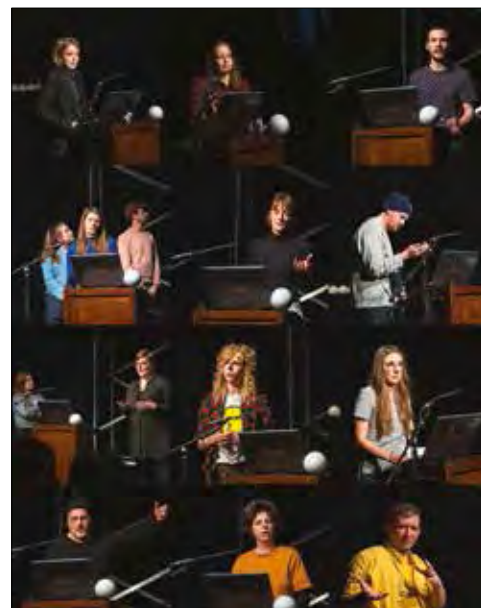
Lesz idő elgondolkodni

„A kataklizma árt a művészetnek” – hangzik el az egyszerű, ám velős megállapítás Az ember gyermeke című filmben. Kisebbségi túlzással ez az elcsépett és talán egyértelmű megállapítás mostanra kezd életszerűvé válni. Hiszen az elmúlt időszak globális történései egyértelműen nem kedveznek a kultúrának, sőt megbénítják azt, a képzőművészeti élettel egyetemben. Aminek jeles példája többek közt számtalan meg nem tartott, jobban mondva elhalasztott művészeti esemény, illetve a kisebb-nagyobb intézmények időszakos bezárása. Igaz, hogy az elnapolt események, kiállítások csupán

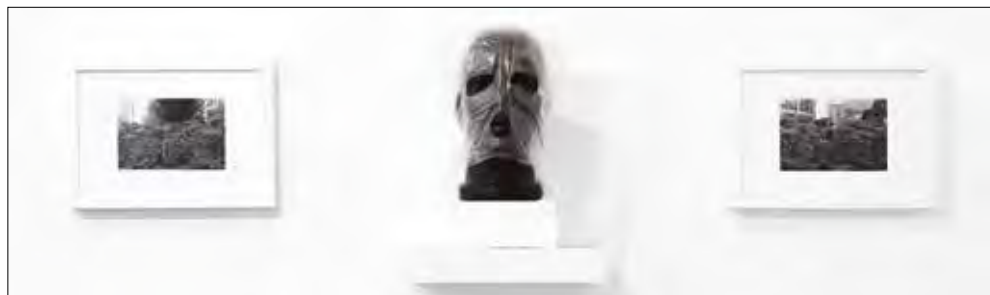
nek alkalmából a weboldal szerkesztői január 27-én „tortakonferenciát” rendeztek a Jurányi Házban. Az eseménynek nem csupán a ke-
rek évforduló megünneplése volt a célja, hanem az is, hogy a kulturális szcéna különböző, ugyanakkor hasonló elképzelések mentén működő résztvevői találkozzanak egymással, és a rövid előadásokon, prezentációkon keresztül a szakmai nyilvánosság, a bemutató közönsége jobban megismerje a meghívott intézmények működését. Az előadók az art quarter budapest, az Easttopics, a FERi feminista projekt galéria, a Független képzőművészeti tanszék,

A prezentációk és a beszélgetés tanulságait úgy foglalhatjuk össze, hogy a különböző helyszínek nem riválisként, hanem sokkal inkább támogató, erősítő partnerként tekintenek egymásra. Mindez teljes mértékben rendjén is van, hiszen az intézmények életében fontos szerepet kell játszania a különböző galériákkal, független kezdeményezésekkel, artist run space-ekkel való együttműködéseknek. Ez elősegíthetné egy kortárs képzőművészeti hálózat kiépítését, amely ellensúlyozni tudja az egyre szaporodó infrastrukturális és egyéb intézményi hiányosságokat. A másik következtetés, amit az elhangzottakból levonhattunk, a különböző helyszíneknek a nyilvánosság kérdéséhez fűződő sajátos viszonya. Hiszen ezeken a helyeken – nyitva tartás tekintetében – a látogatónak kell igazodnia az intézményekhez. Az efféle kiszámíthatatlanság megnehezíti az intézmények és kiállítások hozzáférhetőségét, és korlátozza megjelenési lehetőségeiket a sajtóban. Egyidejűleg az is igaz, hogy az ezekben a galériákban, artist run space-ekben megvalósuló kiállítások rövidebb időtartama miatt is csekélyebb a róluk szóló beszámolók, kritikák száma.

A szélesebb nyilvánossághoz napjainkban leginkább a közösségi médián keresztül jutnak el az információk és üzenetek. Az említett helyszínek ezért elsősorban a social media megjelenésre összpontosítanak: ott kommunikálnak közönségükkel, oda töltik fel a tárlatok archívumát, dokumentációit. Ezzel ellensúlyozni képesek a nagyobb intézmények infrastrukturális és egyéb szervezeti előnyeit. Mindemellett a médianyilvánosság előtt zajló alkalmak nyomán egyre kevésbé rekonstruálható, hogy tulajdonképp mi is történik az adott helyszínen, az adott kiállításon. Csúpn a dokumentációt



Nincsen semmi baj, 20 éves az ikOn, Jurányi Ház, 2020



Papp Sándor Dávid: Hide-and-seek, objekt, analóg fotók, 2017

a társadalom egy kisebb szeletét érintik, de számukra – vagyis számunkra – komoly veszteséget jelentenek. Mielőtt a művészeti pánikkeltés hangulata elhatalmasodna rajtunk, szegezzük figyelmünket a független nonprofit kiállítóhelyek, kezdeményezések művészeti stratégiájára, működési mechanizmusára és az általuk definiált nyilvánosság kérdéskörére.

Az ikOn.hu, a hazai képzőművészeti élet eseményeit bemutató website idén ünnepeli aktíválásának, elindításának 20. évfordulóját. En-

a köz.kemp szakmai-közösségi műhely, a Leopold Bloom-díj, a Let It Be Art Agency, a PINCE, a Skurc Group, a Telep Galéria és az XTRO REALM elnevezésű intézmények és kezdeményezések képviselői voltak. A prezentációkat a témáról – a működési modellek és az intézmények jövőképe – folytatott kerekasztal-beszélgetés követte, melyet Bencsik Barnabás, Csánádi Judit, Erőss Nikolett, Istvánkó Bea, Kókai Zsófia és Lódi Virág részvételével Don Tamás moderált.

készítő fotós fényképezőgépén keresztül ismerjük meg az eseményeket, ami nem minden esetben adja vissza teljes mértékben a valóságot.

A „tortakonferencia” jó alkalmat adott arra, hogy az intézmények között új, személyes ismeretségekre épülő kapcsolatok alakuljanak ki, a már meglévők pedig megerősödjének. Ugyanakkor az ismerkedésen túl nem került szóba sem az elmúlt években kialakult disszonáns, megnyitókra orientált kiállításfogyasztói kultúránk és az ebből következő kérdések sora.

Ami a jelen történelmi helyzetet illeti, egyrészt Beke László gondolatát érdemes szem előtt tartani, mely szerint most nem tehetünk mást, mint hogy feljegyezzük a történeteket napló formájában. Másrészt viszont lesz idő elgondolkodni a kultúra működéséről, terjesztésének alternatív lehetőségeiről e nem csak a kortárs intézményrendszert sújtó, rendkívüli állapotban.

KOVÁCS KRISTÓF (SAJNOS GERGELY)

Meg nem valósult művek 3.0*

Folytatva a a tranzit.hu korábbi „Meg nem valósult művek” sorozatát, most a tranzitblog szeretne platformot adni a jelenlegi helyzetben meg nem valósítható, vagy épp ebben a helyzetben megvalósítható tartalmak megjelenésére és támogatására.

Most az tudjuk, hogy a közeljövőben tervezett, találkozásokon alapuló események nem valósulnak meg, sokaknak veszélybe kerül a munkája, legtöbbször még nem tudjuk, hogyan fogunk működni ebben az új rendszerben.

Ugyanakkor időt is nyerünk, amit talán új és be nem fejezett írások megírására használhatunk, megoszthatunk olyan gondolatokat egymással, amik a kialakult helyzet kapcsán erősödtek fel.

Várunk szöveges (kb. 5-10.000 karakter), képes (képezzé) és videóanyagokat (3-5 perc), amik a következő bővíthető hívószavak köré csoportosíthatók: online élet, meg nem valósult írásművek, meg nem valósult művek, kapcsolatok, szolidaritás.

A kiválasztott anyagokat terveink szerint hente háromszor töltjük fel és bruttó 20.000 Ft/anyag (számla ellenében) honoráljuk.

Beküldési határidők: 2020. március 25., április 1., április 8., április 15.

E-mail: office@tranzitinfo.hu

Sorozat-szerkesztők: Árva Judit, Hegyi Dóra, Szakács Eszter

tranzitblog: <http://tranzitblog.hu/>

*A tranzit.hu 2006-ban tett közzé felhívást meg nem valósult művek megvalósítására. 2018-ban a Műértőben megjelent sorozatban felkért művészek küldtek be „meg nem valósult” terveket.

Kép forrása: <https://www.wallpaperflare.com/>

Art Quarter Budapest

Tulajdonképpen Wittgenstein

A kurátornak, Denise Parizeknek az 1918-ban befejezett Tractatus centenáriuma adta egy nemzetközi csoportos vándorkiállítás ötletét. Így indította útra „Wittgensteint”, hogy ismét járja körbe az egykori Monarchia néhány helyszínét: bár a bécsi Wittgenstein-ház után a következő évben először Bulgáriát látogatta meg, jelenleg Magyarországon tartózkodik az Art Quarter Budapest galériaterében, ahonnan Belgrádba utazik. Végül 2021-ben Temesvár jelenti majd vándorútja végét.

Ám többről van itt szó, mint pusztá emlékkiállításról vagy a wittgensteini filozófia tételes bemutatásáról, esetleg annak kényszeredett művészeti adaptációjáról. A kiállítás – koncepciójában és a kiválasztott művészek és alkotások tükrében – nemcsak elkerülte ezeket a csapdákat, hanem igazi és legfőképp felszabadult játszóteret hozott létre a kísérletezések és a határfeszítések vegyes csoportjának. A kísérő szövegben a galéria kiemeli, hogy Ludwig Wittgenstein személyéhez ne csak a filozófiát és logikát társítsuk, hanem a művészeteket is – a családja több művészt is támogatott, és Ludwignak ugyancsak voltak próbálkozásai e téren. Itt van tehát a wittgensteini életmű és a kortárs képzőművészet elsődleges kapcsolata. A kiállításon nincs demarkációs vonal a filozófia és a hozzá bizonyos irányzatok mentén illeszkedő kortárs művészet között. A művek többsége túllép a „Wittgenstein mint inspiráció napjainkban” tételen. Viszont eleget tesznek annak, amiről a filozófus egy 1930-as előadásában beszélt: az alkotások valójában sem a filozófiáról, sem a művészetről nem adnak elő, nem akarják elhíttetni a látogatóval, hogy valamilyen emelkedett dolgot fog megérteni. (Előadás az etikáról, Nappali ház, 1990/1.) Mert a maga módján mindegyik mű közvetlenül vagy közvetve szembesíti a „befogadót” alantas vágyával: a felületes kíváncsiság, majd a továbblépés aktuál-sával.

A 21 kortárs művész alkotásai közül néhányhoz témája okán könnyen lehet kapcsolódni, mivel aktuális társadalmi kérdéseket és problémákat fejeznek ki, de ez az érintettség és tapasztalat csak látszólagos kapaszkodó, amelyet nem lehet túl sokáig szorongatni. A Wittgenstein című kiállítás: gondolkodás – annak ténye, élvezete és csodálata.

Elsőként Virgilius Moldovan Fejfőlötti vetítés című szobra – a kiállítás egyik ikonikus eleme – vonja magára figyelmünket. Mintha azért állna a bejárat mellett, hogy mementóként szolgáljon: ki itt belépsz, hagyj fel minden reménnyel. A márványnak látszó szobor a különböző súlyokkal játszik; légüres plasztika, amelybe ellenállhatatlanul belekukkantunk, így kilyukad a korábban súlyosnak vélt gondolat lufi. A fejet, amely leginkább csak egy befogadóhoz tartozhat, idegen kéz szorítja a talpazathoz, hogy így folytassa a megkezdett játékot: ne szólj szám, nem fáj fejem. A banális közmondás itt mégis súlyosan problematizálódik. Moldovan visszairányít minket a rajthoz – a mű önmagára mutat, nem a valóságra; mindezt wittgensteini értelemben szemlélteti. Mivel a műalkotás értékét lehetetlen megmérni és nem lehet kifejezni,



Virgilius Moldovan: Fejfőlötti vetítés, 2018
szobor

ezért hallgatni kell. Nincs lehetőségünk az értékelő műveletre – emlékeztet Wittgensteinnel az alkotó.

A szoborfejtől elfordulva megpillanthatjuk önmagunkat, vagy még inkább szembesülünk lehetséges önmagunkkal, aki máshol áll. Michael Koch Wittgenstein létrája című installációja egész alakos tükör egy katedrális csúcsán. A művész videóban mutatja be, mi is a teendőnk, ha élünk „találmányával”: méregetve közelítünk, majd kalapunkat csuklóból lendítjük meg, végül elegánsan, megfontoltan lépünk be. A fekete-fehér videóban Jákob égbé vezető létrája szimbolikusan vertikálisból horizontálisba vált, hogy egyetlen lépcsőfokkal és a könnyed belépési lehetőséggel keresztülhúzza az élet súlyát. A bizzar, borzongást keltő jelenetet magunkban lejátszva a műben megjelenhet a wittgensteini élet kettőssége, de kapaszkodónak ez is



Michael Koch: Wittgenstein létrája, 2018
installáció

alkalmatlan, és marad az értelmet vesztettség és a csodálkozás vegyes érzése. Ezek váltakozása szabja meg a kiállításbefogadás ritmusát és a műegyüttes harmonikus hangzását: hol az egyik, hol a másik kerül túlsúlyba. Valóban – ahogy a leírásban olvashatjuk – összjáték zajlik itt a minden és a semmi, az értelemadó kommunikáció és az értetlenség, a személyesség és az általános, személytelen bölcséleti tézis, a humor és a pátosz mentén.

Ezért úgy tűnik, hogy egy-egy mű pengeélen tancol mind önmagával, mind a kiállítás harmóniájával szemben. Oscar Cueto videoinstallációja, a Wittgenstein és Perez találkozás pontosa ilyen határfeszítés. Wittgenstein és a Tourette-szindrómás Perez abszurd telefonálása nem is nevezhető beszélgetésnek, hiszen ez a zavarba ejtő ötfelvételű „ária” mentes az értelmes kommunikációtól. De lehet-e nevetni egy galériában, ha a nevetés tárgya nem pusztán az értelmetlen „beszélgetés”, hanem – nem betartva az illemt – a szind-

rómás beszédmódja is? Cueto nem kímél sem minket, befogadókat, sem a művészet piaci áruvá válásáról szóló kortárs vitát (amire a munka és Cueto egész életműve is reflektál), sem önmagát. Rizikós vállalkozás: ez a humor majdnem átbillenti a művet azon a határon, amely elválasztja a humoros műalkotást a pusztá – bár fontos kérdésekről szóló – szórakoztatástól. Ám épp az „értelmetlen” megnyilvánulás gesztusa világít rá arra a „megértendő” tényezőre, hogy Cueto és Wittgenstein szándéka eggyé válik mondandójuk értelmetlenné nyilvánításával.

Forgács Péter Wittgenstein Tractatus című alkotása adja meg az értelem-elengedés teljes katarzist. A több részből álló, konceptualista hurkot alkotó és Szemző Tibor zenéjével kísért filmben, bár érteni véljük a wittgensteini tételeket – amelyekből több is előkerült a többi alkotásnál –, már csak kusza szófoszlányok érik el fülünket. Nem értjük, mire megy ki az egész, de ez nem számít. Már belekerültünk a kiállítás vérkeringésébe, miszerint nem az a csoda, hogy a világ milyen, hanem az, hogy van.

Ha távozóban még egyszer visszatekintünk a galériára, hirtelen az a benyomásunk támadhat, hogy átalakul a tér, új dimenzióval bővül, aminek immár nem külső szemlélői, betolakodói vagyunk, hanem részesei. Színes, különféle mintákkal tarkított mátrix bontakozik ki előttünk, miközben szeszizetikus módon átalakul észlelésünk is. (Svetlana Mircheva példál erre az élményre fókuszált, mikor mikrofonra vette Bécs atmoszféráját, hogy a hangokat színekké és formákká alakítsa.) Ez a tér összeköti az egymással aktív párbeszédet folytató alkotásokat – mint Kútvolgyi-Szabó Áron és Franz Wassermann műveit –, míg másoknál az azonos vonatkozási síkot, gondolatkört jelzi, megadva a lehetőséget egy későbbi eszmecsere. Látogatóként vajon milyen „véletlenszerű” utat jártunk be, hol időztünk akaratlan pihenőként, és hol tűnődünk hosszasan? Milyen út rajzolódott ki számunkra időről időre felfüggesztett, majd újraindított értelmezői tevékenységünk nyomán? Folyamatosan változó élményfolyamatban úsztunk.

Ezek az alkotások csak így, ebben a formában tudnak ekképpen működni. De milyen mátrix van kibontakozóban a célhoz vezető úton, míg Wittgenstein Temesvárra ér? *(Az új-ranyításról az aqb.hu-n lehet érdeklődni.)*

SZABÓ ANNAMÁRIA

Tárlatvezető

Könnyű dolga van a tárlatvezetőnek a válogatáskor, mert kedvelt műfaja, a fotográfia most, a Budapest FotóFesztivál alkalmából városszerte már-már befogadhatatlan mennyiségben látható. Az ajánló szíve mégis a csendesebb tárlatokhoz húz, ahol hiteles művészetet vél fölfedezni – inkább, mint a főkiállítások zajos semmitmondásában.

Kollázsok, hídember

Az egyik ilyen csendes tárlat a magyarországi bemutatóra adaptált New Vision of Debris. Életre hívója Dejan Sluga szlovén kurátor, és nyolc művész, akik zavarba ejtően ötvözik a kortárs művekre jellemző jegyeket és médiahasználatot a történeti alkotási mechanizmussal. Érttem ezen azt a finom személyes hangot, amelyet a közel százéves kollástechnikával létrehozott, néhol unikális művek mai nyelvre történő lefordításával érnek el. A pusztán kamerával készített fotográfiák is egyedi motívumok belső egymás mellé rendelése révén mutatnak absztrakciót, többszörözést és ezáltal friss új arculatot. Az öt osztrák (Alexandra Baumgartner, Caroline Heider, Herbert Hofer, Marko Lipus, Anita Witek), egy román (Josif Kiraly), egy magyar (Robitz Anikó) és egy szlovén (Metka Zupancic) művész által jegyzett kiállítás a műveket összefűző erős – a „kollázs” címszó alá rendelhető – koncepcióval rendelkezik, és ez a kurátor nagyfokú jártasságát bizonyítja az alkotók munkásságában. Dejan Slugának egyébként is sokat köszönhet a hazai fotográfia, mert rendszeresen mutat be magyar fotósokat két állandó nonprofit kiállítóhelyén, hol a Galerija Photon (Ljubljana), hol a Galerie Photon (Bécs) tereiben, és rendszeres szereplője a budapesti Art Marketnek. Igazi hídember, ez a művészek névsorából is kiolvasható: egyaránt foglalkozik magyar, osztrák, román (Josif Kiraly neve hangzása ellenére nem vallja magyarnak magát) és természetesen szlovén alkotókkal. *(Osztrák Kulturális Fórum Galériája)*

Sokat tanultam Öntől...

Érdemes ellátogatni a csendes Magyar utcába, a Vintage Galéria meglepetést tartogató kiállítására is, ahol két magyar művész röpké New York-i találkozásának lehetünk tanúi. Két olyan fotográfusról van szó, akiket több mint egy emberöltő választ el egymástól, és alkotói szemléletükben generációs okból is nagyon különböznek. A Vintage rendszeresen bemutatja, sőt itthon képviseli André Kertész munkásságát, és Lőrinczy György sajnálatosan hamar lezárult életművét is. Ebben még nem találánánk különlegességet, de abban igen, hogy senki sem gondolná, hogy valaha is találkoztak. Márpedig a 41 évvel fiatalabb, akkor harmincas Lőrinczy 1968-as, trükkös New York-i kiutazásakor bizony találkozott az akkor már a világhír útján járó André Kertésszel. Aki hatásvadász kurátori csúsztatásnak tartaná a találkozó fölvetését, annak bizonyítékul szolgál egy kettőjükéről készült közös fénykép és egy André Kertész-levél, amely a fotográfiák mellett látható a galériában. Sőt Lőrinczy vallomását is olvashatjuk: „sokat tanultam Öntől”. Mindkét fotográfus esetében a közel azonos időben – a hatvanas évek végén – készült művek párhuzamáról van szó. Érdekes helyzet, hogy ezúttal Kertész java-részt ember nélküli városképeit kellett Lőrinczy forrongó légkörű, emberrel teli, mozgalmas fotói mellé igazítani. Kertész évtizedek óta élt New Yorkban, míg Lőrinczy a szocializmusból kiszabadulva először járt ott. Már csak azért is érdemes betérni a kiállításra, mert vintage Kertész-munkákat nem gyakran láthatunk itthon, és Lőrinczy itt fölvonultatott fő művei is mind eredeti, korabeli darabok. *(Vintage Galéria)*

Klasszikus kompozíciók

Ha legalább 25 évvel korábban valósult volna meg Tina Modotti tárlata Budapesten, óriási figyelem kísérte volna, ugyanis fotótörténeti jelentőségű művészről van szó. Ha saját jogán nem is írta volna be magát a fotóművészetbe (márpedig beírta!), akkor is az öröklévalóság illékony mezőjéről ismernénk mint modellt és múzsát, mert a szintén világhírű Edward Weston fotóiról a mai napig csodálhatjuk fiatal testének szemérmetlen bájait. Az 1896-ban Olaszországban született Modotti 17 évesen emigrált családosul az Egyesült Államokba. Hollywoodban kötött ki, ahol néhány kisebb némafilmes szereplés után a fotográfia felé fordult. A jelenlegi válogatás alcíme szerint – Szellem, forradalom és kamera. Egy olasz fotográfus Mexikóban – a Mexikóban készült munkáiból láthatunk 26 felvételt, de én bizony ezekben semmi forradalmat nem tudtam fölfedezni. Lehet, hogy emancipáltan viselkedett – a többgyermekes, nős Westonnal kelt át Mexikóba és alapítottak fotóstúdiót, s rendre hangsúlyozta baloldaliságát, ami a végzete lett –, de munkáiban klasszikus kompozíciókat és szépséget tudott fölmutatni. Remek fotográfiai képek ezek, akár portrét készít magáról vagy másokról, érzékenyen közelít mindenhez, és női módra képes elcsábulni, amikor esztétikus csendéletein közeli rózsákat, kukoricaleveleket vagy két szál kálát fényképez. Dokumentarizmusa együttérző, de távolságtartó; sokszor örökít meg mexikói parasztokat és népviseletbe öltözött, büszke nőket. Képei láttán nem kételkedünk abban, hogy született fotográfus, és egyenrangú azokkal a művészekkel (Diego Rivera, Frida Kahlo, Xavier Guerrero, Pablo Neruda), akiknek Mexikóban baráti köréhez tartozott. Itt sem maradunk magyar vonatkozás nélkül: Tina Modotti a spanyol polgárháborúban találkozott és megismerkedett Robert Capával. *(Olasz Kultúrintézet, Xénia Galéria)*

Köszönet Puskás Angelika kulturális szervezőnek (Mexikói Nagykövetség) és Giovanni Catalucciónak (Olasz Kultúrintézet) a cikkhez nyújtott segítségért.

BARTA ZSOLT PÉTER



fotóművész, művészeti író

Foto: Doris Galéria

1897. április

Tárlatvezető – a múltba

Wlassics vallási és közoktatási miniszter még ez évben meg kívánja indítani a Szépművészeti Múzeum építkezését, melyhez a Városligetben kijelölt területet tartja a legmegfelelőbbnek. Az új múzeum célszerűtlenül szétválasztott országos gyűjteményeket egyesít majd. A székesfőváros törvényhatósági bizottsága 3 200 000 forintot szavazott meg a célra, melyből 2 millió a gyűjtemény gyarapítására, a többi az épületre költendő. A Sétaügyi Bizottmány azonban úgy véli, hogy a Városligetre mint egyetlen népmulatóhelyre szükség van, s annak egy részét már úgyis beépítették, legszebb fáit százával vágják ki az üdülőközönség kárára. Újabb beépítés nem volna megengedhető, mert ezzel a Városliget kivetkőztetettnek jellegéből s elvonatnék rendeltetésétől.

Art Nouveau tárgyak Budapesten

Befejeződött az Iparművészeti Múzeum nagytakarítása, és március 21-én megnyitották a közönség előtt. Eddigi leggazdagabb tárlatuk, a műipar új termékeinek tavaszi kiállítása azt mutatja be a közönségnek és az illetékes köröknek, hogy mivé lehet fejleszteni a műipart, ha annak előbbre vitelére előkelő művészek vállalkoznak.

A művelt világ minden szögletében föllépő Art Nouveau megszünteti a művész és iparos közötti úrt, és összhangzatos tevékenységgel hozza létre produktumait. A kiállításon e modern ízlés elsőrendű példái láthatók. Az üveg-, porcelán- és agyagtárgyakat, kárpitokat és plakátumokat művészek tervezték és alkották.



Alphonse Mucha:
Champagne Ruinart,
1896 körül

A páratlan sikerű amerikai Louis C. Tiffany ötven darabbal van képviselve, melyből 29-et a kiállításra készített. Irizált üvegei a közbámulat méltó tárgyai. A Nancyban lakó üvegyáros, Gallé Emil díszüvegei másodlagos, de művészi értékű készítmények. Bútorok tekintetében a tárlat szegényes, annál több érdekes textilmunkát vonultat fel, német és norvég műhelyekből. Kiválóak az angol papír falkárpitok, művészeik nem röstellik a témának szentelni ecsetjüket.

A földszinten Rippl-Rónai hímzései, plakát- és szőnyegtervei modern hatás alatt születtek. Aszönyvegek ügyesen komponáltak, de üvegei a modern ízlés fattyúhajtásai, diszkreditálják a stílust a nagyközönség előtt. Zsolnay pécsi gyára a mester legújabb termékeit, egyedülálló eozinmázás darabjait mutatja be.

Legváltozatosabb a plakátumokat bemutató anyag. A japáni hatásokra kialakuló síkmodorú modern plakát meghódította a világot, s a legelőkelőbb festőművészeket vonzotta táborába. A plakátok gyorsan műkereskedés tárgyaivá váltak, s már szakirodalmuk is létezik. A francia Chéret kitanult nyomtatóként elsőként alkalmazta a színes technikát falragaszain. Megkapó, vidám alakjai mellett

a festő Toulouse-Lautrec reális életet papírra vető plakátjaiból kilencet mutat be. Tréfás művei mögött erkölcsi értelem rejlik, táncosnői arcán néha a nyomorúság köszön vissza: a kenyérkereset kényszerítő súlya miatt lejtik a kánkánt. Bonnard is japáni benyomások alatt készíti plakátjait, míg Grasset inkább a múlt idők nemes stílusaiba mélyed. A nagy feltűnést keltett Mucha 13 bravúros rajzú plakáttal van képviselve. A fellendülő belga műipart több művész mutatja be, akárcsak az angolokat és az ébredező németeket.

Hazánkban művészi falragaszok tekintetében csak az utóbbi időkben történtek kísérletek, de Benczúr vagy Karlovszky munkái nem sorolhatók a modern plakátok közé. A külföldi műipar haladó irányainak tudomásulvétele a párisi világkiállítás előtt különösen nagy jelentőségű lenne. *(Tavaszi Nemzetközi Tárlat, megtekinthető volt április 10-től.)*

Nemzetközi Műkiállítás

Az új Múcsarnok tágas termei gazdag műkiállításnak adnak helyet. Válogatott honi és külföldi művekkel nyújtanak élvezetet a székesfőváros műszeretőinek, de bármely világváros kényes ízlésű közönségét kielégítenék. A bírálóbizottság a beérkezett 650 magyar festményből és szoborból 230-at fogadott el, a külföldiekből kevesebbet utasított vissza. A jury sokszor játszhatta az irgalmas szamaritánust, mert sok jónevű művész botrányosan silány dolgokat állít ki, míg néhány alig ismert ifjú meglepően magas színvonalú művel vív ki elismerést. Kernstok gyárkantinban álló Agitátora ügyesen komponált, de darabossága még sok kívánnivalót hagy maga után. Ferenczy kora reggeli hangulatot festett meg az itatónál, az egyik lovon övig meztelen parasztleány ül kitűnően tanulmányozva, a tájkép azonban sikerületlen. Glatz Férfiarc képe a kezdet nehézségeivel küszködő tehetséges ifjú munkája. A tájképek közül Szinyei Merse és a skót Mackie H. Charles művei emelkednek ki.

A vásárlások jó eredményt mutatnak. Ha a továbbiakban is így fejlesztik a nemzetközi kiállítás színvonalát, Budapest a külföldi műbarátok részére is vonzó lehet. *(Tavaszi Nemzetközi Műkiállítás, megtekinthető volt április 15-től június 15-ig. Csütörtökönként este 7–12-ig villanyvilágítás és sétatangverseny.)*

Medúza a zálogházban

Egy tréfás kedvű úr ellopta a Múcsarnokból a tavaszi kiállítás egyik szobrát, Thomas Vincotte elefántcsont és ezüst medúzafejét. Zálogba csapta, majd a cédulát küldönczel az intézmény titkárnak eljuttatta. A mű hült helyére papírlapot tett „Ez a szobor április 28-dikáig nem látható” felirattal. Az eset körülményei és a rendőrség személyleírása igen hasonló az Országos Képtár-ból ellopott képek esetéhez, melyek még nem kerültek meg.

CSIZMADIA ALEXA

Szépművészeti Múzeum, Budapest

Tukánok

(folytatás az 1. oldalról)

Az Osztrák–Magyar Monarchia területén dolgozó művészek általában pár éves késéssel élték át a japán élményt. Egyrészt közvetlenül merítettek a japán művészet Európába eljutó vagy Japánban gyűjtött tárgyaiból,



Emil Orlik: Szélvihar, 1901
színes fametszet, 355x260 mm

© Szépművészeti Múzeum

másrészt közvetve a már japán hatást beépítő angol, francia és német művészi centrumokban megismert alkotók munkáiból. A cseh, lengyel vagy magyar művészek utazásaik, müncheni és párizsi akadémiai képzésük során ismerkedtek meg az új áramlatokkal, így a japonizmussal is. Ennek illusztrálására szerepelnek a kiállításon William Nicholson, Lucien Pissarro, a svájci születésű Felix Vallotton és Hans Neumann grafikái. Ez a Nyugat-Európára tekintő figyelem időszakosan ismétlődött, de helyi centrumok is létrejöttek: Krakkóban Feliks „Manggha” Jasienski japán gyűjteménye körül, itthon pedig Olgyai Viktornak a Mintarajziskolában végzett példaadó oktató tevékenysége nyomán.

A 2017-ben rendezett, Japonizmus a magyar művészetben című kiállítás után született meg a gondolat, hogy az Osztrák–Magyar Monarchia és Japán között létrejött gazdasági és kereskedelmi szerződés jubileumi éve alkalmával a kutatók feldolgozzák a régió japonizmusának jellegzetes vonásait. A mostani kamaratárlat e téma továbbgondolásának, kiegészítésének redukciója. Ennek ellenére sem mondhatjuk azt, hogy az egyesített Szépművészeti Múzeum és Magyar Nemzeti Galéria, a Hopp Ferenc Ázsiai Művészeti Múzeum és a Képzőművészeti Egyetem anyagából ösz-



Herzig Jenő: Tyúk, 1904 körül
színes fametszet, 175x135 mm

© Magyar Nemzeti Galéria

szeállított, a grafikára szűkített tárlat – a maga szabta kereteken belül – hiányérzetet hagyva a látogatóban.

Noha a kiállítás kurátorai – Bodor Kata, Dénes Mirjam és Földi Eszter – a Monarchia művészetének bemutatására csak a hazai gyűjteményekben található anyagból válogathattak (és így hiányoznak például a lengyel művek), jellemző képet kapunk a japonizáló mesterek formavilágáról, témaköreiről és az alkalmazott technikákról. A tájképek, valamint a növényeket és állatokat megjelenítő metszetek mellett a könyvművészet egy-egy kiemelkedő példája is szerepel.

A japonizmus ebben a régióban is különböző módokon és szinteken eszköze volt a magát túlélő akadémizmus legyőzésének, a megújulási vágyak és a periférius helyzetből való kitörésnek. Belesimult a Monarchia művészeti életét jellemző multikulturális öszképbe, ugyanakkor a japonizmus kapcsán is kirajzolódott a régió századfordulós művészetének csomópontjai és hálózatrendszere, München és Bécs vonzása. A témaválasztást tekintve nemcsak



Tichy Gyula: Pillanat és évezred, 1909
fametszet, 220x125 mm

© Magyar Nemzeti Galéria

tájképek, hanem szecessziós városképek is készültek, például Carl Moll, Conrad Gyula és Tichy Gyula metszetei. Feltűntek olyan jellegzetes figurák, mint a Prágában, Münchenben és Berlinben dolgozó Emil Orlik, akinek japán témájú művei sikerrel szerepeltek a Monarchia számos pontján, például olmützi, prágai, bécsi és budapesti kiállításokon. Ennek – és természetesen a Szépművészeti Múzeum alapítóinak – köszönhető, hogy kiváló művei kerültek be a múzeum gyűjteményébe. Válogatott metszettekkel szerepelnek a már említett Olgyai Viktor tanítványai is.

A magyar japonizáló művekből korábban levont tanulság, hogy ezek az alkotások nemcsak páneurópai jegeket mutatnak, hanem a hazai hagyományokhoz is szervesen kapcsolódnak. Erre példa Conrad Gyula Mezőkövesdi lány című (1910) színes fametszete. A népművészeti díszítő motívum „igazolja” Alois Riegl megállapítását is, mely szerint a korszak egyik jellemzője a keleti művészet és a népművészet egyidejű újrafelfedezése. A Monarchia gazdag népművészeti hagyománnyal rendelkező országaiban a falvak művészete



Katsushika Taito II: Juharag és verebek,
Japán, XIX. század
színes fametszet, 368x170 mm

© Hopp Ferenc Ázsiai Művészeti Múzeum

jelentős hatást gyakorolt az alkotókra. A népművészetben ősi gyökereket és – ahogy a japonizmus esetében is – természeti erőket sűrítő művészi nyelvet láttak, annak díszítő-stilizáló jellegét megújító, „tisztá forrásként” értelmezték. A népművészet szerepet játszott a nemzeti identitás kifejezésében is, a kiállításon ezt Kozma Lajos magyar népművészeti ornametikát, angolos és bécsies japonizáló hatást egyaránt beépítő, iniciálékat tartalmazó lapja és Erdélyi temető című (1908) színes linóleummetszete képviseli.

Jóllehet a japonizmus monarchikus jegyeinek bemutatására a művészettörténeti szakirodalomban újra és újra visszatérő Kelet–Nyugat ellentét és párbeszéd kérdéskörének, valamint a centrum és periféria dihotómiájának újragondolására ez a kiállítás és katalógusa nem adhat lehetőséget, de bizonyítja az itt létrejött művek és gyűjtemények jelentőségét. Csak remélni lehet, hogy utóbbinak egy nagyobb, a művészet minden területére kiterjedő, összefoglaló kiadása felváltja majd a XIX. századi japo-



Jelöletlen mester (feltehetően Utagawa Kunisada): A Jåde nevű kurtizán, Japán,
Edo, XIX. század közepe
színes fametszet, 375x252 mm

© Hopp Ferenc Ázsiai Művészeti Múzeum

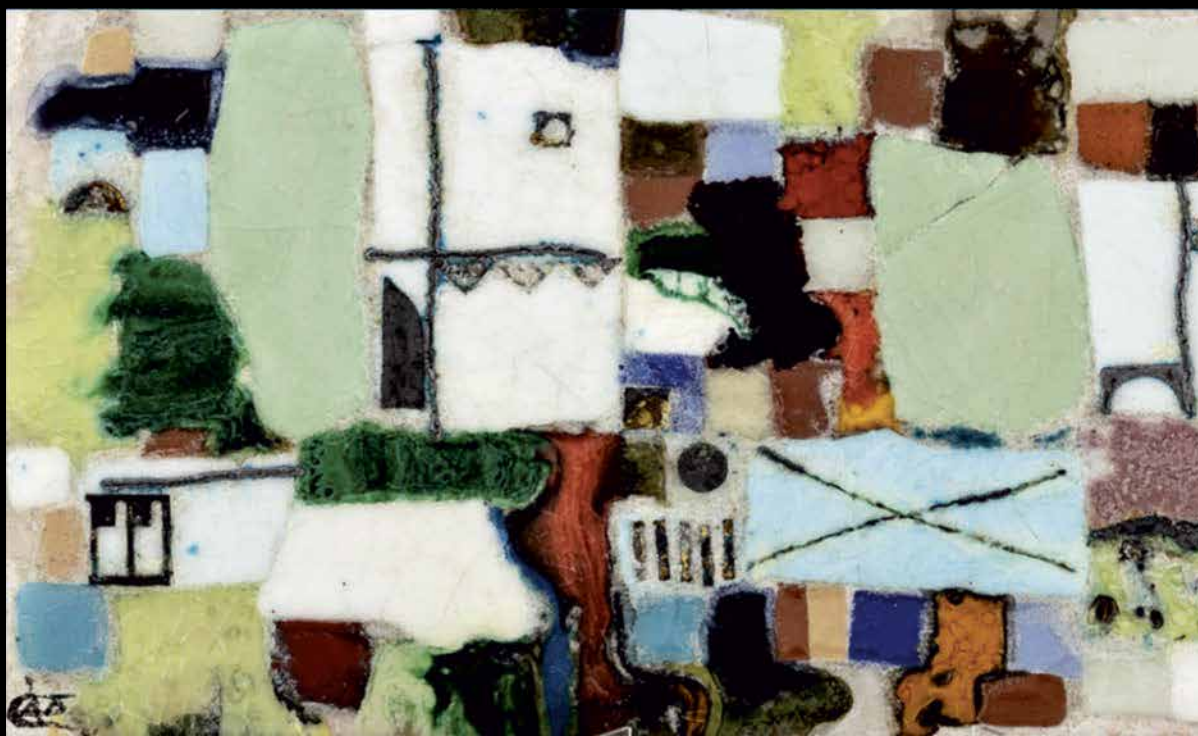
nizmus Nyugatról Keletre mozgó, egyirányú hatását hangsúlyozó narratíváját, s bemutatja az itt született trendeket és helyi műhelyeket. *(Megtekinthető a múzeum weboldalán.)*

GELLÉR KATALIN



BÁV
100

ÁRVERÉSEK
100 ÉVE



FUGA, Budapest

Változások emlékei

Az őszi Fotóhónap tavaszi alternatívájaként a négy éve alapított Budapest Fotófesztiválon minden évben egy-egy magángyűjtő fotóalapú munkáiból nyílik kiállítás a FUGA alagsori Trezor termében. Az idei tárlat a Balázs Árpád és Dénes Andrea házaspár kollekciójából mutat be számra kicsiny, de jelentésrétegeiben sokatmondó válogatást.

A Műértőben Spengler Katalin készített már interjút a gyűjtőkkel (2014. június), ám most a számos művészt felölelő, élő klasszikusoktól (Nádler István) fiatalokig (Kristóf Gábor) terjedő kortárs kollekcióból csak a fotóeljárásokat alkalmazó munkák kerültek a kiállítás középpontjába. A fotós kifejezőeszközök mellett ezúttal – a FUGA küldetéséhez, az építéset népszerűsítéséhez igazodva – szelekciós szempont volt

a városi tér, és általában a tér tematikája is.

Az eredetileg tervezett áprilisi időpont helyett a kiállítást a járványt követően rendezik meg, de a tárlatra már kiválasztott művek máris gazdag gondolati perspektívát kínálnak, illetve a Fotóművészet című negyedéves szaklap áprilisban megjelenő, tavaszi számában részletes tanulmány mutatja majd be a gyűjteményt a készülő kiállítás perspektívájából.

A magasan képzett, sikeres karriert befutott közgazdász házaspár bő évtizede kezdett műtárgyakat gyűjteni. Egyre aktívabban kapcsolódtak be a művészeti közéletbe, közben szembesültek a kortárs művészet forráshiányos voltával. Ezért támogatni kezdték számukra fontos kezdeményezések megvalósulását. Kollekcíójuk eddig egyszer szerepelt a nyilvánosság előtt,

az A38 hajón egy rövid kiállításon, az Art Market kísérőprogramjaként, egyes darabjai pedig a Bálnában, az Új Budapest Galéria Kortársak – gyűjtők és művészek című bemutatóján (2014–2015) is láthatók voltak.

Az anyag egészét intellektualitás, gyakran több jelentésréteget hordozó, társadalmi változásokra és kihívásokra reflektáló művek jellemzik: szobrok, tárgyak, installációk, fotók és fotóalapú munkák. A konceptuális és posztkonceptuális művészetet olyan nevek fémjelzik, mint Asztalos Zsolt, Erdély Miklós, Kaszás Tamás, a Kis Varsó, Ősz Gábor és Szabó Dezső, illetve az egyre bővülő nemzetközi szerzemények közül például Zbynek Baladrán és Eva Kotátková.

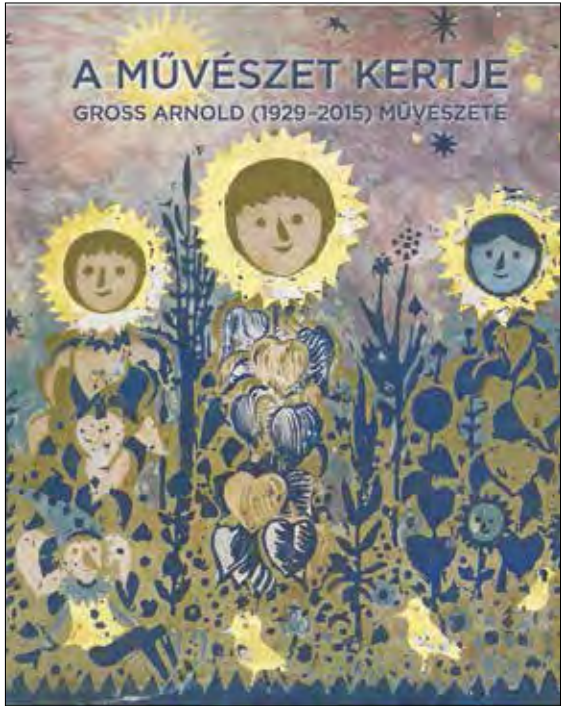
A mostani válogatást érdemes a jelen – Budapest, 2020 áprilisa – szemüvegén keresztül olvasni. A járvány

Monográfia Gross Arnold művészetéről

Emlékek, álmok, kertek, angyalok

Gross Arnold (1929–2015) rézkarcairól szinte az indulását követően, az 1950-es évek közepétől olyan művészettörténészek írtak többek közt, mint Körner Éva és Perneczky Géza, sőt kijelenthetjük, hogy egyéni hangú munkássága szinte mindig elismerő kritikákat kapott. Mindezek ellenére egészen napjainkig, Révész Emese múlt esztendő végén publikált könyvéig nem készült róla alapos, irodalom- és műtárgyjegyzékkel ellátott monográfia. E tekintetben tehát hiánypótló kiadványról beszélhetünk.

Révész Emese könyve részletesen bemutatja a művész életútját. Megemlékezik családjáról, gyermek- és tanulóéveiről, majd a Képzőművészeti Főiskolán töltött éveiről. Külön fejezetekben tárgyalja legjellemzőbb témáit, korai tájképeit, kert- és városábrázolásait, csendéleteit, ismereti a képzőművészet apoteózisát megörökítő alkotásait,



szól a festményekről és a diorámákról, szemelvényeket közöl a grafikust méltató írásokból, majd a kötetet életrajzi kronológia, képjegyzék és irodalomjegyzék zárja.

Gross életútja kalandosan indult: mivel nem látta biztosítva egzisztenciáját, 1947-ben szó szerint átszökött Magyarországra a háború után Romániához visszacsatolt Nagyváradról. A művésznek készülő fiatalember Budapestre érkezése után nem sokkal felvételt nyert a Képzőművészeti Főiskolára, ahol mesterei Hincz Gyula, Kádár György, Konecsni György és Koffán Károly voltak. Tanulóévei alatt gyakran látogatta a Szépművészeti Múzeumot, hogy Rembrandt grafikai lapjait tanulmányozza. Már odahaza is festett tájképeket, és a felvételre is ilyen típusú művekkel jelentkezett.

Nem véletlen tehát, hogy első grafikai szintén tájbrázolások voltak, amelyek aprólékosságukkal, naiv, bukolii-

kus szemléletükkel kitűntek a szocreál időszak propagandisztikus, sematikus alkotásai közül (Domboldal, 1953; Balaton, 1954). Első önálló tárlatát 1956-ban rendezte a Fényes Adolf Teremben. Ezt követően viszonylag gyakran – szinte minden esztendőben – újakkal jelentkezett. Közülük kiemelendő Dürer termi tárlata (1970), amelyet Kondor Béla nyitott meg.

Hosszú pályája folyamán itthon szinte minden jelentős elismerést megkapott a Munkácsy-díjtól a Kossuth-díjig. Külföldön is elismerték, a Krakkói Grafikai Biennálén két alkalommal is díjazták lapjait. Számos kiállítása volt Brüsszeltől Los Angelesig, illetve Rómától Tokióig, ahol komoly sikereket ért el színes nyomataival.

Különböző motívumoktól, puttóktól, angyaloktól, lányfejű virágoktól, aktoktól, kalitkáktól, madaraktól és játék mozdonyoktól zsúfolt nyomatain az ötvenes évek és a Kádár-kor szürke hétköznapjaitól eltérő, sajátos nosztalgikus mesevilág jelenik meg. Gondosan megformált korai grafikai (Nyári délután, 1954) egyszerre művesek, aprólékosan kivitelezettek és ugyanakkor poétikusak – némelyiken már kisangyal is röpdös. Művésze az azonban az 1960-as években teljesedett ki igazán (Kertvége, 1962; Kisvárosi álmok, 1963). Rézkarcai gyakran feltűnik gyermekkorának tordai kertje (Tordai műterem I., 1965), később a geometrikus motívumokból épített francia kertek is megihlették (Szerelem virágai, 1980 körül). Városképeinek talán legszebbike a belga főváros főterét ábrázoló Brüsszeli vásárnap (1972). Emléklapjait szeretteinek, barátainak, valamint Kondor Bélának ajánlja, vagy festőideálja, Jan van Eyck előtt tisztelg velük.

Révész Emese kitér Gross ellentmondásoktól sem mentes utolsó alkotói periódusára is, amikor kénytelen volt konstatálni, hogy tevékenységét kevésbé méltatja a kritika, és egyre inkább magára marad. Ennek több oka volt, egyrészt felnőtt egy új generáció, de leginkább az, hogy a magyar grafika fejlődését az új formai megoldásokat és technikákat (például a szitanyomást) igénylő nyugat-európai irányzatok, a hard edge és a pop art kezdte meghatározni. Utóbb – joggal – sérelmezte azt is, hogy munkáit nem válogatták be a Magyar Nemzeti Galéria 1991-ben megrendezett Hatvanas évek című kiállítására (sajnos nem ő volt az egyetlen, aki kimaradt a tárlatból).

A könyvet olvasva választ kapunk arra a kérdésre is, hogy miért tartotta – és tartja ma is – a művészettörténet-írás a sokszorosított grafikát az ötvenes és a hatvanas évek legprogresszívebb műfajának. A válasz egyértelmű: a sokszorosított grafikának a háború utáni primátusa annak köszönhető, hogy a meghatározó személyiségek, például Gross Arnold – vagy néhány esztendővel később Kondor Béla – már az évtized közepétől, második felétől kialakították az 1950-es évek dogmatikus elvárásaitól eltérő, egyéni karakterű kifejezőmódjukat, amelyre meggyőzően hívja fel a figyelmet Révész Emese monográfiája. *(Révész Emese: A művészet kertje, Gross Arnold [1929–2015] művésze, Budapest, 2019, 239 oldal, 9975 forint.)*

LÓSKA LAJOS



Szemző Zsófia: Top On Top – Favela Rising, 2009
fotómontázs, 50x70 cm

miatt hirtelen bekövetkező változás, a kihívásokhoz való alkalmazkodás, a felkészülés valamire, amiről nem egészen tudjuk, hogy mi, sokunkat várakozással vagy félelemmel tölt el. Később majd visszaemlékezünk minderre személyesen és közösen, a mostani sokhelyzet is történelmünk részévé válik. De hogyan zajlik le ez a tudati transzformáció?

Innen nézve mi sem lehetne aktuálisabb, mint a változsról, az átmenetiség aspektusáról kiállítást létrehozni. Esterházy Marcell My Name Is Nobody című munkájához (2011) egy talált képet vett alapul: régi, II. világháború utáni újságkivágatot, amely vállalati cégcseréről ábrázol, valahol a pesti belvárosban. A művész kisatírozta a tábláról a feliratot, ezzel a csere aktusára helyezve a hangsúlyt. Nem tudjuk, mit vesznek le, és mit tesznek fel, csak azt, hogy valami megváltozik – és érezhetően kényszerű körülmények között.

E gondolathoz szorosan kapcsolódik Lakner Antal Honfoglalás című alkotása (1996). Ezen a képváltós prizmatáblán a reklámokra emlékeztető sebességgel váltakoznak a Lánchíd kapuzatán a faragott állami címerek. Így lesz egy nemzeti jelkép a történelmi szelek játéka. Andreas Fogarasi Budapest (mobil) sorozata (2011–2013) öt apró digitális nyomatból áll. Az A4-es lapokon látható öt kép feltűnően kicsi és rossz minőségű, mert körülbelül tíz évvel ezelőtt készült: akkori mobiltelefonok kijelzőképét, városképeket mutat mind. Az egykori Felszabadulás tér aluljárójára két fázisban szerepel: itt éppen egy biciklis felvétel zajlik, amott egy bontáskori epizód. Egy további kép egy utcanevtábla cseréjét örökíti meg: a Roosevelt tér felirat pirossal át van húzva. Egy következő azonosíthatatlan helyszínt, félig ipari terület ábrázol – érzékelhető, hogy ez is átmeneti állapot. Valami épül, ami a fotózás pillanatában még csak félkész állapotban van. A gyűjteményben központi helyet foglal el Csákány István munkássága is: 2012-es Hirtelen indítékroham című műve szintén ezt a hangulatot – a változshoz való alkalmazkodás pillanatát – ragadja meg.

Az üresség, a hiány is központi témaként jelenik meg a válogatás darabjai között. Kamen Stoyanov bolgár művész Painting Action at Hotel 1000 Columns című munkája tengerparton árválkodó, befejezetlen épületet ábrázol, amely ott romlik elhagyatva; üres betonszerkezet csupán. Lírai és szomorú. Az épített környezet embernélkülisége a gyűjtemény más kompozícióiban is visszatéró mo-

tívum. Puklus Péter Green Stairway (2013) című üres lépcsőháza vagy Jirí Thyn cseh művész Történelem című sorozatának a felújítás miatt évek óta bezárt Szlovák Nemzeti Galériát absztrakt módon ábrázoló munkái (2013) is e téma köré szerveződnek. Mai mindennapjainkból ezekkel a munkákkal a pesti belvárosi bulinegyedet a vírusjárvány idején szellemvárosként megjelenítő sajtófotók állíthatók párhuzamba.

Következő interpretációs tengely a kiállításon az emlékezet, múlt és jelen egymás mellé helyezése, valamint a jövő előrevetítése lehet. Míg néhányan a kollektív emlékezést, emlékezetpolitikát helyezték a fókuszba, Csákány István It was an experience to be here című 2009-es fotó-képpárja a prágai MeetFactory-beli, számá-



Puklus Péter: 4177 Painted Plaster Head (Self-Portrait of a Man in Orange), 2015
archival pigment print, 950x650 mm, 2/10

ra csalódást keltő rezidenciaprogramját „örökíti meg”, középpontban az általa rózsaszínűre festett műtermével. Szegedy-Maszák Zoltán Legszébb nyári emlékeim című, több objektívvel készült lyukkamera-sorozatából (2007) az önfeledebb, oldottabb egyéni emlékezés képei jelennek meg.

A múlt helyett a jövő felé fordul Szemző Zsófiának a kiállítás címét is kölcsönző Top on Top – Favela Rising című, disztópikus hangulatú fotómontázs-sorozata (2009). A nagyvárosi épülettömbök tetején csúcsosodó favelák a gettósodásra, a szegénytelepek létrejötté következtében kialakuló társadalmi problémákra hívják fel a figyelmet. De reménységet is sugallnak: az urbánus polgári háztetősor fölött ott nő az új élet – még ha az radikálisan másnak ígérkezik is.

HAMVAI KINGA

Vizuális kultúra

Azt látod, amit tudsz

Ha frappánsan, de egyszerűen akarunk fogalmazni, akkor a vizuális kultúra nem más, mint a kultúra látható része. A kultúra azonban a magyar és az angol nyelvben is az egyik leggazdagabb jelentésű szó: a baktériumtenyészetektől a szántóföldi növénykultúrákon és a zenei szubkultúrákon át a közismert és kanonizált alkotásokra épülő irodalmi és képzőművészeti kultúrákig ível.

A művészettörténeten belül a vizuális kultúra kifejezés első használatát a legtöbben Svetlana Alpersnek tulajdonítják, aki *The Art of Describing* (a költői magyar cím retorikája az angoltól eltérő: *Hű képet alkotni*; Corvina, 2000) című könyvében azt járja körül, miért is tekintendő a XVII. századi holland kultúra alapvetően vizuális jellegűnek. Egészen pontosan arról ír, hogy a holland aranykor kultúrája kitüntetett figyelmet szentelt a *description*-nak, illetve a képi ábrázolásnak, ami akkor lesz igazán szembeszökő, ha párhuzamba állítjuk a humanista szövegekre és politikai programokra épülő itáliai reneszánsz festői kultúrával. Alpers ugyanis amellezt érvel, hogy Vermeer és kortársai festészetének célja a világ minél teljesebb és minél gazdagabb vizuális ábrázolása, képi leírása volt, és ez összefüggött a világ felmérésére és megismerésére irányuló intellektuális késztetéssel (*mapping impulse*).

Alpers azonban azt is tudtunkra adja, hogy őt magát leginkább Michael Baxandall művészettörténete inspirálta, aki viszont éppen a XV. századi Itália kapcsán értekezett annak vizualitásáról. Arról, hogy az akkori itáliai kultúra művészetét nagymértékben meghatározta, miként is gondolkodtak a képekről, illetve magáról a látásról – ezt azonban elsősorban a korabeli szövegekből lehet rekonstruálni. Baxandall ráadásul a *Painting and Experience*-ben (magyarul: *Reneszánsz szemlélet – reneszánsz festészet*; Corvina, 1986) nem is használta a vizuális kultúra szókapcsolatot, helyette *period eye*-ről (a kor szeme, szemlélete, látásmódja), illetve kognitív stílusról beszélt, amivel éppen a vizualitás felszínének mélyére kívánt hatolni, hiszen nem festői, hanem kognitív stílusról, azaz a megismerés, a gondolkodás stílusáról, módjáról értekezett. Épp ez hatott inspirálóan Alpersre, aki Baxandall alapvetően angolszász antropológiai és nyelvészeti horizontját összekapcsolta Michel Foucault francia tudománytörténeti (igazából archeológiai) látásmódjával, amely arra futott ki, hogy egy adott korban a tudományos és a hétköznapi nyelv hogyan írja le a világot.

Foucault neve a vizuális kultúra mint sajátos tudományos nézőpont első szisztematikus elméletírójánál, W. J. T. Mitchellnél is felbukkan, aki éppen a kultúra, pontosabban a modern euroamerikai kultúra vizualitásának erőteljessége miatt érezte úgy az 1990-es évek elején, hogy a filozófiában és az esztétikában is szükség lenne egy képi fordulatra (*pictorial turn*). Vagyis egy olyan hermeneutikai paradigmaváltásra, amely a világ és a valóság szövegszerű leírása és nyelvi dimenziói helyett immár a vizualításra koncentrált. A vizualitás kitüntetésének

szükségességét pedig olyan vizuális viszonyokat leíró fogalmak inspirálták, mint a felügyelet, a spektakulum és a tekintet. Ezek a fogalmak azonban nemcsak Foucault-hoz, de Guy Debord-hoz és Jacques Lacanhoz, valamint Jean-Paul Sartre-hoz és Maurice Merleau-Pontyhoz is elvezetnek.

Ez így már egy kicsit sok név és teória – vagyis meglehetősen sok gondolkodási hagyományból és nyelvből kellene összeállítanunk a vizuálisról alkotott képünket. Ha összegeznünk



Ernst Haeckel: *Kunstformen der Natur*, 1899

akarnánk, akkor tudományos szempontból elsősorban a marxizmust, a fenomenológiát és a pszichoanalízist kellene számításba vennünk, amelyekben Paul Ricoeur frappáns megfogalmazásával élve leginkább „a gyanú hermeneutikája” a közös. Az a gyanú, hogy amit látunk és ábrázolunk csak látszat, illúzió, mert



Gerhard Richter: *XL 513*, 1964
olaj, vászon, 110x153 cm

a dolgok valójában máshogy vannak, ugyanis a különféle ideológiák és tudásformák már eleve strukturálják látásunkat. Mitchell azonban arra is utal, hogy a képek így ismét, sőt még a korábbi ikonológiáknál is durvábban alárendelődnek az ideológiáknak, avagy a szavaknak, és sajátos logikájuk továbbra is homályban marad.

A képek sajátos nyelve, avagy más-sága ráadásul Mitchellől függetle-

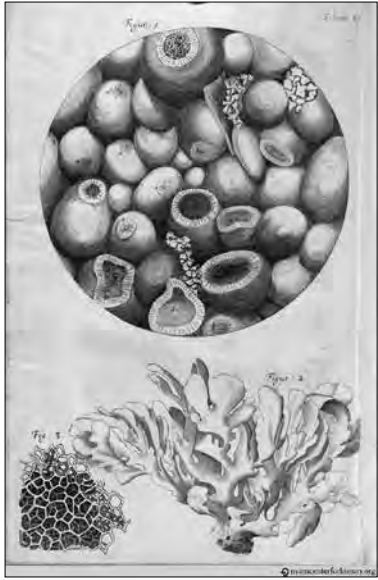
nül (és jóval az ő képi fordulata előtt, a hetvenes évek végén) már megjelent a német, fenomenológiai orientációjú művészettörténetben is, amire Gottfried Boehm hívta fel először a figyelmet az ikonikus differencia kifejezéssel. Sőt a probléma a francia művészettörténetben is felbukkant: Merleau-Ponty fenomenológiájából kiindulva Hubert Damisch munkásságában, aki már a hetvenes évek elején azt vizsgálta, hogy a képek hogyan gondolkodnak, illetve mennyiben fejezik ki magukat a szövegektől eltérő módon. És ha már a nagy nemzeteknél tartunk, akkor az ikonológia újragondolásának szükségessége az olasz művészettörténetben is jelentkezett már a hatvanas években, amikor Carlo Ginzburg *Aby Warburg felől* igyekezett lebontani a filozófia és az ismeretelmélet hegemoniáját a képtudományban.

A vizuális kultúra kifejezésnek ráadásul nemcsak művészettörténeti eredettörténete van: a médiatörténetesek ugyanis Marshall McLuhan egyik könyvében (*Understanding Media*, 1964) fedezték fel első megjelenését a televízió forradalmának kontextusában. Tulajdonképpen ide kötődik a vizuális kultúra kifejezés magyarországi recepciójának kezdete is. Nyitányaként Miklós Pál 1976-os kötetét (*Vizuális kultúra*) szokták emlegetni, amely a vizuális kultúrát a televízió és a tömegkultúra képi jellegéből kiindulva határozza meg, leginkább szemiotikai nézőpontból. Filmtörténészek viszont arra is rámutattak már, hogy ez a fajta mediális tradíció tulajdonképpen visszavezethető egészen Balázs Béla Látható emberéig, aki a film tekintetében szintén használta a *visuelle Kultur* kifejezést. Mitchell a kilenc-

eredete a hősökhöz és a nagy államférfiakhoz vezet, akik képesek voltak arra, hogy a múlt és a jelen vízióit egyetlen nagy képbe hozzák össze, és annak megfelelően cselekedjenek. Legalábbis ezt így gondolta a vizualitás (*visuality*) kifejezés megalkotója, a romantikus történész, Thomas Carlyle az 1830-as években. Ide, a felvilágosodás és a romantika korába vezet vissza a felügyelet és a kontroll társadalmának mai politikai valósága is.

A Mitchell inspiráló Jonathan Crary írta le először a mai (az 1980-as évektől napjainkig ívelő) vizualitás szisztematikus, technológiailag kiterjesztett és immáron digitális jellegét, amely nemcsak a médiára és a szórakoztatóiparra érvényes, hanem a haditechnikára, az orvostudományra és a részecskefizikára is, amelyek egyaránt az új képalkotó technológiák (CAD, CGI, CT, MRI, PET, SEM) intenzív felhasználásával jellemezhetők. Egy gondolkodástörténeti keretben persze az is jól látható, hogy Craryt Foucault inspirálta, aki már a hatvanas évektől kezdve arról értekezett, hogy látásunk nemcsak történetileg, de konceptuálisan és technológiailag is meghatározott. Egyszerűen fogalmazva: azt látjuk, amit látni tudunk, amihez megvan a szavaink, a konceptuális sémáink, és persze a technikai eszközeink a lencsétől a pásztázó elektronmikroszkópig. Nem áll messze ettől a nézőponttól Mitchell másik intellektuális forrása, Erwin Panofsky sem, aki a művészetet a gondolkodás és a látás történeteként képzelte el, amikor Ernst Cassirer filozófiájának szimbolikus formáit alkalmazta a vizuális kultúra megértéséhez, amelyek viszont Kant ismeretelméletére mutatnak vissza. (Szintén Kantra, az ismeretelmélet kopernikuszi fordulatára mutat vissza a képfenomenológiai tradíció német és francia ága is.)

Ha tehát definiálni akarjuk a vizuális kultúrát, akkor nem állhatunk meg a Gertrude Steinnek tulajdonított gondolatnál, miszerint a vizuális kultúra mindaz, ami látható. A kérdés ugyanis az, hogy milyen dolgok láthatók egy adott korban, és hogyan is kapcsolható össze egymással a látás és a leképezés praxisa – és pontosan ez a vizuális kultúra tudományának tárgya. A gond csak annyi, hogy ezzel a témával már jó néhány tudomány foglalkozik az optikától és az idegtudománytól a pszichológián és a társadalomtudományokon át az elmefilozófiáig ívelően. A vizuálisnak és a kulturálisnak is megvannak ugyanis a maga tudományai, amelyek valamilyen formában még ráadásul meg is szervezik saját tudásukat. És ennek a formának – ahogy ez Thomas Kuhn és Foucault óta már-már közhely – ráadásul még történetisége is van, vagyis nemcsak a látásnak van története, ahogy azt már Baxandall és Panofsky előtt Heinrich Wölfflin is gondolta, hanem a látás láttatásának is. Lényegében erről szól a Foucault nyomdokain járó Jonathan Crary munkássága, illetve egy másik Foucault-követő, Friedrich Kittler életműve is, aki a kultúra történetét a lejegyzőrendszerek (a gépirás, a fotográfia és a hangrögzítés) történeteként írta újra. Amíg Kittler az írógéppel, a filmmel és a fonográffal a XIX. század végére teszi a modern vizuá-



Robert Hooke: *Micrographia*, 1665

lis kultúra születését, addig Crary a XIX. század elején érzékel markáns váltást a vizualitás történetében, amikor a látás és a gondolkodás korábban domináns karteziánus metaforája és modellje, a *camera obscura* átadja a helyét valami másnak. Crary kifejezésével élve a látás ekkor ölt testet, ekkor válik sajátosan emberivé. Goethe és kortársai elkezdnek ugyanis számolni az utókép jelenségeivel, vagyis azzal, hogy a retinára vetülő kép még egy ideig ott marad az elmében, ami lehetővé teszi a mozgás mesterséges illúzióját. Ez az illúzió a fenakisztozkóptól, avagy a mágikus korongtól egészen a filmig és a digitális képig ível, amikor is Kitt-



Aby Warburg: *Mnemosyne*, 77-es tábla, 1929

ler, Crary, Mitchell és Mirzoeff szerint is valami új kezdődik.

Alpers viszont nem áll meg sem a filmnél, sem Goethe szintánánál, hanem egészen Keplerig és Vermeerig vezet vissza a dominánsan vizuális, modern, euroamerikai kultúra kezdetét. És ha az atlaszokra gondolunk, akkor akár még egy lapra is kerülhet a holland aranykor, a felvilágosodás és a XX. század képkultúrája. Az atlasz ugyanis az a képgyűjtemény, amely a legpontosabban közvetíti számunkra, hogy mit is jelent és hogyan is működik egy-egy kultúra vizualitása. A XVII–XIX. századi atlaszokat ráadásul olyan különleges „atlaszok” is követték, mint Aby Warburg *Mnemosyne*-je, Walter Benjamin *Passagenwerk*-je, André Malraux *imaginárius múzeuma* és Gerhard Richter *Atlasza*. Ezek a gyűjtemények pedig már arról (is) szólnak, hogy a kép nem pusztán a valóság visszatükrözése, hanem a világ megismerésének és megértésének eszköze is, hiszen a rendelkezésünkre álló képekből építjük fel saját belső valóságunkat, kultúránkat, pszichénket és identitásunkat is.

HORNYIK SÁNDOR

Csontváry Hunyadi-festményének allegorikus értelmezése

A legnagyobb magyar diadala

A Csontvárynak tulajdonított, a XV–XVII. századi magyar–török háborúk korát megidéző festmények közül a művész monográfiája, Németh Lajos kettőt tekint vitathatatlanul hitelesnek, ezeket ma a Zrínyi kirohanása, illetve a Hunyadi a nándorfehérvári ütközetben címekkel azonosítjuk. A címadás mindkét esetben utólagos. A festő életében rendezett tárlatain e képeit nem mutatta be és katalógusaiban sem szerepeltette, mivel pedig már publikált kéziratok szövegeiben sem szól róluk, nem tudjuk, hogy ő maga miként határozta meg a témákat. Feljegyzéseiből csupán annyi derül ki, hogy járt Szigetváron, és ott festett is – az egyik levele alapján erre 1903. június 20. után kerülhetett sor –, ugyanakkor sehol sem állítja, hogy megfordult volna valaha Belgrádban, az egykori Nándorfehérváron.

A két kép közül a Zrínyi kirohanása, melyet Németh Lajos még Révész Kálmán tulajdonaként írt le, időközben Pécsre, a Janus Pannonius Múzeumba került. A Németh monográfiájában budapesti magántulajdonként meghatározott nándorfehérvári csatakép ma is csupán Lehel Ferenc Csontváry-könyvének 1931-es, második kiadásából, az ott közölt fekete-fehér reprodukcióból ismert. Az utóbbi alkotást Németh valódi csataképként jellemezte, míg a Zrínyi kirohanását az 1566-os szigetvári török ostrom sikerületlen feldolgozásának minősítette.

Magam a szigetvári festmény alaposabb tanulmányozása során arra a következtetésre jutottam, hogy



Csontváry Kosztka Tivadar: Hunyadi a nándorfehérvári ütközetben, 1903

olaj, vászon, ismeretlen méret

a közvetlen látványélményen túlmutató, allegorikus jelentéstartalma. Az alábbiakban e vélelmezett szimbolikus mondandó értelmezésére tesz kísérletet.

A munkáról készült fekete-fehér reprodukción távolabbi magaslatok előtt fekvő síkságon összecsapó török és magyar sereget látunk. A kompozíció középtáján a csatateret a háttér mélye felé nyúló árok, illetve a hozzá csatlakozó földtöltés osztja ketté. A szembenézeti jobb oldalon a lovát ágaskodtató, kardját a magasba emelő magyar seregvézért, Hunyadi Jánost pillanthatjuk meg, feje fölött hadizászló lobog. Mögötte, a fegyvert fogó jobbjá közelében, keresztet tartó szerzetes, a keresztes népfelkelőket megszervező Kapisztrán János

ta meg. A háttérbeli tájat vélhetőleg nem helyszíni tapasztalatok, hanem Nándorfehérvár egy régi, metszetes ábrázolása nyomán formálta meg, amely 1684-ben jelent meg Johann Christoph Wagner Delineatio provinciarum Pannoniae et imperii Turcici in Oriente című könyve első kötetében. Csontváry ihletője nem a teljes metszet, hanem annak szembenézeti bal oldala, a nándorfehérvári hadikikötőt, illetve a mögötte fekvő hegyeket ábrázoló részlet lehetett. A képkivágatot nem eredeti állásában, hanem oldalfordított változatában használhatta fel. A tükrözött részleten feltűnő magaslatok alapján rajzolhatta meg a háttérbeli hegyek körvonalait, a hadikikötő öble pedig a kompozíció közepét kitöltő

téneti feldolgozásokra, részint Kisfaludy Sándor Hunyady János című drámájára támaszkodhatott.

A felhasznált történeti feldolgozások közül elsőként Teleki József Hunyadiak kora Magyarországon című művét – annak második, 1852-ben megjelent kötetét – kell megemlítenem, amely részletesen leírja a Nándorfehérvár elleni 1456-os, sikertelen török támadást. Teleki elmondja, hogy a Dunába ömlő Száva torkolata mellett fekvő Nándorfehérvárt 1456 júliusának elején érték el a törökök II. Mehmed szultán vezetésével. A szárazföldön ostromzár alá vették a Szilágyi Mihály gróf parancsnoksága alatt álló várost, a Dunán pedig északabbra, Zimony térségében hajózárat létesítettek, hogy a védőket az esetleg vízi úton érkező segítségtől is elzárják. Ezt követően tüzérségükkel igyekeztek lerombolni a város falait.

Az ostromlott erősséget Szilágyi sógora, Hunyadi János nemesi hadserege igyekezett felmenteni, melyhez a pápai felhatalmazással keresztes hadat gyűjtő ferences szerzetes, Kapisztrán János népfelkelői is csatlakoztak. Július 14-én a felmentő sereg, amely az észak felől érkező hajóhadból, illetve a folyópartokon előrenyomuló szárazföldi csapatokból állt, sikeresen áttörte a török hajózárat. A hadat a Duna egyik partján Hunyadi, a másikon a maga előtt keresztet vitető Kapisztrán vezette. Az áttörés sikeréhez a nándorfehérvári hadikikötőből kihajózó, dél felől támadó sajasok is hozzájárultak. A folyón aratott győzelmet követően Hunyadi vízi úton segítséget küldött az ostromlottaknak, és ő maga is csatlakozott a védőkhöz.

A törökök tovább folytatták Nándorfehérvár ágyúzását, majd II. Mehmed július 21-ére rohamot rendelt el. E támadást nagy nehézségek árán sikerült visszaverni. Másnap, Hunyadi parancsa ellenére, a keresztesek csapatokban szökdöstek ki a város falai elé, hogy az ostromló törököket ingereljék. Mikor a törökök megtámadták e vakmerőket, a népfelkelők tömegesen siettek szorongatott helyzetben lévő társaik segítségére. Kapisztrán hiába próbálta visszatartani őket, végül a keresztesek élére állt. A magyar roham sikeres volt, egészen a török táborig hatolt, amit fel is dúltak. Táborra veszedelmét látva a szultán csapatait a keresztesek ellen vezette, és személyes bátorságáról tanúságot téve, maga vágott le egy magyar

lovas katonát. Hunyadi a szultán hibáját, illetve az ebből eredő kedvező alkalmat felismerve a várban lévő seregével a védtelenül maradt tüzérségi telepekhez vonult, azokat elfoglalta, és saját ágyúit fordította a török ellen. A szultán eredménytelenül próbálta meg visszaszerezni az ostromműveket, s miután nem volt képes meghátítani katonáit visszatartani, az ütközetben pedig maga is megsebesült, kénytelen volt Nándorfehérvár meghódításáról lemondani, és visszavonulni.

Mint Teleki József megjegyzi, Laonikosz Khalkokondülész bizánci történétíró szerint az ütközetben Hunyadi és Kapisztrán nem egymástól függetlenül, önállóan tevékenykedett, hanem a törökök utolsó rohamának visszaverése után a két vezér egyesült akarattal támadta meg táborában az ellenséget. Horváth Mihály pedig 1843-ban megjelent, A magyarok története című művében azt írja, hogy ebben a csatában Kapisztrán egy hosszú kereszttel felfegyverkezve vezette a népfelkelőket.

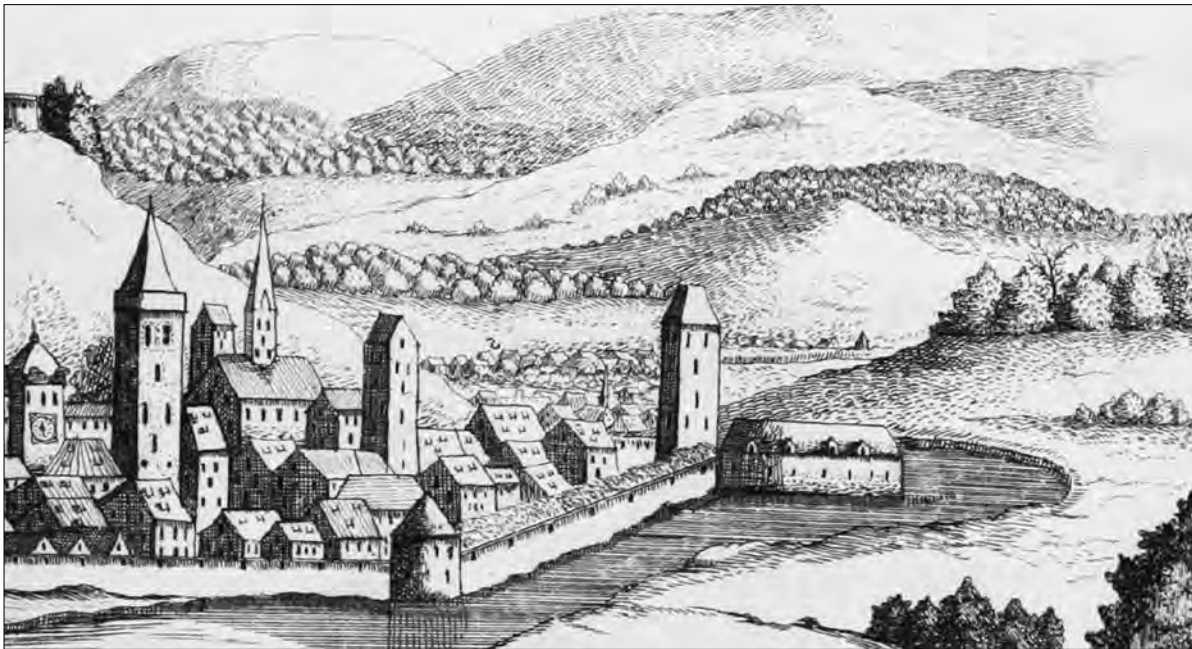
Csontváry az említett történeti munkák alapján ábrázolhatta egymás mellett Hunyadit és a keresztet tartó Kapisztránt. E tekintetben bizonyos képi előzmények is befolyásolhatták, hiszen a nándorfehérvári csatát korábban feldolgozó Joseph Brenner (1851), Gustave Doré (1877) és Eisenhut Ferenc (1902) szintén egymás közelében jelenítette meg a két vezért, a fegyveres Hunyadit, illetve a keresztet emelő papot. Csontváry kompozíciójában ugyanakkor a magyar katonára lecsapni készülő természetes török alakját minden bizonytalansággal Teleki József leírása ihlette, e figurát magával II. Mehmeddel azonosíthatjuk.

A festmény bizonyos részletei azt sejtetik, hogy a művész a komponáláskor egyes motívumokat Kisfaludy Sándor Hunyady János című színművéből (1814) emelt át. E Csontváry alkotásán egymás mellé kerülő elemek különböző időpontokban bukkannak fel a drámai cselekményfolyamban.

Kisfaludy drámájában a zimonyi hajózárt július 14-ei áttörése csak átételes jelenik meg: a néző csupán a Nándorfehérvár Dunára néző bástyáján álló, az összecsapást távolról figyelő Szilágyi Mihály elbeszéléséből értesül az eseményekről. „Most jön Hunyady a hadával; mint egy / Nagy fergeteg, mely zúgva és morogva / Jeleni rémítő közelgetését. / Zászlója, nézzed, tarka hullámot hán / A levegőben, melyet a hőseknek / Haragja, a habzó lovaknak gőze, / S a feltápot por már setétté tész. / Miként nyomul előre a lovasság, / Két szárnya a kiterjedt Hunyadynak; / Mint villog a kard vágni kész markában!”

Úgy vélem, Csontváry kompozíciójában az idézett drámarészlet miatt kerülhetett a markában kardot tartó Hunyadi feje fölé a hullámot vető hadizászló. A háttér mélyében a törökök ellen előrenyomuló két magyar lovasoszlop szerepeltetésére is „a kiterjedt Hunyady” két szárnyát említő sor, nem pedig a július 22-i csata történeti leírása adhat magyarázatot.

Szintén Kisfaludy művére vezethető vissza, hogy Csontváry főhősét egy ágaskodó ló hátára ültette. A drámában Szilágyi Mihály unokaöccsét, a heves Hunyadi Lászlót mérsékletre inti, óvja attól, hogy elpazarolja erejét. „A bölcs vezérnek a maga / S hadának a tüzével úgy kell birni, s azt / Zabolyában úgy kell néki most tartani, / És majd, ha kell, ereszt-ni tudni, / Mint a lovagnak a tüzes,



Oldalfordított részlet Nándorfehérvár 1684-ben megjelent metszetes ábrázolásából

e különös hangvételű képpel nem a régmúltat idézte meg a művész, hanem az 1903-as magyar alkotmányos válságról, a politikai élet szereplőiről adott szatirikus bírálatot. (Csontváry groteszk ideája, Magyar Szemle, 2019. október, online írásk.) A várvédőkkel allegorikusan Széll Kálmán miniszterelnökre, illetve a kormányt adó Szabadelvű Párt képviselőire, a török támadókkal az ellenzékre, a kabinetet parlamenti obstrukcióval megbuktató Függetlenségi Párt-ra utalt.

Mivel témája alapján a Hunyadi csatáját bemutató mű a szigetvári festmény párdarabjának tekinthető, úgy vélem, ennek is lehet áttételes,

alakja tűnik fel. A két vezértől távolabb, sorokba rendeződve vonul egy csapat, a katonák felszerelése, viselkedése minden vonalban egységes: kivont kardjaikat emelik, lándzsákat tartják vagy trombitákat fújnak. A kép háttérében, a csatateret közepét uraló árok mögött két lovasoszlop tart a kompozíció szembenézeti bal oldala, az ott tömörülő török sereg felé. Az előtérben, a földsánc tövének sötét börtű, fekete szakállú, turbános török készül kardjával lecsapni egy magát fegyverével védeni próbáló magyar katonára.

A kompozíciót Csontváry valószínűleg különböző forrásokból kölcsönzött elemek ötvöztetésével alkot-

sáncárok mintája lehetett. (A tükrözés módszerével Csontváry az 1903 derekán készült egyéb művei megalkotásakor is élt. Galavics Géza az Ars Hungarica 2005/1. számában közölt tanulmányában kimutatta, hogy a Vihar a Nagy Hortobágyon című festménye megkomponálásakor egy, a hortobágyi kilenclyukú hidat megörökítő fotó oldalfordított változata szolgálhatott számára ihletként. Magam pedig arra jutottam, hogy a Zrínyi kirohanása főalakját egy 1860-as műkedvelői színielőadást felidéző metszet tükörképének figyelembevételével formálta meg.)

A tájképi háttér előtt ábrázolt csatajelenet kidolgozásakor részint tör-

békétlen / Paripát, ki a midőn sebes vágatva / Nyargalna egy előtte elta- karva volt / Meredeknek, elkerülhe- tetlen’ / Oda lenne; ellenben ha meg’ léptetve / Ballagna csak messzebb helyekre, / Hol a szerencse csak ke- véssé késik: / Bizonynyal elszalaszt- aná azt. / A mód s idő választja a tör- ténetek / Jó s bal folyását többnyire.” Hasonló hangnemben oktatja Lász- lótt akkor is, amikor a nándorfehérvá- ri ostromzárat áttörni készülők apja megsegítésére egy csapattal kiküldi a várból: „A helyes kezdettől, / A jól kiválasztott időponttól s egy / Villám- csapásként megragadt / Alkalmatos- ságtól szokott / Az ütközetben függ- ni a szerencse.”

A nándorfehérvári csatában Hu- nyadi János felismerte a török szultán hadvezéri hibájából eredő kedvező al- kalmat, és azt sikeresen ki is aknáztta. Úgy gondolom, a színműből kölcsön- ző Csontváry az ágaskodó lovon ülő vezér figurájával Hunyadi önmaga és hada „tüzével” gazdálkodni tudó ké- pességére, illetve a tette megfelelő időpontot felismerő tehetségére utalt.

Kisfaludy drámája jelenti a kulcsot ahhoz is, hogy megsejtsük, a tényle- gesen megfestett Hunyadi János alak- jával vajon kit kívánt áttételesen meg- idézni Csontváry. A költő a művéhez

gyar”-nak nevezte, mely cím később a gróf állandó jelzőjévé vált, a Csont- váry-kép keletkezésének korában már közismert volt, mint ahogy ma is az. E jelző alapján úgy vélem, Hu- nyadi figurájával allegorikusan Szé- chenyi István személyére kívánt utal- ni a festő.

E feltevés létjogosultságát támaszt- hatják alá Kossuth Lajos azon szavai is, amelyekkel az 1841-ben megje- lent, Felelet gróf Széchenyi Istvánnak című könyvében a főnemest minősítő cím használatát megindokolta. „Ujja- it a’ kornak üterére tevé, és megér- tette lüktetéseit. És ezért, egyenesen ezért tartom én őt legnagyobb ma- gyarnak; mert (bár megczáfolna va- laki!) nem ismerek senkit historiánk- ban, kiről el ne mondhatnók, hogy százados hatásra számított lépései sem korán sem későn nem érkeztek.” (17. o.) Idézett mondataiban Kossuth meggyőződéssel vallja, hogy Széche- nyi fellépése épp idejében történt: sem túl korán, sem túl későn. Ez a jel- lemzés pedig párhuzamba állítható azzal az értelmezéssel, melyet a Kis- faludy-dráma alapján adtam a Csont- váry-festmény főszereplőjéről.

A megfelelő időpont fontosságát Széchenyi is hangsúlyozta munkás- ságában. Elsősorban az 1841-ben ki-

tása szerint a Pesti Hirlap hangvétele megfelelt a más országok újságjainál szokásosnak, a lap az olvasóközönség érdeklődését akarta megragadni, és a közölt szövegek stílusa csak a hazai hírlapirodalom szegényessége miatt lehetett még szokatlan egyes olvasók- nak. Határozottan cáfolta, hogy hír- lapszerkesztőként társadalmi zavart, forradalmi mozgalmat kívánt volna előidézni (217–224. o.).

Úgy gondolom, a Csontváry-mű al- legorikus mondandója Széchenyinek a politikai törekvések megjobbítására rendelkezésre álló alkalmas idő kor- látos voltát hirdető gondolatain ala- pul. A festő minden bizonnyal párhuzamot látott az 1903-ban és 1841-ben fennálló közéleti viszonyok között. Attól félhetett, hogy amennyiben ide- jekorán nem következik be változás, a történesek hasonlóan alakulnak majd, mint bő fél évszázaddal koráb- ban: olyan társadalmi zavar támad, amely az Osztrák–Magyar Monar- chiában részlegesen önálló magyar államiság megszűnését eredményez- heti. Ennek elkerülése céljából szük- ségesnek tarthatta, hogy jelenko- rának vezető politikusai okuljanak a múltbeli eseményekből.

A művész aggodalmát az 1903- as alkotmányos válság válthatta ki,

rences szerzetest, Kapisztrán Jánost a népvezér Kossuth Lajost megidéző allegorikus figuraként azonosíthatjuk. A két személyt egyebek mellett Szé- chenyi műve, A’ kelet népe miatt ren- delhette egymáshoz a festő. Könyvé- ben ugyanis a gróf az alsóbb osztályok kisebb-nagyobb bajait fölhánytorgató Kossuthot csipkelődve a kórházakat fenntartó irgalmasrendi („miserico- dianus”) szerzetesek egyikéhez ha- sonlítottta, aki bár becsülendő munkát végez, ha valóban segítő szándéktól, nem pedig a zavarkeltés vágyától in- dítatva dolgozik, mindazonáltal nem való az össznemzeti célt kijelölni hiva- tott vezér szerepére (101–102. o.).

Magam a kompozíció hátteré- ben egymással párhuzamosan ha- ladó lovasoszlopokból is arra követ- keztek, hogy e művével Csontváry a Széchenyi és Kossuth nevével fém- jelezhető irányzatok együttműkö- désére célzott. A két elkülönült se- regtestet Kisfaludy drámája alapján Hunyadi „szárnyaiként” értelmez- tem, a motívumok szimbolikus je- lentése ugyanakkor a két reformko- ri politikus írói munkássága nyomán tovább árnyalható. Széchenyi A’ kelet népében a nemzeti haladás miként- jét tárgyalva a következő metaforát fogalmazza meg: „képzeliük nem-

vel Gácson töltött éveit alatt erőfeszí- téseket tett annak érdekében, hogy e túlnyomórészt szlovákok által lakott településen magyar nyelvű legyen a népiskolai oktatás. Nándorfehérvá- ri csataképén a két támadó lovassá- gi szárnnyal azt fejezhette ki, hogy a Széchenyi megfogalmazta politikai elvet a Kossuth által módosított for- májában tartja követendőnek.

Műve bizonyos részletmegoldásai- ból kikövetkeztethető, hogy Csontvá- ry milyen célból kívánta meg a Széche- nyi és Kossuth személyével megidézett politikai irányzatok együttműködé- sét. A főhős felemelt jobbja és ég felé mutató kardja Enrico Butti Legnanói harcos című szobrának testtartására emlékeztet. A kardját magasba eme- lő gyalogos katonát ábrázoló alkotás a Legnanóban 1900-ban felállított em- lékmű kisebb méretű változata, me- lyet bemutattak az Országos Magyar Képzőművészeti Társulat 1902-es ta- vaszi tárlatán, fotóját a kiállítás katalo- gusában reprodukálták. Csontváry bizonyára csakúgy ismerte e szob- rot, mint Amos Cassioli 1870-ben el- készült, A legnanói csata című fest- ményét. Cassioli képéről a lombard sereg trombitásai lehettek a Csontvá- rynál Hunyadi alakja mögött feltűnő magyar trombitások mintái.

Azt, hogy a művész miért kívánta megidézni az 1176-os legnanói ütkö- zetet – melyet a történészek a polgá- ri hadak feudális lovagseregek fölötti első diadalaként tartanak számon –, akkor sejtethetjük meg, ha Zichy An- tal 1884-ben megjelent, Gróf Széche- nyi István naplói című könyvéből fel- idézzük, mivel indokolta 1847-ben Széchenyi, hogy főnemes létére a két- kamarás parlament alsóházának, a képviselőháznak a tagjává válasz- tatta meg magát: „minden honpolgár- nak legfőbb kötelessége résen állani, s oda irányozni minden törekvését, hogy a dolgok rendes folyását helyre- állítsa s feltartóztassa azon veszély- től, mely mindent kockázhathat. A pol- gári kötelességnek ezen érzése hítt engem épp’ a képviselők táblájához.” (513. o.) Polgári kötelességérzetétől hajtva Széchenyi elsődleges célja az volt, hogy a képviselőnek megvá- lasztott Kossuth alsóházi szereplését ellensúlyozza, és gátat vessen a for- radalmi törekvéseknek, melyek meg- győződése szerint a magyarság létét fenyegették.

Csontváry hasonlóan vélekedhe- tett a forradalomról mint Széchenyi. Festményén a törökök az akkoriban még parlamenti képvisellel nem rendelkező, forradalmi jellegű köve- teléseket hangoztató politikusokat jelképezhették, akikben bizonyára a történelmi magyar alkotmányosság létét fenyegető veszélyt látott. E fe- nyegetés elhárítása érdekében tart- hatta szükségesnek, hogy a Hunyadi és Kapisztrán, illetve áttételesen Szé- chenyi és Kossuth személyével jelké- pezett alkotmányos erők – az előb- bi csoport vezetése alatt – egymással szövetségben, a közös magyar nem- zeti érdeket védelmezve küzdjenek.

Ez az elképzelt együttműködés – melynek remélt eredményességét Csontváry a nándorfehérvári diadallal jelképezte – végül nem valósult meg, mint ahogy Széchenyi és Kossuth az 1840-es években sem tudott hatha- tóan együtt munkálkodni. Ez a tény tragikus színezetet ad a festmény al- legorikus jelentéstartalmának, amely – tekintve, hogy a kép párdarabjának hangvétele komikumba hajlik – felte- hetően része a tudatosan kifejezni kí- vánt művészi üzenetnek.

FODOR ZOLTÁN



Forrás: The Getty Research Institute

Nándorfehérvár metszetes ábrázolása Johann Christoph Wagner Delineatio provinciarum Pannoniae et imperii Turcici in Oriente című könyve első kötetében, 1684

írott előszavában Hunyadit a „leg- nagyobb magyarnak” nevezi, és ezt az értéktételezt színművében a Szé- chy Dénes esztergomi érsek szájába adott szavakkal is megerősíti. A fő- pap a következőket mondja a hadve- zérről: „Ez a valóban nagy hazafi, / A legnagyobb magyar, kit eddig isme- rek.”

Amikor Kisfaludy papírra vetette e sorokat, az általa adott jelző nem feltétlenül juttatott Hunyadi János személyén kívül bárki mást az ol- vasók eszébe. Néhány évtized múl- tán azonban megváltozott a helyzet. 1825-ben, az első reformkori ország- gyűlésen gróf Széchenyi István azzal, hogy a magyar tudós társaság me- alapítására felajánlotta egyévi jöve- delmét, rögvest országos hírnevet szerzett magának, melyet a követke- ző néhány évben szakírói munkás- ságával, illetve az ország elmaradott gazdaságát serkentő tevékenységével tovább öregbített. Pest megye neme- si közgyűlése alkalmával, 1840. no- vember 19-én Kossuth Lajos a jelen lévő Széchenyit a „legnagyobb ma-

adott A’ kelet népe című művét kell kiemelnem. E könyvében az 1841 elején meginduló Pesti Hirlap, illetve az újságot szerkesztő Kossuth politi- kai propagandájáról fejtette ki benyo- másait a gróf: „a’ Pesti Hirlap szer- kesztője, [...] abban gyakorolja erejét [...] hogy minél gyűlöletesebbé teg- ye a’ fő rendeket a’ nemesi rend, ’s megint az egész kiváltságos rendet a’ nagy tömeg előtt.” Széchenyi szilár- dan hitte, hogy amennyiben Kossuth nem változtat az általa szerkesztett újság hangvételén, olyan társadalmi zavart fog előidézni, melynek követ- keztében „aztán a’ magyarra végre nem vár más sors, nincs más segítség, mint fuladás vagy »idegen kéz«” (104–105. o.). Könyve bevezetésében és összefoglalásában is azt állítja, e nem kívánt következmény elkerülé- sére még van elég idő, de a kedvező alkalom hamarosan visszavonhatat- lanul elmúlik (15., 373–374. o.).

Az öt forradalmi hangulat gerjesz- tésével vádoló Széchenyi értékelését Kossuth a maga Feleletében mint alap- talant és túlzót visszautasította. Állí-

amelynek során a Kossuth fia, Kos- suth Ferenc által vezetett ellenzé- ki Függetlenségi Párt az országnak az Osztrák–Magyar Monarchián belüli nagyobb önállóságáért síkra szállva obstrukcióval lehetetlenítet- te el annak a parlamentnek a mun- káját, amelyben a Széchenyi szellemi örököseként értelmezhető, az Ausz- triával fennálló szoros kapcsolat meg- őrzését elkerülhetetlennek valló Sza- badelvű Párt alkotta a kormánypárti többséget. A művész szükségesnek tarthatta, hogy az országgyűlési el- lenzék az obstrukciót feladva dolgoz- zon együtt a kormánnyal, s egy maga- sabb cél, az egész nemzet érdekében támogassa annak munkáját. Ezt a meggyőződését fejezhette ki ná- ndorfehérvári csataképével, amelyen a főhős, Hunyadi mögött Kapisztrán a hadvezér kardjával közel párhuzamos irányba mutat keresztjével, mintegy jelezve, hogy agitatori mű- ködéssel segíti a sereg első számú irányítójának tevékenységét.

Az elmondottak alapján Csontvá- ry alkotásán a népfelkelőket vezető fe-

A fotó szerepe osztrák és német céges művészeti programokban

Vizuális nevelés és közéleti nyitottság

Erősödik a fotóalapú művészet súlya a külföldi vállalati gyűjteményekben. Hogy a jelenséget az „Amerika messze van” kifo-gással idehaza ne lehessen elin-tézni, a német nyelvi térségből vettem példákat, és megvizsgál-tam mozgatórugóikat.

A Kunstforum és a Fotografis

Bécs belvárosában, a Kunstforum Ausztria első vállalati fenntartású kiállítási intézményeként nyílt meg 1989-ben az akkor még magántulajdonban lévő Leopold-gyűjtemény első Schiele-tárlatával. Egy 1993. évi bővítés nyomán 1200 négyzetméteren rendez időszaki bemutatókat, döntően a klasszikus modern, illetve 2000 óta kis részben a kortárs művészetből. A finanszírozó Bank Austria jelentős gyűjteményt is birtokol, melyben nagy szerep jut a fotónak. Anna Auer és Werner Mraz volt az a két szakember, aki – a fotóművészet ausztriai térnyerésének jegyében – 1974-ben meggyőzte a bank elnökét, hogy kezdjenek szisztematikusan fotóműveket vásárolni, szimpóziumokat, kiállításokat és kiadványokat támogatni.



Sophie Thun: Wild nights, 2018
színes fotó, fotogram

Bár ez a program 1987-ben véget ért, addigra a Fotografis nevű gyűjtemény komoly rangra emelkedett Moholy-Nagy László, André Kertész és mások műveinek megszerzésével. A kollekció 2008-ban debütált újra, a tárlat katalógusát Ingrid Brugger szerkesztette. A Kunstforum kiállításán ekkor már kortárs szerzemények is helyet kaptak, például Diane Arbus 1970-es felvétele egy New York-i idős táncklubjában királynak és királynőnek öltözött párról, vagy Candida Höfer, Günther Förg és Margherita Spiluttini az ezredfordulón készített nagy méretű tér-képei ismert épületek üresen kongó belső teréről.

A Kunstforum alagsorában külön – díjmentesen látogatható – kis kiállítótér működik Tresor néven, ahol 2011 óta évente a banki gyűjtemény egy fejezetét mutatják be. Az idén záruló sorozat fókuszba 2012-ben a bécsi akcionizmus és az azóta egyre gazdagodó, test tematikájú performanszművészet volt – és már ebben is központi helyhez jutott a fotó. Festészet és fényképezés viszonyát állította a középpontba a 2014. évi, majd a fotográfia önreflektív folyamatait emelte ki a 2016. évi tárlat. Két kivétellel



Sophia Süßmilch: Selbstversuch in Unschuld, Kokon, Woman Artist, 2019
c-print

– egy festészeti és egy rajzválogatás alkalmával – mindig szerepelt fotó, és a zárókiállítás 2020 elején kifejezetten fotóalapú új szerzeményeket mutatott be.

Az osztrák bank mai tulajdonosa az olasz központú UniCredit csoport, amely több tízezer tételes gyűjteménnyel bír, a régi mesterektől (Canaletto, Tintoretto) a kortárs klasszikusokig (Gerhard Richter). A konszern kelet-európai tagvállalatainál is van kollekció: a magyar pénzintézet a rendszerváltás után – még Hypobank néven, Ottrubay István és

dő felfuttatása világszerte jellemző, de az már komolyabb feszültséget okozott a bécsi múzeumi hálóban, hogy az Albertina kilépett a grafikai gyűjtemény kategóriájából, és a döntően klasszikus érdeklődést maga mögött hagyva festéssel, modern és részben kortárs művészettel is kezdett foglalkozni. Amikor 2007-ben nemcsak megszerezték, hanem a múzeum egyik pillérévé tették a svájci Batliner-gyűjteményt, a Schröder vezette közgyűjtemény a Museumsquartier intézményeinek nyílt riválisává lépett elő.

Ezután az Albertina még egy lépéssel tovább ment a műfaji és korszakbeli expanzióban. A másfél évszázaddal ezelőtt a bécsi művészek kiállítóházaként épült – és e szalon-profil túlhaladottsága miatt hosszú ideje gyenge lábakon álló – Künstlerhaus átalakításával 2020 márciusában megnyílt az Albertina Modern. A főépület-től rövid sétára fekvő új helyszínen az Albertina egy másik korábbi privát kollekció, az Essl-gyűjtemény nagy részének megszerzése révén nemzetközi léptékben mutathat be kortársakat és elsőrangú fotóművészetet.

Az Essl-gyűjtemény ideterelésében és a Künstlerhaus felújításában Schröder partnere egy másik topmenedzser, Hans Peter Haselsteiner volt, aki a Strabag főtulajdonosaként és 2013-ig első számú vezetőjeként maga is ismert gyűjtő. A Donau-City városrészben magasodó Strabag-székház irodáiban már húsz éve kortárs festmények töltötték meg a falakat, és a legfelső szinten kialakított kiállítóterben előbb számos osztrák, majd a cég kelet-európai terjeszkedésével párhuzamosan egyre több régióknbeli művész jutott – díjazással együtt járó – tárlathoz.



Tanja Deman: Garden of Delight, 2014
archív pigmentnyomat, 113x145 cm

Haselsteiner – mint Karlheinz Essl is – apósa építőipari vállalkozását fejlesztette nagyvállalattá, ám a Baumax belebukott a kelet-európai akvizíciókba. Esslék a Christie's árverésén értékesítették a gyűjtemény 50 legrangosabb nemzetközi darabját, és sok más mentőlépést is tettek, de a Klosterneuburgban működő kitűnő magánmúzeum végül bezárt, és a gyűjteményt csak Haselsteiner anyagi segítségével lehetett a céges hitelek fedezete miatti elzálogosításból kiváltani.

A megállapodás 2018-ban jött létre: az Essl család az egykori kollekcióból a kezén maradt mintegy 2000 tételes részt az Albertinának ajándékozta, egyben az immár Haselsteiner tulajdonát képező másik Essl-hányad tartós letétként került a múzeumhoz. Az Albertina Modern 40 millió eurós felújítását Haselsteiner a magánalapítványán, míg az új intézmény működtetését a vállalkozásán keresztül finanszírozza.

Míg az akciót számos kritika érte – Haselsteiner üzlettemberi és korábbi politikusi szerepének bírálata-tól kezdve odáig, hogy fair volt-e egy újabb turistamágnes, kasszasiker-központot létrehozni a Künstlerhaus talpra állítása helyett – a fotóművészet múzeumi láthatósága szempontjából komoly lépésnek tekinthető. Esslék négy évtizedes gyűjtői pályájukon hosszú tanulási folyamaton mentek keresztül: a helyi, karintiai alkotók támogatásától eljutottak az egyetemes kortárs szcena provokatív tendenciáinak integrálásáig, s ebben döntő szerepet játszott a fotó felé fordulásuk az 1990-es évek folyamán.

Klosterneuburgban 2002-ben már katalógussal kísért, nagy léptékű kiállításon mutatták be a fotó/művészeti gyűjteményt Augenblick. Foto/Kunst címmel. A Nan Goldintól Vanessa Beecrofton át Thomas Ruffig terjedő anyagból 311 nemzetközi fotómunka most az Albertinán lett, amely így a MUMOK anyagával is versenyre kelhet. Gyűjtői tevékenységük során Esslét is támadások érték: rámenősen alkudják le az árakat, és a Baumax nyereségét a család közhasznú magánalapítványán keresztül szenvedélyük finanszírozásába csatornázzák, mindezt pedig hatékonyabban tehetnék az osztrák közgyűjtemények támogatásával. Ám

épp a fotókollekció létrehozásával valóban hiánypótló munkát végeztek, a gyűjtemény pedig mára köztulajdonba került. A Baumax ellentmondásos története végül mégis az osztrák múzeumi szcénát gazdagította.

Generali, Verbund, DT

Szintén múzeumba került a Generali biztosító konceptuális-installatív művészetre összpontosító gyűjteménye. Az újmédia terén ez a kollekció globális szinten is élenjáró, kezdettől múzeumi minőségű és társadalmi érzékenységekben példamutató volt. Az 1988-ban létrehozott céges alapítvány 1995–2014 között trendformáló jelentőségű kiállító- és kutatóhelylyel is bírt Bécsben, egy átalakított kalapmanufaktúra helyén. A gazdasági válság miatt programja 2008-tól megszorításokkal működött; végül 2014-ben a salzburgi Museum der Moderne fogadta be tartós letétként a gyűjteményt és a tovább-



Ladik Katalin: Tex(s)t, 1973
szelatinos ezüst nagyítás, 39,6x29,7 cm

ra is díjmentesen látogatható kutatóközpontot. A 250 művész több mint 2000 alkotását a múzeum – a céges alapítvány kurátorával egyeztetve – rendre változó merítésben mutatja be. A tartományi fenntartású közgyűjtemény kezeli a 12 ezer tételes osztrák állami fotógyűjteményt is, mivel Ausztriában egyelőre nincs önálló fotómúzeum. A rövid történetre visszatekintő, 1983-ban alapított és 2004-ben a salzburgi belvárosban egy második helyszínnel bővített múzeum így az osztrák szcena egyik sikerintézménye, közelsége révén a német kiállítási életnek szintén szerves része lett.

Ugyancsak diszkurzív-kritikai művészetet képvisel a Verbund áramszolgáltató konszern 2004-ben létrehozott gyűjteménye. Gabriele Schor, aki a Tate Modern kurátora volt, programja két fókuszáról – térre reflektáló alkotások és nőművészeti pozíciók – meggyőzte a cég vezetését, s máig ő a kollekció felelőse (külső tanácsadó Jessica Morgan, a New York-i DIA Art Foundation igazgatója, korábban szintén a Tate Modern kurátora). A ma 140 alkotó 1000 munkáját felölelő Verbund-gyűjtemény esszenciája a Schor által feminista avantgárdnak nevezett vonulat. Életmű-katalógus színvonalú könyvet jelentettek meg a kollekcióban lévő munkák alapján amerikai (Cindy Sherman, Francesca Woodman) és osztrák (Renate Bertlmann, Birgit Jürgenssen) nőművészekről.



© Adam Rzepecki, Galeria Dawid Radziszewski, Sammlung Verbund, Bécs

Adam Rzepecki: The Male and Other Art, 1980
triptychon, fekete-fehér fotó, egyenként 7,5x11,5 cm

A Verbund művészettelfogása ma-gával hozta a fotóalapú művek domi-nanciáját, hiszen a kamera jelentet-te a legfontosabb eszközt azokban a gyakorlatokban, ahol ezek a mű-vészek a testtel és annak társadal-mi recepciójával foglalkoztak. A per-formatív vagy installatív munkákat fotó segítségével dokumentálták. Míg a Bank Austria vagy Esslék pél-dája a fotó műfaja iránti érdeklődést szemlélteti, addig a Generali és a Ver-bund egy-egy olyan művészettelfo-gás mellett kötelezte el magát, amely-nek gyűjthető tárgyi formája gyakran a fotó.

A Verbund professzionálisan menedzseli kollekcióját. Bécsi székhá-zában kis kiállítótér található (itt jú-niusig osztrák nőművészeti tárlatot lehet megtekinteni), ám lényegesen nagyobb hatást érnek el a kollekcióna folyamatos utaztatásával. A kelet-euró-pai művészeket csak elenyésző számban (Ladik Katalin, Sanja Ivekovic) tartalmazó gyűjtemény 2007 óta kö-zel húsz helyszínen volt látható: régi-onkban eddig egyszer, 2019-ben Brnóban, míg idén júniustól a New York-i ICP (International Center of Photography) a következő állomás.

Az Erste Bank is 2004-ben hozta létre céges kollekcióját. A „vándor-gyűjtemény” szándéka hasonló: a bécsi központban könyvtár található, az anyagot utaztatni igyekeznek, bár ez kevésbé valósul meg, mint a Ver-bund esetében. A fókusz itt Kelet-Európa – összhangban a cég terjeszkedé-sével. A progresszív szcénát erősítve számos országban működtetnek helyi kutatási és kiállítási projekteket, a regionális információáramlás érde-kében értékes együttműködések kezdemenyeznek. Mivel a Kontakt elnevezésű gyűjtemény az 1970-es évek neoavantgárdján nyugszik, és ahhoz társít kortárs munkákat, a fotó – itt is központi szerepet játszik. Az anyagban a magyar művészetet El-Hassan Róza, Erdély Miklós, Ha-jas Tibor, a Kis Varsó, Maurer Dóra, Szentjóbó Tamás illetve Andreas Fo-garasi képviseli. A fotó itt sem műfaji prioritás, hanem a koncepcióból adó-dó következmény.

A Generali a szélesen vett kriti-kai-konceptuális, a Verbund a női, az Erste a kelet-európai társadal-mi érzékenységgű művészetet állít-j a központba, és mindegyik elkép-zelés a fotó kiemelt jelenlétével jár együtt. Ezek mind olyan kompenzá-ciók gyűjtési irányvonalak, amelyek a kánonban alulreprezentált folya-matokat igyekeznek szélesebb lát-hatósághoz juttatni. Az eredetileg gyakran nem is műtárgyként, inkább

kísérleti folyamatok tárgyiasult állo-másaként, vizuális naplóként, a hata-lom vagy a többségi társadalom elle-ni lázadásként készült fotós munkák itt megvásárolható, kiállítható és lé-pésenként kanonizálódó műalkotás-sá alakulnak. Lehet bírálni a vállalati művészeti programokat, hogy azok a cég imázsának javítását szolgálják, de szerintem elismerésre – és irigylésre – méltó, hogy a bécsi nagyvállalatok ilyen, alapvetően értelmiségi ré-tegkultúrának tekinthető művészeti szegmensek felkarolásával társadal-mi missziót is teljesítenek.

A német térségben még egy mul-tinacionális vállalat, a Deutsche Telekom (DT) is kelet-európai fókusszal épít gyűjteményt. A bonni központú cég 2010-ben indította el program-ját, és a rendszerváltás óta születő, társadalmi témájú művekre helyez-te a hangsúlyt. Itt is gyakoriak a fo-tós kifejezési formák (például Aneta Grzeszykowska, Igor Grubic), hiszen posztkonceptuális pozíciókról van szó. Az Erste és a DT gyűjteménye – kissé leegyszerűsítve – két egymás utáni korszakot, egymásra épülő mű-vészettelfogást mutat be a régióból, jól kiegészítik egymást. A DT kollekciónak idén nyáron fiatal nőmű-vészek alkotásai lesznek láthatók a bu-dapesti Ludwig Múzeumban.



© VG Bild-Kunst, Bonn, foto: Klaus Wöttig

Katharina Sieverding: Steigbild I., 1997
c-print, 125x300 cm

A Generali, a Verbund, az Erste és a DT anyagában közös, hogy szub-verzív művészeti folyamatokat, ere-detileg marginális alkotói törekvéseket képviselnek. Az első két kollekción földrajzi fókusz nélkül, egyetemes merítést mutat, míg a másik ket-tő részben az anyacég kelet-európai terjeszkedése, részben a régió művé-szete iránt újabban ismét fokozódó érdeklődés miatt a posztszovjet térségre összpontosít. A harmadik ok az lehet, hogy elég nagyszámú glo-bális léptékű céges gyűjtemény léte-zik már ahhoz, hogy az új belépők-nek valamilyen niche profilt kelljen definiálniuk. Mind a négy gyűjte-mény téma, ügy, koncepció-, pro-jektalapon ragadja meg a művésze-tet: egy adott munka relevanciáját

az adja, milyen problémára irányítja a figyelmet. Ezek gyakori kifejezési eszköze a fotó vagy más újmédia-for-mátum. Tehát tévedés lenne „fotó-gyűjteménynek” nevezni őket, noha a fotó nélkül nem jöhettek volna létre. Inkább olyan kortárs művészeti kollekción, melyekben fotóalapú műal-kotások dominálnak.

A Fotografis kollekción és az Essl-gyűjtemény fotóanyaga az Alberti-nában inkább azonosítható olyan fo-tógyűjteményként, ahol a fénykép a táblaképkalkotás, a festészeti ha-gyomány folytatója. Döntően falra akasztható képeket látunk, eleve ki-állítási tárgyként létrejött kompozíci-ókat, a kortársak között gyakran nagy méretű, festményhatású nagytábo-kat, printeket. A kiindulópont a kép-gyűjtés tradíciója; ennek spektrumát szélesítették egy technikai műfaj felé, a konceptuális jelleg inkább járulékos módon jelenik meg az egyes témák kapcsán.

DZ, Deutsche Bank, Börse

A két gyűjtési szemlélet – koncep-tuális művészetet választok, amivel együtt jár a fotó, vagy követem a mo-dern és kortárs képkalkotást, és ez egy-re több technikai kép, fotó megszer-zését is jelenti – kombinációjának legismertebb példája a német térség-ben a DZ Bank kollekciója. A frank-furti központú pénzintézet 1993-ban hozta létre gyűjteményét, program-szerűen a művészeti fotográfia terén. A ma 800 alkotó közel 8000 munká-ját tartalmazó kollekciónak 2007-ben a budapesti Ludwig Múzeum is nagy-szabású válogatást mutatott be (kata-lógusát Luminita Sabau, a gyűjte-mény akkori kurátora szerkesztette), Tacita Dean, Thomas Struth, Matt-hew Barney és más nemzetközi hú-zónevek (Barbara Kruger, Christian Boltanski) látványos, egyúttal súlyos társadalmi kérdéseket is felvető mun-káival.

A kollekción rendszeresen utazik vezető múzeumokba, illetve a bank-székház díjmentesen látogatható, 300 négyzetméteres kiállítótermé-ben rendeznek belőle kamaratárla-tokat. Legfőbb megjelenési felüle-te azonban a bank együttműködése a Städel Museummal: 2012-ben – a világhírű közgyűjtemény Maj-na-parti főépületének kert alatti bő-vítésével – az állandó kiállítás olyan térhez jutott, ahol a kortárs gyűjte-mény és a banki kollekción együtt sze-repel. Utóbbiban alig akad kelet-euró-pai művész (Gaál Miklós, Mirosław Balka).

Még nagyobb léptékű a szintén frankfurti központú Deutsche Bank

gyűjteménye, a világ egyik legelső – 1982 óta épülő – és legnagyobb céges kollekciója. Ebben a grafikával együtt központi szerepet játszik a fotó, mi-vel a gyűjtemény a papíralapú művé-szetre fókuszál. A székház emeletein, valamint az ismert, korábban a Gug-genheimmel közösen működtetett berlini kiállítóhelyen, továbbá világ-szerte a leányvállalatoknál és mű-zeumokban szerepeltetett kollekción számos művészt olyan átfogóan kép-visel, hogy önálló kiállítást tudtak rendezni például Hiroshi Sugimoto vagy Hilla és Bernd Becher fotómun-káiból. Ha a DZ anyagát a korábban bemutatott két – a koncept- és a kép-alapú – gyűjteménytípus metszeté-ben lehetett elhelyezni, akkor a DB gyűjteménye egy átfogó, a fotós kép-alkotás minden irányzatára kiterjedő, méretében és feldolgozottságában is múzeumi rangú kollekción.

A német bankvárosban található az ország harmadik legfontosabb cé-ges fotógyűjteménye is, a tőzsde fenntartásában. Az 1999-ben létrehozott Art Collection Deutsche Börse kez-dettől a fotóra szakosodott; 2015 óta jogilag és nevében is fotográfiai ala-pítványként működik, 130 alkotó – köztük alig néhány kelet-európai, például Weronika Gesicka és Jitka Hanzlová – 2000 művéből áll. A fo-

művészetszponzorációs programok. Ez lehet egyféle szakosodási igény a corporate art közegében, és lehet út a szélesebb közönséghez, hiszen a fotó – amatőr szinten is – demok-ratikussá, sokak által elérhető művé-szeti forma. További motiváció, hogy ma különösen könnyű a fotós gyűjteményi tételeket a kiállítások és ka-talógusok mellett digitális formában is terjeszteni, így egy ilyen kollekción darabjai kifejezetten „adják magu-kat” céges-kommunikációs felhasználásra.

A fotó mai médium, de érdemi múltja is van, tehát ezek a nagyvállalatok – többségükben pénzintézetek – gyűjteményükkel egyszerre tud-nak stabilitást és frissességet, hagyományőrzést és korszerűséget üzenni. A fotó – az általa feltárt ügyek révén – a társadalmi felelősségvállalás hang-súlyozását is lehetővé teszi. Az ilyen gyűjtemény, kiállítás vagy díj érték a munkatársak szemében, hiszen a nyugat-európai vizuális kultúra olyan nevelést biztosít, hogy az ilyen művekben meglátják az esztétiku-mot és a gondolatot, mindez pedig a kortárs tömegkommunikációs vi-lágtól sem áll távol.

A bizonyára még tovább sorolha-tó magyarázatok között a végén, de a legkevésbé sem utolsósorban említ-



© Nachlass Sibylle Bergemann, Östkreuz, Look Galerie

Sibylle Bergemann: Das Denkmal 1975–1986, 1996
zselatinos ezüst nagyítás, 46x56 cm

tográfia minden ágát képviseli, a do-kumentatív irányzatokat is ideértve. A hangsúly a műfajra esik, nem kizá-rólag a kortárs művészeti fotóhaszná-latra, ezért a kuratóriumban – többek között – a Magnum fotóügynökség munkatársa és egy televíziós szakem-ber is helyet foglal. Rangos díjat ad-nak ki, fiatal tehetségeket támogat-nak, és ez az ágens-szerep fontosabb is a kissé nehezen megközelíthető ki-állítóterükben látható időszakos tárla-toknál. Minden programpontjukkal magától értetődően a fotográfia nem-zetközi közösségét igyekeznek hely-zetbe hozni.

Az utóbbi három – globális szin-ten is kiemelkedő – céges fotógyűjteményről azért írtam rövidebben, mert anyagi lehetőségek híján nem-hogy Magyarországon, de általában a kis országokban sem reális, hogy komoly követők, versenytársaik akadjanak. Esetükben inkább a fo-tógyűjtés eltérő céges stratégiáiról felrajzolt körkép részeként tértem ki a gyarapításon túl a fotószcéná támo-gatásának nonprofit ügynökségi kvá-zi-közszerepére is.

Összesítésben látszik, hogy – ez-úttal földrajzilag szélesebb nemzet-közi példák nélkül, csupán az osztrák–német közegre koncentrálv-a – jelentős számban található a fotó iránt elkötelezett vállalati kollekciók,

tem a vizuális kultúra kérdését. Se-rintem a magyar közeghez képest itt van a döntő eltérés – bár egy szűk elit körében a hazai műtárgypiacon is ér-ték lett a fotó. Mióta kilábal a vál-ságból, a hazai piacnak aligha akad nagyobb népszerűségnek örvendő szegmense a fotóalapú neoavantgárd és posztkonceptuális művészetnél. Ám ez nem terjed át a céges művészet-támogatás közegére – amint a széle-sebb közönségre sem. Gyakran olyan vezetők is gyűjtenek ma ilyen alkotá-sokat, akiknek szavuk van a vállalati kulturális-kommunikációs döntése-kben, de – láthatóan – számukra a szo-rosan vett fotó vagy a fotóhasználatú kortárs művészet felkarolása nem ke-csegtet széles PR-hatással, és így nem is jut komoly költségvetéshez. Még-sem lehet emiatt hibáztatni a vállalati döntéshozókat. Ha a ma sugallt értékrend szerint szűk társadalmi re-levanciája lesz a művészefotónak vagy a fotóval operáló, közösségi ügyekre reflektáló, kritikai művészetnek, ak-kor miként lehetne elvárni a gazda-sági szereplőktől, hogy az „ügy” élé-re álljanak, és ezzel esetleg politikai konfliktusok mezejére lépjenek? Vi-zuális nevelés és közéleti nyitottság: ez a kettős recept adhat majd lökést a fotó és a céges művészettámogatás hazai közeledésének is.

ÉBLI GÁBOR

Tibor Zsolt (1973, Budapest) elég rendesen égette azt a bizonyos gyertyát, inkább a közepén, mint a két végén. De a budapesti és se-villai – Tibor e két város művészeti főiskoláira járt az ezredforduló környékén – éjszakai és nappali megzuhanások végeláthatatlan sora már a múlté. Hosszú évek óta a sportszerűen üzőt biciklizés és a vegán étrend lépett az alkohol és a kábítószer helyére. Tibor ma egyszerre nyugodt és vibráló személyiség. Ingallérja alól a nyaka két oldalán tetovált múzeumépület és egy kambodzsai motívum szalad fel. Életmódváltás ide vagy oda, nem mandalákat készít. Installációi, melyeket plexilemezekből, projektoros vetítésekből és tárgyakból barkácsol, hatalmas rajzai, melyeken a spray-csíkok vagy ragasztószalagok sávjai néha a falon is folytatódnak, egy „vad gondolkodás” (Claude Lévi-Strauss) térképei. Egyszerre szabnak keretet és engednek szabad folyást a Tibor szavával „felszínesen narratív, mélyen formai; mélyen narratív, felszínesen formai” eseményeknek. Tibor Zsolt hat éve Bécsben él és dolgozik. Életvidám és talpraesett képzőművész feleségével irigylésre méltó két-személyes birodalmat alkotnak kutyáik kíséretében.

– *Hogyan kötöttél ki Bécsben?*
– 2013-ban lett először saját műtermem. Az odavezető napi séta során a Vámház tér és az Oktogon között, a kutyáimmal, ami dupla pontot ér, fokozatosan kiderült, hogy már nem működik a kémia közöttünk a várossal. Felmerült egy pusztán geológiai váltás lehetősége – hiszen mindig magadat viszed tovább –, hogy adok magamnak még egy dobást. Logikus mérlegelés révén lett Bécs: már a rendszerváltás óta ismertem valamennyire, korábban is kapcsolatban voltam egy itteni galériával, és egy osztrák gyűjtő is segített. De a fő ok az volt, hogy a kutyáimmal a Gellért-hegynél jobb lehetőségek vannak. Emellett úgy éreztem, Magyarországon rengeteg energia megy el csak arra, hogy nullpontra kerülj. Hátha hatékonyabb lesz a bécsi élet és munka. Önismereti és bölcséleti kérdés is volt, hogy a koncepció beválik-e, de így hat év után jelentem, működik. Műtermem már azelőtt lett, hogy ide költöztünk.

– *Volt itt valamilyen társadalmi kapcsolatrendszered?*

– Sehol sincs igazán. De látod, milyen jól beszélgetünk mi itt... Képzőművésznek lenni egy csomag, és sajnos vannak bizonyos normák,

amelyek alól nem tudsz kibújni, de én szerencsére ezt mindig megfelelő hatékonysággal tudtam működtetni, nem sodródom kellemetlen helyzetekbe. Ebben nem történt változás. A neutrális környezet megteremt a függetlenség lehetőségét, de legalábbis annak látszatát. Most abban az illúzióban vagyok, hogy ez sikerült, amiben nyilván az önizoláció is szerepet játszik. Hangsúlyozom, ez életvezetési kérdés, nem vagyok például politikai menekült.

– *Azért elég szépen sikerült talajt fognod: 2018-ban a bécsi Verlag für moderne Kunstnál megjelent man-kind címmel egy remekül szerkesztett és kivitelezett könyved, amely bő merítést ad 2005-től az eddigi munkásságodból. Régi terved volt?*

– Nem igazán. Egyfajta posztka-masz hozzáállásként úgy láttam, hogy egy művészeti album leginkább önméltó, mint egy épület:



Tibor Zsolt: régi-új flipper, 2019
kréta, grafit, pasztell, olajpasztell, papír, 1840x1180 mm

zárvány, amihez már nem lehet hozzányúlni, illetve egy narcisztikus vetülete is van. Tartottam a túlzott energiabefektetéstől, az egészet első-sorban hatalmas adminisztrációs feladatnak láttam, ami kizökkent a mindennapi munkafolyamatból. Ezzel együtt éltem a lehetőséggel, megtudván, hogy lehet pályázni az osztrák



Képzőművésznek lenni egy csomag

elnöki hivatalnál (Bundeskanzleramt), amely az összes állami kultúrátámogatást intézi. Minden vesztenivaló nélkül vágtam bele, és elsőre sikerrel jártam. A pályázáshoz kellett egy kiadó, róluk egy ismerősömtől hallottam, és mondhatni, az utcáról estem be hozzájuk. Azonnal rábólin-



Tibor Zsolt: bumm-bumm csokoládé, 2019
gouache, szén, kréta, pasztell, papír, 1000x830 mm

tottak, segítettek, mint ahogy később a projekt összes szerzője, résztvevője.

– *Honnan jött, hogy a munkáidat ne kronologikusan, hanem címszavak szerint – mint például conditions; rrrefer; hierarchy/uniform; karriere; ephemera; heraldry – csoportosítsátok? És honnan származnak maguk a szavak?*

– Ezek a „chapterek” inkább vizuális-ritmikai elemek, amelyek egyúttal egyfajta időbeliséget is teremtenek, de tulajdonképpen felcserélhetők, átszerkeszthetők, kihagyhatók, „stock”-szavak, készlet-kifejezések. Nyilván a munkákkal rokoníthatók, azokat csoportosíthatják. Inkább vizuális, mint tartalmi ritmust adnak a könyvnek. Ahogy egy korábbi kiállításom faszövegében megfogalmaztam: „felszínesen narratív, mélyen formai; mélyen narratív, felszínesen formai”.

– *Munkád során egy folyamatosan épülő formakészlettel, saját szavadal „stock”-kal dolgozol, ahonnan módosítva, de újra és újra felhasználsz, az egyes művek belső hálózataiba rendezel elemeket. Bővült ez a megváltozott környezet hatására?*

– Abszolút nem, legalábbis nem tudatosan. Az identitás szempontjából a nyelv a meghatározó, az anyanyelveden tudsz a legjobban (kultúrát) fogasztani. Mostanára kezdem érteni, hogy mit is csinálók. A dolgokhoz való ragaszkodás jut eszembe. Illetve hogy mennyire sajátos, amit csinálsz, a trendekkel nem foglalkozva építeni valamit, hogy mennyire fontos a belső progresszió, hogy letehető vagy bárhol. A tartalom szintjén mindig próbálok elkerülni a személyes-séget. A hordozó, illetve valaminek a fizikai megnyilvánulása felülír minden tartalmat.

– *A „stock”-ról a „bricolage” jut az eszembe, amely Claude Lévi-Strauss szerint a „konkrét tudománya”, ahol egy meghatározott és heterogén formakészletből lehet csak barkácsolni. A „bricoleur” egyedi problémákra talál megoldást, méghozzá úgy, hogy a rendelkezés-*

benne lehetnek a munkáim néhány részletében, a rajzolás egyik lehetséges módjaként. A konstruálás előzményeként abszolút nem. A készlet-dolgok, melyek elsősorban nem is vizuális, inkább tartalmi elemek, valamilyen értelemben vázlatok. Bizonyos dolgokat közelítek meg újra és újra. De amikor odaállok egy nagy lap elé, foglalmam sincs, mi fog történni. Egy agglutinatív, önreflexív rajzi folyamat eredménye, ami kijön. A kényszeresség borzasztó nagy segítség.

– *Mit gondolsz, a szenvedélybetegség valaminek a tünete vagy külön kórkép?*

– Ez egy örök (klinikai?) kérdés. Ameddig az önismeretem terjed, én szenvedélybetegnek születtem. Ezt látom mindennap magamon, számomra ez egyértelmű. Valószínűleg ezért lettem olyan ember, aki képzőművészettel foglalkozik, mert ezen a területen tudok magamon dolgozni, annak ellenére, hogy mint mondtam, próbálok a lehető legkevésbé személyes lenni. Ehhez hozzájön az, hogy amit csinálók, nem segít másokon, nem közvetlenül szociálisan érzékeny vagy társadalmilag aktív. Ez a manapság klasszikusszámba menő, akár túlhaladottnak felfogható módszertan számomra önterápia, öngyógyítás, egy önző álláspont. Nálam ez egy fenntartható működő egyensúlyi állapot, szinte már hitbéli kérdés, a vallásosság felé mutat, hisz hogyan is lehetne egyensúlyban lenni? Hihetetlenül fontos az akarat. Mindennap el kell végezni a feladatot, összerakni magad. Nem ez az egész lényege, ez nem szándék, inkább egy módszertani dolog, egy alaphelyzet.

– *Beszélgetésünk során többször nyelvi párhuzamokat említettél. Adná magát, hogy „vizuális eseményekként” beszéljünk a munkáidról, de ez mégis sántítana. A kalligráfia jutott inkább eszembe. Meg Fredric Jameson gondolata, hogy „világte-remtő istenek olvashatatlan hieroglifái vagyunk ebben a technokrata világban”.*

– A munkáim viszonya a szöveghez és a nyelvhez leginkább indirekt, bár az utóbbi időben egyre inkább megjelennek szavak vagy számok, ami korábban nem igazán volt jellemző. Furcsa mellérendelő viszony áll fenn a munkáim, a címadás valamint a szöveg-adalékok között. A nyelvi-ség fontossága különösen a címadásban érhető tetten, minden kis részletében: nagyon számít, hogy mi van kis kezdőbetűvel írva, emellett szabadon is kezelem a nyelvet, amiből a kiállítások kapcsán néha konfliktusaim is származnak. Nyilván nem narráló segítségként, de amikor kiemelt fontossággal használom a címet – ami különösen a rajzok esetében szinte mindig elmondható –, több pusztá utalásnál. Segítő szándék, ami miatt úgy kell neveznem a munkáimat, ahogyan nevezem őket. A címek semmiképpen sem leíró jellegűek, de úgy gondolom, hogy erős önreflexív adalékot adnak a munkákhoz: fontos a jelenlétük, nélkülük máshogy működne. Ez persze egy abszolút belső interpretáció, valahol egy örök játék. Ahogy már szó esett róla, a rajz leggyakrabban organikusan, önjelölően kezd épülni, a cím általában utána születik. De előfordul fordítva is, hogy a nyelvi készlet van meg, és ehhez kell a rajzot rendelni. Ilyen értelemben viszont felülírom, hogy mennyire önreflexív a rajz, hiszen a cím nyilvánvalóan valamilyen belső kötődés, belső sorvezető.

LIGETFALVI GERGELY



Tibor Zsolt: referencia, 2019

(a konyha című 2013-as fotóhoz, illetve Memling Utolsó Ítéletéhez, 1467–1471), 200x300 cm

Kortárs Művészeti Alap

Pozícióharc helyett szolidaritás

Ebben a szövegben nemzetközi példák segítségével megpróbálom röviden felvázolni az autonóm művészet és a művészeti mező kialakulásának történetét, illetve árnyalni ezeknek a piachoz és a különböző hatalmi me-

zőkhöz fűződő ambivalens viszonyát. A szöveg második részében a magyarországi művészeti rendszer néhány főbb jellemzőjének ismertetése után javaslatot szeretnék tenni egy szolidaritáselvű kortárs művészeti szer-

vezet létrehozására, ami ugyan távolról sem jelentene megoldást a művészeti rendszerbe kódolt összes problémára, de talán fontos lépés lehet a nagyobb mértékű szolidaritás irányába.

1. Mítosz és mező

Public patronage kiállításoknak nevezték azokat a XVIII. században megjelent, különböző szociális célokat szolgáló tárlatokat, amelyek szervezői a belépőjegyekből, illetve az esetleges eladásokból befolyó összegeket igyekeztek jótékony célokra fordítani. Oskar Bätschmann Kiállító művészek – Kultusz és karrier a modern művészet történetében című (L'Harmattan, 2015) könyvében olvashatunk a képzőművészek első ilyen típusú próbálkozásairól, illetve a patronage-kiállításoknak egy olyan változatáról, amely a rossz anyagi helyzetben lévő alkotókat igyekezett támogatni. Először 1759-ben határozták el londoni művészek egy ilyen tárlat megszervezését, eredetileg művészözvegyek és művészárvaik megsegítését is célként tűzve maguk elé. A Society of Artists of Great Britain (a későbbi Royal Academy of Arts) szervezésében megvalósult 1761-es tárlat Samuel Wale által készített címlaprajzán a művészetek géniusza látható, amint pénzt oszt a rászorulóknak. Bätschmann megjegyzi, hogy a szervezők később már csak a fiatal és semmiféle támogatást sem élvező művészek megsegítésére szorítkoztak, valamint hogy fontosnak gondolták hangsúlyozni: az ott kiállítókat nem a hivatás vezérelti, és a kiállításnak nem a versengés vagy a művészek meggazdagodása a célja.

A XVIII. századi alkotóknak igencsak szükségük volt az efféle szolidaritásra, hiszen az európai művészet ekkoriban kezdett felszabadulni az egyház, az udvar és az arisztokrácia befolyása alól, így ezzel párhuzamosan komoly finansziális nehézségekkel kellett szembenéznük. A versengés pedig minden addiginál nagyobb méreteket kezdett ölteni. A vetélkedés persze mindig is jellemezte a művészeteket – elég, ha csak Parrhasiosz és Zeuxisz Plinius által leírt párviadalára gondolunk –, de nem lehet eléggé hangsúlyozni, hogy a XVII. század utolsó harmadában indult a párizsi Szalon, amely a XVIII. században teljesedett ki. Ez, illetve a szalontípusú kiállítások később-

számára dolgoztak, így a művek közszemlére tételére nemigen volt szükség, az aktuális művészet szemrevételezése pedig sokáig leginkább a műtermek látogatására szorítkozott. Az, hogy egy művész más művészekkel közös térben kiakasztja egy falra a festményét vagy bemutatja a szobrát, majd arra vár, hogy a mű-



François Joseph Heim: X. Károly kiosztja az 1824-as párizsi Szalon díjait, 1827
olaj, vászon, 173x256 cm, Musée du Louvre, Párizs

vet valaki megvásárolja, viszonylag új jelenségnek számított. Az első, Colbert által megteremtett párizsi szalontárlatok ugyan még nem számítottak az adásvétel helyszíneinek, és a művészek a későbbiek során is gyakran már eladott vagy megvásárolt műveket állítottak ki, de a Szalon és a csoportos megjelenés mindenképp új helyzetet teremtett: vele párhuzamosan megjelent a túltermelés, valamint a művészetben addig szinte ismeretlen felesleg fogalma is.

A művészek persze nemcsak egymással vetélkedtek, de az állam és az egyház közvetlen hatása alóli függés felszabadulásának folyamatában is igyekeztek mind erősebb pozíciókat megragadni az újkori társadalmak új típusú hierarchiáiban. Ehhez mindenképp arra volt szükségük, hogy magát a művészt az egyházi méltóságokkal, valamint az arisztokratákkal és polgárokkal egyenlő, vagy még azoknál is magasabb piedesztálra emeljék. Bätschmann szerint ennek érdekében először is meg kellett teremteniük a zseni kultuszát, mely célból némi kreatív csalástól sem rettentek vissza – mint például Asmus Jakob Carstens vagy Gustave Courbet. Később, hogy a művészeti termelést függetlenítsék a többi társadalmi mezőtől, a művészeknek egyértelművé kellett tenniük, hogy amire ők képesek, arra nem képes senki más, továbbá hogy amire a művész képes, az olyannyira egyedülálló, hogy csakis a művészet mércéjével mérhető. Flaubert szerint a művészet megfizethetetlen, „nem rendelkezik kereskedelmi értékkel”, a művészek pedig „fölösleges munkások”. Ezzel persze korántsem azt akarta mondani, hogy a művészet nem fontos, hanem azt, hogy a művészet és a művészeti alkotások mindentől független értéket képviselnek.

Pierre Bourdieu szerint ebben a folyamatban jött létre és szerzett relatív önállóságot a művészeti vagy kulturális termelési mező, amely a XIX. század végére el is foglalta helyét a legfontosabb hatalmi mezők sorában. Erre a hosz-

ország számára, de ezzel – mint Bourdieu állítja – nem az irodalmi vagy a művészeti mezőt képviselte, hanem a saját terepükön kívánta felvenni a versenyt a főurakkal és a miniszterekkel. Zola mögött nem egy arisztokrata vagy egy politikai párt, hanem immár az autonómiát szerzett kulturális mező állt.

Bätschmann szerint Asmus Jakob Carstens volt az első művész, aki érvényt szerzett az akadémiai szolgálat alóli felszabadulás vágyának, amiért a szegénységet is hajlandó

a berlini akadémiával, illetve a Carstenst előzőleg támogató von Heinitz nevű miniszterrel folytatott hosszas perlekedés eredménye. Mivel az akadémia fizette újdonsült tanára itáliai utazásait, ennek az lett volna az ára, hogy Carstens később visszatérjen Berlinbe, illetve hogy időnként beszámolókat és műveket küldjön haza. Ő azonban egyetlen kötelezettségét sem teljesítette, Itáliában szeretett volna maradni, és piaci karrierben reménykedett. De számításai nem jöttek be, így végül valóban betegen és szegényen halt meg 1798-ban, Rómában. A vágyott művészi szabadság tehát Carstens számára lényegében a piaci karriert jelentette volna, és ez a kapitalizmus történetének ebben a kezdeti szakaszában még reális alternatívának tűnhetett. Később nyilvánvalóvá vált, hogy a piac nem kevésbé elnyomó jellegű, és éppúgy az uralma alá tudja hajtani a művészetet és a művészeket, mint az állam vagy az egyház.

Bätschmann könyvének egyik főszereplője Courbet, aki szerinte a második császárság korának „legzseniálisabb és legtipikusabb művésze volt”, egyben pedig a modern művész egyfajta prototípusának is tekinthető. Karrierjének alakulásában számos XX. századi vagy kortárs művész életpályájára és stratégiájára ismerhetünk rá. Courbet hatalmas nehézségek árán vált csak kora elismert festőjévé. A negyvenes években a Szalon zsúrija még általában elutasította a műveit, ám az 1848-as forradalmat követően már viszonylag népszerűnek számított, 1852-ben egyik festményét III. Napóleon féltestvére vásárolta meg. Ahogy azonban Bätschmann írja: „karrierje elején elszenvedett kudarcai meghatározóvá váltak magatartása, önértelmezése és stratégiai szempontjából.” (Kiállító művészek, 141. o.) Ennek legjellegzőbb példája a XIX. századi festészet történetének egyik kiemelten kezelt eseménye, amikor 1855-ben – a párizsi világkiállítással párhuzamosan – egy maga szervezte tárlaton mutatta be saját műveit. A művészettörténet-írás általában e történetet kapcsán Courbet képeinek, illetve a művészeknek a kiállítás zsúrija általi elutasítottágát szokta hangsúlyozni, csakhogy



Asmus Jakob Carstens: Önarckép, 1785 körül

bi elterjedése Európában igen nagy mértékű változásokat okozott a művészetek és a művészek vetélkedéstörténetében. Korábban ugyanis a művészek elsősorban megrendelőik



Samuel Wale: A művészet géniusza alamizsnát oszt a rászorulóknak, 1761

volt vállalni. Egy később ismertté vált levelében ugyanis kijelentette, hogy a művész csak önmagának és Istennek tartozik felelősséggel, és hajlandó lemondani azokról az anyagi előnyökről, melyeket az akadémia nyújthat számára. Igaz, Carstens szabadságharca a levél háttértörténetének ismeretében már nem tűnik annyira egyértelműnek. A szöveg ugyanis

a történet ezúttal sem ilyen egyszerű. Olyannyira nem, hogy Courbet előzőleg hivatalos felkérést kapott egy, a világkiállítási pavilonba szánt mű elkészítésére. Ő azonban nem fogadta el a felkérést, mivel ehhez egy vázlatot kellett volna leadnia, az elkészült festményt pedig jóváhagyatnia a bizottsággal. Carstens korában ez még elképzelhetetlen lett volna,

ám Courbet-val már megszületett az a modern művész típus, aki nem tűr beleszólást a munkájába. Igaz persze, hogy előzőleg (sőt később is) festett a szalonok ízlésének inkább megfelelő képeket, ám ezúttal nemet mondott, és egyszerű pályázóként szerepelt. A bizottságnak 14 festményét nyújtotta be, ezek közül valójában csak hármat utasítottak vissza. Ez az arány akkor sem számított rossznak – ahogy a galériatulajdonosok és kurátorok által irányított kortárs művészetben sem számítana annak. Az Ornans-i temetés (amellyel előzőleg nagy sikert ért el a Szalonon) és a Múterem című festményeket egyébként a hivatalos indoklás szerint hatalmas méretük miatt nem állították ki. Ennek ellenére a festő ezentúl még inkább azonosult azzal a már csak félig-meddig valós „kitaszított művész” státusszal, amely végül teljes győzelmet hozott számára. Courbet lázadása tehát Carstenséhez hasonlóan többértelmű, hiszen részint ezeknek a jelentős mértékben saját maga generálta „instrumentális botrányainak” köszönhetette a sikert. Ilyen botrányok nélkül viszont aligha beszélhetnénk modern művészetről vagy a művészet és a művész szabadságáról.

Bourdieu kulturális termelési mezővel foglalkozó írásainak hiányossága, hogy mivel ismeretei elsősorban a francia művészetre, és azon belül is leginkább az irodalomra korlátozódtak (azért Courbet nála is központi szereplő), elemzéseiben nemigen hagyta el Franciaország határait. Viszont tény, hogy ebben az időben egyértelműen Párizs játszotta a főszerepet, hiszen itt volt a leglátványosabb az a fajta polgári művészet, amit már piaci művészetnek is nevezhetünk. A folyamatban döntő szerepet játszott annak az új, XIX. századi tőkésosztálynak a megjelenése, amely lényegében leváltotta a XVIII. század mecénásait, és amely „undort és megvetést váltott ki” azokból a művészekből, akik végül részben ezzel a polgári művészettel szemben hozták létre az avantgárdot (amely itt leginkább szociológiai kategóriaként szerepel).

Ugyancsak sajátos gazdasági folyamatok eredményeképpen állhatott össze Párizsban



Gustave Courbet: Jó napot, Courbet úr!, 1854

olaj, vászon, 132×150 cm, Musée Fabre, Montpellier

meghatározta a modernista művészet termelési mezőjét. Eszerint különbséget kell tennünk a művészet heteronóm és autóm termelési ágai között. A heteronóm vagy konzervatív művészek elsősorban a gazdasági vagy politikai mezőket szolgálják ki, de legalábbis a nagyközönség elvárásainak inkább megfelelő produktumokat hoznak létre, ezáltal viszonylag gyorsan jutnak bevételekhez és elismertséghez. Ezzel szemben az autonóm, avantgárd vagy progresszív művészek teljesen más stratégiákat alkalmaznak, elsősorban saját belső piacukra termelnek, és inkább hosszú távon beérő sikerekben reménykedhetnek.

von egyfelől a közönség meghódításáért, másfelől a művészet aktuális meghatározásáért is folyik. A mező szereplői ebben a játszmában olyan szimbolikus tőkékre tesznek szert, melyek egy idő után gazdasági vagy politikai tőkékre is átválthatók. Bourdieu hangsúlyozza, hogy minden hatalmi mezőben (a politikaiban és a tudományosban is) kiemelt szerepük van az örökölt kulturális és gazdasági javaknak, de a korlátozott termelési mezőben minden addiginál jobban felértékelődnek azok az örökölt tőketípusok, amelyek feltétlenül szükségesek a később megtérülő avantgárd pozíciók megtartásához. A tiszta művészetért folytatott harc így egyúttal a tiszta pozíció megtartásáért vívott harcot is jelenti, amiből a legtöbb esetben az „örökös” vagy „rátermett” (egyaránt magasnak mondható gazdasági és kulturális tőkével rendelkező) kategóriákba tartozó szereplők kerülnek ki győztesen.

A művészet szabályai – Az irodalmi mező genezise és struktúrája című Bourdieu-könyvben (BKF, 2013) bemutatott példákon keresztül egy másik tipikus életpálya is kirajzolódik. Az alsó társadalmi osztályokból, illetve vidékről származó művész előbb betagozódik a párizsi bohémvilágba, valamelyik avantgárdnak nevezhető csoportba, ám mivel híján van a megfelelő tőkének ahhoz, hogy learathassa kockázatos befektetéseinek lehetséges gyümölcseit, előbb vagy utóbb visszatér saját osztályához, hitéhez, hazaköltözik vidékre, vagy ilyen-olyan alkuk megkötésére kényszerül az aktuális hatalommal. Jules Champfleury esetében – aki a fiatal realista írók vezéréként indult, élete alkonyán pedig „a konzervativizmus hivatalos elméletírójaként” végezte – nem nehéz a magyar irodalom- vagy művészettörténet néhány alakjának hasonló életpályájára ráismerni. Mindez nem jelenti azt, hogy az alacsony származásúaknak egyáltalán nincs lehetőségük megmaradni a korlátozott termelési mezőben, csak jóval kevésbé, mint a többieknek. Sok minden függ a szereplők habitusától, attól, hogy mekkora a mező szolidaritásfaktora. Például, hogy kinek és mennyi pénzt adnak kölcsön az „örökös” kategóriába tartozó szereplők, mennyiben hajlandók latba vetni kapcsolati tőkéjüket nem örökös társaik (mondjuk) álláshoz juttatása érdekében – ám a segítség fokozhatja is a kiszolgáltatottság táplálta frusztrációt. Sok függ továbbá attól, hogy mennyiben lehetséges a különböző kulturális tőkékkel operálni a mezőben. Amennyiben ugyanis a mezőben tevékeny művész időben ráismer saját kulturális tőkéjére, még ha az pusztán vidéki vagy alacsony származását jelenti is, egyúttal elkezdheti kiaknázni az abban rejlő lehetősé-

geket, illetőleg azt más típusú kulturális tőkékkel konfrontálni. Courbet például – mint később Constantin Brancusi is – előszeretettel játszott rá „népi” származására, de ezzel csak egy olyan mezőben lehetséges nyerni, amely tolerálja az ilyen típusú magatartást. Képzeld el ugyanezt az 1990-es évek Magyarországon.

Fontos hangsúlyozni, hogy a művészeti mező csak relatív autonómiára tehet szert, mivel állandóan ki van téve a vallási, gazdasági és politikai mezők felől érkező hatásoknak. Minél magasabb azonban a mező autonómiájának a szintje, annál inkább képes ezeket szimbolikus formákká átalakítani, illetve annál jobban érvényesül benne az a mechanizmus, amelyet Bourdieu fénytörő hatásnak nevez: ennek során a befelé áramló impulzusokat a mező saját logikája szerint megszüri, illetve ezáltal különleges kompromisszumok köthetnek benne. Mondanom sem kell, hogy a művészettörténet-írás is csak a tudományos mező magas szintű autonómiája esetén tud relatív objektivitást produkálni. A kulturális vagy művészeti mező is hatással lehet a többi mezőre, lásd például Zolát vagy a kritikai művészet megannyi formáját.

Diktatúrában természetesen nem beszélhetünk autonóm művészeti mezőről, de a piac túlságosan erős hatásai is veszélyeztetik a mező autonómiáját. Nem biztos, hogy Bourdieu elméleteit jelenleg maradéktalanul alkalmazni lehet a kortárs kulturális termelés vagy a tudományosság legtöbb almezejével kapcsolatban, minthogy azokban a piac befolyása az 1970-es évek óta folyamatosan növekszik. A kortárs művészet esetében nem szeretnék egyenlőségelet tenni a szélesen értelmezett piac, illetve a professzionális kortárs piac között. Ennek ellenére úgy gondolom, elég egyértelműnek látszik, hogy a kortárs művészetet vagy a művészettörténet-írást nem lehet pusztán a kereskedelmi galériákra bízni. Dicséretes, ha egy kortárs galéria tevékenysége művészeti tanulmányok vagy monográfiák kiadására is kiterjed, ám azokban – nagy valószínűséggel – előbb-utóbb visszaköszönnek az aktuális kereskedelmi érdekek. Még kevésbé lehet bízni azokban a kortárs művészeti vásároknak, amelyek közül a legelső, az 1967-ben startoló Art Köln alapítója nemrég arról beszélt egy interjúban, hogy talán nem is volt olyan jó ötlet részabadtítani a világra ezt a kiállításfajtát – amelyben kis fantáziával a XIX. századi szalontárlatokra ismerhetünk.

Másfelől a kulturális mező legfőbb reprezentánsa, az értelmiségi jelentősége egyre inkább háttérbe szorul a vloggerek és youtuberek vagy a Facebook kitermelte új internetes véleményformálók korában. Bár ez a folyamat sem most kezdődött, hanem szintén a 1960–1970-es években: például a televíziós véleményvezérek megjelenésével.

Mindezt Bourdieu is érzékelte. A művészet szabályai utolsó fejezetében hangot is ad az értelmiségi, illetve a művészeti mező veszélyeztetettségével kapcsolatos aggodalmainak. Fő problémaként „a művészet és a pénz világának egyre nagyobb mértékű összefonódását” jelölte meg: „Gondolok itt a mecénatúra új formáira és azokra az új szövetségekre, amelyek bizonyos gazdasági vállalkozások, gyakran a legmodernebbek – mint Németországban a Daimler-Benz, vagy a bankok – és a kulturális termelők között kötöttek; és gondolok arra, hogy az egyetemi kutatások egyre gyakrabban vesznek igénybe szponzorokat, vagy hogy gazdasági vállalkozásoknak közvetlenül alárendelt oktatást hoznak létre.” (A művészet szabályai, 359. o.) Mindez a neoliberalizmus „nagy évtizedében” pusztába kiáltott szó lehetett csak Nyugat-Európában is – hát még Kelet-Európában vagy Magyarországon, ahol az értelmiség, illetve a politikai aktorok túlnyomó többsége a kilencvenes években egyenesen követelte mindazt, amit Bourdieu veszélyesnek gondolt. A rendszerváltás után pozícióba került egykori modernista vagy neoavantgárd művészek csakúgy, mint fiatal kortársaik, a művészettörténetészek és a kurátorok zöme is ezt az álláspontot képviselte: szinte mindegyikük a megváltó piacról fantáziált.



Gustave Courbet: A halász gyermekei, 1867

olaj, vászon, 54×65 cm, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid

a művészeknek, valamint a művészettel kacérkodó, de művésszé végül nem váló bohém fiataloknak egy olyan tömege, amely többé-kevésbé képes volt önmaga eltartására. A mára klasszikusnak tekintett XIX. századi költők (például Baudelaire) köteteit csekély kivételtől eltekintve ez a réteg, illetve maguk a költők és más művészek vásárolták, a progresszívnek számító festőket pedig elsősorban a hozzájuk hasonló írók méltatták vagy védték.

Végül a század utolsó harmadára előállt az a rendszer, amely azután Bourdieu szerint

Ez utóbbit nevezi Bourdieu korlátozott termelési mezőnek, ahol mindig megfigyelhetők a „felszentelt” és „eretnek”, vagyis az idősebb és a fiatalabb avantgárd művészek között zajló pozícióharcok. A küzdelem és a pozícióharc lényegi eleme Bourdieu mezőelméletének. A mezőt a benne zajló harcok teszik azzá, ami, vagyis olyan erőterré, amelyben a szereplők a rendelkezésükre álló gazdasági, társadalmi és kulturális tőkékkel felfegyverkezve a mezőben betölthető és kialakítható pozícióért harcolnak. A harc ezenkívül hosszú tá-

2. We Sit Starving Amidst Our Gold

A kilencvenes évek során a Bourdieu által leírthoz nagyon hasonló művészeti rendszer alakult ki Magyarországon, amely csak súlyos konfliktusok közepette szerezte meg relatív önállóságát. Ehhez a politikai rendszerváltás önmagában nem lett volna elegendő. Kellettek hozzá például azok a Műcsarnok körüli harcok, amelyek közül leglátványosabban az intézmény mindenkori vezetősége, valamint a Magyar Képzőművészek és Iparművészek Szövetsége között zajló szalonviták voltak. Ezekből az is kiolvasható, hogy az aktuális kultúrpolitikai feszültségek szinte folyamatos nyomás alatt tartották a mezőt. Azok a művészek, akik nem tartoztak az egykori progresszív vagy neoavantgárd körökhöz, nem tartották a lépést a kortárs nyugat-európai és észak-amerikai művészeti tendenciákkal, és nem tudtak az egykori „ellenzéki-ségükből” származó szimbolikus tőkét sem felmutatni, a mező mechanikája folytán a korlátozott termelési mezőn kívül találták magukat. Később vagy elfogadták a játékszabályokat, vagy – mert a folyamatos kultúrpolitikai viszályok lehetőséget adtak „mellőzöttségük” megmagyarázására – valamelyik politikai tábor védőernyője alá húzódtak, és maguk is beálltak a kulturális harcokba. Ezzel szemben a hatvanas-hetvenes évek új-absztrakt vagy neoavantgárd művészei a kilencvenes évek már a „felszentelt” avantgárdot képviselték, miközben az őket mérsékelten kritizáló, feminista és/vagy kritikai tendenciákat képviselő fiatalabb művészek és teoretikusok – lásd például a Milieu et L'EGO (1993) vagy a Vízpróba (1995) című kiállításokat, a Független Képzőművészeti Műhelyek Ligája vagy az Éjjeli őrjárat tevékenységét – az „eretnek” avantgárd kategóriába sorolhatók.

A rendszerváltás után megszülettek a különböző „kapuőr” pozíciók és viszonylag gyorsan el is foglalták őket, valamint legkésőbb a kétezres évek elejére egy – kelet-európai viszonylatban – aránylag erősnek mondható kortárs kereskedelmi magángalériás hálózat is kiépült. Ám ebben a rendszerben már nem sok átjárásra nyílt lehetőség. A kilencvenes években még viszonylag korlátozott gazdasági tőkével is lehetett kortárs művészettel foglalkozó gazdasági vállalkozásokat indítani, a későbbiekben



Kiss Pál Szabolcs: Performansz a Műcsarnok előtt, 2013

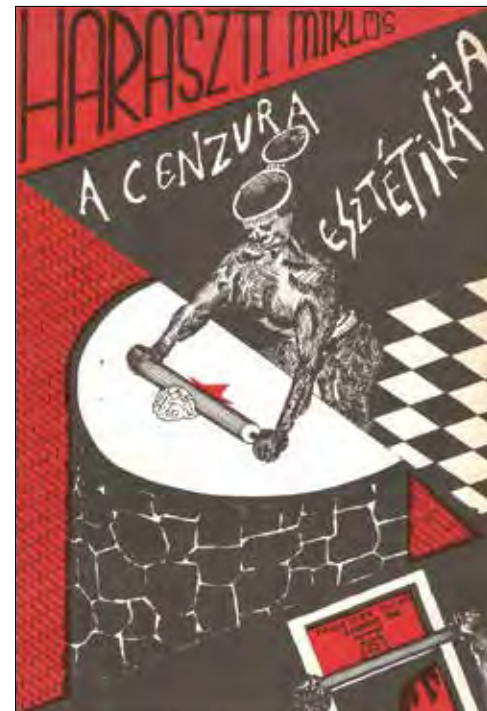
tosan a nyitottságot hirdette, valójában igen zárt szisztémaként működött, ahol az örökölt tőkék minden addiginál jobban kezdtek számítani. Gyorsabb ütemű társadalmi mobilitás már csak azért sem állhatott a többség érdekében, mert kifejezetten szűkös erőforrásokért (kiállítási lehetőségek, ösztöndíjak, fizetőképes közönség, vásárlók stb.) folyt a harc, az ország várva várt gazdasági felemelkedése ugyanis elmaradt. A korlátozott termelési mező nem független a gazdaság állapotától, és nem véletlenül született meg – mint láttuk – éppen Párizsban. Viszont Budapest – az ország többi részéről nem is beszélve – csak nem akart a XIX. századi Párizshoz hasonló robbanásszerű növekedést produkálni. Ennek ellenére a magyarországi művészeti mező elkezdte „sikeres felzárkózását” a Nyugathoz. Egy 2018-as Guardian-cikk szerint Nagy-Britanniában a munkásosztályból származók messze alulreprezentáltak a kulturális termelési mezőkben. A számuk 2018-ban minden területen bőven 20% alatt maradt, és bár a zene, az előadó- és a vizuális művészetek össze-

Azt, hogy ezt nem látták előre, persze nem lehet felróni azoknak a szereplőknek, akik a rendszerváltás előtti időszakban nőttek fel, és akik így nem sokat tudtak a művészeti mezőről (és általában a liberális piacgazdaság) természetéről. A kulturális tőkék 1989 előtt is meghatározók voltak, ám a gazdasági alapú tőkék korántsem játszottak akkora szerepet, mint például Nyugat-Európában. Sőt, bár idővel az államszocializmus is kitermelte a maga hierarchiáját, a társadalmi mobilizáció lelassult, a hetvenes évektől pedig stagnálni kezdett – ebben a keleti rendszerben a Bourdieu által használt „örökös” vagy „rátermett” kategóriák kevésbé használhatók. Sokkal több vidéki, vagy alacsony származású alkotó kerülhetett be a művészeti életbe, sőt az avantgárdnak nevezhető körökbe is. Az avantgárd típusú vállalkozások itt is kockázatosak voltak, sőt bizonyos értelemben még kockázatosabbak is, mint a vasfüggöny túlsó felén. Ugyanakkor a magyarországi avantgárd és neoavantgárd művészeknek – noha szerettek volna – csak elenyésző mértékben kellett a piaccal, illetve a tényleges nagyközönséggel konfrontálódniuk. Cserébe a rendszer nem is igazán engedte a teljes infrastrukturális lecsúszást. A totális elszegényedés, az eladósodás, az utcára kerülés valójában még a legértelmezesebb ellenzéki pozíciókat felvevő értelmiségieket sem fenyegette (lásd Magyar Bálint és Szénási Sándor beszélgetését a Klubrádióban). A rendszerváltás előtt betöltött ellenzéki pozíciók pedig 1989 után felértékelődtek. Ellenzéki magatartás alatt itt nem csak konkrét politikai tevékenységet – például szamizdatok előállítását és terjesztését – kell érteni, hanem a politikai kiszólásokkal megtűzdelt művészet és az államszocializmusban betiltott, vagy valamilyen formában szankcionált kiállításokon való részvételeket is, melyek a kilencvenes évek rehabilitációs folyamatában döntő jelentőségű szimbolikus tőkének számítottak.

Az állami megrendelések mellett a képzőművészet 1989 előtt működő intézményrendszere, a Művészeti Alap (amelynek minden diplomás alkotó a tagja volt) által biztosított műtermek, művészlakások, a képcsarnoki kiállítások, a kétmillió vásárlások, a Képzőművészeti Kivitelező Vállalatnál elvégezhető munkák, művészjárnulék, segélyek és nyugdíjak meglehetősen létebiztonságot nyújtottak a művészeknek – legalábbis a nyolcvanas évek végéig. Természetesen elsősorban az aktuális hatalomhoz hű művészek érvényesültek ebben a rendszerben, amely főleg az ötvenes és hatvanas években erős ideológiai kontrollt is alkalmazott. Mindez nem kedvezett a nemzetközi avantgárdhoz igazodó alkotóknak, hiszen például a rendszer kiépülésének kezdetén tiltólistára került az absztrakció és vele együtt a legtöbb Európai Iskola-s művész. A Magyar Képzőművészek és Iparmű-

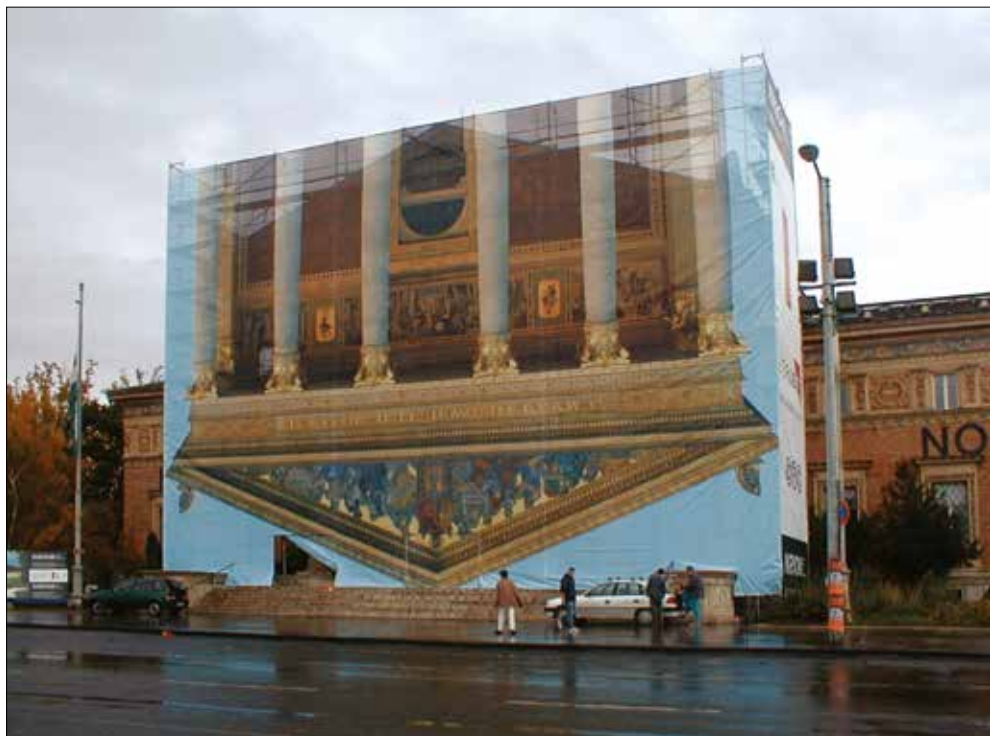
szek Szövetségének alapszabályában szerepelt egy, „a szocialista realizmus megteremtését és terjesztését” hirtető passzus, de ez nem tartotta vissza az absztrakt művészeket – köztük az Iparterv- vagy a Szűrenon-kiállítások egyes résztvevőit – attól, hogy felvételüket kérjék a szervezetbe, amikor a hatvanas évek végén már enyhülni látszott a szigor. Nyilvánvalóan nem a progresszívnek nevezhető művészek aratták le itt a babérokat, viszont ők sem tudták megkerülni a rendszert. Az utóbbi évek kutatásai (például Kácsor Adrienn CEU-n megvédett diplomamunkája) kimutatták, hogy több progresszívnek tekintett művész is kivette részét az Alap vásárlásaiból, és volt, aki (Horányi Attila a BUKSZ-ban megjelent írása szerint például Altorjai Sándor) a Képcsarnok heti zsűrijére saját értékpreferenciáihoz képest jóval visszafogottabb színvonalú műveket küldött be. Mindez persze érthető, hiszen ahogy mondan szokás: „valamiből meg kell élni”. Courbet a Szajna parti kisasszonyok mellett egy, a közönség ízlésének megfelelő vadászjelenetet adott be a Szalonra még 1857-ben is, amely igen magas áron el is kelt. A probléma inkább az, hogy – főként a rendszerváltás után – mára sok szempontból korrekcióra szoruló művész-mítoszok születtek.

Mivel sok függött attól, hogy ki milyen 1989 előtti múltat tudott felmutatni, számos művész még a képcsarnoki, vagy az ún. „kétmillió” vásárlásokon való részvételét is igyekezett elhallgatni (arról, hogy milyen volt ekkor a közhangulat, sokat elmond a Kónya–Pető-vitaként elhíresült 1991-es televíziós beszélgetés). Ehhez pedig a művészettörténet is asszisztált, hi-



Haraszti Miklós: A cenzúra esztétikája, AB Független Kiadó, 1986, borító: Rajk László

szen a korszakkal foglalkozó, valamint a jól ismert 3T kategóriát végtelenségig leegyszerűsítő szövegekből gyakran kimaradtak a fenti információk. Így az iparterves és más progresszívnek tekintett művészek közül a hatvanas-hetvenes éveket csak leírásokból ismerő generációk szemében sokan olyan hőszerokká nőttek, amilyenek valójában nem lehettek. Mostanra egyre nyilvánvalóbb, hogy például a hatvanas évek művészete sokkal komplexebb és gazdagabb volt annál a képnél, amelyet a Magyar Nemzeti Galéria kiállításának látogatói 1991-ben láthattak. Mindez persze nem változtat azokon a tényeken, hogy a hatvanas években induló progresszív művészgeneráció tagjai nagyrészt rossz körülmények között éltek főleg a pályájuk elején, időnként rendszerellenesnek mondható magatartást mutattak, és emiatt előfordult, hogy szankcionálták a tevékenységüket, miközben néhányan közülük nemzetközi viszonylatban is kiemelkedő életművet hoztak létre. Összességében azonban elmondható, hogy sok ellentmondás hatja át, és még mindig számos félreértés nehezíti ennek a korszaknak a megítélését. Beszédes tehát az a hatalmas csend, amely A kettős beszé-



Sugár János: Semmi sincs úgy, mint azelőtt, 2002

már aligha. A nemek arányának alakulásában kétségkívül pozitív tendencia mutatható ki, de nehezen eldönthető, hogy ebben a feminista diskurzus elterjedése, a gender-kérdéseket feszegető művészet nemzetközi szárnyalása volt inkább döntő jelentőségű, vagy egyszerűen csak a különböző gazdasági szektorok leértékelődésekor általánosan tapasztalható feminizálódásról beszélhetünk inkább. Miközben tehát a kortárs művészet folyama-

vont területén érték el a legmagasabb arányt, ez azért volt lehetséges, mert a könnyűzenei szektorban a mai napig nagyobbak a mobilizációs lehetőségek. A cikk által emlegetett kutatás ugyanakkor a teljes mezőre vonatkozott. Arról, hogy valaha ilyen szempontból mérte-e valaki a korlátozott mezőben tevékeny szereplők arányát, nincs tudomásom, de meg kellene lépnie, ha ez a szám bármelyik nyugat-európai országban elérné a tíz százalékot.

den innen és túl – Művészet Magyarországon 1956–1980 című, két éve kiadott könyv megjelenését fogadta.

A 2010 után újra hatalomra kerülő Fidesz kultúrpolitikájával és az MMA tevékenységével szembeni bojkott is részben ezekre a félreértésekre épült. Az OFF-Biennálé megálmodói is építettek ezekre a félreértésekre, minthogy példaképként a hatvanas-hetvenes évek progresszív művészeit jelölték ki, de így voltak ezzel a fiatal művészek is. A 2015-ös Vörös farok és kék ceruza című kiállításon például a Borsos Lőrinc művészpáros egy Bak Imre-művet takart el egy fekete felülettel, párhuzamot vonva ezzel a hatvanas években megtapasztalható cenzúra és az aktuális kultúrpolitikai viszonyok között. A 2015-ös első biennálé talán az elmúlt évtized legfontosabb hazai kortárs művészeti eseménye volt, fontos tájékozási pont abban a ködben, amely akkoriban mind sűrűbbnek látszott, és amelyben a fiata-

verekedni magukat azokba az ellenzéki művészeti vagy értelmiségi közegekbe, amelyekbe tehetségük okán talán beférnének és vágynak is, könnyen lehet, hogy szintén ismert utakat járnak majd be.

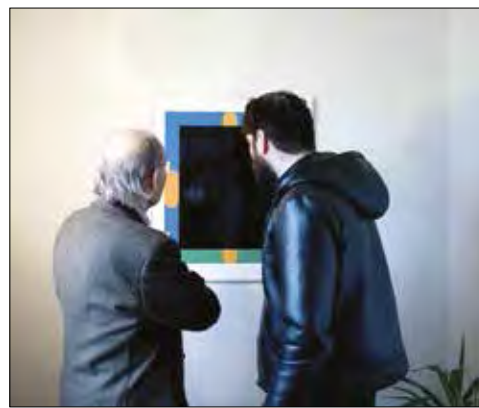
Ha valamennyit is változtatni akarunk ezen a körforgáson, mindenképpen őszintébbeknek és szolidárisabbaknak kell lennünk egymással. Bourdieu a maga részéről nem látott lehetőséget arra, hogy elhagyjuk a mezők logikáját, azonban talán képesek lehetünk felismerni a mezőben betöltött pozíciókat, és annak megfelelően morális döntéseket hozni.

A Térey-ösztöndíj körül nemrég lezajlott disputában számos vélemény fogalmazódott meg pro és kontra. Fehér Renátó a 24.hu oldalon például azt írta, hogy „a hatalom érdekeivel mélyen egyezik az évtizedes gyakorlatát vált kollaboránszás”. Fel kell tehát hagynunk ezzel a logikával, és el kell fogadnunk az egyszerű ténnyt: vannak, akik megengedhetik ma-

ben sokan és sokat adományoznának, úgy más művészeti ágakban tevékeny alkotókat is be lehetne vonni a támogatottak közé, például írókat vagy költőket. Egyelőre azonban maradjunk a képzőművészetnél. Ebben az esetben az alapítvány büdzséje felől egy évente változó tagságú, művészekből, kurátorokból és művészettörténészekből álló kuratórium dönthetne. Ennek megszervezésében első körben talán leginkább az OFF vagy az FKSE tudna részt venni, de fontos lenne, hogy minél több vélemény, minél többféle művész vagy kurátor találkozzon itt. Természetesen a művészeti mező ennél sokkal több szereplős játszma (elég csak a Magyar Power 50 listájára vetni egy pillantást), azonban fontos lenne, hogy a politikai kényszerek mellett a gazdasági érdekek is, amennyire csak lehet, kívül maradjanak ezen a szervezeten. Így itt a galériatulajdonosokat vagy a gyűjtőket inkább a támogató szerepkörben tudnám elképzelni. Hogy ez a szervezet mire lenne alkalmas, az a befolyt összegektől függ. Hozzájárulhatna például egy szakkollégium működtetéséhez (főleg mivel a Képzőművészeti Egyetem kollégiuma állítólag veszélybe került), és talán – amennyiben érkezne ilyen típusú felajánlás – önálló kiállítóhelyet is fenntarthatna. A közösségi finanszírozású ösztöndíj megalapítása és működtetése azonban szerintem már rövid távon is megoldható lehet.

A Térey-ösztöndíj azért is jó példa, mert a 35. éven felüli korosztályt támogatja. Nem mintha a fiatalabbakat nem kellene, de a harmincas, és főleg a negyvenes korosztály még „normális” körülmények között is veszélyeztetett, hiszen ebben a korban szoktak kihullani közülük a jelentősebb gazdasági tőkével nem rendelkező szereplők. Még ha a korlátozott piacon amúgy eladható termékeket állítanak is elő, általában jelentős lépéshátrányban vannak a „felszentelt” avantgárdokkal szemben, viszont a hazai műkereskedelem csúszása miatt ez a hátrány még sokkal nagyobb, mint általában. Ha pedig nem kedvelik a kortárs galériák és vásárok légkörét (mert más léptékben vagy médiumban dolgoznak, vagy kritikusan gondolkodnak a fennálló gazdasági világrendszerrel szemben), létkérdés számukra, hogy hozzájussanak az állami intézményrendszerhez és azokhoz forrásokhoz, amelyekről most nagyrészt el vannak zárva. Az itt felvázoltakhoz hasonló kérdésekkel legutóbb Seregi Tamás foglalkozott az Exindexen Olcsó művészet – de miből? című tanulmányában. Javaslatával, a művészeknek járó alapjövedelemmel ugyan nem feltétlenül értek egyet, viszont egészen biztos, hogy a kortárs művészek és főleg a középgenerációs alkotók egzisztenciális nehézségeinek enyhítésére minél hamarabb megoldást kell találni.

Ha már az őszinteséget emlegettem, engedjessék meg nekem „hazafelé” is beszélni. A művészek ilyen-olyan formában történő támogatására még csak-csak van példa Magyarországon, de a művészettörténészek, kriti-



Bak Imre és Borsos János a Vörös farok és kék ceruza című kiállításon, 2015

kusok, ha lehet, még rosszabb helyzetben vannak. Ráadásul a kettő, egy, esetenként pedig nulla forint/karakter honoráriumért megírt szövegeik húsz-harminc év múlva, ha lesz még műtárgypiac (ami egyáltalán nem biztos), nem fognak borsos áron elkelni, mint most a művek. Ha az ösztöndíj művészettörténészekre is kiterjedne, amit ők évente egy komolyabb tanulmány megírásával ellentételeznének, az új Alap akár minden évben kiadhatna egy magas színvonalú tanulmánykötetet.

Lehet, hogy sokak számára naivitásnak tűnik mindez, de gondoljunk bele abba, hogy milyen célokat tűztek ki maguk elé, és milyen eszméket hirdettek egykor az avantgárd művészek különböző generációi. A 2013-as Velencei Biennálé brit pavilonjában Jeremy Deller kiállításának egyik központi eleme volt a We Sit Starving Amidst Our Gold című falfestmény, amely a velencei habokból kolosszusként kiemelkedő William Morris ábrázolta, amint a multimilliárdos futballklub-tulajdonos Roman Abramovics luxusjachtját hajítja el a Giardino bejárata előtt. A művészet vagy az avantgárd persze a legjobb korszakaiban sem volt képes hasonló trükkökre, sőt inkább egy olyan hajóra emlékeztet, amely folyamatosan a politika és a piac között navigál, semmint egy erőtől duzzadó kolosszusra. Annál azonban mégiscsak többre hivatott, mint hogy, úgymond, madarak csemegéje legyen.

Egy kortárs művészeti alapítvány a művészeti mezőbe kódolt és a fennálló gazdasági világrendszerrel mindig szoros összefüggésben álló problémahalmazra nem jelentene megoldást, de tűzoltásra jó, és fontos lépés lehet a nagyobb volumenű szolidáris gondolkodás irányába is. Hacsak nem akarunk beletörődni abba, hogy a művészek és a művészet nemcsak a salonokba, de szép lassan a hercegi udvarokba, a királyi palotákba kerül majd vissza. És ez még a jobb forgatókönyvek közé tartozik, hiszen amennyiben nem alakítjuk ki a szolidaritás tágabb intézményrendszerét, félő, hogy a jövőben a képzőművészet intézményrendszere lesz a legkisebb problémánk.

HUTH JÚLIUSZ

Irodalom

Barna Emília–Madár Mária–Nagy Kristóf–Szarvas Márton: Dinamikus hatalom. Kulturális teremtés és politika Magyarországon 2010 után. *Fordulat* 26 (2019/2), 226–251.

Bätschmann, Oskar: *Kiállító művészek. Kultusz és karriera modern művészeti rendszerben*. L'Harmattan, Budapest, 2015. Fordította: Nagy Edina.

Bourdieu, Pierre: *A művészet szabályai. Az irodalmi mező genezise és struktúrája*. BKF, Budapest, 2013. Fordította: Seregi Tamás.

Brown, Mark: Art industry report asks: where are all the working-class people? *The Guardian*, 2018. 04. 16.

Douglas, Sarah: Dealer Rudolf Zwirner (David's Dad) Cofounded the First Art Fair – Now He's Not So Hot in Them. *Artnews*, 2019. 10. 16.

Fehér Renátó: Miféle ellenállás az, amelyik nem a hatalmat, hanem a kollégát kényszeríti válaszokra? *24.hu*, 2010. 01. 31.

Horányi Attila: Művészet, történet, Kelet-Európából. *BUKSZ*, 2019 ősz–tél, 189–203.

Kácsor Adrienn: *Patronizing Contemporary Painting in State Socialist Hungary, 1957–1969*. MA szakdolgozat. CEU, 2016.

Seregi Tamás: Olcsó művészet – de miből? *Exindex*, 2018. 09. 15.



Németh Ilona: Vesszőfutás, Vízpróba II., Óbudai Társaskör Galéria, 1995

labbb generációk egyre nehezebben tapogatóznak. Viszont – úgy gondolom – hatalmas hibát követett el azzal, hogy olyan magasra tette az ellenzéki mezőbe való belépés szimbolikus díját, amit a legtöbb művész vagy értelmiségi, még az OFF környékén tevékeny szereplők jelentős része sem tud megfizetni. A Fiatal Képzőművészek Stúdiója Egyesület is elsajátította ezt a stratégiát, szerencsére azonban még idejében léptek, és nem kellett a szervezetet több mint ötvenéves működés után bezárni.

Később az OFF szervezői is észlelték a bajt, és igyekeztek revideálni az állammal, valamint az állami infrastruktúrával és támogatásokkal kapcsolatos viszonyukat; az egyik 2017-es kiállításukon pedig egy MMA-s művész is szerepelt. Érzékelték ezt a problémát a Fordulat 26. (2019/2.) számában megjelent, az elmúlt tíz év kultúrpolitikáját elemző tanulmány szerzői is, akik szerint az OFF esetében az állam fogalma folyamatosan újradefiniálódik annak kapcsán, hogy mely erőforrások számítnak elfogadhatónak vagy bojkottálandónak. Ugyanitt a kortárs képzőművészet mezőjét az irodalmihoz hasonlóan „különösen magas szimbolikus, ám alacsony gazdasági tétellel bíró, a klasszikus elitkultúrába sorolt almezőként” (245. o.) írják le. Amíg például a filmes közegben a NER-pénzekhez való viszony kevésbé problematikus, úgy tűnik, a kortárs képzőművészeti almezőben az állami intézmények nagy részének, illetve kifejezetten az MMA forrásainak a bojkottálása vált azzá a „tisztá pozícióvá”, ami egy esetleges „rendszerváltás” után felértékelődhet. Miközben számos, ehhez a pozícióhoz ragaszkodó, magát ellenzékiinek valló művész bizonyos időközönként kínos kézfogásokra kényszerül, ha például a galériájától egy NER-közi üzletember vagy politikus vásárolja meg a művét.

A helyzet tehát kísértetiesen hasonlít a rendszerváltás előtti időkre. Úgy tűnik, a rendszerkritikus liberális értelmiség és az ellenzéki művészek újra és újra ugyanazt az utat járják be; miközben azok, akik nem tudják be-

guknak az állami pénzek bojkottálását, és vannak, akik nem. Ennél azonban többet is lehet tenni. Kukorelly Endre például 2019-ben egymillió forintot ajánlott fel a Baumgarten-díj visszaállítására, amely ma is működik. A képzőművészetben ráadásul több pénz van, mint az irodalomban. Jelenleg akadnak olyan kortárs művészeink, akik súlyos milliókért, tízmilliókért tudják értékesíteni a műveiket, így évente néhány nagyobb felajánlás is elég lehetne a Baumgarten-díjhoz vagy a Térey-ösztöndíjhoz hasonló ösztöndíj létrehozására.



Jeremy Deller: We Sit Starving Amidst Our Gold, 2013

töndíjhoz hasonló ösztöndíj létrehozására. Létre lehetne hozni tehát egy, az MMA-tól és a (mindenkori) kormánytól is független támogatási rendszert, egy olyan alapítványt, amelybe a művészeti mező anyagilag sikeresebb szereplői fizethetnének be különböző összegeket – úgyszólván lelkiismereti alapon. Amennyi-

Gondolkodni is csak rajzolja szeret – állítja Juhász András videoművész, akivel a VJ kultúráról és a hazai partyvetítés kezdeteiről, a többek közt a Techno Varietéről és a DoN't Eat Groupról beszélgettünk.

– *A kilencvenes években léteztek már vetítő csapatok?*

– Ithton, amikor kezdtük, tudomásom szerint még nem voltak. Laki L. Lászlóval úgy találkoztam a Fiatal Művészek Klubjában (FMK) 1995–96 környékén, hogy még nem vetített, hanem Laki LU néven DJ-zett. Mindenkinek volt valamilyen saját irányvonala, amerre elindult. Ebben az időszakban a Képző- és Iparművészeti Szakközépiskolába, borszakra jártam. Bernáthy Zsiga osztálytársamon keresztül kerültem bele ebbe a közegbe. A papája, Bernáth/y Sándor elindított egy technoparty-sorozatot Love Barikád néven az FMK-ban. Én 1995-ben csatlakoztam a frissen megalakult President's Palace Movie Light csoporthoz. Innentől kezdve Bernáthy Zsiga, Králl Szabolcs, Koós Árpád és jómagam alkottuk a formációt, ami a Love Barikád acid techno partyjaira készített látványt olyan helyeken, mint az FMK, a Fáklya Klub vagy a Diáksziget.

– *Hogy állt össze a Love Barikád?*

– Utólag érdekes, hogy mindannyian különböző szakokról érkezve (festő, grafika, játék, bőr), nem szakmai érdeklődés mentén, hanem generációs élményként éltük meg ennek a szubkultúrának a létrejöttét és sodródtunk bele a szabad alkotói folyamatba. Ekkoriban már átjártunk számítógépes grafikára a Kisképzőben, ahol Kocsor László segítségével az órák után volt lehetőségünk kísérletezni. 2D-s fázisanimációkat készítettünk Amiga számítógépen, Deluxe Painttel. Hihetetlenül kreatív időszak volt, nagyon élveztem. Mindent használtunk, Árpi Super8-as filmmel, vetítővel és hurokvetítővel is kísérletezett. Karcolta, rajzolta, festette a filmeket. Monitorról fotóztunk diára. Élő kamerás zártláncgerjesztéseket csináltunk, tükrökkel effektuezve. Animációk készültek ZX Spektrumon, Amigán és DOS alatt PC-n. Illetve nekem volt egy videokazetta-gyártó ismeretségem a kosárcsapatból, ahol edzettem. Gyártattunk magunknak 5-10 perces VHS-kazettákat, amelyekre loopolva írtuk ki az animációkat. Voltak VHS-lejátszóink, de keverő és projektor mindig csak a helyszínen volt elérhető. És persze mindenki diázott is. Volt, hogy kézzel takargattuk a diákat ritmusra, igazi jam volt az egész.

– *Hol működtek közre, és aztán meddig létezett a formáció?*

– 1997-ben mentünk szét. Teljesen szabadon dolgozhattunk, öngerjesztő folyamatok voltak, elvárások nélkül. Látványtechnikailag azonban még nem voltak könnyen megvalósíthatók a vetítések. A tánctermekekben ment a stroboszkóp és a füst, ami miatt fel sem merült, hogy ott vetíteni lehetne. Az FMK-ban volt chill out szoba, ahol így volt tere a vetítésnek. Love Barikád néven a Sziget Fesztiválon volt egy – akkoriban még megtúrt kategóriájú – techno sátor, emellett a szabadterén volt az egyik legsikeresebb produkciónk: egy nagy vászonra, magasra épített állásból vetítettünk kollázsszerűen egymást fedő képeket projektorral, diavetítőkkal, Super8-as loopokkal – külön DJ-vel, ami elég sok embert vonzott a vászon köré. A csoport feloszlását követően, ami nagyjából egy-

Beszélgetés Juhász András videoművésszel

Ritmusra takargatott diák

beesett a középiskolai tanulmányaink végével, részemről elfogyott a felület, ahol tovább tudtam volna tevékenykedni. Ezzel egy időben, ahogy az underground techno party kultúra a popularitás irányába terjedt tovább, éreztem, hogy reggel 6-ig VHS kazettákról vetíteni – a nem kifejezetten a vizuális művészetek iránt érdeklődő közönségnek – nem az a közeg, amit keresek. Ahogyan ma egy party-vizuál látványelemként ki tudja egészíteni a zenei élményt, ez akkor technika-ilag még nem volt lehetséges. Ennek ellenére a vetítésekkel fontos kifejezési formát találtunk, talán túl korán...

– *A Kisképzőről a MOME-re kerültél.*

– Zsigával és Árpival együtt vetek fel minket 1997-ben. 2003-ban diplomáztam, az alatt a hat év alatt talán négy-öt szakvezetőm is vitt, Szirtes Jánostól kezdve Sas Tamásig. Nem volt eldöntött, hogy mire is képez a videó szak, ami nekem kifejezetten jól telt. Az első évben közös alapképzés folyt az összes évfolyam számára. A formatervezéstől mintázáson, szintanon át a linómetszésig sok, a videótól távol álló dologgal foglalkoztunk. Jól éreztem magam eb-



Végtelen dűne, installáció, Prága, 2019

készítettem egy videoperformanszot Balikó Emese Stúdió Galériában rendezett kiállításának a megnyitójára. A performanszban volt egy táncos és két zenész, és mindhármoduk fejére volt szerelve egy kamera, amely a fej részleteit rögzítette: áll, homlok, szemek stb. Bárhogyan mozogtak, ezek a képrészletek összeilleszthetők voltak egy közös alakká. Ez a kezdetben hétperces performansz bekerült a Trafóban megrendezett Inspiráció

gén, mire elérkeztünk a trafóbeli bemutatóhoz, azt éreztem, hogy túlnőtt rajtam a feladat. Nem tanultam rendezni, nem voltam felkészülve arra a stresszre, ami egy ilyen produkció létrehozása közben keletkezik. Közben azt is láttam, hogy ez a munkám nem találta meg a közönségét. Szükség volt önmagam újra pozicionálására. Elkezdtem nulláról építeni a saját vizuális nyelvemet. Nem voltam irányító alkat, a saját ötleteim és a vizualitás érdekelt, nem a nagy projektek.

– *Saját formációd is lett idővel.*

– 2006-ban alapítottam meg a DoN't Eat Groupot, ahol Sörös Zsolttal és Diák Istvánnal dolgozom jelenleg együtt – mellettük fontos alkotótársak voltak még Szabados Luca, Vass Imre, Lévai Viola és Vavra Júlia. Főleg performanszokat készítettünk; számomra ez az „analóg” kiteljesedése.

– *Mi érdekelt leginkább?*

– A pillanat. És ezt a videó tudta legjobban közvetíteni. A videó élőben történik, azonnal tud képet csinálni, amit rögtön ki lehet rakni. 2009-ben kezdtük el a Minimal part 1, 2, 3... című sorozatunkat Sörös Zsolttal és Diák Istvánnal, ahol tárgyanimációkat kezdtünk el 6-8 mikrokamerával. Lemezjátszókon grafikákat rajzoltunk, de volt benne ingakamera – közben gerjesztettünk tévéket is. Azt kerestük, hogy hogyan tudnánk élőben filmet csinálni improvizatív módon. A kezdetekben ez absztrakt animációs film volt, Zsoltot mint zenei inspirációt követve. A minimálsorozat „melléktermékeként” 2014-ben meglévő eszközökből összeraktam egy addig nem létező rendszert, egy video loop samplert. Így késleltetett mintavételezés révén lett egy folyamatosan ismétlődő loop-szekvenciám analóg rendszerben, ahol a jel



Szenteczki Zita–Juhász András–DoN't Eat Group: A halál kilovagolt Perzsiából, 2017

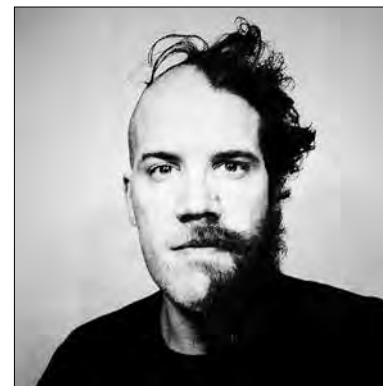
mindig átment a kiolvasási és rögzítési folyamaton, ezért körönként ronc-solódott is. E tényező miatt, hogyha hosszan hagytuk ismétlődni a loopot, idővel megsemmisült a felvétel.

– *A looptechnika változtatott az alkotási módszereken?*

– Igen, korábban az élőképnél nagyon kellett figyelni, hogy mindig történjen valami, legyen megosztható kép. Amikor azonban bejött a loop, már élőben rögzített anyagot vetítettünk, amire lehetett fixen építeni. Megváltozott az alkotás ritmusa, és élő szereplők is bejöhetnek a produkcióba.

– *Milyen projekteket csináltatok a DoN't Eat Grouppal?*

– A performanszszorozatok mellett volt egy független akciónk is, az egyik kedvencem az Axis Mundi. Itt is az élő filmalkotás lehetőségeit kutattuk fokozatosan újabb területeket bevonva az akciókba, így jutottunk el A halál kilovagolt Perzsiából (Szenteczki Zita–Juhász András–DoN't Eat Group) című színdarabig 2017-ben, ahol már valós idejű színpadi játék zajlik filmes eszközökkel. A darab szereplői – szí-



Axis Mundi: Alejandro Jodorowsky-szellemidézés és maraton, Átrium, 2013

nészek, táncosok, performerek, zenészek és operatőrök – egyszerre írják, játsszák és rendezik az előadást. Ebben a darabban a DoN't Eat Group saját fejlesztésű hegesztőprojektoros vetítőjét is használjuk. Ezek a technológiák adják az előadásban készülő film formai megjelenésének alapját, valamint remek analógiái a darab jelentéretegeinek.

– *Tavaly a nemzetközi látványtervezői világkiállításon, a Prágai Quadriennálén a Végtelen dűne című magyar pavilonnal elnyertétek a legjobb kiállításért járó díjat az Országok és régiók szekciójában. Ez az installáció hogyan állt össze? Kikkel dolgoztál együtt?*

– Balázs Juli és Kálmán Eszter díszlettervező tette le az alapokat és vitte végig ezt a projektet. A csoportban Nagy Fruzsina jelmeztervező, valamint Keresztes Gábor hangtervező vett még részt, és én mint média-designer. Az installáció egy komplex tükröréplő, amely kívül visszavetítve, a térbeli határokat elmosva mutatja környezetét, belül pedig homokdűnéket megsokszorozva kelti a végtelen sivatag benyomását. Az elmúlt években kezdtem LED-falakkal kísérletezni. A képmegjelenítésnek ez a fénysugárzó volta teljesen más energiát ad: valahogy megszemélyesíti a képet, amitől egészen újszerű, impulzív élmény születik. Az installáció tetejét fedtük be ilyen 4x4 méteres, nagy fényerejű LED-fallal. Különböző vattaszerű anyagokból készült rá egy felhőréteg, ami eltünteti a pixeleket, és így az animáció csak fényjelenségeként volt érzékelhető.

SERES SZILVIA

A kutatás az NKA támogatásával valósult meg. További beszélgetések: www.digikult.hu.

Art and Antique, Budapest

Letisztultabb formában

„Hiszünk a művészet folytonosságában” – nyilatkozta kiállítóhelyük anyaga kapcsán Kelen Anna, a Virág Judit Galéria és Aukciósház művészettörténésze a március első hétvégéjén megrendezett Art and Antique régiség- és kortárs művészeti vásáron. Kijelentése a többi résztvevőt és a XX–XXI. századi magyar művészetből széles merítést nyújtó rendezvény egészét is jellemezte. A kortársakat képviselő galériák múzeumi értékű munkák közül is válogattak, míg az elsősorban klasszikus művészekkel dolgozó galériák és aukciósházak kortárs anyagukból is több alkotást hoztak el. Köszönhető ez egyebek mellett annak is, hogy a műkereskedelmi piacon tavaly megjelent Art and Antique idén megújult koncepcióval várta az érdeklődőket: nyitott a kortárs galériák felé. Ez a törekvés az esemény elnevezésében is tetten érhető, míg az elmúlt évben Antique and Art néven futott, idén az Art az Antique elé került. Mindez azonban mégsem jelenti azt, hogy a kortárs művészet maga alá gyűrte volna a klasszikust. Tausz Ádámnak, a rendezvény tulajdonosának és ötletgazdájának elmondása szerint a bemutatott anyag 70–30 százalékos arányban oszlott meg a XX., illetve a XXI. század művészete között.

Idén vélhetően szigorúbb követelmények alapján zajlott a szelekció, mert a tavaly még gyermekbetegségekkel küzdő vásár mára jóval kiegyensúlyozottabb színvonalon valósult meg. Látva, hogy van perspektíva az Art and Antique-ban, a kiállító ga-

lériák és aukciósházak komolyabb anyaggal készültek. A legnagyobb horde-rejű bejelentést a Virág Judit Galéria és Aukciósház tette: a vásáron hozták nyilvánosságra, hogy megkapták egy nemrégiben elhunyt magyar származású svájci gyűjtő Mattis Teutsch János munkáiból létrehozott nagyszabású gyűjteményének értékesítési jogát. A stand fő műve, Mattis Teutsch 1923-as Kompozíció [Kék lovas], 1923

Virág Judit Galéria és Aukciósház

A rendezvényhez kötődő ilyen és ehhez hasonló események, bejelentések értelemszerűen növelik annak értékét: megszilárdítják helyét a hazai, és remélhetőleg idővel a nemzetközi műkereskedelmi piacon. Az erre irányuló munka egyelőre kezdeti fázisban van. A műkereskedelemben megkerülhetetlen angol, amerikai és német piac szereplőinek meghívása lesz a következő lépés – mondta Tausz Ádám, aki egyetemi éveit Németországban töltötte, a helyi vásárok rendszeres látogatásával. Ott szerzett tapasztalatai inspirálták arra is, hogy 1994-ben Galambos Sándorral közösen létrehozza az Art and Antique elődjeként számontartott, mintegy 15 éven át rendszeresen megrendezett Antik Interiőr Kiállítás és Vásárt.

A tavalyi kiállításon tapasztaltak alapján, és bízva abban, hogy az idei év előrelépést hoz a vásár számára, több galéria is különlegesebb, illetve újdonságnak számító munkák közül válogatott. A Nemes Galéria egyebek mellett Bortnyik Sándor 1924-es Alakok című művét hozta magával, mely Weimarnak, a Bauhaus hatása alatt készült. A kép olyan közgyűjteményekben található művekkel állítható párhuzamba, mint Az új Ádám, Az új Éva vagy a Zöld számár. A kortársak közül a Faur Zsófi Galéria által kiállított Oleg Dou borzongást keltő fotográfiái is figyelmet érdemeltek. Dou a hazai szintén a Kiesebach Galéria és Aukciósház 36. aukcióján, 2007-ben jelent meg, ám azóta most volt először volt látható a nagyközön-ség számára. Az acb Galéria idén szavazott bizalmat a vásárnak.

Olyan klasszikusok mellett, mint Bak Imre és Tót Endre, az Esterházy Art Award 2019 díjazottja, Győri Andrea Éva is szerepelt a standján. Megbízható szereplője a vásárnak a Kálmán Maklár Fine Arts, amely többek közt franciaországi magyar művészeit mutatta be. Szintén biztos kiállító a fontos évfordulót ünneplő BAV: jogelődje 1920-ban, száz éve rendezte meg első aukcióját az Állami Árverési Csarnokban. Az Art and Antique időtartama alatt a műtárgypiac és a műkereskedelem témakörében több szakmai program várta az érdeklődőket. A BAV is a szereplők között volt, áttekintést adva az árverések történetéről, az ékszerpiacról, illetve a kortárs, modern és klasszikus művek viszonyáról.

A klasszikus és modern bútorok tekintetében a Nagyházi Galéria és Aukciósház, valamint az Artcore Antik & Design anyagát érdemes megemlíteni. Előbbi egy korábban nem látott barokk tabernákulum mellett Kozma Lajos bútorait állította ki, míg utóbbinál többek közt egy Warren Platner komód és egy Mario Torregiani falikar kapott helyet. A Millennium Antik a Zsolnay porcelán történetéről adott átfogó képet, a historizmustól a szecessziós és art deco alkotásokon keresztül a háború utáni modernekig.

Az Art and Antique azzal a céllal jelent meg a műkereskedelmi piacon, hogy a művészetek korban és műfajban is széles spektrumának biztosítson bemutatkozási lehetőséget. Bár tavaly a vásárt még kiforratlan eklektikusság jellemezte, az idei évre egyöntetűbb esemény jött létre, amely a galériások, kereskedők és gyűjtők közötti diskurzus felpozíciójához és remélhetőleg az érdeklődők látókörének szélesítéséhez egyaránt hozzájárult.

MOLNÁR ZSUZSANNA

© Art and Antique, Budapest



Szőke Gábor Miklós: Puli, 2020 a vásár bejáratánál

© Art and Antique, Budapest

ARCOmadrid

A korona árnyékában

A spanyol fővárosban minden évben február végén rendezik Európa egyik legfontosabb európai nemzetközi kortárs művészeti vásárát, az ARCOmadridot. Ez azért is jelentős, mert éves rendszeres találkozási pontja a világ spanyolajkú művészetszerető közönségének. Idén, a koronavírus árnyékában különös volt a vásáron lenni, noha akkor még nem volt megbetegedés Spanyolországban, ám a zárás után két héttel hater ezer nyilvántartott fertőzött-nél jártak.

Az ARCO valahogy magában hordozza a spanyol világhatalom pozitív oldalát, a birodalmi lépték a mediterrán életörömet sugárzó város varázsával keveredik, és a vásáron, amerre csak nézünk, olyan nevekkel találkozunk a standokon, mint általában a kortárs múzeumok kiállításait beharangozó óriásplakátokon. A vásárt az egész világ egyik legfontosabb modern művészeti rendezvényének tekintik, mert közvetlen összeköttetést teremt a latin-amerikai és az európai országok között: hidat, amelyen keresztül a kortárs művészet legújabb mozgásai haladhatnak. Ráadásul az ARCO a kezdetektől gondot fordít arra is, hogy a különböző generációk művészeit felvonultassa, azaz nem teszi a hangsúlyokat sem a feltörekvő, sem a beérkezett művészek nemzedékeire.

Az ARCOmadrid 2020-as, 39. kiadása 209 galériának adott kiállítási lehetőséget, melyek 30 országból érkeztek, és közülük 171 az általános programban vett részt. A Dialogs szekciót Agustín Pérez-Rubio és Lucia Sanromán kurátori vezetésével állították össze. Itt 10 galéria anyagából válogattak, és azt vizsgálták, miként tud egymásra hatni, egymással dialógusba keveredni két alkotó a munkáikon keresztül, különös tekintettel a latin-amerikai nők alkotói praxisára, művészi megközelítésmódjaikra, illetve a generációk közti párbeszédre.

Az Opening szekció kurátora Tiago de Abreu Pinto és Övül ö Durmusogu volt, ők 21 fiatal nemzetközi galériát válogattak be a felfedezésre várók csoportjába. Volt egy tematikus válogatás, It's Just a Matter of Time (Csak idő kérdése) címmel, amely cím viszszatekintve eléggé jóslatszerűen hat. Ide a két kurátor, Alejandro Cesarco és Mason Leaver-Yap 16 művészt hívott meg 13 galériából. Az egész vásárra jellemző volt a magas színvonal, sok progresszív galériával és sok progresszív gondolattal.

A kurátori kiállítások anyagából is lehetett vásárolni, és általánosságban is elmondható a madridi vásárról, hogy itt mindig jól adnak el a galériák. Sok a hazai kiállító, erősen támogatják a műgyűjtést, és a műgyűjtők is a művészeti szcénát, a vásár a múzeumokat, a múzeumok a művészeket. Oda-vissza számos gesztust tesznek egymásnak, és ebbe az állam is be-száll. Egy közösen (állam, ARCO-támogatók, mecénások, spanyol múzeumok) finanszírozott művészeti díjat is létrehozta, amelyet a vásár ideje alatt ítélnék oda. Mind az öt finalista projektet bemutatják, és a vásáron hirdetnek győztest. Emellett még számos támogatói díjat és elismerést osztanak ki, például a stand bérleti díját minden évben visszakapja egy kezdő galéria. Idén az Opening szekció legjobb kiállítójaként a zsűri értékelése alapján



Vlad Nanca: Time Travel, 2019 üvegmozaik, 90x180 cm

© Suprainfinit Gallery

a SUPRAINFINIT román galéria lett a szerencsés kiválasztott.

A szervezők létrehoztak egy alapítványt, amely strukturálisan összefonódott az IFEMA-val, azzal a nagy madridi állami tulajdonú rendezvény-szervező céggel, melyhez az ARCO is tartozik. A Fundación ARCO elsődleges célja a kortárs művészet gyűjtésének, kutatásának és terjesztésének előmozdítása. Az alapítvány tagjai a madridi önkormányzat, a helyi kereskedelmi kamara, és természetesen a vásárszervező IFEMA is támogatja. Az alapítvány koordinálja az ARCOmadrid és az ARCOLisboa gyűjtőknek, művészetszeretőknek szervezett programjait, amelyek hagyományo-



Valeska Soares: Untitled (from Vanishing Point), 1999 vas, tükrör, csillár, 230x100x200 cm

© Fortes d'Aloia & Gabriel

san progresszívek, izgalmas témákat járnak körül, és a beszélgetésekre a világ minden tájáról nagyon neves szakembereket hívnak meg. Idén múzeumigazgatók beszélgettek a múzeumok problémáiról, ázsiai művészek pedig a különböző művészestratégiákról. Emellett az ARCO alapítványa gyűjteményt is épít: az idei vásáron 9 munkát vettek meg 6 művésztől. A rendezvény támogatói köre, az ARCO Friends VIP előnyöket is élvez a vásár ideje alatt, de ennél jóval többet kapnak, egész évben részt vehetnek műgyűjtőknek szánt különböző „art lovers” programokon.

Az 1982-ben alapított, egyébként állami fenntartású ARCO különösen fontos a spanyoloknak, jelentős támogatást kap, és számottevő anyagi keretet különítenek el arra, hogy a múzeumok bevásárolhassanak a kínálatból. Ezenkívül 300 ezer eurót a vásár megnyitása előtt külföldi galériáknál költenek el, hogy ezzel is ösztönözzék a nemzetközi részvételt.

Jönnek is sokfelől. Jó néhány, a világ művészeti életében kulcsszere-

pet játszó galéria jelent meg, mint a Hauser&Wirth (munkatársuk a vásár szervezőbizottságában is részt vesz), a Thaddaeus Ropac, a Chantal Crousel, az Esther Schipper, a Meyer Riegger, a Fortes d'Aloia&Gabriel, a Continua, a Dvir és a Luisa Strina. Természetesen rajtuk kívül számos új, izgalmas, feltörekvő vagy az alternatív szcénából a mainstreambe betörni kívánó galéria állított ki, olyan, amely a spanyol művészeti kontextusban jelentősnek számít. A galériák 36 százaléka egy művész show-jával, illetve egy-két művész párhuzamba, párbeszédbe állított munkáival szerepelt, ami egyébként is jellemző a madridi vásár profiljára.

Az ARCOmadrid mindig is gondot fordított a gyűjtőknek szóló kísérő rendezvényekre, számos vezetést, bemutatót, artist talkot, konferenciát, beszélgetést kínálnak a gyűjtőknek, hogy azok jobban megérthessék az egyes országok művészetének kontextusait.

Magyar kiállító idén nem volt a vásáron, a korábbi években több alkalommal is részt vett a Molnár Ani Galéria és a VILTIN. Pados Gábor, az acb Galéria tulajdonosa viszont kiutazott, mert tervezi a részvételt valamikor a jövőben – eredetileg 2021-re, de most nem lehet még tudni, mi lesz a járvány után. Az acb galéria egyébként több, a vásáron is jelen lévő spanyol galériával is együttműködik, és Pados Gábor csak szuperlatívuszokban tudott nyilatkozni a spanyol kollégák hozzáállásáról: úgy látja, nyitottak, korrektek, érdeklődők. Padosnak fontos spanyol partnere, az 1 Mira Madrid, Mira Bernabeu vezetésével, akinek ízlését, a művészethez való hozzáállását, azt, ahogyan a standjait felépíti és a vízióit prezentálja, nagyon közel érzi a sajátjához. Mira Bernabeu a válása után költözött Madridba és nyitotta meg a saját galériáját, korábban a feleségével közös valenciai espaivisor galériában magyar neoavantgárd kiállítást is rendeztek.

Szintén itt volt Gregor Podnar, a kilencvenes évek közepén Ljubljanában indult, nálunk is ismert galerista, aki 2007 óta Berlinben tevékenykedik. Podnar „szakterülete” az ötvenes-hatvanas évek jugoszláv avantgárd művészete, és sok olyan Délkelet-Európából származó művészt képvisel, akiket ő vezetett be a nemzetközi köztudatba.

Bár sok tengerentúli gyűjtő nem szállt már repülőre, és az idei vásárt kihagyta, a látogatottság nem esett vissza, hozták a szokásos 90 ezer fölötti számot (93 ezer), jövő februárban pedig a 40. évfordulóra készülnek.

J. J.

Donald Marron Gyűjtemény

Gigagalériák kontra aukciósházak

A nemzetközi műtárgypiacot sokáig az aukciósházak és a kortárs galériák viszonylag békés egymás mellett élése jellemezte: a galériák alapvetően az elsődleges értékesítés csatornáit voltak, az aukciósházak pedig a másodlagos, noha átfedések mindig is előfordultak. Az utóbbi években azonban kiéleződött a két szektor között az egyre változatosabb eszközökkel zajló versenyfutás. A több évtizede működő nagy kortárs galériák, melyek kezdetben szinte kizárólag élő művészekkel foglalkoztak, a haláluk után is igyekeznek „megtartani” őket, és hagyatékuk kezelőjévé előlépni, miközben műveik másodlagos értékesítésében is szerepet vállalnak. Mintegy válaszként, néhány aukciósház is elkezdett foglalkozni élő művészek „felépítésével”, piaci bevezetésével, és sorra jelentek meg az aukciókon a még festékszagú alkotások.

Az áttörést e téren a Sotheby’s 2008-as londoni aukciója jelentette, ahol 198 millió dollár értékben adtak el közvetlenül Damien Hirst műterméből érkezett, azaz galériáit megkerülő festményeket (s ahol Hirst új életműrekorodot is felállított). Nem örültek a galériák az árverezőházak private sales üzletága feladásának sem: noha az aukciósházak koráb-



Cy Twombly: Cím nélkül (Camino Real), 2011

rat jelentett ezért a nagy házaknak, hogy a tavaly elhunyt ismert amerikai műgyűjtő, Donald Marron örökösei a 450 millió dollár értékűre becsült gyűjtemény eladása mellett döntöttek. Marron a pénzügyi és befektetési szektorban szerelte vagytonát, amelyből a művészetekre is bőségesen áldozott. Komoly összegekkel támogatott múzeumokat és művészeti projekteket, 1985 és 1991 között a Museum of Modern Art elnökeként is szolgált, s közben mintegy fél évszázad alatt a II. világháború utáni és kortárs művészet egyik legjelentősebb amerikai magángyűjteményét építette fel. Ebben olyan művészek szerepelnek, nemritkán életművi jelentőségű munkákkal, mint Henri Matisse, Pablo Picasso, Fernand Léger, Mark Rothko, Brice Marden, Willem de Kooning, Ellsworth Kelly, Cy Twombly vagy Gerhard Richter. Erős a papíralapú munkák – többek között Ed Ruscha és Mark Grotjahn nevével fémjelzett – vonulata is, míg a fiatalabb művésznemzedékeket mások mellett Laura Owens és Jonas Wood művei képviselik. A kollekció egy részét Marron már korábban múzeumokra hagyta, így az örökösök mintegy 300 tétel értékesíthetnek. A hagyatékért mindhárom nagy aukciósház, azaz a Christie’s és a Sotheby’s mellett a Phillips is harcha indult, a Wall Street Journal információi szerint legalább 300 millió dollár értékű művekre ajánlva fel előzetes vételi garanciát. Végül azonban mégsem ők, hanem három piacvezető galéria, a Gagosian, a Pace és az Acquavella nyerte el a megbízást, amelyre közösen pályáztak. A hírt a globális műtárgypiac az utóbbi idők legfontosabb fejleményei közé sorolja – joggal, hiszen ez a hagyományos piaci szereposztás felülírására utaló eddigi legerősebb jel.

Első pillantásra mehökkentőnek tűnhet, hogy az örökösök lemondtak az említett aukciósházak hatalmas gépezetének csatasorba állításáról és az általuk felajánlott pénzügyi garanciákról. Ami az utóbbiakat illeti, a nyertes galériák annyit elárultak, hogy ezeket nekik is meg kellett adniuk. Nem nyilvános viszont az az információ, hogy a galériák az eladásból befolyó összeget hogyan javasolták felosztani az örökösök és önmaguk között, de sikerükből ítélve ebben is versenyképesek voltak. (Persze az is csak elvben tudható, hogy pontosan milyen kondíciókkal kellett versenyez-

niük, hiszen ekkora fogás reményében az aukciósházak is készek „rugalmasan kezelni” a szabályzatokban rögzített anyagi feltételeket, köztük a jutalékkulcsot.) A galériák többi versenylőnye, illetve versenyhátránya viszont felmérhető, hangsúlyozva, hogy itt a galériás hierarchia abszolút csúcán elhelyezkedő intézményekről van szó – a kisebbek, kevésbé tőkeerősek már a pénzügyi kondíciók terén is messze elmaradnának az aukciósházaktól.

Mi szólhatott a galériák mellett? Az egyik érv egészen biztosan a diszkréció: ha egy árverésen bera- gad egy-egy értékes mű, az bélyegként hosszú ideig rajta marad, és értékesítése jóval nehezebbé válik. A munkák a galériákban sem kennek el feltétlenül azonnal, de ezt ott nem verik nagydobra. A másik érv a rugalmasság lehet: míg az árverésen egyszerre kéne valamennyi művet eladni – legalábbis ha profitálni akarnak abból az érdeklődésből, amit ezek együttesen, gyűjteményként generálnak –, a galériákban könnyebb az alkotásokat „csepegtetni”. Ráadásul míg az aukciókig rendszerint hosszú hónapok telnek el, a galériákban a műtárgyak egy része akár a megegyezés másnapján elkelhet, mint ahogy arra a Marron-gyűjtemény esetében jó néhány példa akadt. A kollekciót a Pace és a Gagosian persze éppúgy bemutatta a nagyközönségnek, mint ahogy ezt az áverőházak tennék – ennek időpontja a koronavírus-járvány miatt bizonytalanra vált –, ám mivel a tételek értékesítése máris megkezdődött, mire a kiállítás látható lesz, a galériák reményei szerint a művek többsége új gazdára lel.

Az aukciósházak számára elvben előnyt jelenthet lényegesen nagyobb vevőkörük. Ami viszont az egy-egy konkrét mű iránt potenciálisan érdeklődők számát illeti, ez az előny könnyen eltűnhet, különösen olyan esetben, mint amilyen a Marron-gyűjteményé. A három érintett galéria ugyanis számos, a kollekcióba felvett művészt képvisel, gyűjtőiket tehát akár mélyebben is ismerhetik, mint az árverezőházak, és az érdeklődőket is ugyanúgy meg tudják versenyeztetni. A most eladásra kínált munkák egy része is járt már náluk, hiszen e galériák aktívan közreműködtek a gyűjtemény felépítésében, és most segíthetnek abban, hogy a képek ezentúl is kiemelkedő fontosságú kollekciókat gazdagítsanak.

Sajtóhírek szerint az örökösök és a galériák közötti megállapodást követő első napokban 200 millió dollár értékben keltek el festmények – a kaszinómogul Steve Wynn egy-maga 105 milliót adott Picasso két ismert női portréjáért. Mélyen a zsebébe nyúlt egy másik gyűjtő is, aki 70 millióért vette meg Rothko 1957-es color field festményét, a Nr. 22. (reds)-et.

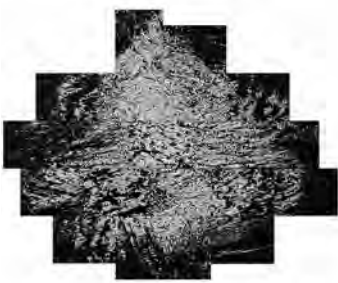
Ha az új modell beválik – és a jelek egyelőre erre mutatnak –, akkor az árverezőházak további, igen költséges lépésekre fognak kényszerülni piaci pozíciójuk védelme érdekében, és már nemcsak egymással, hanem a gigagalériákkal is meg kell küzdeniük az „áruért”.

EMŐD PÉTER

Szikra Képzőművészeti Bemutatóterem, Budapest

Egy irányba mutató életművek

Egy több mint tíz éve tartó vágy és az ennek megvalósításához kapcsolódó munka gyümölcse a Szikra Képzőművészeti Bemutatóterem. A hely az év elején, új szereplőként jelent meg a hazai galériás színtéren. Konceptiója szerint olyan alkotók tartoznak művészkörébe, akik a képzőművészet tradícióira épülő, azok áthallásaiból kibontakozó produkciókat hoznak létre. Ez a törekvés a galéria nyitókiallításán is megmutatkozott. Balogh Csaba Work in progress című tárlata sajátos módon járta körül a műalkotás fogalmát. Balogh képzőművészeti munkái restaurátori tevékenységéből adódnak: a restaurálás során összegyűlt maradék anyagok, például keretek, vászon- darabok, egyéb melléktermékek válnak kollázsai alapjává. A Szikrában rendezett kiállításon beszáradt üvegpaletták felhasználásával készült munkái



Köves Éva: Káosz – Víz 1., 2019
fotó, olaj, vászon, 170x210 cm



Köves Éva: Káosz – Víz 2., 2019
fotó, olaj, vászon, 190x245cm

voltak láthatók. A javítást igénylő műveket megalkotó művészek stílusa, színhasználata nyomot hagy a Balogh által használt munkaeszközökön. Ily módon a nézők kíváncsian fürkészhetnék a kis méretű üveglapokat, azon gondolkodva, vajon mely korszakok mely műveinek restaurálása során alkalmazhatta azokat Balogh.

A nyitótárlatot Köves Éva két újonnan készült, nagy méretű installációja követi majd a Szikrában. A Káosz – a rendszertelenségek rendszere címmel megrendezendő jövőbeni kiállítás darabjai a fotográfia és a festészet határán mozgó, modulárisan bővíthető struktúrák lesznek.



Khoncz István: Zorro, 2012
olaj, vászon, 14,5x20 cm

a végletekig kidolgozó életművekben lelt rá az őt igazán megszólító művészetre – elsősorban a XX. századból. De most már a kortársak között keresi ezt az elmélyültséget, és a galéria művészkörét is ennek megfelelően igyekszik kialakítani. Az említett alkotók mellett Balogh Erzsébetet, Egyed Lászlót, Khoncz Istvánt és Konkoly Gyulát képviseli. A művészek tehát egyelőre az idősebb és a középgeneráció tagjai közül kerülnek ki, a cél azonban az, hogy a kör a fiatalabb nemzedék tagjaival is bővüljön.

A Szikra a jövőben szeretne külföld felé nyitni, a közös történelmi gyökerek és a hasonló gondolkodásmód okán elsősorban a kelet-közép-európai régió irányába; ennek megvalósulásait Kaszás Gábor a nemzetközi vásárokon túl a külföldi galériákkal történő együttműködésben és akár külföldi művészek képviselésében látja.

A Szikra Képzőművészeti Bemutatóterem igazságügyi képszakértéssel, képzőművészeti tanácsadással, gyűjteménykezeléssel és -fejlesztéssel, képzőművészeti rendezvények szervezésével, illetve felnőttoktatással is foglalkozik. A fiatalokat Kaszás egy készülő tankönyv, pontosabban kalauzzal igyekszik megszólítani, mely a XX. század képzőművészetéhez nyúl vissza. A Kalauz a modern magyar képzőművészetéhez című kiadvány a Holnap Kiadó gondozásában jelenik majd meg.

MOLNÁR ZSUZSANNA



Balogh Erzsébet: Barackok I., 2018
olaj, vászon, műanyag, 50x50x10 cm

Acquavella, Gagosian, Pace Gallery



Mark Rothko: Number 22 (reds), 1957

ban sem csak nyilvános árveréseken értékesítettek műveket, a magán-eladások volumene és összforgalmon belüli aránya csak az utóbbi másfél évtizedben indult dinamikus növekedésnek. A Sotheby’s például tavaly 3,6 milliárd dolláros aukciós forgalma mellett már 1 milliárd dollárt realizált a magán-eladásokból.

Most viszont a galériák léptek egy olyat, amitől az árverezőházak bizonyára felvonják a szemöldöküket. Egyelőre egyedi példáról van szó, de ennek hatása önmagában is jelentős lehet, és ha iskolát terem, átrendezheti a piaci erőviszonyokat. Miről is van szó? Az árverezőházak „áruutánpótlásában”, különösen a csúcs-kategóriában, megkülönböztetett szerepet játszanak a jelentős hagyatékok, melyeknek értékesítésére eddig mindig a nagy aukciósházak egyike kapott megbízást. Az utóbbi évek két legnagyobb „dobása” e téren Yves Saint-Laurent hagyatékának 484 millió dollárt hozó 2009-es párizsi, illetve a Rockefeller-hagyaték 830 millió dolláros New York-i árverése volt 2018-ban. A komoly hagyatékok szerepe ma különösen nagy, hiszen a globális piac egyik fő problémája jelenleg éppen az eladásra kínált csúcsművek vésszesen csökkenő száma. Egyfajta reménysuga-

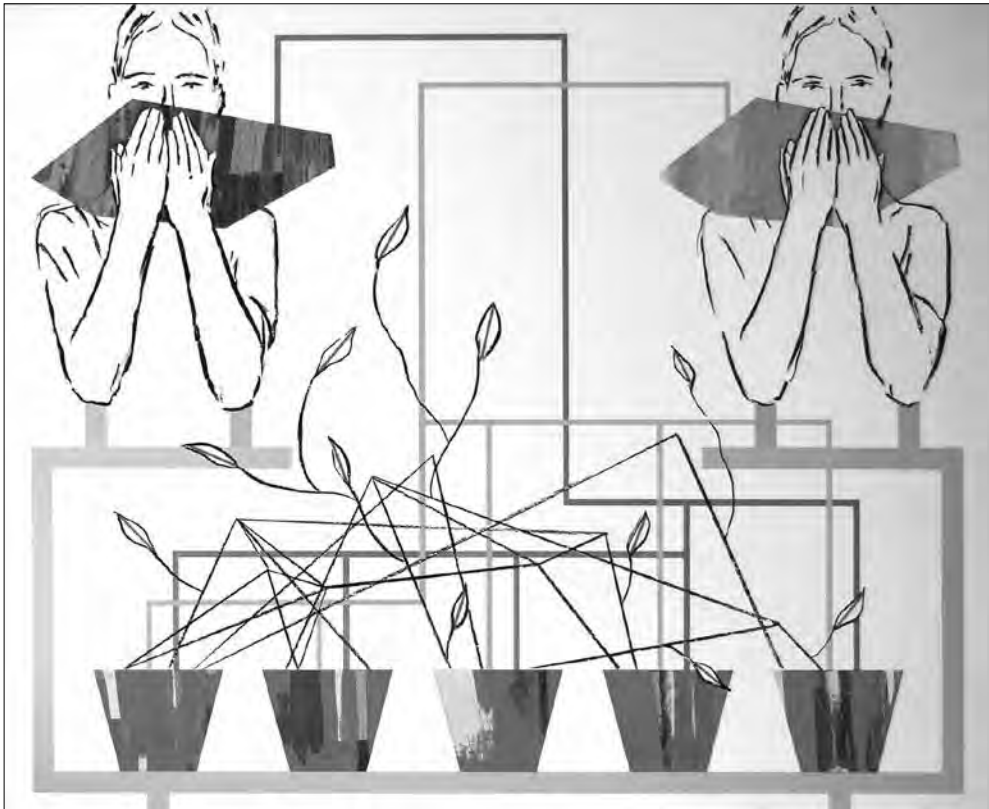
© A Szikra Képzőművészeti Bemutatóterem jóvoltából

© A Szikra Képzőművészeti Bemutatóterem jóvoltából

© A Szikra Képzőművészeti Bemutatóterem jóvoltából

Art + COVID-19

Csendes stratégiák



Tarr Hajnalka: Holders, akril, szén, papír, rétegelt lemez, 80x100 cm, 2017

A művész jóvalatból

„Művésznek lenni a második legbiztonságosabb szakma koronavírus szempontból – a favágók után” – olvasom az artneten március 16-án, azon a napon, amikor a magyar kormány bejelentette a határok, iskolák, mozik és szórakozóhelyek le- és bezárását.

A cikk szerinti művészek: „a festők, a szobrászok és az illusztrátorok”. Bosszankodom. A (poszt)konceptualistákkal mi a helyzet?! A metázókkal és reflektálókkal? A formaellenesekkel, a tervezetszerűség-firkantókkal, a folyamatban és nem a végtermékben utazókkal? A dokumentáció- és archívumfixáltakkal? A kvázi-műveket burjánztatókkal? Velem? Mert fotót üveggel összeragasztókról, takkerelőkről, gemkapocs-fűzőgetőkről egy szó sem esik... Ilyenkor hasznos a festő diploma. Konstatálom, hogy végül is megnyugodhatok.

A koronavírus nem tréfa, és véletlenül sem venném félvállról, még akkor sem, ha a New York Times listája alapján az eleve karanténban – értsd műteremben – élőkre veszélyes a legkevésbé. Már csak azért sem, mert a műteremből kikerülő tárgy bárminemű útvonala a kinti világban maximálisan érintett a vírus által: a műtárgypiac az elsők között volt, ahol a korábban „kínai járvány”-nak nevezett vész látványosan kimutatta a foga fehéret Európa és Amerika felé. A március közepén esedékes Art Basel Hong Kong törlésének februári bejelentése zavarba ejtő volt. Hozzászóltam, hogy a giga, mega és csúcs jelzőkkel ellátott művészeti világ szereplői – vásár, intézmény, galerista, kurátor, gyűjtő – érinthetetlenek, és a hír hallatán nagyjából úgy éreztem magam, mint amikor azt olvastam 2008-ban, hogy Prince csípőprotézist kapott.

Március elején New Yorkban az Armory Show még nagyjából hozta a várt látogatószámot, a VIP-megnyitón minden szereplő ott volt, akinek ott kellett lennie, és annyi pénzt hagytak ott, amennyit ott kellett hagyniuk – írja a szaksajtó. A vírus árnyékát játékos könyök- és boka-összeérintgetős parádézással hessegették el az emberek kézfogás helyett, és olyan virtuóz szójátékok kiötlésére is volt még lendület, mint például az Arm-ory – azaz az újfajta karos köszöntés angol elnevezése.

A New York-i vásárokat (lásd még Independent, Volta) követően viszont napok alatt bezárt

mind az amerikai, mind az európai galériák többsége, és azóta is tucatjával törlik vagy „későbbre halasztják” a vásárokat egészen már májusig, és ennek a hullámnak még nincs vége. A csúcs art fair, a svájci Art Basel – fizikai – megrendezése már nem kérdés: elmarad. A legtöbb galériának nincs annyi tartaléka, hogy hónapokon át kereskedelmi tevékenység nélkül életben tudjon maradni, fizetve a stábját és a bérleti díját.

És persze a művészek sem az egzisztenciális stabilitásukról híresek, nagy részük eleve nem a művészetből él, munkát vállal – legtöbbször

tanít –, de csak annyi időben, hogy a művészet-re is tudjon koncentrálni. Ennek köszönhetően a „más munka” épphogy alapjövédelmet biztosít, arról nem is beszélve, hogy a járványnak köszönhetően például épp a tanítás mint munkalehetőség esik ki. Egy szóval és többel: a vírus globális hatása majdnem minden racionális szempontból jogosan kelt riadalmat mindenki-ben.

Ugyanakkor az emberek karanténba vonulása akarva-akaratlanul olyan hangulatot kölcsönöz ennek a féktelenül roboló, zajos és emélyült fi-

Restitúció és a tulajdonjog védelme

Példátlanságában is példászerű

Az EU jogalkotása lassan működik és nehézkes. Vannak országok, amelyek a közös szabályoknak fittyet is hányanak – hazánk és Lengyelország gyakorlata a legismertebb számunkra.

Talán mégis van valami, ami az európai örökség elhanyagolhatatlan részét képezi, és minden fontos alapidokumentumban szerepel: a tulajdonjog védelme. Az Emberi Jogok Európai Egyezményéhez csatolt 1. számú jegyzőkönyv 1. cikke a legismertebb és legtöbbször alkalmazott jogszabály. Ez a védelem azonban – s erre Juhász Sándor írása (*Műértő*, 2020. március) is rámutat – nem érvényesül maradéktalanul.

Nálunk különösen nem, ha az állam által egykor elorzott és a mai napig tulajdonaként (?) kezelt műtárgyakról van szó. A magyar jog és a magyar bíróságok jogalkalmazása (lásd: Herzog-ügy) nemhogy megkönnyítené a restitúciót, de kifejezetten megnehezíti.

Az EU már 20 éve felfigyelt erre, de ennyi idő is kevés volt arra, hogy kiizzadjon magából egy olyan rendeletet, amely minden tagállamban egységes módon alkalmazandó. Az ilyen jogszabály értelmezését a Kúria végezné el, amelynek ítéletei valamennyi tagország bírósága számára kötelezőek.

Jelenleg azonban nem ez a helyzet, hanem – a mindenkor nyitva álló bírósági út mellett – a közgyűjteményekben őrzött, vitatott tulajdonú kulturális javak visszaadásának rendjéről szóló 22/2019. (II. 25.) Korm. rendelet torturális-statáriális közigazgatási szabályai adottak az állam-mal „ujjat húzó” számára. Az állampolgárságtól való megfosztás „lenyomozása” és egyéb, meglehetősen intim tények tekintetében hasonlóak ahhoz, amiként a nemi erőszak áldozatait meghallgatják a nyomozók a „körülményekről”. Még annak a kérelmezőnek is hátrányos az új szabály, aki véletlenül – a szükséges és végsőnek számító miniszteri döntés alapján – visszakapja az adott műtárgyat, a visszaadás ténye és a birtoklása ugyanis nem eredményezi a tulajdonjogi igény eldöntését.

Mindenféle jogi rafinéria nélkül is bárki kérdezheti: ha elismerték az igényét, és vissza is adták a műtárgyat, vajon akkor és annak ellenére az állam fenntarthatja magának a tulajdonjogot? Mert a jogszabály szerint az nem száll át az átadással a birtokosra, a műtárgy bármikor visszavehető! A jóhiszemű és engedélyezett birtokost akármikor megszabadíthatják a részére átadott műtárgytól. A Pák Imre Munkácsy-képeivel kapcsolatos processzus, a védetté nyilvánítás a visszaadás része: azt azon-

nal kezdeményezhetik. S mindennek tetejébe, ha a szerencsés halandó kedvező választ kap, még akkor is elveszíthet mindent: „A miniszteri döntéssel visszaadott vagyon tárgy átvételére az igénylő a visszaadásról szóló miniszteri döntés kézbesítésétől számított 6 hónapos – jogvesztő – határidőn belül jogosult.”

Az egészet lássuk egyben: valamikor államilag elloptak valamit a tulajdonostól, de annak (vissza)igénylésekor a valódi tulajdonos (vagy örököse) a közigazgatási eljárásban nem tulajdont kap, hanem egyszerűen birtokot azzal, hogy rögvést megindul a műtárgy védetté nyilvánítása, amellyel egy időben az ideiglenes védettség őrizete alá kerül. Ha pedig nem veszi át a tárgyat, akkor még a birtoklásra sem válik jogosulttá soha többé.

A rendelet világossá teszi, hogy a magyar állam nem törekszik a nyilvánosság elé vinni, hanem zárt körben akarja intézni az ilyen kellemetlen (lopás, rablás, emberélet árán szerzett tulajdon) eseteket. Ez az, ami miatt jogosan háborodik fel Juhász Sándor, amikor a bennfentes „ügykezelés” általa ismert szervezeti rendszerét taglalja.

Azt azonban nem veti fel, hogy az egész rendszer – amelyet belülről kívánna megreformálni, ezt kifejezetten művészettörténeti-szakmai feladatnak gondolva – mennyire tartozik ránk, a közösség nem művészettörténeti tagjaira. És ha van közünk hozzá, akkor az általa leírt – példátlanságában is példászerű – titkolódzás a szakemberek szerint hogyan egyeztethető össze az ICOM Múzeumok Etikái kódexével – különösen a 6. pont szabályaival –, illetve mindezek együtt a megszorító kormányrendelettel?

Azért a lassú EU is mozgolódik, az Egyesült Államok példáját követve, és emiatt szerény optimizmussal tekinthetünk a jövőbe. Az Európai Parlament a fegyveres konfliktusokban és háborúkban zsákmányolt műkincsekkel és kulturális javakkal kapcsolatos, határon átnyúló viszszaadatszolgáltatási kérelmekről szóló, 2019. január 17-i – a cikkben nem említett – állásfoglalása „felszólítja a Bizottságot, hogy határozza meg a tulajdonjog vagy jogcím megállapításának módjára vonatkozó közös alapelveket, illetve az elévülési szabályokat, a bizonyítási küszöböt és a zsákmányolás, valamint a műkincs fogalmát, figyelembe véve a vonatkozó hatályos szabályokat a tagállamokban”. A pár évtizednyi átmeneti időt meg ki lehet várni.

GYÁRFÁS PÉTER

gyelemben súlyosan deficites világnak, amit egy eleve elvonult dolgozó, egy dologra fókuszáló alkotó ember üdítően otthonosnak talál. A karanténnak köszönhetően műterem lett kicsit az egész világ... és művész lesz benne egy kicsit minden ember?

Eljött az Idő ideje?

„Te hogy vagy?” – hangzik az óvatos kérdés a telefonban. „Te, figyelj, én tök jól!” – jön a coming out, meg a pajkos nevetés, mint aki valami illetlen dolgot vall be. Művész művész közt, introvertált introvertált közt, favágó favágó közt. „Nyugi van, nem változott semmi. Dolgozom. Végre nem érzek büntudatot, hogy egy remete vagyok, aki csak molyol a műteremben egész nap; egy élehetetlen, aki nem találkozik, nem »kommunikál ugye«, »nem veszi fel a tempót«, nem »építi magát«... Hogy nincs tévém, hogy jobban érdekel a vonal, amit húzok, mint bármi más.”

A város hirtelen olyan csábítóan szelíd lett. Az emberek óvatosan mozognak, mintha így sikerülne láthatatlannak maradni a vírus előtt, lassabban járkálnak, lassabban szedik ki a banánt a dobozból az Aldiban. Az önérdék-érvényesítés se kintről, se bentől nincsen táplálva, és őszintén szólva ez rettenetesen jól áll a világnak. Pláne a művészeti-nek. Mivel a művészeti világnak kifejezetten rosszul áll a verseny, a gyors brandingstratégiák; az instagram instalátogatójának instafigyelmére vadászni műtárggyal; a hashtag egy bites kategóriái, a pitch, hogy egy mondatban mondd el, mit csinálsz. A tempó, a gyártás, az aukciók irracionális árai, a három napig tartó trendek felhajtása, mint kopókkal a vadat, aztán jöhet a nagy vadászat, lelőni mind, ki fut a leggyorsabban, nagy vásár, nagy gyűjtő, nagy galéria, nagy intézmény, nagy kép... – nagyon atól tartok, valami nagyon el van csúszva. Szabad verseny? Úgy tűnik, vírus okán a verseny nem meghatározott ideig elmarad. Lassítás.

A képzőművészet lassú és zömében nonverbális ügy. A világ, amelyben a műtárgy útra kel, hogy érvényességét kivívja, viszont gyors: több mint verbálisan akrobatikus. Ez a kontraszt zavarossá teszi a műterem, a benne élő művész és a minden rajta kívül eső viszonyát. Beugrok a műterembe, összedobok valami melót, délutánra már lájkolhatod az instán, közben szétdobom a portfóliómat emailen, igen, ide utalhatod, küldöm a számlát, akkor nem kápiát írok, oké. Akkor volna kompatibilis ez a hangulat, ha a műterem nem lenne egyik utolsó bástyája és kincseskamrája annak, amit a „kint rekedtek” kétségbeesve keresnek: az időnek, a lassú és komplex gondolkodásra képes, analitikus, érző figyelemnek.

Nincs egy lélegzetvételnél is időm, nem jutok levegőhöz – hangzik el sokak szájából. Ahogy nincs annyi lélegeztetőgépj, amennyire szükség volna az ilyen felkiáltásokkal tömegesen levegő után kapkodók számára, úgy nincs a világban sem elég hozzáférés az időhöz.

Ha az ember beírja a Google-be azt a mondatot, hogy „how to slow down life”, egy másodperc alatt 1 440 000 000 találatot hoz fel a kereső, köztük a leghatékonyabban versenyzők dicshimnuszáért felelős Forbes üzleti magazin linkjét is. Ám a globális szintű időkészlet-hiány idején a vírussal járó lassítás új lehetőségeket nyit mind emberi, mint műtárgy-befogadási, gyűjtési szempontból is. A felpörgött művészeti világ talán lelassul a létét jelentő tárgy természetéhez, a műhöz magához.

A gyors művészeti tendenciák gyorsan klaszszicizálódnak a művészeti világán belül, „és a jegyükben fogant alkotások a múzeumokba és a gyűjteményekbe, vagy hosszabb-rövidebb időre mint információ archiválásra kerülnek az interneten. A nyugati típusú képzőművészet globális színterén a produktumok alig regisztrálható módon jönnek létre, igen rövid életű elméleti és gyakorlati, de mindenképpen lokális és relatív értékű kanonizációra adnak alkalmat” – írta Szoboszlai János az Irokéz Gyűjtemény katalógusában 2008-ban.

Most, 12 év után, eljött a Lassítás Kora, a mi időnk ideje. Remélem.

TARR HAJNALKA

A cikk címe Benczúr Emese, Imre Mariann, Szij Kamilla, Szira Henrietta és Tarr Hajnalka MÁNIA. Csendes stratégiák című csoportos kiállítására utal, mely 2019. április 6. és június 23. közt volt megtekinthető a debreceni MODEM-ben.

Cseresnyés János vízépítő mérnök, közgazdász, de alapvetően humán beállítottságúnak tartja magát. Dolgozott mérnökként és közgazdászként is, fél éve nyugdíjas; ügyvéd feleségével két lányt neveltek fel. Nagypai, apai családjában tekintélyes könyvgyűjtemények voltak, melyek egy részét a háború miatt el kellett adni, a maradék pedig ugyan-ezen időszakban megsemmisült. Újsággyűjtéssel kezdte, majd 1975-től gyűjt könyvet, amiben nagy segítségére volt nagyjaja barátja, Lőrincz Ernő akkori ismert antikvárius, akinek Budán volt az üzlete. Sok ritkaság töle került a kollekciójába.

– A gyűjtésben eltöltött 45 év hosszú idő. Milyen változások történtek ezalatt a könyvpiacón?
– Az akkori vevőkörben voltak mérnökök, orvosok, tanárok, de általában a bérből és fizetésből élő felső és középosztály gyűjtött. Ebben az időben a könyv információhordozónak számított. Manapság a drága, milliós leütéseket hozó kötetek már inkább műtárgyak, mint információhordozók. Jórészt a technikai fejlődés miatt az emberek sokkal kevesebbet olvasnak, a kutatók és a történészek nem vesznek könyvet, a lexikális, történeti és egyéb adatok megtalálhatók a világhálón. Más lett a vevőközön-ség, megnőtt a befektetők, vállalkozók köre, akiknek nincs idejük antikváriumba vagy árverésre járni. Vételi megbízással vagy telefonon licitálva inkább többszörös áron veszik meg a kiszemelt példányokat. Itt jegyzem

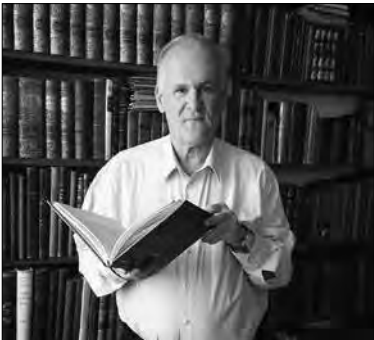


Könyvtárszoba

meg, hogy az antikváriumba járás egyébként is felesleges, mert minden ritkaság árverésre kerül.
– A több mint tízezer kötetes könyvtáradat elnézve – nálad még a mellékhelyiséget is metszetek díszítik – jogos a kérdés: milyen témákat gyűjtesz?
– En nem egy tematikát gyűjtök, hanem egy teljes, széles körű könyvtárat akartam létrehozni és állítottam össze, ami zömében hungaricum: Magyarországról szóló, többségében itt megjelent kötetek gyűjteménye. Ebbe beletartoznak a helytörténeti, történelmi, utazási kötetek, a gyerek-könyvek, a régi orvosi munkák, a ritka, főleg első kiadású verseskötetek, sőt még a szakácskönyvek és a vadászati kiadványok is. Az iparművészeti szempontból kiemelkedő, szép kötetű könyvek ugyancsak érdekelnek, egyedül a filozófiai, pszichológiai művek állnak távol tőlem.
– Jelentősen emelkedtek a nyomdai és terembérleti költségek, a bol-

Beszélgetés Cseresnyés Jánossal

A régi könyvek varázsa



Válságos időszakokban a gyűjtés leáll

– A klasszikus, már kihalt vagy viszszavonult történelmi családok gyűjtőinek ízlése jelentősen különbözik a mai, pénzzel rendelkező és gyűjtésre hajlamos társadalmi csoportokétól – ez az egyik oka a divatos gyűjtői területek változásának. Az is befolyásolja a divatok hullámlását, hogy jelentősen beszűkült a kínálati piac. Ha összehasonlítom a mai könyvkínálatot a gyűjtésem kezdeti időszakával, akkor óriási a különbség. Ami annak idején az antikváriumok polcain megtalálható volt, az ma az árverések feltett kincse. Jelenleg – a szűk gyűjtői kör ellenére – magas áron kelnek el az avantgárd kötetek, felfelé ível az RMK-kiadványok ára és vásárlása, szárnyalnak a dedikált, első kiadású verseskönyvek, kéziratok és térképek, de a gasztronómiai és a vadászati blokkok tételeinek árai is jelentősen emelkednek.
– Évtizedek óta jársz árverésekre, ezért biztosan észrevetted, hogy szinte csak férfiak alkotják a gyűjtői kört, a nők „fehér hollónak” számítanak aukciókon. Mi ennek az oka?
– Ezen már én is elgondolkoztam. A nők zömmel azért vannak ott az ár-

veréseken a férfiak oldalán, hogy nézzék, mit vásárol a férjük vagy a barátjuk. A férfi és a női lélek különbözik egymástól: az ő gondolkodásuk sokkal praktikusabb és racionálisabb, ők arra gondolnak, hogy azt a pénzt mennyi más, szerintük értelmesebb dologra lehetne költeni. Hangsúlyozom, hogy ez az én véleményem, lehet rajta vitatkozni, akár egy doktori disszertáció is összejehet belőle.
– Az utóbbi évek pesszimista előrejelzései ellenére az elmúlt években folyamatos emelkedés mutatható ki az árverezőházak bevételi oldalán. Neked mi a tipped az idei és az elkövetkező esztendőkre?
– A további emelkedés vagy az esetleges csökkenés sok mindentől függ. A gyűjtés megköveteli, hogy az embernek a környezete, a társadalmi körülményei folyamatosan jó állapotban legyenek. Nyugodt, kiszámítható és hosszú távon áttekinthető, modellezhető világ az, ami a gyűjtést elősegíti. A nyugalom, a kiszámíthatóság és a polgári jólét alapfeltétele a gyűjtői biztonsághoz. Ha ez meglesz, akkor véleményem szerint – mivel optimista vagyok – marad a bevételek emelkedése. Gondokat okozhat viszont a későbbiekben a klímakatasztrófa vagy a jelenleg zajló koronavírus-járvány okozta esetleges gazdasági visszaesés, mert válságos időszakokban a gyűjtés leáll, és a gyűjtemények leértékelődnek.
– Mivel te sem vagy örök életű, adódik a kérdés, hogy mi lesz a gyűjteményed sorsa?
– Az én 18 évvel fiatalabb drága feleségem egyben tartja majd a gyűjteményemet, amíg él. Utána a két



Plakátok

lányom fogja eldönteni a könyvek sorsát, ők egyelőre azt mondják, hogy nem nyúlnak hozzá, de ebben nem vagyok biztos – lehet, hogy a gyűjtemény idővel árverésre kerül. Régen a nagy arisztokrata (Széchenyi, Apponyi- stb.) gyűjtemények több generáción át öröklődtek, sőt gyarapították is azokat. Ma viszont nagyon nehéz elképzelni, hogy egy kollekció több generáción keresztül megmaradjon. Az elmúlt években nem is egy példa is volt arra, hogy a gyűjtő elhunytát követően rögtön árverésre bocsátották a könyvritkaságokat.
HORVÁTH DEZSŐ

2020. április 4. június 23.

Aukciós naptár

Tisztelt Olvasónk!

Az alábbi aukciós naptárt március utolsó hetében állítottuk össze. Az egészségügyi helyzet változásával a benne szereplő adatok időközben módosulhatnak. Ezért kérjük, minden esetben tájékozódjon az intézmények honlapján.

nap	óra	axio	tárgytypus	árverező	árverés helye	kiállítás helye	ideje
04. 04.	11:00		177. árverés, festmény, grafika, műtárgy	Műgyűjtők Háza	II., Zsigmond tér 8.	II., Zsigmond tér 8.	bejelentkezésre
04. 06.	17:00	♀	V. online aukció	Amor Del Arte Galéria	amordelarte.com	Sopron, Erzsébet u. 6.	bejelentkezésre
04. 07.	00:00	♀	368. gyorsárverés	Darabanth Aukciósház	darabanth.com	VI., Andrássy út 16.	bejelentkezésre
04. 10.	00:00	♀	kamaraaukcio	Nagyházi Galéria	axioart.com	V., Balaton u. 8.	előző héten
04. 17.	17:00	♀	96. könyvárverés	Abauj Antikvárium és Könyvlap	VI., Révay u. 24.	VI., Révay u. 24.	előző héten
04. 20.	10:00	♀	online ekszeraukcio	Magyar Aranykereskedő Zrt.	ekszeraukcio.hu	ekszeraukcio.hu	előző héten
04. 22.	18:00		178. árverés, festmény, grafika, műtárgy	Műgyűjtők Háza	II., Zsigmond tér 8.	II., Zsigmond tér 8.	bejelentkezésre
04. 23.	16:00	♀	I. Élő Aukció	Amor Del Arte Galéria	axioart.com	Sopron, Erzsébet u. 6.	bejelentkezésre
04. 24.	17:00	♀	104. árverés	Honterus Antikvárium	VIII., Pollack Mihály tér 3.	axioart.com	előző héten
04. 25.	10:00	♀	33. könyvárverés	Laskai Ösvát Antikvárium	Esztergom, IV. Béla király u. 6.	Esztergom, IV. Béla király u. 6.	előző két héten
04. 28.	00:00	♀	369. gyorsárverés	Darabanth Aukciósház	darabanth.com	VI., Andrássy út 16.	bejelentkezésre
05. 04.	00:00	♀	VI. online aukció	Amor Del Arte Galéria	amordelarte.com	Sopron, Erzsébet u. 6.	bejelentkezésre
05. 06.	18:00		179. árverés, festmény, grafika, műtárgy	Műgyűjtők Háza	II., Zsigmond tér 8.	II., Zsigmond tér 8.	bejelentkezésre
05. 12.	00:00	♀	370. gyorsárverés	Darabanth Aukciósház	darabanth.com	VI., Andrássy út 16.	bejelentkezésre
05. 16.	15:00	♀	63. festmény- és műtárgyárverés	Villás Galéria	Debrecen, Bem tér 2.	Debrecen, Bem tér 2.	bejelentkezésre
05. 16.	18:00	♀	33. nagyaucio	Darabanth Aukciósház	XI., Szent Gellért tér 2.	VI., Andrássy út 16.	bejelentkezésre
05. 17.	00:00	♀	VIII. online aukció	Amor Del Arte Galéria	amordelarte.com	Sopron, Erzsébet u. 6.	bejelentkezésre
05. 18.	17:00	♀	tavaszi kamaraárverés	Villás Galéria	Debrecen, Bem tér 2.	Debrecen, Bem tér 2.	bejelentkezésre
05. 19.	17:00	♀	festmény, műtárgy, ezüst, ékszer, bútor, szőnyeg	Nagyházi Galéria	V., Balaton u. 8.	V., Balaton u. 8.	előző héten
05. 19.	18:00	♀	76. művészeti aukció	BAV	XII., Csőrsz u. 18.	V., Bécsi utca 1.	előző héten
05. 20.	17:00		festmény, műtárgy, ezüst, ékszer, bútor, szőnyeg	Nagyházi Galéria	V., Balaton u. 8.	V., Balaton u. 8.	előző héten
05. 20.	18:00		180. árverés, festmény, grafika, műtárgy	Műgyűjtők Háza	II., Zsigmond tér 8.	II., Zsigmond tér 8.	bejelentkezésre
05. 20.	18:00	♀	76. művészeti aukció	BAV	XII., Csőrsz u. 18.	V., Bécsi utca 1.	előző héten
05. 21.	17:00	♀	festmény, műtárgy, ezüst, ékszer, bútor, szőnyeg	Nagyházi Galéria	V., Balaton u. 8.	V., Balaton u. 8.	előző héten
05. 26.	00:00	♀	371. gyorsárverés	Darabanth Aukciósház	darabanth.com	VI., Andrássy út 16.	bejelentkezésre
05. 29.	17:00	♀	153. könyvárverés	Központi Antikvárium	VIII., Pollack Mihály tér 3.	V., Múzeum krt. 13-15.	előző héten
06. 03.	17:00	♀	36. árverés	Múzeum Antikvárium	VIII., Múzeum u. 7.	V., Múzeum krt. 35.	előző héten
06. 03.	18:00		181. árverés, festmény, grafika, műtárgy	Műgyűjtők Háza	II., Zsigmond tér 8.	II., Zsigmond tér 8.	bejelentkezésre
06. 05.	17:00	♀	154. könyvárverés	Központi Antikvárium	VIII., Pollack Mihály tér 3.	V., Múzeum krt. 13-15.	bejelentkezésre
06. 08.	00:00	♀	VIII. online aukció	Amor Del Arte Galéria	amordelarte.com	Sopron, Erzsébet u. 6.	bejelentkezésre
06. 09.	00:00	♀	372. gyorsárverés	Darabanth Aukciósház	darabanth.com	VI., Andrássy út 16.	bejelentkezésre
06. 13.	11:00	♀	88. árverés, grafika, festmény, plakát, kerámia, kispasztika, érem, könyv	Arte Galéria és Aukciós Iroda	V., Petőfi Sándor u. 5.	V., Ferenczy István u. 14.	előző héten
06. 17.	18:00		182. árverés, festmény, grafika, műtárgy	Műgyűjtők Háza	II., Zsigmond tér 8.	II., Zsigmond tér 8.	bejelentkezésre
06. 21.	18:00		183. árverés, festmény, grafika, műtárgy	Műgyűjtők Háza	II., Zsigmond tér 8.	II., Zsigmond tér 8.	bejelentkezésre
06. 23.	00:00	♀	373. gyorsárverés	Darabanth Aukciósház	darabanth.com	VI., Andrássy út 16.	bejelentkezésre

A ♀ logóval jelölt aukciók árverési katalógusai az axioart.com címen megtekinthetők/megtekinthetők lesznek. Licitálás/vételi megbízás adásának lehetőségeivel kapcsolatban bővebben tájékozódhat az axioart.com-on!

AXIOART

műkereskedelem az Interneten

Megtalálja a Műértőt az axioart.com-on is!

Időszaki kiállítások 2020. április 3.–június 30.

BUDAPEST

Tisztelt Olvasónk!

Az alábbi kiállítási naptárt március utolsó napjaiban állítottuk össze. Az egészségügyi helyzet változásával a benne szereplő adatok időközben módosulhatnak. Ezért kérjük, hogy tárlatlátogatásai tervezésekor minden esetben tájékozódjon az intézmények honlapján.

acb Attachment
VI., Eötvös u. 2. Ny.: bizonytalan ideig zárva Roskó Gábor: A Barlangi Göte élete, elhalasztva
acb Galéria
VI., Király u. 76. Ny.: bizonytalan ideig zárva From Dust Till Form, elhalasztva
acb NA
VI., Király u. 74. Ny.: bizonytalan ideig zárva Pinczehelyi Sándor: Csillagcipelés, elhalasztva
aqb Project Space
XXII., Nagytérenyi út 48–50. Ny.: bejelentkezésre Wittgenstein, iv. 19-ig
Art9 Galéria
IX., Ráday u. 47. Ny.: bizonytalan ideig zárva Tóth Ferenc, iv. 17-ig Vésséy Gábor, iv. 17-ig
Artphoto Galéria
XI., Bartók Béla út 30. Ny.: bizonytalan ideig zárva Benkő Imre: KUBA – Utak, iv. 8.–V. 2.
2B Galéria
IX., Ráday u. 47. Ny.: bizonytalan ideig zárva
B32 Galéria és Kultúrtér
XI., Bartók Béla út 32. Ny.: bizonytalan ideig zárva Lázár Dóra: Fejfák/Fafejek, iv. 8-ig Ketélyek és bizonyosságok. In memoriam Baranyay András, iv. 9-ig
BTM – Budapest Galéria
III., Lajos u. 158. Ny.: bizonytalan ideig zárva Eddig minden rendben, elhalasztva
BTM – Kiscelli Múzeum
III., Kiscelli u. 108. Ny.: bizonytalan ideig zárva Holttest az utazókosárban. A Mágнас Elza-rejtély, virtuálisan látogatható Babakiállítás, virtuálisan látogatható TESTKÉP – Akt a kortárs magyar fotográfiában, iv. 3.–V. 31.
Centrális Galéria
V., Arany János u. 32. Ny.: bizonytalan ideig zárva Hít–bízalom–titok. Az üldözött vallásosság képei a titkosszolgálati levéltárakban, V. 31-ig
Cervantes Intézet
VI., Vörösmarty u. 31. Ny.: bizonytalan ideig zárva García de Marina: A befejezetlen szó, iv. 20-ig
Cultiris Galéria
XIII., Szt. István krt. 26. Ny.: H–P 10–15, Szo 10–14 Horváth Edit: Fénnyel rajzolt pillanataim, iv. 14-ig
Deák 17 GyermeK és Ifjúsági Művészeti Galéria
V., Deák F. u. 17. Ny.: bizonytalan ideig zárva
Deák Erika Galéria
VI., Mozsár u. 1. Ny.: bejelentkezésre Fajó János: Szitanyomatok, VIII. 31-ig
Esernyös Galéria
III., Fő tér 2. Ny.: bizonytalan ideig zárva Elisabeth Brühlmann Sarlo: Képességek-képtelenségek, elhalasztva
Erdős Renée Ház
XVII., Báthory u. 31. Ny.: bizonytalan ideig zárva Parrag Emil-émlékkiállítás, iv. 19-ig
Faur Zsófi Galéria
XI., Bartók Béla út 25. Ny.: bizonytalan ideig zárva Kudász Gábor Arion: Workout, iv. 9-ig
Fézek Galéria
VII., Kertész u. 36. Ny.: bizonytalan ideig zárva Göbölös Luca és Cserny Márton, iv. 19-ig
Fiktív Gasztrogaléria
VIII., Horánszky u. 27. Ny.: bizonytalan ideig zárva Órosz Endre: Budapest az én szememmel, VI. 7-ig Soós Édina: Közös kontúrok, VI. 8.–IX. 13.
FISE / Fiatal Iparművészek Stúdiója
V., Kálmán Imre u. 16. Ny.: bizonytalan ideig zárva Bogó Krisztina: Indonéz lelemények, iv. 17-ig
FKSE / Fiatal Képzőművészet Stúdiója
VII., Rottenbiller u. 35. Ny.: bizonytalan ideig zárva Maradandó maradék, iv. 16-ig
Fővárosi Szabó Ervin Könyvtár
VIII., Szabó Ervin tér 1. Ny.: bizonytalan ideig zárva Kocsány Kornél: Mesék Keletről, iv. 16.–V. 20.
FUGA / Budapesti Építészeti Központ
V., Petőfi S. u. 5. Ny.: bizonytalan ideig zárva Fotóalapú válogatás a Balázs–Dénes Gyűjteményből, iv. 20-ig A MAOE Fotóművészeti Tagozatának kiállítása, iv. 8.–V. 11.

Galéria Lénia
II., Széher út 74/A. Ny.: bizonytalan ideig zárva 1960-as, 70-es évek, iv. 30.
Glassyard Gallery
VI., Paulay Ede u. 25–27. Ny.: bejelentkezésre Agata Bogacka: Compositions of Dependencies
Godot Galéria
XI., Bartók Béla út 11–13. Ny.: bejelentkezésre efZámbó István: VI. Kiséletmű Kiállítás, iv. 18-ig
Godot Kortárs Művészeti Intézet
III., Fényes Adolf u. 21. Ny.: bizonytalan ideig zárva Kleb Attila: Closer, iv. 12-ig
Hegyvidék Galéria
XII., Királyhágó tér 10. Ny.: bizonytalan ideig zárva Fehér László: Kifestett idő, iv. 9-ig
Hopp Ferenc Ázsiai Művészeti Múzeum
VI., Andrássy út 103. Ny.: bizonytalan ideig zárva Made in Asia. Százéves a Hopp Múzeum, VIII. 30-ig
Horizont Galéria
VI., Zichy Jenő u. 32. Ny.: bizonytalan ideig zárva Georg Petermichl: Universal Thoughts, iv. 8.–V. 13.
INDA Galéria
VI., Király u. 34. II/4. Ny.: bizonytalan ideig zárva George Legrady: Az állóképek folyamatosága, iv. 24-ig
Karinthy Szalon
XI., Karinthy Frigyes út 22. Ny.: bizonytalan ideig zárva Vedres Ági: Les Amis Des Femmes, elhalasztva
K.A.S. Galéria
XIV., Bartók Béla út 9. Ny.: bizonytalan ideig zárva Balogh Viktória: Unknown, iv. 17.–V. 10. Drégely Imre, Haid Attila, Herendi Péter és Molnár Zoltán, V. 13.–VI. 7. Knyihár Amarilla, VI. 9–30.
Kassák Múzeum
III., Fő tér 1. Ny.: bizonytalan ideig zárva Mátis Teutsch – avantgárd és konstruktív realizmus, V. 3-ig, virtuálisan látogatható
Kisterem
V., Képrő u. 5. Ny.: bejelentkezésre Kokesch Ádám: Gyökér, V. 3-ig
Knoll Galéria
VI., Liszt F. tér 10. Ny.: bizonytalan ideig zárva Ludmila Hrachovinová: The Silent Immediacy, iv. 25-ig
Koreai Kulturális Központ
II., Frankel Leó út 30–34. Ny.: bizonytalan ideig zárva Koreai sámánizmus GUT: a lélek lélegzete, VI. 19-ig
Lengyel Intézet
VI., Nagymező u. 15. Ny.: bizonytalan ideig zárva Megöröklítve – Város, háború, szerelem – Tadeusz Bukowski, iv. 30-ig
Liget Galéria
XIV., Ajtósi Dürer sor 5. Ny.: bizonytalan ideig zárva Korodi Luca: Bőr, iv. 16-ig
Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum
IX., Komor Marcell u. 1. Ny.: bizonytalan ideig zárva The Dead Web: The End, virtuálisan látogatható Slow Life, iv. 9–VIII. 23.
Magyar Építőművészek Szövetségének Székháza
III., Korona tér 1. Ny.: bizonytalan ideig zárva Szilágyi Lenke: Empátia, iv. 20-ig
Magyar Képzőművészeti Egyetem – Barscay Terem
VI., Andrássy út 69. Ny.: bizonytalan ideig zárva Amadeus Alkotói Ősztündji Pályázat kiállítása 2020, iv. 13-ig
Magyar Képzőművészeti Egyetem – Parthenon-fríz Terem
VI., Kmety György u. 26–28. Ny.: bizonytalan ideig zárva Jan Hofstadter, iv. 18-ig
Magyar Kereskedelmi és Vendéglátóipari Múzeum
III., Korona tér 1. Ny.: bizonytalan ideig zárva Protokoll és diplomácia, V. 31-ig
Magyar Nemzeti Galéria
I., Szent György tér 2. Ny.: bizonytalan ideig zárva Változatok a realizmusra – Munkácsytól Mednyánszkyig, virtuálisan látogatható
Magyar Nemzeti Múzeum
VIII., Múzeum krt. 14–16. Ny.: bizonytalan ideig zárva Rotschild Klára – divatkirálynő a vasfüggöny mögött, iv. 30-ig Közös időnk '89–90, VIII. 30-ig
Magyar Természettudományi Múzeum
VIII., Ludovika tér 2–6. Ny.: bizonytalan ideig zárva Lenergy – Az Év Természetfotója 2019, XII. 31-ig
Mai Manó Ház
VI., Nagymező u. 20. Ny.: bizonytalan ideig zárva Douglas Kirkland: Coco Chanel & An evening with Marilyn Monroe, V. 10-ig

MissionArt Galéria
V., Falk Miksa u. 30. Ny.: bizonytalan ideig zárva Fotóművek az 1980-as évekből, iv. 17-ig Boromisza Tibor, iv. 22.–V. 8. Tandori-Baranyay: Képek, versek, képversek, V. 12.–VI. 6.
Molnár Ani Galéria
VIII., Bródy S. u. 22. Ny.: bizonytalan ideig zárva Asztalos Zsolt: My Art, iv. 25-ig
Molnár-C. Pál Emlékház
XI., Meneisi út 65. Ny.: bizonytalan ideig zárva Molnár-C. Pál és Pátzay Pál, VI. 27-ig
Műcsarnok
XIV., Dózsa Gy. út 37. Ny.: bizonytalan ideig zárva Major Kamill: Papírok, rácsok, akkád, virtuálisan látogatható Derkó 2020, virtuálisan látogatható Velencei történet, virtuálisan látogatható II. Képzőművészeti Nemzeti Szalon, virtuálisan látogatható
My Museum
VII., Dohány u. 30/A. Ny.: bizonytalan ideig zárva Tupperware now and then, virtuálisan látogatható
Neon Galéria
VI., Nagymező u. 47. II. Ny.: bizonytalan ideig zárva Korodi Luca: Space is the Place, iv. 6.
Óbudai Társaskör Galéria
III., Kiskorona u. 7. Ny.: bizonytalan ideig zárva Ágoston Lóránt: Határ-vonalak, iv. 26-ig, elhalasztva, információk a honlapon
Olasz Kultúrintézet
VIII., Bródy S. u. 8. Ny.: bizonytalan ideig zárva Tina Modotti: Szellem, forradalom és kamera, iv. 17-ig
Országos Széchényi Könyvtár
I., Szent György tér 4–6. Ny.: bizonytalan ideig zárva Borsos Miklós: Origo a végtelenben, iv. 30-ig
Osztrák Kulturális Fórum
VI., Benczúr u. 16. Ny.: bizonytalan ideig zárva A New Vision of Debris, iv. 17-ig
Párbeszéd Háza
VIII., Horánszky u. 20. Ny.: bizonytalan ideig zárva X. Kortárs keresztény ikonográfiai biennálé, iv. 25-ig
Pesti Vigadó
V., Vigadó tér 2. Ny.: bizonytalan ideig zárva Plugor Sándor, iv. 19-ig
Petőfi Irodalmi Múzeum
V., Károlyi u. 16. Ny.: bizonytalan ideig zárva Arany János, virtuálisan látogatható Szabó Magda, virtuálisan látogatható
PH21 Galéria
IX., Ráday u. 55. Ny.: bizonytalan ideig zárva
PH21 Galéria Project Room
IX., Ráday u. 52. Ny.: bizonytalan ideig zárva
Robert Capa Kortárs Fotográfiai Központ
VI., Nagymező u. 8. Ny.: bizonytalan ideig zárva Robert Capa, a tudósító, VI. 30-ig
Saxon Art Gallery
VI., Szív u. 38. Ny.: bizonytalan ideig zárva Contemporary Human, iv. 19-ig
Szépművészeti Múzeum
XIV., Dózsa Gy. út 41. Ny.: bizonytalan ideig zárva A Kelet vonzásában, virtuálisan látogatható
Szikra Képzőművészeti Bemutatóterem
V., Vármegye u. 7. Ny.: bejelentkezésre Balogh Csaba: Work in progress Köves Éva: Kóosz, elhalasztva
TOBE Gallery
VIII., Bródy S. u. 36. Ny.: bejelentkezésre Jean-Francois Lepage: Zombie, iv. 30-ig
Trafó Galéria
IX., Lillom u. 41. Ny.: bizonytalan ideig zárva Dorota Gaweda és Egle Kulbokaité: Ryxper!126ae, virtuálisan látogatható
Trapéz
V., Henszlmann Imre u. 3. Ny.: bizonytalan ideig zárva Bíró Dávid, V. 1-ig
Várfok Galéria
I., Várfok u. 11. Ny.: bizonytalan ideig zárva Szirtes János, iv. 31-ig
VILTIN Galéria
VI., Vasvári Pál u. 1. Ny.: bizonytalan ideig zárva What about us?, iv. 18-ig
Vintage Galéria
V., Magyar u. 26. Ny.: bejelentkezésre André Kertész és Lőrinczy György: New York, iv. 30-ig
Vízivárosi Galéria
II., Kapás u. 55. Ny.: bizonytalan ideig zárva Első Magyar Látványtár: Örökségvédelem, iv. 28-ig
Ybl Budai Kreatív Ház
Ybl Miklós tér 9–11. Ny.: bizonytalan ideig zárva
Yunus Emre Enstitüsü
VI., Andrássy út 62. Ny.: bizonytalan ideig zárva Anatólia színei, iv. 19-ig

VIDÉK

BALASSAGYARMAT
Horváth Endre Galéria, Rákóczi fejedelem út 50. Apti-Tóth Sándor: Atlantisz, iv. 16-ig

BÉKÉSCSABA
Munkácsy Mihály Múzeum, Széchenyi u. 9. Pro Natura, ix. 21-ig
DEBRECEN
Déri Múzeum, Déri tér 1. Polgári sikk, V. 3-ig Adybandi ébresztése, VI. 14-ig MODEM, Baltazar Dezső tér 1. Vera Molnár: Machine Imaginaire, V. 31-ig 30, VI. 28-ig
DISZEL
Látványtár Kiállítóház, Derkovits u. 7–8. A feketéről, V. 31-ig
DUNAÚJVÁROS
ICA–D Koronczi Endre: A dolog, mely elfelejtett testet ölteni, iv. 3-ig
EGER
Kepes Intézet, Széchenyi u. 16. A világ új képe, iv. 30-ig Templom Galéria, Trinitárius u. 5. A honi kortárs képzőművészet nagyjai, XII. 31-ig
HATVAN
Hatvany Lajos Múzeum, Kossuth tér 12. Munkácsy, V. 14-ig
GÖDÖLLŐ
GIM-Ház, Körösfői u. 15–17. A kortárs ékszer, V. 15-ig
GYŐR
Rómer Flóris Múzeum, Esterházy-palota, Király u. 17. Szabadvári Attila: Build it, iv. 19-ig Juan Gyenes: Luz and Somba, VI. 28-ig Peresztegi Erika és Kostalec Éva: Colors, iv. 19-ig
HÓDMEZŐVÁSÁRHELY
Alföldi Galéria, Kossuth tér 8. Eifert János: Visszapillantás, iv. 19-ig
KECSKEMÉT
Népi Iparművészeti Gyűjtemény, Serfőző u. 19. Sakura, V. 30-ig Kecskeméti Cifrapalota, Rákóczi út 1. X. Kortárs Keresztény Ikonográfiai Biennálé, V. 3-ig
KESZTHELY
Baltoni Múzeum, Múzeum út 2. Tóth Xénia: Általános élelmek, iv. 11-ig Mészáros T. László, V. 30-ig
MISKOLC
Miskolci Galéria, Rákóczi u. 2. Tóth Imre és Wieszt József: Inspiratív barátság, iv. 11-ig Seres László, Seres János, Seres Dávid: Oda-vissza, iv. 11-ig Gross Arnold: A művészet kertje, iv. 18-ig Petrő-ház, Hunyadi u. 12. Fókuszban Szász Endre II., iv. 17-ig Szalay Bibliája, iv. 17-ig
PANNONHALMA
Pannonhalmi Bencés Gimnázium Galériája, Vár 1. Ilona Keszérő Ilona, iv. 20-ig
PÉCS
Pécsi Galéria, Széchenyi tér 6. Keresztes Zoltán: Utak, iv. 12-ig
SALGÓTARJÁN
Dornyay Béla Múzeum, Múzeum tér 2. Gábler Vilmos: Pillantás a múltba, V. 30-ig Dargay Attila emlékkiállítása, V. 30-ig Kun Péter, V. 30-ig P. Tóth László, VI. 10-ig
SZÉKESFEHÉRVÁR
Pelikan Galéria, Kossuth Lajos u. 15. Acsa Szűcs Imre, iv. 17-ig
SZENTENDRE
Czöbel Múzeum, Templom tér 1. Újragondolt Czöbel 4.0 – Rejtélyek a múzeumban, iv. 12-ig Ferenczy Múzeum, Kossuth Lajos u. 5. Ferenczy Noémi: Teremtés, V. 10-ig MANK, Bogdányi u. 51. Richter Sára, virtuálisan látogatható
SZIGETSZENTMIKLÓS
Városi Galéria, Toklői út 19. Id. Nádasy János és Nádasy András, iv. 16-ig
SZOMBATHELY
Smidt Múzeum, Hollán Ernő u. 2. Képtér/Egy szület Szombat hely, V. 10-ig
TIHANY
Kogart Tihany, Kossuth Lajos u. 10. Kogart Moments – Kortárs Képzőművészeti Vásár, iv. 1-ig

KÜLFÖLD

AMSZTERDAM
Rijksmuseum Caravaggio–Bernini: Baroque in Rome, VI. 7-ig Van Gogh Museum Which Books did Vincent van Gogh Read?, virtúálisan látogatható Vincent van Gogh's love life, virtuálisan látogatható
ANTWERPEN
MHKA Els Dietvorst, V. 10-ig MOMU Textile as Resistance in Antwerp, iv. 19-ig Zeno X Gallery Marlene Dumas, V. 2-ig
BARCELONA
CCCB WPP 2020, VI. 1-ig William Kentridge, VIII. 22-ig

BÁZEL
Fondation Beyeler Edward Hopper, V. 17-ig Kunstmuseum Circular Flow. On the Economy of Inequality, V. 3-ig Anri Sala, iv. 30-ig Museum Tinguely Amuse-bouche. The Taste of Art, V. 17-ig
BECS
Albertina Michael Horowitz, iv. 13-ig Art in Austria, 1945–1980, VIII. 2-ig Bank Austria Kunstforum The Cindy Sherman Effect, VI. 21-ig Belvedere The Kiss, virtuálisan látogatható Cabarets and Clubs in Modern Art, VI. 1-ig Belvedere 21er Haus Eva Grubinger, iv. 13-ig Kunsthalles Wien ...of bread, wine, cars, security and peace, V. 8-ig Kunsthistorisches Museum Beethoven Bewegt, VII. 5-ig MAK Show off, VII. 12-ig MUMOK Otto Prutscher, V. 17-ig Steve Reinke: Butter, VI. 21-ig
BERLIN
Capitain Petzel Barbara Bloom: Works on Paper, on Paper, iv. 18-ig Blain Southern Avigdor Arikha, virtuálisan látogatható Michael Simson, virtuálisan látogatható Esther Schipper Gallery Jean-Pascal Flavian, virtuálisan látogatható Galerie Thomas Schulte Gordon Matta Clark, virtuálisan látogatható Hamburger Bahnhof Katharina Grosse, iv. 24.–IX. 4. König Gallery Black Bars, virtuálisan látogatható KW Berlin Kris Lemsalu Malone & Kyp Malone Lemsalu, V. 3-ig Martin-Gropius-Bau Masculinities: Liberation through Photography, V. 17-ig me Collectors Room 10 years me Collectors Room Berlin, V. 17-ig Georg Kolbe Museum Herman de Vries, V. 3-ig Pergamon Monumental, virtuálisan látogatható
BILBAO
Guggenheim Olafur Eliasson, VI. 21-ig
BOISSY-LE-CHATEL
Galleria Continua Giovanni Ozzola: Sin Tiempo, V. 10-ig Kader Attia: Silence kills, V. 10-ig
BRNO
Dum umeni Martin Zet – homlokzat, talapzat és makett, iv. 24-ig
BRÜSSZEL
Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique Sean Scully: Eleuthera, VIII. 16-ig Brueghel: The Originals, ix. 15-ig BOZAR Keith Haring, iv. 19-ig WIELS Wolfgang Tilmans: Today is the first day, V. 24-ig
BUENOS AIRES
Centro Cultural Federal Pilar Bocofoña, VIII. 24-ig
CHICAGO
The Art Institute of Chicago Design Episodes: Form, Style, Language, VI. 6-ig
DÜSSELDORF
Uffizi HyperVision, virtuálisan látogatható Palazzo Strozzi Tomás Saraceno, VII. 19-ig
FIRENZE
Uffizi HyperVision, virtuálisan látogatható Palazzo Strozzi Tomás Saraceno, VII. 19-ig
GENF
MAMCO Olivier Mosset, VI. 21-ig Franz Mon: Traces of Articulations, XII. 20-ig
GENT
S.M.A.K Charbel-Joseph H. Boutro: Delicate and poetic art, V. 3-ig Panamarenko, V. 3-ig Museum of Fine Arts Van Eyck, iv. 30-ig
GRAZ
Kunsthau Bill Fontana, VI. 7-ig
HAMBURG
Kunsthalles Goya, Fragonard, Tiepolo, iv. 13-ig MKG Sagmeister and Walsh, iv. 26-ig
LIVERPOOL
TATE Ideas depot, VI. 7-ig Theaster Gates: Amalgam, V. 3-ig
LONDON
David Zwirner Sherrie Levine, virtuálisan látogatható National Gallery Raphael, VI. 14-ig British Museum Museum of the World, virtuálisan látogatható

TATE Britain Steve McQueen, V. 11-ig TATE Modern Living Cities, virtuálisan látogatható Dóra Maurer, VII. 5-ig PACE Gallery Jean Dubuffet, virtuálisan látogatható Serpentine Gallery Formafantasma: Cambio, V. 17-ig Cao Fei: Blueprints, V. 17-ig V&A Kimono: Kyoto to catwalk, VI. 21-ig Sprüth Magers Gary Hume, virtuálisan látogatható Whitechapel Gallery Carlos Bunga, VI. 6-ig
LOS ANGELES
The Broad Desire, Knowledge and Hope, VII. 16-ig MET Breuer Gerhard Richter: Painting After All, VII. 5-ig J. Paul Getty Museum Heaven, Hell, and Dying Well, virtuálisan látogatható Eat, Drink, and Be Merry, virtuálisan látogatható
MADRID
Museo Nacional Reina Sofia Jörg Immendorff: La tarea del pintor, iv. 13-ig Miguel Ángel Campano, iv. 20-ig Museo Thyssen-Bornemisza Rembrandt and Amsterdam portraiture 1590–1670, V. 24-ig Joan Jonas: Moving Off the Land II, V. 18-ig
MILÁNÓ
Arte Invernizzi Pino Pinelli. Frammentità, V. 6-ig ContAMinAzione, virtuálisan látogatható Vania Elettra Tam, virtuálisan látogatható Elisa Anfuso, virtuálisan látogatható Giancarlo Marcali, virtuálisan látogatható
MOSZKVA
Tretjakov Képtár Drawing of the Second Half of the 19th Century, V. 17-ig Garage Museum Sekretiki: Digging up Soviet Underground Culture, V. 24-ig
MÜNCHEN
Alte Pinakothek From Goya to Manet, VII. 24-ig Pinakothek Der Moderne Portraits From August Sander To Rineke Dijkstra, VII. 5-ig Franz Erhard Walther: Shifting Perspectives, VIII. 2-ig
NEW YORK
Brooklyn Museum Jacques-Louis David Meets Kehinde Wiley, V. 10-ig MET 5,000 Years of Art, virtuálisan látogatható The Met 360° Project, virtuálisan látogatható MoMA Sophie Taeuber-Arp, virtuálisan látogatható Guggenheim The Fullness of Color, VI. 2-ig New Museum Daiga Grantina: What eats around itself, V. 10-ig Whitney Museum of American Art Laura Owens, virtuálisan látogatható Mexican Muralists Remake American Art, 1925–1945, V. 17-ig Cauléen Smith: Mutualities, V. 17-ig Hauser&Wirth Rita Ackermann: Mama '19, iv. 11-ig
PÁRIZS
Centre Pompidou Yuan Jai, iv. 27-ig Christo et Jeanne-Claude, VI. 15-ig Jeu de Paume René-Jacques: L'élégance des formes, V. 24-ig Palais de Tokyo Our world is burning, V. 17-ig Musée d'Orsay From Station to the Renovated Musée d'Orsay, virtuálisan látogatható Léopold Chauveau: Au pays des monstres, VI. 29-ig Fondation Cartier Claudia Andujar, The Yanomami Struggle, V. 10-ig Galerie Samy Kinge Olivier Aubry, virtuálisan látogatható Musée du Louvre Egyptian Antiquities, virtuálisan látogatható Galerie d'Apollon, virtuálisan látogatható
PRÁGA
Galerie Rudolfinum Michael Borremans: The Duck, iv. 12-ig David Claerbout: Olympia, iv. 12-ig
SAO PAOLO
MASP MASP's Rhodia Collection, virtuálisan látogatható From Rafael to Titian, virtuálisan látogatható Art from Brazil until 1900, virtuálisan látogatható From Delacroix to Cézanne, virtuálisan látogatható Picture Gallery in Transformation, virtuálisan látogatható
SYDNEY
National Gallery of Australia Matisse & Picasso, iv. 13-ig Carriageworks Rebecca Baumann: Radiant Flux, VI. 14-ig
WASHINGTON
National Gallery of Art Fashioning a Nation, virtuálisan látogatható Vermeer and the Masters of Genre Painting, virtuálisan látogatható
ZÜRICH
Kunsthaus Smoke and Mirrors, iv. 14.–VII. 19.

Tíz év – egyszer sok, máskor kevés, mindenesetre mérőöldkő, aminél érdemes megállni, és rátekinteni a megtett útra. Tóth Árpáddal, a Neon Galéria alapítójával beszélgettünk arról, milyen volt a közeg az induláskor, és mi minden történt, mi változott az elmúlt évek alatt. Az általa indított Contempo Auctions szintén 10. árverésére készül idén.

– *Nem számítótól kezdőnek, legalábbis a műkereskedelemben nem, hiszen csaknem hat évet töltöttél el egy galériában, a klasszikus-kortárs piacon, és volt egy berlini köröd is, mielőtt megnyílt a Neon – amit egyébként épp a válság mélypontján indítottál útjára. De az önálló galéria és a tisztán kortárs profil mégiscsak új volt. Mesélnél arról, hogy született meg a döntés a galérianyitásról?*

– 2009. november 7-én kezdtünk az első kiállítással. Ezen a csoportos tárlaton a saját korosztályomba tarto-



A Neon Galéria kiadásában megjelent könyvek

zó művészeket állítottam ki, és Bernáth/y Sándor tartotta a megnyitót. Az ezredforduló tájkán kerültem be a műkereskedelembé. Amikor belép egy közegbe, az ember elkezd figyelni, gondolkozni, összerakja az összefüggéseket, és e tanulási folyamat közben kialakul a saját vélekedése is az útról. Mindezek után talán természetes, hogy az elméleti elképzeléseit szeretné a gyakorlatban is kipróbálni. Már diákkoromban érdekelt a képzőművészet, sőt a műgyűjtés is. Az első műtárgyvásárlásom 1993-ban történt: 17 éves koromban a szlovén Irwin csoport három munkáját vettem meg. Megnyugtató érzés, hogy évtizedek múltán is bebizonyosodott: értékálló és jó műveket vásároltam akkor. Egyetemista koromban, mint egy „marchand amateur”, üzleteltem képekkel, könyvekkel, bolhapiacra, régiségkereskedésekbe jártam, árverésekre adtam be festményeket. Inspirált és ma is inspirál a kereskedelem világa, de ugyanannyira érdekel a művészettörténet, a művészetfilozófia, az esztétika is. Először bölcsészkaron, majd párhuzamosan közgazdasági egyetemen végeztem. A mai napig rengeteget olvasok, és folyamatosan tanulmányozom a szakirodalmat. Amikor eldöntöttem, hogy ezen a pályán szeretnék működni, tudtam, hogy a lehető legtöbb ismerettel kell rendelkeznem az elmúlt 150 év képzőművészetéről.

– *A Neon alapítását megelőzte egy kétéves berlini kaland. Ez hogyan történt?*

– Berlin akkoriban fantasztikusan pezsgő művészeti központnak számított, legalább 20 ezer művész élt és több száz galéria működött ott. A város akkor inkább szellemi, mintsem kereskedelmi központ volt, de lassan kezdte elveszíteni ezt a szerepét. Fogott az én lelkesedésem is, így hát

hazajöttem. De gyakran járok vissza Németországba, fenntartom a kapcsolatrendszeremet. Amit Berlinben láttam, világossá tette számomra, hogy a műkereskedelem ott is strukturált, és bírni kell tőkével megidegrendszerrel a bizonytalanságot. Évekbe telik, mire megtalálja az ember a megfelelő közeget, a tanácsadókat, ráadásul jött a 2008-as válság.

– *Nem jutott eszedbe elhalasztani a galérianyitást?*

– Egyetlen pillanatra sem. Úgy éreztem, most élek, most kell megvalósítanom az elképzeléseimet. Haladni kell, a válság meg majd odébbáll. Azóta átalakult a piac. Új gyűjtők és új preferenciák jelentek meg, az üzleti világban pedig egyre inkább elkezdett kibontakozni a saját generációm. Saj-

Tízéves a Neon Galéria

A gyűjtő szemével is látni

helyezkedik el az életműben, hasonló képek milyen köz- és magángyűjteményekben találhatók itthon és külföldön. Ismernem kell, hogy melyik gyűjtőnek van hasonló, vagy ki szeretne hasonló, vagy ki keresi, mert épp ez hiányzik a kollekciójából. Be kell tudnom helyezni a művészettörténetbe és a műkereskedelem rendszerébe. S néha tudnom kell kimondani: ez egy nagyon jó munka, de nekem mostán nincs rá vevőm. Vagy akár azt is, hogy az adott munkának még nem jött el az ideje, nem érdemes eladni. Mindent összevetve látnom kell, hogy egy kép milyen minőséget képvisel, hol helyezkedik el az életműben, és milyen súlya van a magyar művészet és műkereskedelem rendszerében. Az a célom, hogy a jó képeket méltó áron adjam el. Fontos a gyűjtőszemével is látni. En mindkét oldalon álltam és állok most is, tudom, milyen vásárolni. Sok kolléga nem tud vásárlóként gondolkodni.

– *Nagy hangsúlyt fektetsz a kortárs másodpiacra is, ami ugyan most élénkül látszik, de amikor te belefogtál, és elindítottad a Contempo Auctionst, még veszélyes területnek tűnt – nem véletlenül volt a senki földje.*

– Örülök, amikor visszakerül hozzám egy olyan kép, amit én adtam el korábban, évekkel ezelőtt. A kezdetektől tudatosítottam magamban, hogy csak olyan műveket adok el, amikben hiszek. Igyekszem többéves időhorizontot figyelembe venni az árazáskor. Sok kereskedő nem lát fantáziát abban, ha visszavisznek neki egy korábban nála vásárolt műtárgyat. De nálam számos ilyen képlandolt, többek közt ezért is indítottam el a Contempót.

– *A kortárs árverések megszaporodásának lehattunk tanúi az elmúlt évben, sőt több vezető aukciósház is*



Foto: Jamalia Dána

Bírni kell a bizonytalanságot

rését tartjuk májusban. Az előző aukciók igen jó eredményeket hoztak; remélem, hogy munkánkkal segíthetjük a pozitív trendet. A nagy árverezőházak piaci területet növelnek, de ez nekünk nem baj, hiszen ezzel a klasszikus piac volumenéből valamenynyit átszivároghat a kortársba. Jelenleg legalább ötszörös szorzó van a klasszikus és a kortárs árak közt, de ahogy azt már látjuk, követni fogjuk a nemzetközi trendeket, és a kortárs művek egyre jobban fel fognak zárkózni a klasszikusokhoz. Persze ehhez az kell, hogy folytatódjon a gazdasági konjunktúra, az utóbbi hetek eseményei azt mutatják, hogy akár komoly változások is elképzelhetők. (Az interjú a koronavírus-járvány globálissá válása előtt készült – a szerk.)

– *Említetted, hogy átrendeződésnek lehattunk tanúi az elmúlt évtizedben. Mit értesz ezen?*

– Megjelent egy új, tudatosan vásároló gyűjtői réteg. Ők már, azt hiszem, tudják, mi kell a kollekciójukba, melyik művésztől, melyik időszakból melyik munka. Nem feltétlenül a galéria aktuális kínálatából választanak, hanem megbízást adnak konkrét korszakok, művek felkutatására. Ennek min-

ken külön figyeltünk rá, hogy ez a korszak is reprezentálva legyen.

– *A korosztályod művészeivel kezdél, mára a fő profilod egy idősebb generáció lett. A fehér foltok, elfeledett művészcsoporthok, elveszett generációk – mintha ez lenne a másik fontos szakterületed. A Neon azt a szeletet hasítja ki a tortából, amivel a többiek nem foglalkoznak?*

– Alapvetően a magyar művészetben meghatározó mesterek életművével foglalkozom, de emellett látom, hogy hatalmas értékek és maig föltáratlan tartalékok vannak. Néha előbukkan egy remek kép, mindenki rácsodálkozik, aztán ha kicsit megkutatjuk, általában az is kiderül, hogy alkotója a maga idejében még elismert is volt, de valamiért kikerült a reflektorfényből. Félelmetes, ahogyan a közeg elfelejti már a közelmúltat is, például ki beszél manapság a 2000-es évek elején indult fiatal generáció alkotói-ról vagy a hatvanas évek realista törekvéseiről?

– *A Makói Grafikai Művésztelep 1977 és 1990 közötti működésének feldolgozása sikertörténet, amelynek végén kiállítás született a Ludwig Múzeumban. Elkészült a katalógus, és helyére került az egész anyag.*

– Ez tízéves kutató- és gyűjtőmunka lezárását jelenti, és megítéslő, hogy a Ludwigban megvalósulhatott. A makói művésztelep a fotóalapú grafikai művészet megjelenésének fontos helyszíne volt Magyarországon. A helyi nyomda ofszetgépeit legálisan használhatták a művészek, kísérletezhettek, ezért is születtek ott annyira izgalmas munkák. Nagyon fontosnak tartom a dokumentálást: összegyűjteni, bemutatni és kötetbe rendezni mindazt, ami egy adott témában még fellelhető. Nézzük meg, most mit jelent, miről szól, hogyan aktuális. Hiszek abban, hogy a jó művészet mindig aktuális. Egy galériának kötelessége értékkorientált szemlélet alapján működni. Ugyanakkor nagyon nehéz ügy is ez.

– *Mire gondolsz?*

– Az utólagos értelmezésekre és a hiányokra. Azt látom, hogy úgy jelennek meg monográfiák, a félmúlt művészeti törekvéseit leíró kötetek, hogy szemrebbenés nélkül hagynak ki fontos alkotókat. Hogy ennek vajon a tájékozatlanság-e az oka, azt nem tudom.

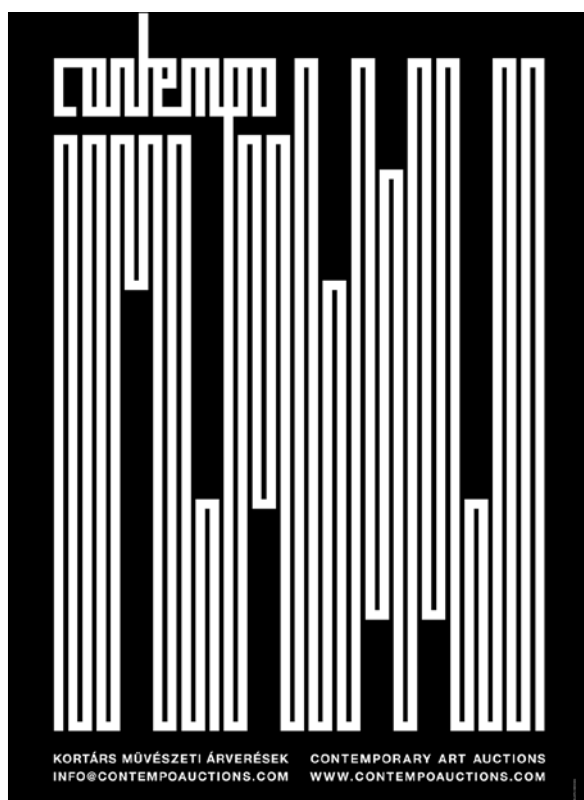
– *A könyvkiadási koncepciód tudatos szerkesztési elv köré épül?*

– A kezdetektől fontos része a munkásságomnak: 10 év alatt 12 kötet jelent meg. Az értékmentés és a dokumentálás szándéka a közös bennük. Nem propagandakiadványokat készítünk, hanem olyanokat, amelyek igyekeznek szakmai feldolgozások lenni. A könyvekkel megpróbáljuk kicselezni az idő múlását, hogy megmaradjanak az összefüggések, amelyek most felmutathatók, de különben talán később a semmibe hullának. Örülök, hogy kiadásukat az NKA is támogatja. Mindig viszek a könyvtáraknak tiszteletpéldányokat, hogy azok mindenki számára kutathatók legyenek.

– *Van a szemed előtt követendő példa?*

– A saját utamat járom, nem nagyon követek senkit. Olyan galerista szeretnék lenni, akinek 100 év múlva is látható a hatása egy-egy időtálló gyűjteményen. Azoknak a műkereskedőknek az életművét tartom példászerűnek, mint amilyen Ambroise Vollard vagy Daniel-Henry Kahnweiler volt. Olyan képeket adok el, amiket én is megvennék.

JANKÓ JUDIT



Palotai Gábor: Contempo Auctions plakát, 2016

Red Dot Design Award, 2017 és German Design Award, 2019



Palotai Gábor: Neon Galéria plakát, 2017

Red Dot Design Award, 2018 és German Design Award-ra jelölés, 2020

milyen egyéb képességeket, emberi tulajdonságokat igényel ez a szakma?

– A műkereskedelemhez több speciális képesség együttállása szükséges. Ez ugyanis hosszútávú futás, de azon belül is ultramaraton. A szakma alapja az, ha ránézek egy képre, tudom, ki a művész, mikor festette, hol

önálló kortárs aukciót tartott. Miként értékeled a jelenséget?

– Pozitívan. Kezd beérni a munkánk, amin néhány kollégával dolgozunk a városban, és már látszik, hogy az elkövetkező évek sikertörténete a kortárs szegmens megerősödése lehet. A Contempónak már a 10. árve-

dign nagyon örülök: jó úgy eladni, hogy a vevő pontosan tudja, mit vesz. Másik fontos változás, hogy ha lassan is, de végre elindult a fotó és a konceptuális munkák műkereskedelmi karrierje. És ne feledkezzünk meg arról sem, hogy az 1960–70-es évek művészetének méltó árai lettek. Az árverésein-

Az egykori hercegi palotában március 4-én tartottak két részben klasz-szikus avantgárd és kortárs árverést, összesen több mint félezer tétellel. A cég szakértői rutinosan adták meg a reális becsértékeket, ezért elmaradtak a szélsőséges kilengések, a népszerű mesterek továbbra is töretlenül megőrizték keresettségüket, áraikat pedig még emelték is korábbi rekordjaikhoz képest.

A modernnek sorában a legmagasabb leütést – 195 ezer euró – egy olajkép hozta, amelyet előzetesen a 150–250 ezer eurós sávban kínáltak. A szlovén származású Werner Berg (1904–1981) különös jelenség volt a karintiai piktúrában: a harmincas években a déli határszélről családostul egy félreeső havasi tanyára költözött, hogy a lehető legegyszerűbb körülmények között éljen mint parasztgazda és festő. A napi benyomások remélt gazdagsága az évtizedek során egyre szűkült a földműves és állattartó életmód fokozatos iparosodása miatt; majd sorscsapások az életében is magányt hoztak, és ez festészetében is nyomot hagyott. Falusi ünnepeken és templomi búcsúkon igyekezett elvegyülni a sokadalomban, és szorgosan skiccelt vázlatfüzetébe. Így fordult figyelme a hatvanas évektől a tekéző csoportok felé, amelyek a mezőn vagy földes pályán játszottak szenvedélyesen, tetemes tételekben: sokszor egész birtokok cseréltek így gazdát. Ilyen témájú vásznain eleinte még megjelenik maga

Auktionshaus im Kinsky, Bécs

Kuglizó és kaszáló az élen



Werner Berg: Kuglizók. Nyári este, 1979
olaj, vászon, 75x120 cm

a golyó és a játék, ám később már csak az elszánt ellenfelekké vált egyének verődnek kisebb-nagyobb csoportokba, ott is elszigetelten. A Kuglizók. Nyári este (1979) című kép öt nyúlánk férfialakja a gáton álldogál, a lemenő vörös napkorong hosszú árnyékokat vet a fűvön, a távoli hegyek koszorúja mélybe süllyed. Mindez monumentalitást kölcsönöz a kompozíciónak, egy felbomlóban lévő archaikus, kispas-

raszti világ sorsdöntő elszigetelődését összegzi Berg életpaszatlaival, festészetének csúcspontján jól tükrözve saját időskori egzisztenciális állapotát. A tiroliai Albin Egger-Lienz (1868–1926) is a rusztikus paraszti figurákra koncentrált, 1907 és 1922 között a kaszálás motívumát variálta. A tér-dig a gabonában gázoló, magányos alakok vagy páros és hármas ritmusban arató társaik barna nadrágja és kalapja

szinte eggyé válik a termőfölddel, csak a fehér ing világít a horizont felett a fakóké égen. E korszak képein olajban és akvarellben egyaránt markáns részlet a csontos arc és az izmos kéz.

A most indított, 1920–1922 közötti kartont a mestertől vásárolta a beadó nagyapja. A bozeni család azóta magángyűjteményében őrizte. A szoborszerű paraszt alakja a bécsi Leopold Museum arató triójából a középső figurával azonos, és így, szólóban még frappánsabb. Előzetesen 120–200 ezer euróra árazva, majd 152 ezerről indítva 194 500 eurós leütésével el is érte a becsérték felső határát.

A 80 éves kortárs listavezető bécsi Martha Jungwirth saját életművében világrekordot ért el, ezzel tovább folytatva diadalmenetét, sőt itteni, decemberi csúcslétesítés is meghaladva. Év végén A trójai ló (2019) két méter széles, olaj-karton dekoratív bordó profilkontúrja 96 ezer euróért kelt el, ennek monumentális változata a Wiener Staatsoper vasfüggönyét ékesíti. Most cím nélküli (1990), hasonló méretű, de függőleges, vegyes technikájú kompozíciója 40–60 ezer eurós becsértékének közel kétszeresét hozta 102 400 eurós eladási árával. A mai osztrák piktúra nagyasszo-



Albin Egger-Lienz: Kaszáló, 1920–1922
olaj, karton, 65x55 cm

nya a hatvanas évektől fejlesztette ki „kontrollált pszichikai automatizmusát”, amelynek értelmében a tervezett és a véletlen, illetve a vonalrajz és a festékfolt egyforma szerepet kap, ezzel a láthatatlan, szubjektív valóságot transzponálja képi realitássá. A természeti és az absztrakt részletek kavalkádjá a szemlélőt is bevonja a látvány keltette egyéni képzettársításokba.

Honfitársa, Bruno Gironcoli (1936–2010) a festékekhez még ragyogó aranyport is adagolt szintén cím nélküli (1987), hasonló méretű, vegyes technikájú kartonján, mely azonos ársávból indulva végül 83 200 euróért kelt el.

W. I.

Mai Manó Ház, Budapest

Hasselblad, Chanel és Marilyn Monroe

Több árverést is rendeztek tavaly szeptember 19-én a Christie's-nél New Yorkban. Az egyikén a mindössze másfél tucatnyi tétel 9,34 millió dolláros összbevételt hozott. A rendezők örömebe némi ürmös is vegyült, mert néhány tétel nem talált új gazdára, így többek közt Douglas Kirkland (1934) legendásnak mondott, 500 C típusú Hasselblad fényképezőgépe. Miért is tették a Christie's szakemberei 2–300 ezer dollár közé a tétel értékét? A kérdésre adható válasz ezúttal érdekes módon szorosan összefügg egy Budapesten megrendezett fotókiállítással.

Kirkland ugyan Kanadában született, de már fiatalon az Egyesült Államokban dolgozott fényképész-ként és olyan híres fotósok segédjeként, mint Irving Penn és Milton H. Greene. Utóbbi az 1937-ben alapított Look című képes folyóirat munkatársa volt, ahová Kirklandet is beajánlotta. A 28x36 centiméteres, kifejezetten nagy méretű lap kevés szöveget és sok képet közölt – legnagyobb részt színes kivitelben –, ami miatt fotósai valóságos fényképezőgép-arsenállal rendelkeztek. A „technikamániás” Kirklandet egy, az 1960-as évek elején készült felvétel különféle képméretű és gyártmányú fényképezőgépek, objektívek, fénymérők és vakulámpák sokaságának társaságában mutatja.

A Look szerkesztőségének néhány munkatársa 1961 novemberében felkereste otthonában Marilyn Monroe-t, akit 17-én Kirkland műtermébe invitáltak fotózásra. (Furcsa véletlen, de 8 évvel korábban, éppen november 17-én jelent meg Marilyn a Look címlapján.) Kirkland visszaemlékezéseiben olykor azt sugallja, hogy azon a keddi estén kettesben volt a film-



Douglas Kirkland: Coco Chanel a műtermében, 31 Rue Cambon, Paris, 1962

sztárral, aki a műteremben elhelyezett ágyon ruhátlanul bújta a selyemtakaró alá. A felvételek elkészítését ábrázoló riportképek ennek ellentmondanak, mert ezeken a fotósón és a magazin művészeti vezetőjén kívül még további két segéderő is feltűnik.

Felvételeit Kirkland egy olyan svéd gyártmányú, 6x6 centiméteres képméretű, 1959-től gyártott Hasselblad 500 C típusú fényképezőgéppel készítette Monroe-ról, mint amelyet 1969-ben az úrhajósok a Holdra is felvittek. A Christie's szakértői szerint a 2019-es árverésre maga Kirkland adta be a fotósorozat két darabját és a kamerát négy tartozékával együtt. Nem állítható, hogy ez volt az eredménytelenség oka, de az aukcionált Hasselblad felszerelés az úgynevezett normál, azaz 80 milliméteres objektív tekintetében észrevehetően eltér az 1961-es és széles körben közzétett fotókon lévőitől.

Douglas Kirkland Marilyn Monroe-t és a francia divat vezéregényiségét, Coco Chanelet ábrázoló két fotósorozata Budapestre, a Mai Manó Ház két emeletére is megérkezett. A tárlat rendezői a második szinten a Monroe-ról készített színes felvételek közül 55-öt helyeztek el. Ezeket ráadásul még ki is egészítették hat fekete-fehér werkfotóval (a felvételezést ábrázoló riportképpel). Érdekes megfigyelni, hogy Kirkland egyes fotókhoz képrajzlágyító előtétlencsét használt, de nem mindegyikhez. A műterembe épített franciaerkély pedig lehetővé tette a felülről történő fényképezést, ami az ágyban fekvő filmsztár esetében sajátos intimtást kölcsönöz a fotóknak. (Az 1960-as években az MTI Fotó és a Fény-Szöv Reklámfotó budapesti műtermét is felszerelték ilyen rálátásos felvételt lehetővé tevő erkélylappal.)

A Monroe-ról készített fotók jelentős visszhangot váltottak ki az amerikai olvasók körében, Kirkland népszerű és szívesen foglalkoztatott fotós lett. A magas, 27 éves, szinte kölyökképző fotósnál a molesztár csak 8 évvel volt idősebb, őt hálás feladat lehetett fényképezni. Kirkland mindenesetre a divat nagy hölgyéhez, Coco Chanelhez 1962-ben már nem egy estére, hanem három hétre utazott Párizsba. Ennyi idő kellett ugyanis neki ahhoz, hogy a 79 esztendő, dúsgazdag, kissé rigolyás aszszonyról hiteles, fekete-fehér riport- és zsánerképeket készítsen. (Ezek közül a Mai Manó Házban 60 darab látható.) Bár Chanelel eleinte a tolmács segítségével bonyolított beszélgetés meglehetősen visszafogottan indult, a fotók tanúsága szerint a hangulat idővel oldódott.

Lehet, hogy a hazai nézők közül néhányan kíváncsiak lettek volna arra, hogy az 1960-as évek elején a folyó-



Douglas Kirkland: Marilyn Monroe, Hollywood, 1961



Douglas Kirkland: Marilyn Monroe, Hollywood, 1961

irat képszerkesztői mit kezdtek a rendelkezésükre bocsátott anyaggal. Bár a Look eredeti példányait nem láthatjuk, de Kirkland Chanelről készített és a Mai Manó Ház falain egymás mellé helyezett, dokumentumszerű fekete-fehér képei karnyújtásnyi közelségbe hozzák a divat területén már életében legendává vált tervezőt. Chanel egyik parfümkreációjáról egyébként Monroe is dicsekvőleg hangoztatta: esténként jó eredménnyel használja!

Mindkét hölgy jelentős személyiségnek számított a XX. században, sokan fényképezték őket. Kirkland segítségével mi most Budapesten rácsodálkozhatunk személyiségük sajátos varázsára. (Az aktuális nyitva tartásról a www.maimano.hu-n lehet tájékozódni.)

FEJÉR ZOLTÁN

Villa Majorelle, Nancy

Az Art Nouveau szellemében

(folytatás az 1. oldalról)

Nancyban a hetvenes évek derekán kezdtek az addig értéktelennek tartott épületek (magánvillák, bankok, éttermek, üzletek) külső és belső állapotának megőrzésére szolgáló intézkedéseket tenni. Ennek köszönhető, hogy – Franciaországban szinte egyedülállóan – a városkép máig meghatározó stílusa az Art Nouveau. És ahogy e stílus sok más példája a modernizálás áldozatává vált, úgy ez törtenhetett volna a Majorelle-házzal is. Szerencsére, bár sokféle funkciót töltött be, túlélte a megvetettség időszakát, és ma régi állapotába visszaállítva, a család tulajdonából származó és más korabeli bútorokkal, használati



Fotó: Philippe Caron

Villa Majorelle, külső részlet, 2020



Fotó: Simone Levallant

Bejárat, 2020

és dísz tárgyakkal berendezve olyan múzeummal alakult, ahol inkább vendégnek, mint látogatónak érezzük magunkat.

Az 1901–1902-ben épült Villa Majorelle különleges helyet tölt be a város építészetiében, mivel ez volt az első olyan épület, amely egységesen, a kertkaputól a lépcsőkön át a kéményekig, minden külső és belső részletében az Art Nouveau szellemében épült. Tervezője, Henri Sauvage – követve megrendelője kívánságát – modern, funkcionális és a stílus hívalkodástól mentes változatát képviselő épületet hozott létre. A korszerűség és a kényelem egyik példája a nyáron

hűtésre szolgáló padlófűtésrendszer. A porcelánkonnektorok a helyiségek díszei közé tartoztak, mert abban az időben a villanyáram még újdonságnak és a modern életforma egyik megtestesítőjének számított.

A restaurálási munkák előkészítésével és felügyeletével megbízott tudományos bizottság munkáját egyrészt Frantz Jourdainnek egy, az Art et Décorationban 1902-ben megjelent részletes, fotókkal illusztrált írása, másrészt a Majorelle család korabeli fotói segítették. A munkálatok során több helyen is napvilágra kerültek az idők folyamán eltakart falfestmények és tapéták.

A berendezési tárgyak azonosításához ugyancsak a családi album szolgáltatta az autentikus forrást. Közel száz tárgy, festmény és műtárgy az École de Nancy múzeum gyűjteményéből származik. A bútorok nagy része a korabeli berendezéshez tartozott, míg a hiányzókat – vásárlás útján – az eredetiekkel azonos darabokkal pótolták. A kisebb, ma már ritkaságszámba menő dísz tárgyak a helyi manufaktúrákból kerültek ki, a bútorokat pedig maga Majorelle tervezte, és egy részüket ő is készítette. Az emeletekre vezető impozáns falépcső borostyánlevél-motívumokkal díszített karfáját Henri Sauvage rajza alapján szintén Majorelle kivitelezte. Néhány kisbútorból több példányt is gyártottak Majorelle 300 alkalmazottat foglalkoztató manufaktúrájában, és bekerültek a cég katalógusába is, míg a többi kizárólag saját használatra készült, mint például a hálószoba kórisfa – sárgaréz és gyöngyház berakással díszített – berendezése.

A földszinti szalon központi eleme egy mennyezeti érc, homokkőből készített kandalló, Alexandre Bigot munkája, amely – funkciója mellett – a tér felosztását is szolgálta ebédőre és dohányzóóra. Az építész – abból a megfontolásból, hogy a hölgyek öltöztetője jól érvényesüljön – figyelmet fordított a szalon természetes fényével történő megvilágítására. Az ebédlőasztal és a székek búzaka-



Fotó: Simone Levallant

Előtér, részlet, 2020

lász-ornamentikája a tálalón is megjelenik, míg a fotelek bársonyhuzáton ugyanazokkal a fenyőtozozformákkal találkozunk, mint a kandallón. A falakon Francis Jourdain (Frantz Jourdain fia) háziállatokat felvonultató, frízszerű pannói futnak körbe, a kert felőli oldalra pedig Jacques Grüber félkör alakú, pasztellszíneket alkalmazó üveglakka került. Grüber üveglakái láthatók a lépcsőházban és a villa más helyiségeiben is.

A Villa Majorelle jól mutatja az Art Nouveau-nak azt az érdemét, hogy mesterei a legkülönbözőbb anyagokkal és technikai eljárásokkal kísérleteztek, és – megágyazva az art decónak – kerámia, kő, textil, fa, porcelán, üveg, kovácsoltvas felhasználásával remekműveket hoztak létre.

CSERBA JÚLIA

A művészetről gyerekeknek

Az alkotás folyamata

Színek, formák és minták összefüggései

Néhány jelentős művész és irányzat

webshop: hvgkonyvek.hu
Teljes választék – folyamatos kedvezmények.
@hvgkonyvek

hvg könyvek
Az vagy, amit olvasol. **junior**



8+

„Benned is
rejtőzik egy művész.
Segítsd előbújni!”

- Deme Edina, a Szépművészeti Múzeum
múzeumpedagógusa



Kritikai útleírás – New York, Washington

Történetek az amerikai emlékezetkultúrából

Akit rabul ejt az emlékezetpolitikákra érzékeny kultúrakutatói látásmód – mint jelen sorok szerzőjét is, aki a New York-i egyetem média-, kultúra- és történelempontjába (NYU Center for Media, Culture and History) érkezett rövid tanulmányútra –, nehezen tud függetlenedni tőle: úton-útfélen emlékezeti jeleket vesz észre. Az alábbi írásban az általam bejárt útvonalat követve olyan helyeket és intézményeket kötök össze, amelyek egymással csak földrajzi közelségük révén állnak kapcsolatban, ám e „kritikai útleírásban” egymást értelmezik újra. A jól ismert műfajt jelzője teszi remélhetőleg különlegessé: a kritikai megközelítés nélkülözhetetlen értelmezési keretet biztosít, és számtalan új kérdés megfogalmazására késztet.

Alapkérdésem a következő volt: hogyan képes a társadalmi egyenlőtlenségek enyhítésének nagy hagyományokkal bíró demokratikus berendezkedésbe ágyazódott szándéka felülírni a több évszázados faji megkülönböztetést, a fehér felsőbb-ségi tudatot? A dekolonizáció hogyan válhat társadalmi, politikai, kulturális, egyszersmind mindennapi gyakorlattá egy olyan közegben, amely a populista, demagóg közbeszéddel és intézkedésekkel éppen újrateremti a megszűnőben lévő különbségeket?

Miért is tartom a dekolonizáció kritikai fogalmát (a posztkolonialitás kritikai elméleteire épülő fogalomrendszerét) alapismeretnek? A közép-kelet-európai térségben nevelkedve, a romakutatással eltöltött bő évtized tapasztalataival ez az az eszme- és értékrendszer, amely segíthet értelmezni a fennálló hatalmi viszonyokat és azok aláásásának módozatait. Hornyik Sándor az Ars Hungarica néhány éve a témának szentelt számának bevezetőjében összefoglalja az elmélet főbb jelenlegi irányait és a művészeti életre gyakorolt hatását (43. évf. 2017/4. sz. 387–395.) Itt egy argentin filozófusra, Walter Mignolóra) és egy mexikói társadalomtudósra, Rolando Vázquezre hivatkozva mutatja be azt a dekolonizációs esztétikaértelmezést, amely szerint vissza kellene térnünk a szó eredeti, görög jelentéséhez, és nem a „szépre”, hanem annak érzékelésére helyeznünk a hangsúlyt. Ehhez a váltáshoz szükségképpen hozzátartozik a saját geopolitikai pozíció ismerete, de legfőképp az annak következményeire való rákérdezés. Az esztéti-



A Public Library egyik olvasóterme, New York

kai és politikai reflexió pedig feltételezi a saját hangon való megszólalást, amelynek egyenes következménye lehet – Mignolo kifejezésével élve – az episztemológiai engedetlenség, „ami a fennálló tudományos (és hatalmi) rendszer kritikáját, szubverzióját jelenti”. Hogyan valósulhat meg mindez a múlt bemutatását, értelmezését felvállaló, szélesebb, nem csupán szakmai közönségnek szánt köztéri emlékművek, múzeumi kiállítások, filmek esetében?

New York szívében, a Broadway és környéke felhőkarcolóinak árnyékában húzódik meg egy varázslatos, aprócska park, amely egyszerre kulturális látnivaló és zöld sziget. A Bryant Park szobrai egy köztéri műalkotásokból álló kültéri múzeumot képeznek. Ennek érdekessége a sokszínűség, a válogatás elve: vagy a megőrkített alak, vagy a szobor készítője kötődik New Yorkhoz, ám egészen eltérő minőségekben. A park a város egyik legfontosabb XIX. századi közéleti személyiségének, a költő-laptulajdonos-szerkesztő-reformernek, William Cullen



Bryant Park, New York

Bryant nevét viseli. De ami emlékezetpolitikai szempontból különleges, az az, hogy kiket találunk az ábrázolt személyek között. A város első, nőnek állított köztéri emlékműve egy szökőkút, amely a XIX. század második felében élt szociális munkásra, Josephine Shaw Lowelle emlékeztet. De itt áll ugyanebből a korszakból William Earle Dodge filantróp üzletember szobra is, aki az őslakos amerikaiak jogaiért vívott küzdelemben vállalt nagy szerepet. A pánamerikai együttműködés előtt tiszteleg Brazília függetlenségi harcainak vezéralakja, az első miniszterelnök, José Otávio Correia Lima szobra, s nemrég, a város történetében először, egy mexikói közéleti személyiségnek, Benito Juáreznek, a közkedvelt XIX. századi államfőnek állítottak emléket.

A park szomszédságában álló impozáns Public Library alapfunkcióján túlmutatóan ingyen látogatható műemlékként is szolgál, ahol időszakos kiállítások, vezetések várják a látogatókat, sokszor kordonokkal, éber teremőrök segítségével óva az olvasókat a kíváncsi tekintetektől. Ez a fajta tudatos funkciókeveredés máshol is tapasztalható, más-más formában megjelenő sajátossága az amerikai múzeumkultúrának.

A város egyik legfőbb nevezetessége kétségkívül a Metropolitan



A Public Library egyik olvasóterme, New York

Museum, amelynek identitáspolitikai szempontból legfontosabbnak ítélt részlegét vizsgáltam. Az úgynevezett Amerikai Szárny (The American Wing) kialakítása önmagában is érdekes: a hazai, főleg New York állambeli belsőépítészetet, design- és bútorstílusokat felvonultató termek úgy ölelik körül az őslakos amerikai művészet remekeiből álló Charles és Valerie Diker-gyűjteményt, mint kagyló a gyöngyöt. A méretét tekintve nem nagy anyag két okból nyűgözött le: az alapossága és az installálásában rejlő érzékenység miatt. A 116 tárgyból álló kollekció hét nagyobb földrajzi egységben reprezentálja az Egyesült Államok és Kanada területén élő őslakos népcsoportokat, művészetükön keresztül mutatja be hagyományos tevékenységeiket. Minden egység bevezető szöveggel indít, következetesen két részre tagolva: első fele rövid etnográfiai áttekintést ad, a második pedig egy hasonló terjedelmű, az adott térség egyik népcsoportjából származó tudós által készített leírás. Ez nemcsak egyfajta emancipációs szemléletet tükröz, hanem érzelmileg is közelebb viszi a látogatót a tárgyak által képviselt szellemiséghez és annak társadalmi-politikai környezetéhez. A „saját hang” itt nem egyszerűen megszólal, hanem drámaian visszhangzik: bármilyen szellemi szabadságban fogant is, bármilyen esztétikai értéket képvisel, nincs olyan kulturális örökség, amely nélkülözné a gyarmatosítás, a hódítás kényszerítő körülményeinek emlékét. A Lenape-központ által két eltérő indián dialektusban és angolul közzétett üdvözlés melegséggel töltött el. A múzeum ugyanis az európai telepek megjelenése előtt itt élt lenape törzs ősházájának, Lenapehokingnek Manna-hata szigetén helyezkedik el: „Örömkre szolgál, hogy Lenapehokingba jöttetek. Éljetek jól ittletek alatt.”

A Central Park túloldalán található a Museum of Natural History, amely minden évben otthont ad a világ egyik legrangosabb antropológiai filmes seregszemléjének, a Margaret Mead Festivalnak. Tanulmányutam részben ide vezetett, mivel az NYU fent említett médiakutató központjához szorosan kapcsolódó antropológiai intézet a médiaantropológus Faye Ginsburg vezetésével tevékeny részt vállal a fesztivál szervezésében.

Az idei válogatás a Breaking the Narrative (narratívavombolás) elvére

épült. A fesztiválok esetében mindig szimbolikus nyitófilm is ezt a szemléletváltást tükrözte. Az arab tavasz utópikus reményeit tovább táplálva szerveződött Líbiában egy női focicsapat, amelynek tagjai minden akadályt leküzdve próbáltak érvényesülni a férfiuralomra épülő társa-



Az Art of Native America című kiállítás enteriőre



© The Metropolitan Museum of Art, New York

dalomban. Naziha Arebi, a film rendezője kiemeli a katalógusban, hogy a Freedom Fields (Líbia–Egyesült Királyság, 2018) azokat a narratívákat rombolja szét, melyekben a régió történetei a szenzációhajhász hírek és a domináns nyugati nézőpont alapján az „az áldozat”-ról, „a másik”-ról szólnak.

A gazdag programból több film foglalkozott a műtfeldolgozás különböző módozataival a világ távoli régióiból. A számomra valóban revelatív intellektuális élményt, érzelmi bevonódást a közelmúlt traumáit feldolgozó alkotások jelentették – talán azért, mert a menekültlét bemutatása európaiként nekem is közeli téma. Két film is foglalkozott a Mexikóból az Egyesült Államokba migrálók történeteivel. A Border South

(r.: Raúl O. Paz Pastrana, Guatemala–Mexikó–USA, 2019) című, a részt vevő megfigyelésen alapuló antropológiai film mellett a The Guardian of Memory (r.: Marcela Arteaga, Mexikó–USA, 2018) operált az új narrativitással: egy, a mai napig feltáratlan tömeggyilkosság történetét meséltette el a lemészárolt áldozatok családtagjaival. A drámai elbeszéléseket a film narrátora, a menedékkérők jogait védő texasi ügyvéd egészíti ki tényekkel: a mexikói kormány 2008-ban, a határ menti övezetben a drogcsempészekkel való leszámolás ürügyén egy katonai akció során genocídiumot hajtott végre. A rendező az elnéptelenedett házak használati tárgyaiból készíti művészi installációkat a lenyűgöző természeti környezetben: a sivatagi táj metaforikus értelmezése lírai várázsolja a tényfeltárás és a szubjektív múltidézés folyamatát. A szembenézés mesteri módon ötvöződik antropológiai megfigyelésekkel. A vetítés utáni, alkotókkal folytatott beszélgetésen (amelyek megszervezésére a fesztivál különös gondot fordított)

A fesztivál kitüntetett figyelem-ben részesítette a közösségi filmkészítést. Az egyik válogatásban megismerhettük a chicagói Kartemquin filmkészítő műhelyt, amely több mint ötvenéves múltra tekint vissza, számos díjazott alkotással dicsekedhet, mottójuk: „demokráciát dokumentumfilmmel”. Három kisfilmet láthattunk tőlük, kettő 1974-ben dolgozta fel a chicagói dzsentrifikálódás következményeit, hatását a munkásosztálybeli gyerekekre; a harmadik (Unapologetic, r.: Ashley O’Shay, USA, 2019) fiatal afroamerikai nők küzdelmét mutatta be a máig érezhetően ellenük irányuló erőszakkal és az évtizedes rendőrségi brutalitással szemben. Amint ebből a rövid szemlézésből is kiderül, a „saját hangon” való megszólalást a filmkészítő műhelyek és a fesztiválszervezők is valóságos politikai gyakorlatként értelmezik. A helyszín sajátos erőt kölcsönöz ezeknek a törekvéseknek.

„A hely szelleme” kísérti a látogatókat egy olyan kiállításon is, amely nem a gyűjteményhez, hanem a múzeum Central Park felőli oldalán, tehát egy meglehetősen forgalmas helyen álló szoborhoz kapcsolódik. György Péter a fenti címmel írt esszékötetében, „Az emlékezet topográfiája” fejezetben a német koncentrációs táborok példáin keresztül elemzi a „nemkívánatos örökség”, a „disszonáns örökség” alkategóriájának Sharon MacDonald nyomán használt fogalmát. „A nemkívánatos örökség olyan gyakorlati dilemmákat is felvet, hogy vajon a fizikai örökség lerombolható-e, változtatható-e annak érdekében, hogy eltöröljük a visszataszító múltat és alakítsuk a változó identitásokat.” (Sharon MacDonald: Words in Stone? Agency and Identity in a Nazi Landscape. Journal of Material Culture, 11. évf. 1–2. sz. 2006. 105–126., 112.) Ebben a kontextusban vizsgálható Theodor Roosevelt (aki nemcsak amerikai elnök volt a XX. század első éveiben, hanem elhivatott természettudós is, a múzeum egyik alapítójának fia) 1940-ben felavatott szobra, mely – bár régóta zavarta a múzeum egyes dolgozóit és látogatóit, évtizedek óta újra és újra szerveztek demonstrációkat ellene – fennállása óta csak tavaly került először nyilvános viták kereszt-tüzébe. Azt követően, hogy a város főpolgármestere, Bill de Blasio 2017-ben elrendelte a köztereken álló, ellentmondásos műalkotások értékelését, ezeknek a helyükön kell maradniuk, ám több információval kell ellátni róluk a látogatókat. A szobor három alakot ábrázol: a fölējük magasló Roosevelt lovas szobrát egy hagyományos viseletbe öltözött, őslakos indián férfi és egy ágyékkötőt viselő afrikai alak fogja közre. A faji hierarchia üzenetét közvetítő emlékművet ízekre szedi a mögötte álló múzeum Addressing the Statue című kiállítása, méghozzá oly módon, hogy a kritikai elemzés tovább tágítható, más emlékezeti kérdésekre is kiterjeszthető. A múzeum honlapján megtaláljuk a tárlat részletes leírását és a kiállítás törzsét képező videókat. Az összefoglaló videó 15 percre sűríti a komplex problémát, majd szó szerint szétcincálja: hiperlinkek segítségével még több tárgyi információhoz és véleményhez vezet. A megszólaltatottak között szerepelnek a legkülönbözőbb szakterületek képviselői, de számukkal „az utca emberei” is. Ami a nyilvánosság példaszervi gyakorlásában

szembetűnő, hogy a szobor vitathatatlan értékeinek elemzése mellett egy dologban mindannyian egyetértenek: mégpedig annak a jelenkorban érvényes negatív üzenetével. A dialogikus emlékezésmodell (Aleida Assmann) lép itt működésbe, ám nem az a vita tárgya, hogy a közvetített fehér felsőbbrendűség helyénva-



Részlet az Addressing the Statue című kiállításról

ló dolog-e, hanem hogy mit lehetne (kellene) tenni ellene, s az emlékezet arra emlékeztető, azt ábrázoló helyeivel.

Egy lehetséges válasz épp ott-tartózkodásom idején volt látható a Times Square-en, a város egyik leglátogatottabb pontján abban a lovas figurában, amely két hónapon keresztül terjesztette a „háborús pletykákat” New York főterén. Az alkotó, Kehinde Wiley afroamerikai kortárs művész, akinek portréalanyai legtöbbször hétköznapi emberek, de vannak közöttük hírességek, közéleti személyiségek is, mint például Nick Cave vagy Barack Obama. A Rumors of War Francis P. Duffy amerikai katolikus tábori pap állószobrától nem messze kapott ideiglenes helyet, válaszként az Amerikai Egyesült Államokat dicsőítő konföderációs emlékművekre. Az utcai ruhában látható afroamerikai harcos méltóságteljesen üli meg robusztus lovát. „A Rumors of War erőteljesen megváltoztatja a fekete férfiak helyzetét a köztudatban, egyszersmind hozzájárul az emlékművek szerepéről, az általuk közvetített pontatlan narratívákról és a mindenkor egyenlőtlenségről folyó nemzeti vitához” – olvashatjuk a szobor talapzatán a leírást. A műalkotást különböző szövetségi államokba utazzatják s ál-



Kehinde Wiley: Rumors of War, 2019
bronz, 8,2x4,9 m

lítják fel hasonlóan frekvenciált köztereken. Wiley munkáját megszámlálhatatlanul sokan láthatták e két hónap alatt, de a hasonló műalkotások nem helyettesíthetik azokat

az intézményeket, amelyek állandó kiállításokkal, múzeumpedagógiai és egyéb kulturális programokkal töltik be ugyanezt a funkciót.

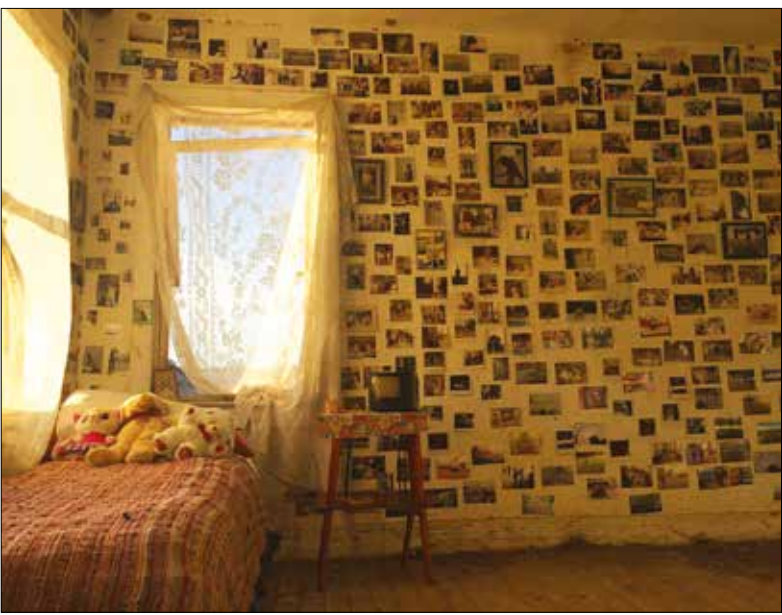
Barack Obama elnökségének utolsó hivatalos aktusaként, 2016-ban nyitotta meg a National Museum of Afro-American History and Culture-t, az afroamerikai történelem és kultúra nemzeti múzeumát a washingtoni Mallon (korábbi írásunk: Temetetlen múlt, Műértő, 2017. július–augusztus). Szimbolikus az időpont és a helyszín is: a múzeum a Smithsonian Institute része – tehát kiemelt állami támogatású, ingyenesen látogatható intézmény, amelyet évente több millió ember keres fel –, a Washington Monument és a Smithsonian Museum of American History (az amerikai történeti múzeum) között helyezkedik el. A méreteinél és építészeti stílusánál fogva is impozáns épület méltó helyszín, a múzeomalapítás és a fenntartási kötelezettség visszavonhatatlan emlékeztetőpolitikai lépés. Az intézmény az új muzeológia irányzatának egyik fontos példája; jelentősége nemcsak tartalmában, hanem megközelítésében is rejlik. Az épület két nagyobb, szimbolikus részre osztható: három óriási alagsori szint mutatja be „a szabadsághoz vezető út” történetét a XV. századtól napjainkig.



James Earle Fraser: Theodore Roosevelt lovas szobra, 1939
bronz, 3 x 2,18 x 4,5 m

A David M. Rubinstein történeti galériákat a világ egyik legmódosabb filantróp üzletemberéről nevezték el, aki a Smithsonian Institute elnöke, megszámlálhatatlan közcélra szánt adományát ő maga „hazafias filantrópiának” nevezi.

A történeti utazás három korszakot ölel fel: kronologikus rendben meséli el Rabszolgaság és szabadság, A szegregáció korszaka és A változó Amerika történetét. A gyarmatosítás és a rabszolgatartás korát nemcsak képekben, történelmi események bemutatásában, a fogva tartáshoz és kínzáshoz használatos tárgyakban látjuk megelevenedni, hanem – s ez a legfontosabb – történetekben. A tengernyi szenvedés nyomasztó áradatát folyamatosan megszakítják a sikerrel vagy sikertelenül ellenállókként élt történetek. Az áldozati-ság narratívája ily módon örökíti át azoknak a hőstetteknek az elbeszélésévé, amelyeket a legkülönbözőbb származású emberek hajtottak végre. Csak néhány példa: a XVII. századi Kongóban, Ndongo állam királynője, Nzingha felvette a katolikus vallást, afrikai szövetségeseiket keresett, kijátszotta egymás ellen a hódító államokat, hadsereget szervezett, hogy megállítsa a rabszolga-kereske-



Marcela Arteaga: The Guardian of Memory, 2018
filmstill

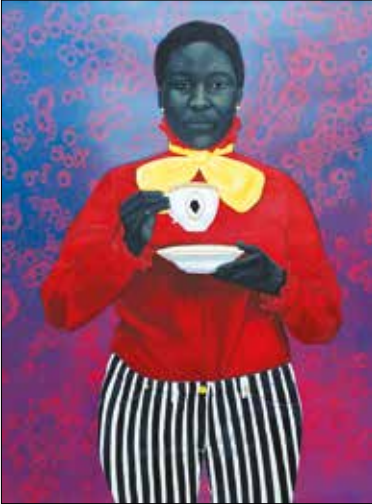
delmet, s fékezze a portugálok egyre erőteljesebb politikai kontrollját Közép-Afrika felett. Végül népét és őt magát kegyetlen választás elé állították: utat enged a gyarmatosítóknak, vagy mindannyiukat rabszolgasorba hajtják. A túlélést választotta. A benini Mahommah Baquaqua Brazíliába került rabszolgaként, de hosszas küzdelem után New Yorkban kötött ki, felszabadult. Élettörténete az ott-honi emlékektől kezdve mutatja be a végigjárt utat és a szenvedést, miközben feltárja a korszak ellentmondásait, az átélt borzalmakat és a kapott támogatást.

Egy óriási falon egy idézettel szembeülnünk a kor szellemében: „Ez a kereskedelem, mely oly jövedelmező a kalandoroknak és fontos az államnak, az egyház által szentesített, a bírák által támogatott és törvényesített kereskedelem.” Alatta pedig adatok: a rabszolgakereskedő neve, országa, a partra szállás dátuma, a behajózott rabszolgák száma, majd azoké, akik túléltek az utazást.

Számos adatot, történetet találunk azokról a rabszolgákról, akiket mindkét oldalon besoroztak az amerikai függetlenségi háborúban, s ezzel jutunk az első galéria tárlatának lezárásához, egy rendkívüli szoborcsoporthoz. Az Amerika alapítását ábrázoló installáció középpontjában Thomas Jefferson áll, a falon idézet a Függetlenségi Nyilatkozatból, amely kimondja: minden ember egyenlőnek és szabadnak születik. S ha egy állam megsértené ezeket a jogokat, a népnek jogában áll megdöntenie azt. Jefferson alakját – aki, mint az első 18 elnök közül 12, maga is rabszolgatartó volt – körbeveszik azok a hősök, akik bár rabszolgának születtek, egész életüket a szabadságért folytatott küzdelemnek szentelték.

A történeti kiállítások folytatása számos interaktív részt tartalmaz, amelyeknek közös vonása, hogy a fent kiemelt hősök példája szerint a jogtalan hatalmi intézkedésekkel szembeni ellenállásra ösztönöznek és tanítanak. „A fekete forradalmi szellem akkor érkezett Amerikába, amikor az első hajók partot értek” – olvashatjuk. S a szegregáció különböző formái elleni küzdelem is erre tanít, rendkívül változatos és élményszerű módon. A legizgalmasabb az az óriási interaktív képernyő, amelyen a polgári engedetlenségről úgy tanulunk, hogy annak dokumentációit is látjuk: tehát a valós események elsajátítható gyakorlatként jelennek meg előttünk.

A három felső szint teljesen más rendezési elvekkel, de ugyanezzel a mozgósító, bevonó megközelítéssel mutatja be az afroamerikai kultúrát, a mindennapi élet legkülönbözőbb sajátosságaitól a sportteljesítményen és a médiareprezentáción keresztül a saját családtörténet feltárásában segítséget nyújtó laboron vagy az audiovizuális emlékeket gyűjtő archívumon át a kortárs művészeti tárlatig. Észrevétlenül válunk részesévé egy folyamatnak, amely a tudástermelést és -átadást egy személyes, átélhető gyakorlattá alakítja. Ébli Gábor tanulmányában (Műértő, 2019. október) részletesen elemzi az aktív, átélésalapú múzeumi modellt, amelynek szinte elsődleges céljává vált az identitásképzés. A múzeumi installációkon elhelyezett, megszámlálhatatlan rövid idézet többnyire olyan – afroamerikai – szerzőktől származik, akik ezt az identitásképzést hitelesen formálják. „Nem hiszem,



Amy Sherald: Grand Dame Queenie, 2013
olaj, vászon, 137x109 cm

hogy létezik fekete művészet. Ám bizonyosan létezik fekete tapasztalat. Én magam megéltem. De ez egyben amerikai tapasztalat is.” (Charles Alston) A gyűjtésben, válogatásban és bemutatásban is az általuk képviselt nézőpontok a meghatározók. A „saját hangon” való megszólalás elengedhetetlen feltétele annak a felismerésnek, hogy a posztkolonialitás szellemében tudatosan el kell felednünk a sok évszázados elnyomás hatalmi viszonyait.

Az emlékezésnek így lehet értelme és célja egy olyan országban, amely alapjait a fehér felsőbbrendűségre építette, s amely gazdasági nagyhatalomként ma is befolyásolja a körötünk lévő világ működését.

PÓCSIK ANDREA

Örményország megkeresztelése nem vízzel, hanem tűzzel-vas-sal történt. Eredményeképpen az Örmény Királyságban tették elsőként államvallássá a kereszténységet. Erre 301-ben került sor, amikor Világosító Szent Gergely sikerrel megtérítette III. Tiridatészt és udvarát. A hitváltás olyan viharos és erőszakos volt, hogy az országon belüli kereszteshadjáratnak áldozatául esett valamennyi kegytárgy, templomi kincs, sőt az összes ősi szentély – egyet, a Garni faluban álló hellenisztikus templomot kivéve.

Örmény kíséremmel a meredek dombon álló Garni község kacsaringós utcáin haladva közelítjük meg a tengerszint felett 1500 méterre magasodó sziklás fennsíkot, amelyen az ókori erőd romjai állnak. A majdnem teljesen leomlott várkapu mellett a falak, bástyák, lakóépületek és a fürdő is csak nyomokba fedezhető fel, nem így a főtér végén emelt hellenisztikus templom. A látvány megdöbbentő, hiszen itt, a Kaukázus szívében Mithrász isten tiszteletére emelt ókori görög szentély üdvözlő bennünket, amelynek építését az I. század derekán kezdte el I. Tiridatész király.

A közel kétezer éves templom csodáival határos módon érte meg korunkat. Története során ötször kel-

Hellén szentély a Kaukázus szívében

A köhimnusz ősi hangján

lett helyreállítani, hiszen rombolta római légió, az óperzsa halhatatlank gárdája, Nagy Sándor katonái, sőt még arabok is, akik mecsetté alakították át. Hatodszor pedig Poszeidón, a földrengés istene haragudott meg a garni emberekre, és szórta szanaszét köhimnusznak is nevezett szentélyüket.

A templom története során két sorsfordító eseményt élt túl, amelyekkel kapcsolatban két kérdés is felmerül. Az első, hogy az újdonsült keresztények miért nem rombolták le ezt a pogány istenházát is, a másik pedig, hogy miképpen éledt újjá az 1679-es földrengést követően?

Az első kérdésre három választ is találtunk a forrásokban. Az egyik szerint III. Tiridatész örmény király karddal térítette népét az új vallásra, miközben az összes pogány szentélyt leromboltatta, felégettette. A garni templom azért maradhatott érintetlen, mert az uralkodót nővére, Khosrovodut hercegnő arra kérte, hogy ne bántsa, mivel sokat jelent számára. A hercegnő meghallgatásra talált, az uralkodó csupán a kegytárgyakat zúzatta porrá, az épületet azonban megjavíttatta. Erről egy itt fellelt



Az I. évszázadban épített Mithrász-templom

görög nyelvű felirat is megemlékezik: „Ő Héliosz! Nagy Tiridatész, Armenia Magna uralkodója állította helyre ezt a templomot testvérenek, hogy csodálatos nyári pihenőhelyként szol-

gáljon, ahol vazallusai dicsőítő dalo-
kat zengjenek róla, és ezt a bevehe-
tetlen várat úgyszintén megjavíttatta
trónra lépésének 11. évében.” A má-
sik változat szerint a garni erőd ked-
vező földrajzi elhelyezkedése, háborí-
talan természeti környezete, gazdag
vadállománya és kellemes éghajlata
miatt az örmény uralkodók kedvelt
nyári rezidenciája volt. III. Tiridatész
a várkapuval szemközt, legtávolab-
bi részébe – ahová nem értek el a hají-
tógépek lövedékei – építtette fel palo-
takomplexumát. Itt állt a keresztény
templom, az oszlopos palota, a lakó-
házak, a borospincék és a fürdő. Ek-
kor újíttatta fel az ősi szentélyt is,
amelyet kerti pavilonként használt,
és „hűvös laknak” nevezett el.

A tudomány azonban egy harma-
dik variációval hozakodott elő. Garni
hellén temploma a Napisten, vagyis
Mithrász isten előtt tiszteleg. A min-
dent látó, fényes Napisten aranyo-
zott szobra a templomban állt. A ke-
reszténység előtti világban, részben
azokban az országokban, amelyek
a hellenizmus hatása alá kerültek,
a Mithrász-kultusz mély gyökereket
eresztett, ennek következtében ala-
kult ki a mithraizmus misztériumval-
lás. A kereszténység sok kultuszt és
dogmát vett át ebből a tanításból, és
feltételezhető, hogy ezért nem rom-
bolták le a szentélyt: erre sem erköl-
csileg, sem lelkiileg nem álltak még
készen.

A fennsík legmagasabb pontján
magasodó jón templom bejáratához
vezető lépcsőzet kilenc darab szokat-
lanul magas, nyolc méter széles, 30
centiméteres lépcsőfökből áll. A szen-
tély háromméteres piederstálon
nyugszik, ókori görög templomokat
és a hellénizmus virágkorát idézve.
A peripterosz formát követi, a cellát
körben 24 darabos, körfolyosót (opte-
ron) alkotó oszlopsor (perisztaszisz)
veszi körül. A fríz faragásain egzoti-
kus, illetve helyi növényeket és álla-
tokat csodálhatunk meg. A szentély
most üres, mégis megérint a titokza-
tossága – annak dacára, hogy kövei-
nek jelentős része mindössze 45-50
éves.

Az 1679-es földrengés Garniban és
környékén lerombolt minden ember
alkotta építményt. A szentély kövei
a 300 méter mély szakadékbá zuhan-
tak, az évszázadok során ellepte őket

a föld, és növények nőttek rajtuk. Sok
követ a helyi lakosok megrongált há-
zaikba építettek be, egyeseket pedig
sírkőként hasznosítottak, mint példá-
ul III. Tiridatész említett feliratos kő-
lapját.

A templom helyreállításának gon-
dolata először az 1880-as években
merült fel. A Kaukázusi Régészeti
Társaság elnöke, Alekszej Uvarov ja-
vasolta maradványainak elszállítását
Tifliszbe (Tbiliszi), hogy a cári hely-
tartó palotája mellett állítsák fel eze-
ket, a javaslatot azonban nem követte
tett. De 1909 és 1911 között a szen-
tély újra a figyelem középpontjába ke-
rült, és alapját megtisztították a föld-
től és a növényzettől. A későbbiekben
kisebb ásatásokat végeztek, és több-
ször is felmerült a templom újjáépí-
tésének gondolata. Végül 1949-ben
a régészek átfogó feltárást kezdtek
a területen, és 1968-ban megkezdő-
dhetett az épület rekonstrukciója.
A munkálatok 1976-ban fejeződ-
tek be.

Az ásatásokat Babken Arakeljan
akadémikus vezette. Két esztendőn
át kereste régésztársaival és kőfara-
gó mestereivel a templom darabjait.
Munkájukban segítettek a Garni út-
törők, és sok önkéntes is. Gyakran
csak valódi csaták árán tudták kicsi-
karni a parasztoktól a házaikba be-
épített történelmi köveket. Végül a hi-
ányzó darabokat ugyanabból a közeli
bányából kitermelt kőből faragták ki,
mint ókori elődeik. Alekszandr Sahin-
yan akadémikus irányításával 1968-
tól kezdte meg régészek, restauráto-
rok, építészek és kőfaragók csapata
összerakni a szentély megmaradt da-
rabjait, és kiegészíteni a hiányzókat.

E rekonstrukció eljárás miatt so-
kan megkérdőjelezik a szentély ere-
detiségét, sőt a formáját is, bár a vi-
lágban számtalan hasonló módon
újjáépített, korábban elpusztult emlék



A Mithrász-templom részlete

gyönyörködteti a látogatókat. Ilyen
például a velencei Szent Márk-tem-
plom harangtornya, a Megváltó Krisz-
tus-székesegyház Moszkvában, a
Frauenkirche Drezdában vagy a mos-
tari Öreg híd Bosznia-Hercegoviná-
ban.

Az újjáéledt épület olyan jól sike-
rült, hogy a Görög UNESCO Bizott-
ság Melina Mercouri-díjjal jutalmaz-
ta, melyet a világ nagy kultúrtájainak
megóvásában és hasznosításában
végzett példaértékű tevékenységek
elismerésére alapítottak.

Örményországban egyesek szerint
még ma is akad ősi hitű ember, aki
ide, a garni szentélybe zárandokol el
isteneit imádni.

ERDÉLYI E. PÉTER

Kortárs szobrászati antológia

Waldfrieden, a bázis

A művészeti könyvekre szakosodott
berlini Hatje Cantz kiadó és a wup-
pertali Cragg-alapítvány fogott ösz-
sze, hogy félszáz mai, élvonalbeli
szobrász ugyanennyi művét mutassa
be egy-egy fekete-fehér fotón, mellet-
te a művész saját szövegével – amely
lehet lírai önvallomás, esszé, sza-
badvers, kiáltvány, levél vagy akár
színdarab is. Ahol erre nem nyílt
lehetőség, ott interjút közöltek az al-
kotókkal. A nemzetközi gárda korra
és nemre való tekintet nélkül osztja
meg műteremtíkait munkamód-
szeréről, az alapanyagokhoz való
viszonyáról és a kész művek sorsáról
a magán- vagy közgyűjtemények-
ben, illetve szabad téren.

Jon Wood és Julia Kelly, két plas-
tikára specializálódott brit művé-
szettörténész, kurátor végezte a vá-
logatást, a szerkesztést, és a bevezető
tanulmányt is együtt írták. A teore-
tikuspáros munkájához a liverpooli,
évtizedek óta Wuppertalban élő és
alkotó, hetvenéves világhírű mes-
ter, Tony Cragg – teljes nevén Sir An-
thony Douglas Cragg – szoborparkja
biztosította a bázist.

Cragg három évtizedes alkotói
tevékenysége után tartós szabadté-
ri bemutatási lehetőséget keresett
az élvonalbeli nemzetközi kortárs
szobrászati produkció elhelyezésére,
ezért előbb felkutatta, majd 2006-
ban meg is szerezte a város Waldfrie-
den nevű területét. Az 1894-ben
épült, majd a második világháború-
ban találatot kapott és utóbb Franz
Krause tervei alapján helyreállított,
de üresen álló Villa Waldfrieden
mellett más elhagyatott ingatlanok-
kal is beépített ősparkot a szobrász
magánkezdeményezéssel közel ere-
deti állapotot eredményezve, kor-
szerűsítve rekonstruálta. A Cragg
család közhasznú alapítványa 2008-
ban nyitotta meg az érdeklődők előtt



© Hatje Cantz Verlag, Berlin

Waldfriedent, ahol a Cragg életmű-
véből válogatott kollekció mellett
egyre gyarapodó nemzetközi anyag-
ból tekinthető meg állandó kiállítás,
de rendszeresen fogadnak időszaki
tárlatokat neves kortárs szobrászok-
tól, előadásokat tartanak, kutató és
publikálási tevékenységet is folytat-
nak. A szóban forgó antológia meg-
jelenését is hathatósan támogatták.

A kötet bevezetőjéből kiderül,
hogy a benne képviselt, az 1940-es
és az 1980-as évek között született
nemzedékek egymástól eltérő kultú-
rákból és országokból származnak,
a közölt szövegek pedig az utóbbi
másfél-két évtizedből valók. A vá-
logatás súlypontja tudatosan esett
Nagy-Britanniára és Németországra,
mivel – a szerkesztők szerint – ezek-
ben az államokban a szobrászati ha-
gyományok különösen mélyre nyú-
ló gyökerekkel bírnak. A hatvanas
évektől, a hangkazetták megjelenése
óta rohamosan elszaporodtak a mag-
nószalagon rögzített interjúk, mert
ezeket bárhol és bármikor el lehetett
készíteni: magánlakásokban éppúgy,
mint műtermekben, galériákban

vagy a köztéren. Ezért a könyvben
olvasható félszáz szöveg fele interjú.
Az írások – műfajuktól függetlenül –
bizonyítják, hogy milyen sokszínű,
komplex jelentése van ma a „szob-
rászat” gyűjtőfogalomnak. Az ennél
jóval tágabb értelmezést megengedő
„plasztika” kifejezéshez nemcsak
a tradicionális, háromdimenziós
szobrok és domborművek – emlék-
művek, mellszobrok, portrék vagy
absztrakt formaképződmények –
kapcsolhatók, hanem az objektok,
a talált tárgyak, tárgycollázsok, ins-
tallációk, environmentek és – bizo-
nyos szempontból – ide sorolhatók
a body art munkák és a performan-
szok is. Mint ahogy a mintázás, öntés
vagy faragás közismert, bevett eljá-
rásai mellett a modellálás, formázás
vagy tárgyalakítás számos egyéni
vagy új lehetősége – például a 3D
nyomtatás – is szóba jöhet. Hasonló-
an bonyolult az összkép a választott
anyag, a tömeg, a súly, a szín és a fény
szempontjából; a tér mellett pedig
egyre gyakrabban merül fel az idő
dimenziója, továbbá a társadalmi és
a virtuális befogadó közeg kérdése.
E problémák jegyében a könyvet három
fejezetre osztották: Tárgyak, anyagok
és eljárások, Formák és figurációk,
valamint Terek és helyszínek.

A jelenkori művészi pozíciók kü-
lönbségeit és hasonlóságait a kötet
– szándéka szerint – dialogikusan
kívánja szemléltetni. Néhány név
kedvcsinálónak: Francis Alÿs, Elm-
green & Dragset, Katharina Fritsch,
Ilya Kabakov, Sarah Lucas, Paul
McCarthy, Ron Mueck, Marc Quinn,
Richard Serra, Kiki Smith, Erwin
Wurm. (Zeitgenössische Skulptur –
Künstlertexte und Interviews/Contem-
porary Sculpture – Artist's Writings
and Interviews, Hatje Cantz
Verlag, Berlin, 488 oldal, 48 euró.)

W. I.

Tate Liverpool

Együttműködés mint kritika

Az európai kiállítóterekben is egyre több alkalommal találkozhatunk az 1973-as születésű, Chicagóban élő és alkotó amerikai fekete művész, Theaster Gates nevével. A 13. Documentán, 2012-ben egy fantasztikus zenei performansszal mutatkozott be a kasseli Hugentotta-házban, 2015-ben az 56. Velencei és a 14. Isztambul Biennálén helyspecifikus installációkat láthattunk tőle, majd többéves előkészítő fázist követően 2018 második felében, a bázeli Kunstmuseum és a hannoveri Sprengel Museum mutatta be Black Madonna című projektjét. Első egyéni intézményi kiállítását 2019-ben a Palais de Tokyo jegyezte. Az intézmények közötti együttműködésnek köszönhetően a párizsi látlat

amely Maine idegenforgalmi lehetőségeinek fellendítését és kiaknázását célozta volna meg. A kormányzó, Frederick W. Plaisted érdeklődését ugyanis felkeltették a Malaga földterületeiben rejlő ingatlanhasznosítási lehetőségek. Szállodákat és modern lakóépületeket álmodott a szigetre, ám terveinek megvalósításához elsőként az ott élő „öslakosoktól” kellett megszabadulnia. A sziget újjáépítése azonban végül nem történt meg, az elűzött közösség legtöbb tagját pedig tébolydába kényszerítették. De a tisztogatások az erőszakos kitoloncolással még nem értek véget, a közösség kilakoltatása után a szigeten eltemetett holttestek exhumálására is sor került. A kiásott halottak

„városi beavatkozásai” során korábban gyakran dolgozott együtt építészekkel, kutatókkal, várostervezőkkel és előadóművészekkel olyan projekteken, amelyek lakatlan, amortizálódott épületek rehabilitálásával új értéket és kulturális tőkét vittek gazdaságilag destabilizált városrészekbe és közösségekbe. Ezek a társadalmilag elkötelezett projektek azonban nemcsak építészeti vonatkozásban mutattak fel elképesztő eredményeket, hanem a térségek geográfiai, demográfiai és politikai folyamataira is katalizátorként hatottak. Gates sajátos eljárását úgy jellemezte, mint „kritikát az együttműködés révén”.

A kiállítás első termében egy hatalmas palalapokból épített helyspecifikus installációt láthatunk, amelyet Malaga szigetének egykori házai inspiráltak. A tér szemközti, szintén palalapokkal borított oldalfalára pedig egy Gates által krétával felrajzolt vizuális történet maradványai kerültek, amelyek Malaga és az Egyesült Államok fekete és vegyes etnikumú lakosainak valós és elképzelt történeteinek keresztül a transzatlanti rabszolga-kereskedelemről, a különböző etnikumú emberek házasságát tiltó törvényről és a jelen eseményeiről mesélnek.

A kiállítótér második és harmadik termében két elképzelt hivatal, az Island Modernity Institute és a Department of Tourism 2019 kapott helyet. Itt olyan, Malagára és egykori lakosaira emlékeztető talált tárgyakat, dokumentumokat, újraöntött használati eszközöket, maszkokat, népi textileket találunk emelvényekre és tárolókba helyezve, melyek egy valóságos emlékeket gyűjtő etnográfiai archívum légkörét teremtik meg. Az egyes szoborcsoportok különféle anyagokból, többek közt kátrányból, kőből, betonból, bronzból készültek. A fiktív hivatalok termeinek pszeudo- és valós tárgye gyűjtéseit közül ikonikus darab az etnikai „tisztaság” eszményére is reflektáló In the End, Nothing is Pure feliratú neonszobor, amely világító jel-együttesként egyben a logójává válik Gates képzeletbeli hivatalának (Department of Tourism 2019) is.

A kiállítás legszebb és legénigmatikusabb munkája a Dance of Malaga című, Kyle Abraham koreográfussal együtt készített 2019-es videó, amely tánc, zene és archív anyagok együttesével mesél Malaga történetéről. A videóban felvillanó dokumentumfotók és filmrészletek, az elszíneződött családi fotográfiák vizuálisan is felidéznek a „malagiták” örökségét és a sziget elfeledett történelmi eseményeit. Abraham lenyűgöző kortárs koreográfiája az emberi testek mozgását a sziget közepén álló és a történelem tanúiként hátramaradt hatalmas fák rezdüléseire hangolja rá. Az egyszerre archív és kortárs látványvilág hangulatát tovább fokozza Gates zenei formációja, a The Black Monks. A „fekete szerzetesek” képviselte hangzásvilág azonban nem egyszerűen fekete gyökerű világzene, hanem az Egyesült Államok déli, feketezenei hagyományaiiban gyökerező, vallásos zene, amely a blues, a gospel és a wailing hagyományait is egyesíti. *(Megtekinthető az intézmény weboldalán.)*

ZSIKLA MÓNKA



© Mark McNulty

Kiállítási enteriőr Theaster Gates Amalgam című kiállításáról, Tate Liverpool, 2020

anyagát 2020 májusában a Tate Liverpool tereiben láhattuk viszont.

Gates Franciaországban, majd Nagy-Britanniában is bemutatott Amalgam című kiállítását az Egyesült Államok északkeleti partjainál fekvő Malaga – ma már lakatlan – szigetének megrendítő története ihlette. Az egyesült államokbeli Maine tagállamhoz tartozó 16 hektáros kis sziget az 1860-as évektől egy afroamerikai és európai örökséggel egyaránt rendelkező multikulturális közösségnek adott otthont, amely a polgárháború idején formálódott a szigetre érkező skót, portugál, ír és afroamerikai mikroközösségekből. Ezek még akkor is harmóniában éltek egymással, amikor az Egyesült Államok legtöbb tagállamában már érvényre jutott a faji szegregáció, és néhány államban szigorúan tiltani kezdték a rasszok közötti kapcsolatokat és házasságokat. A multikulturális populáció 1911-ig virágzó halásztelepülésként működött a szigetet, de 1912-ben az állam kormányzója megkezdte az „öslakosok” kiűzését: a közösség tagjait lakhatási és munkalehetőségek biztosítása nélkül, erőszakkal a szárazföldre költöztette.

A tisztogatás egyik oka az volt, hogy a maine-i lakosság számára elfogadhatatlanná vált a halászfalut működtető színes etnikumú közösség léte. Az ellenérzéseket a kor közkeletű eugenikus és rasszista elméletei is fokozták. Mi több, ezek az elméletek a maine-iek azon feltételezéseit látszottak igazolni, hogy Malaga népességének vegyes öröksége genetikusan is tovább örökíti az erkölcselenséget és a bűnöző hajlamot, ami rontja a tagállam hírnevét.

A tisztogatás másik oka ahhoz a gazdasági vízióhoz kapcsolódott,

maradványait jelöletlen tömegsírokban hantolták el a maine-i állami elme gyógyintézet temetőjében.

A migráció társadalmi vonatkozásait, a népek és az etnikumok közötti kapcsolatokat, a földtulajdon történetét, valamint a rabszolgaság és a rasszizmus örökségét kutató és feltáró Gates Amalgam című kiállításában a szobrászat, az installáció, a film és a hang képzőművészeti lehetőségeit alkalmazva reflektál az amerikai történelem e kevésbé ismert, megrázó eseményére.



© Mark McNulty

Maszk a kiállításról

Az „amalgám” jelentése keverék, kombináció, amely egyrészt utal a feldolgozott történelmi esemény etnikai és vallási vonatkozásaira, másrészt verbálisan megfelel annak a bizonyos „keverési gyakorlatnak”, mellyel a művész fesztelenül ötvözi egymással a legkülönbözőbb irányzatokat, technikákat és materiákat.

Ez a módszer nem idegen Gates alkotói gyakorlatától. Chicago körüli

Albertina, Bécs

A jó látás: minden

„Gut sehen ist alles!” – Wilhelm Leibl (1844–1900) mondása lett az aktuális, minden eddiginél nagyobb Leibl-kiállítás címe, amely száznál több művel (ebből mintegy 40 festmény és 60 rajz), német, osztrák, magyar, cseh, svájci és egyesült államokbeli kölcsönzésekkel valósult meg. Tőlünk müncheni műtermében Szinyei Merse Pálról 1869-ben készült, lendületes „alla prima” képmása vendégeskedik. A müncheni Hirmer Verlag 288 oldalas német kísérő katalógusa 212 színes reprodukcióval, illetve – más tanulmányok mellett – Gonda Zsuzsa Wilhelm Leibl és magyar kapcsolatai című írásával teszi teljesebbé a látogatók ismereteit.



© Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe

Wilhelm Leibl: Lány szegfűvel
részlet, évszám nélkül

Gustave Courbet életre szóló barátságát Leibl ugyancsak 1869-ben nyerte el: együtt vettek részt az első nemzetközi seregszemlén a müncheni Glaspalastban, majd Courbet francia tanulmányútra hívta őt.

A német művész az 1870-es párizsi Szalon aranyérmét nyerte el Lorenz Gedon bajor építész várandós feleségéről készített képével. Courbet Leibl műtermében végigkövette Ifjú párizsi nő / A kokott (1869) című képének fekvő modell utáni festését. Tanítványainak tanulmányozásra ajánlotta, és kijelentette a pályakezdőről: „Ő az első és egyetlen kolorista német földön.”

Leibl Édouard Manet baráti körével is közeli kapcsolatokat ápolt, de személyes találkozásukról nem bukkant fel bizonyíték. Hatására azonban ekkoriban tért át az addigi, domináns barnás-okkeres tónusokról a fekete, fehér, szürke és vörös kontrasztokra. Vincent van Gogh levelezéséből tudjuk, hogy őt is mélyen megérintette Leibl egyik fő műve, a Három nő a templom-



© SK-ISEA, Zürich, Lutz Hartmann

Wilhelm Leibl: A falusi politikusok, 1877

ban (1878–1882) markáns generációs karakterábrázolása. A német művész nem alkalmazott profi modelleket, hanem a hétköznapi valóság névtelen figuráit örököltette meg környezetéből – házvezetőnőket, cseléd lányokat, parasztasszonyokat –, akiknek kiválasztásában nem a szépség volt a fontos, hanem az egyéniség kisugárzása. A „jól mutatni” helyett a „jól látni” volt a jelszava: a valóság alapos megfigyelése mellett a hiteles, tárgyilagos ábrázolás – minden utólagos, idilli szépítgetés vagy anekdotikus továbbgondolás mellőzésével.



© Bayerische Staatsgemäldesammlungen

Wilhelm Leibl: Lány fehér fejkendővel,
1876 körül

Élete vége felé, teljes vidéki visszavonulásának és a bajor falusi emberek természetes fény-árnyék viszonyok közötti, prózai enteriőrökben történő, objektív leképezésének nyomán azt a – téves – művészettörténeti értékelést kapta, mintha a „realista parasztszáner” megteremtője és hiteles képviselője volna. Valójában az idilltől és a szociografikus társadalomkritikától is egyforma távolságot tartott. Nála az „ami” helyett a „milyen”, a közvetlen látvány volt a lényeg, véleménye szerint minden más „gondolati piktúra” csupán.

„Fesd az embert olyannak, amilyen, akkor mindenképp megjelenik a lelke is” – hangzottatta alapelvét Julius Mayr művészettörténésznek írt egyik levelében, majd máskor bővebben kifejtette: „Nem kell azt hinni, hogy én éppen a rondaságot akarom festeni. Én csak azt akarom festeni, ami igaz, és ezt azért tartják csúnyának, mert nincsenek hozzászokva a valóságlátáshoz.”

Ugyanakkor Leibl kompozíciói – kortárs szemmel – nem csupán mesterségbeli szempontból példásan kivitelezett alkotások: erőteljes tematikai kisugárzásuk a ma emberét is megérinti. *(Megtekinthető az intézmény weboldalán.)*

WAGNER ISTVÁN

HOSSZÚ ÚT ÁLL ELŐTTÜNK!

Utazzunk a légkör rétegein és a világűrön keresztül...



...a bolygónk középpontjáig és vissza a kihajtható oldalakon!

