



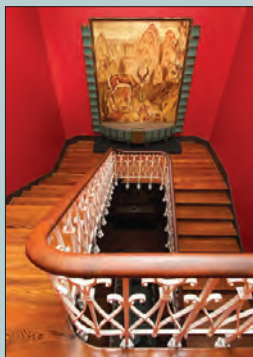
MŰÉRTŐ

A HVG ZRT. KIADVÁNYA

2021. JÚNIUS–JÚLIUS–AUGUSZTUS

MŰVÉSZETI ÉS MŰKERESKEDELMI FOLYÓIRAT

ÁRA: 1780 FORINT



Fotó: B-MAD, Liboa

Látogatóban, nem kiállításon

Új art deco múzeum Lisszabonban
Lépcsőház a B-MAD-ban
29. oldal

Eleven absztrakció

Kunstmuseum, Bazel
Sophie Taeuber-Arp: Repülés, 1937
30. oldal



Stiftung Arp, Berlin

Kritikai perspektivizmus

Beszélgetés Kútvolgyi Szabó Áron képzőművésszel
14. oldal

Kijárat és bejárat az ajándékbolton át

A kínai K11 Group
K11 Art Mall, Sanghaj
26–27. oldal



©K11 Art Foundation

MűvészetMalom, Szentendre

Aludjon a kalapács!

Van valami hátborzongatóan szürreális ebben az egészben. A MűvészetMalom, e monumentális torzó déli szárnyában 2020 februárjára készült el a tér, amelyben március elején kellett volna felállítani A kalapács álma című installációt. Ennek tárgyai Csákány István düsseldorfi műterméből érkeztek volna, 1200 kilométerről, de a járvány okán nem indulhattak el sem márciusban, sem szeptemberben; végül hónapokkal később, 2021 elején mégis útnak indíthatták a szállítmányt. Az installáció pedig márciusra fel is felépült, hogy aztán senki se lássa, most se, talán június végéig. A pandémia nemcsak a szállításnak és felépítésnek tett be, de az intézménynek is, amely ettől függetlenül is elvesztette korábbi költségvetése nagyobb részét, és így teremőrhíánnyal is küzdve – a szentendrei Ferenczy Múzeumi Centrum más intézményeihez hasonlóan – esetlegesen tud csak látogatókat fogadni. Azaz egy évek alkotó- és szervezőmunkájával, jelentős anyag- és szállítási költséggel megépített, az adott térre kitalált, bízvást monumentálisnak nevezhető, a lezárásokat is túlélő installáció egy kulturális intézmény legegyszerűbb működési költségeinek hiánya miatt továbbra is Csipkerózsika-álmát alussza.

Van valami hátborzongatóan szürreális ebben az egészben. Sötét, viszonylag nagy terem, hatalmas, a padlótól a mennyezetig érő paravánnal szinte teljesen kettéosztva, de úgy, hogy az installáció körbejárható legyen. A bejáraton át a térbe lépő a paravánt mint árnyak vetítésvásznát látja; a paraván előtt falécekből készített pad, egy műtárgy, amely az árnyak szemlélését is segíti. A paravánon látható árnyak a tér e bal oldali részének falaira is rávetülnek, így az ide belépő két árnyék közé ékelődik úgy, hogy a falakon az ő árnyéka is megjelenik, befolyásolva így a látványt.

(folytatás a 3. oldalon)

ISBN könyv+galéria, Budapest

Magyar forradalmi áramlástan



Fotó: Orbital Strangers Project, Akhlay Csaba / OFF-Biennale Budapest Archivum

Igor és Ivan Buharov: Revolúcioparabotanika, 2021
kiállításrészlet, ISBN könyv+galéria, OFF-Biennale Budapest

A tematikus struktúrát tekintve a három eddigi OFF-Biennáléban látszólag éppannyira kevés a közös vonás, mint három egymást követő Documenta-

ban. Az első OFF-nak nem volt központi témája, a másodiknak volt, de abba szinte bármi belefért volna, a harmadiknak – amely az időeltolódás mi-

att kicsit olyan, mintha már a negyedik lenne – pedig több témája is lett. Az egyik fő téma a politikai klímaváltozással szoros összefüggésben álló,

egyre növekvő szabadsághiány, a másik pedig a földi éghajlatváltozás miatt egyre szűkülő jövő. Emellett megjelentek a társadalmi egyenlőtlenségek, az ember legalapvetőbb jogainak és szükségleteinek jelenlegi problémái, amelyek persze szintén a lehetséges jövőt szűkítik, illetve mintegy összegzésként vagy témák feletti témaként a hungarofuturizmus, egy olyan fogalom, amely az előző OFF idején még alig egyéves múltra tekinthetett vissza.

Néhány év múltán a hungarofuturizmus már több mint természetesen szerepel a kortárs művészet magyarországi fogalomfelhőjében, s az OFF-Biennale olyan, egymástól tematikusan különböző eseményei-re is ráilleszthető, mint az xtro realm művészcsoporthoz (Műértő, 2021. április–május) által megalakított ACLIM! Klímaképzési Ügynökség ökológiai kérdésekre fókuszáló kiállítása, vagy a MENÜ imagineaire-nek az étkezés lehetséges jövőjét bemutató, illetve megkérdőjelező projektje.

A hungarofuturizmus központi helyszíne azonban az ISBN galériában Igor és Ivan Buharov (Szilágyi Kornél és Hevesi Nándor) Revolúcioparabotanika című kiállításának tere, ahol az eredeti tervek szerint még ennél is nagyobb burjánzásnak indulhatott volna a fogalom, de a tavalyra időzített ambiciózusabb elképzelésekről most már csak a Xenotopia folyóirat első száma tanúskodik.

(folytatás a 16. oldalon)

A Galerie von Bartha fél évszázada

Két generáció

Egy nyugati műkereskedés fél évszázados fennállása aligha érdemelne ki a Műértő olvasóinak figyelmét, ha története – mint a bázeli Galerie von Barthaé – nem kapcsolódna szorosan a XX. századi klasszikus magyar avantgárd külföldi (újra)felfedezéséhez és a Pesti Műhely nevű, nem hivatalos fiatal absztrakt művészcsoporthoz egyes tagjainak nyugati megismertetéséhez.

A tizenegy éves Bartha Miklós – több mint 15 ezer honfitársához hasonlóan – a forradalom leverése után, 1956-ban került családjával Svájcba. A bázeli iparművészeti iskolát kitűnő tanárok, elsősorban az amerikai egyetemeken is tanító Armin Hofmann grafikus vezetése

alatt végezte el, és ez mai napig döntő befolyást gyakorol esztétikai felfogására. Hofmann „látni” tanította meg, ami tanára szerint fontosabb, mint „tudni”. Itt ismerte meg jövődöbéli grafikus svéd feleségét is. Tanulmányai elvégzése után a grafikai munkákból nehezen megélő fiatal pár útja keresztezte László Károly (Carl Laszlo) pszichiáter-műkereskedőt, aki szárnyai alá vette Barthát; munkát adott neki, és bevezette a művészeti piac minden napi titkaiba. A koncentrációs táborokat túlélő László 1947-ben került Bazelbe, ahonnan Amerikába szeretett volna eljutni nővéréhez, családja egyetlen életben maradt tagjához.

(folytatás a 18. oldalon)



Tisztelettel meghívjuk a PTE Művészeti Kar kiállítására!

A kiállítás kurátora Fekete Dénes
képzőművész, a PTE Művészeti Doktori
Iskola doktorandusza.

A megnyitót a FUGA facebook-csatornáján
lesz online követhető.

A kiállítás július 4-ig látogatható
a FUGA Budapesti Építészeti Központban

Nyitvatartás:
hétfő–vasárnap 13.00–19.00, kedden zárva.
1053 Budapest, Petőfi Sándor utca 5.



9 771419 056018 2 1006

Múzeumi matematika

A nemzet ikonikus első múzeumához, amely nagyszámú bel- és külföldi tagintézménnyel és kiállítóhellyel rendelkezik Esztergomtól Sárospatakig, illetve Rodostótól Sumenig, összevonás és integrálás útján hamarosan két országos szakmúzeumot csatolnak, egy természettudományit és egy művészeti. Ezek vezetése, működtetése eltérő felkészültséget igényel; az egyes intézmények tevékenységének ismerete, illetve igényeik megítélése és fontossági sorba állítása nem kis feladat – aki valamennyi területen nem egyformán járatos, annak sok tanácsadóra lesz szüksége minden döntéshozatalhoz.

Érdemes emlékeztetni arra, hogy bő másfél évtizede merült fel az országos múzeumok működtetésének részleges összevonása „gesztoráció” jelszóval: akkor a gazdasági, üzemeltetési és kommunikációs tevékenységet kívánták egyetlen központból ellátni. A múzeumi szakma nem tartotta megalapozottnak ezt a koncepciót; a vitákról és egyéb reflexiókról a Műértő is tudósított. A szakmai érvek nyomán a terv le is került a napirendről, olyannyira, hogy az internetes böngészőkben már nem is találni a nyomát. Ezért nem tudhatnak róla azok, akik akkor még más területen próbálták ki magukat. A múzeumok szakmai stábjába viszont már akkor is a gyűjteményhez kapcsolódó speciális ismeretei építésével foglalkozott, hiszen a muzeológusi munka csak sok évtizedes szaktudás birtokában lehet igazán hatékony. Ezekkel az emberekkel még most is lehetne konzultálni.

Ha több probléma megoldását egy kézbe adják, az a problémák számát nem csökkenti: változatlan állapotban kell megtartani és megőrizni a Természettudományi Múzeum közel tizenegymillió darabos gyűjteményét, és fel kell újítani az Iparművészeti Múzeum világhírű épületét. A számítások szerint a természettudományi gyűjtemény Debrecenbe költöztetése legalább annyiba kerülne, mint a legkorszerűbb elvárásoknak megfelelő múzeumépület létrehozása.

A legnagyobb összegről viszont eddig nem esett szó; ez pedig a gyűjtemény értéke, amelynek fényében eltörpül minden egyéb számszaki adat. A védett állatok és növények eszmei, illetve az ásványok kereskedelmi értékéről mindenki hallott. A Természettudományi Múzeum leltárjának minden egyes tételéhez rendelkezhető egy összeg, amely arányos a darab ritkaságával, esetleges pótolhatatlanságával és – sokszor van ilyen is – piaci értékével.

Illetékes rezonőrként Dr. Bubó körülbelül ezt mondaná: egy verseskötet sohasem fog úgy fogyni, mint a bestsellerek, és nem lesz népszerűbb akkor sem, ha cuki állatképek és szuper divatfotók kerülnek bele – sőt még akkor sem, ha egyenesen ezekhez a képekhez írja a verseket a költő.

CSÓK: ISTVÁN



MŰTÁRGYAK
éjszakája

fesztivál

2021. június 17-18-19.

www.mutargyakejszakaja.hu

by: mutargy.com

Főtámogató



Kiemelt támogató



Együttműködő partner



Mediatámogató



lakáskultúra **ÚjMűvészet**



MŰÉRTŐ

MŰVÉSZETI ÉS MŰKERESKEDELMI FOLYÓIRAT

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

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

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

Felelős kiadó: Szauer Péter
ügyvezető igazgató
Kiadóhivatal:
1037 Budapest, Montevideo u. 14.
Telefon: 436-2000
Hirdetés: Tasnádi Rózsa
Telefon: 436-2027
E-mail: hirdet@hvg.hu
Előfizethető:
HVG Zrt. terjesztési osztály
1037 Budapest, Montevideo u. 14.
Telefon: 436-2045
E-mail: terjeszt@hvg.hu
Előfizetési díj egész évre 15% kedvezménnyel: 8575 forint, HVG klubkártyás előfizetői ár egész évre: 8070 forint.
Nyomdai előkészítés: HVG Press Kft.
Tóth Péter vezető
Nyomtatás: mondAt Kft.
Felelős vezető: Nagy László ügyvezető igazgató
ISSN: 1419-0567

A Műértő folyóirat kiadója, a HVG Kiadó Zrt. a lap bármely részének másolásával, terjesztésével, a benne megjelent adatok elektronikus tárolásával és feldolgozásával kapcsolatos minden jogot fenntart. A Műértőben megjelent minden szerzői mű (cikkek, fotók, táblázatok, grafikai) 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 tilto nyilatkozatnak minősül. A hirdetések tartalmáért a kiadó nem vállal felelősséget.

A Gödöllői Királyi Kastély negyedszázados jubileuma

Élménygyűjtemény

Rövid kastélytörténet

Gödöllő sok mindent köszönhet a XVIII. század egyik főúranak, a Grassalkovich család kiemelkedő tagjának, Grassalkovich Antalnak, Mária Terézia bizalmasának (1694–1771). A kastélyt és a hozzá tartozó épületegyüttest Mayerhoffer András tervei alapján építették az 1730-as években. Bővítést az ifjabb Grassalkovich Antal (1734–1794) folytatta 1782–1785 között. Ekkor létesült a színházterem, kettős páholsorral és korszerű színpadtechnikával. Ez ma Magyarország egyetlen rekonstruált barokk színháza. Az unoka, Grassalkovich Antal (1771–1841) nevéhez fűződik az északi oldal utolsó szárnya, az új narancsház megépítése és a franciakert tájkertté alakítása. Halálával 1841-ben kihalt a család férfiága, így a leányágon öröklődő birtokot a kastéllyal báró Sina György (1783–1856) vásárolta meg 1850-ben, majd az ő fia, Sina Simon (1810–1876) 1864-ben eladta egy belga banknak. Teljes épségében-szépségében az épületegyüttesnek nyolc szárnya volt, és a lakóépületeken kívül templomot, színházat, lovardát, melegházat és üvegházat foglalt magában.

A kastélyt sok illusztris vendég látogatta, járt itt többek között 1751-ben Mária Terézia is. 1849-ben itt volt Windisch-Grätz herceg főhadiszállása. Ikonikus képek örököltik meg, ahogy Ferenc József, Erzsébet királyné és a gyermekeik az angol kertben játszanak. Sisi itt boldogabbnak, szabadabbnak érezte magát, mint a bécsi Hofburgban.

A kastély a magyar történelem számos fontos politikai eseményének, szerződés-kötésének helyszíne volt. A ma már műemlékké nyilvánított épületekben valaha szociális otthon is működött. A felújítási munkák 1985-ben kezdődtek. A kastélyt 1990-ben hagyták el a szovjet csapatok, az épület teljes kiürítése 1994 végére fejeződött be.

pán néhány ezek közül: ilyen volt a pár évvel ezelőtti pályázat fiataloknak, amelyen az 1945–1990 közötti korszak történetét dolgozták fel. Az összegyűlt anyagokból – amelyek közül nem egy történelmi oral historyként is szolgált – 2018-ban időszaki kiállítás nyílt.

ben is érdeklődést keltett. A királyné újraálmódott ruhái Czédly Mónika munkásságát dicsérték, melyért a gödöllői textilművész megkapta a Magyar Kézműves Remek díjat.

Amikor 2018-ban a porcelán, a „fehér arany” volt terítéken, régi korok gasztronómiájába és lakberendezési



A Gödöllői Királyi Kastély felállványozva

Ugyancsak sokan emlékeznek az Erzsébet királyné korhű ruha-rekonstrukcióit bemutató tárlatra, amely nemcsak a látogatók, hanem a divatszakma, valamint az öltözetekkel foglalkozó történészek köré-



Kastély-entériőr

Meglepetésekkel és programokkal készül megnyitása 25. születésnapjára Erzsébet királyné (Sisi) egykori kedvenc hazai tartózkodási helye, a Gödöllői Királyi Kastély.

Törmelék, téglák, betondarabok és kitört ablakok között lépkedtünk, a roskatag lépcsőkön óvatosan kellett felkapaszkodni. Romok és tönkretett, omladozó épületek, a múlt szépségei és szörnyű cselekedetei – mindebben együtt mégis benne rejtett a jövő reménysége. Ez fogadott úgy 26-27 évvel ezelőtt Gödöllőn. Sosem hittem volna, hogy a II. világháborút és a szovjetek be-, majd nem csekély viharok utáni kiköltözését követően valaha is újra a régi fényében ragyoghat a kastély.

Mára része lett hétköznapijainknak, ünnepeinknek. Legyen éppen húsvét, adventi vásár, koncertsorozat, divatshow, kiállításmegnyitó, gyerek kézművespályázat, netán közéleti esemény – itt mindig történik valami. Az épület ma már nemcsak a városé, hanem az egész országé.

A születésnapj ünnepséget – amennyiben az aktuális szabályozás erre lehetőséget ad – a történelmi-turisztikai helyszín hivatalos megnyitójának évfordulójához közel eső hétvégén, 2021. augusztus 15-én tartják. A közkedvelt Elisabeth musical bemutatójának ugyancsak 25. évfordulója alkalmából musicalesttel ünnepelnek.

Az ünneplés nem egy napra korlátozódik: még heteken-hónapokon keresztül szeretnének emlékezni, és ehhez partnerül hívják mindazokat, akik az elmúlt 25 esztendőben felejthetetlen élményeket szereztek a kastély épületében látogatóként, rendezvényein résztvevőként vagy csak sétáltak a romantikus parkban. Ahogy a menedzsment fogalmaz, szeretnék élménygyűjteménybe rendezni a látogatók tapasztalatait, akikről ehhez fotóval illusztrált történeteket várnak, a legkiemelkedőbb emlékeket pedig újabb élményekkel jutalmazzzák. Kastélykrónika címmel hamarosan útjára indítják az elmúlt 25 év legfontosabb eseményeit, történéseit soroló listát, az itt járt híres embereket bemutató sorozat évenkénti bontásban lesz elérhető.

A jubileumi kezdeményezések programjai között kiemelt hangsúlyt kapnak a gyermekek – ez nem újdonság: a fiatalok aktív bevonása a kastély életébe immár évfordulótól függetlenül is hagyomány. A Nagy Kastélyos Emlékkönyv című rajzpályázat nagycsoportos óvodásokhoz és alsó tagozatos diákokhoz szól, a pályázókat kastélyos élményeik papírra vetésére kérik. Az év második felében minden beküldött pályamunkát kiállításon mutatnak be. A felsősök és a középiskolások számára Boldog születésnapot, kastély! címmel videopályázatot hirdetnek, melyben arra keresik a választ: mit üzennek a mai fiatalok a történelmi épületegyüttesnek? Mit kívánnak a következő 25 évre?

Nem titkolt cél, hogy megszólítsák azokat is, akik korábban már megcsodálták az épületet és most szeretnének újra visszatérni a mihamarabbi, biztonságos nyitás után.

Az elmúlt évtizedek során a kastély számos sikeres kiállítással, rendezvénnyel büszkélkedhetett. Csú-

szokásaiba kaphattunk bepillantást porcelángyűjtő magánszemélyek és múzeumok kollekciója révén. A kastély második fénykorát, az Osztrák–Magyar Monarchia korszakát bécsi gyárak termékei, illetve herendi porcelánok reprezentálták. Ekkor különlegességgént egy kiállításon jelentek meg az úgynevezett Alexandra Pavlovna étkezéslet darabjai, és a budai várban, valamint a gödöllői kastélyban használt királyi porcelánok.

Gödöllő leginkább adventkor varázslatos, amikor nemcsak a kastély öltözik ünnepi fényárba, de kinyit a Karácsonyház is, amelynek a németországi Rothenburgnak, a világ talán leghíresebb karácsonyvárosának gazdag kínálatához képest sem kell szégyenkeznie. Hasonló választékkal rukkolt ilyenkor elő a Pálma-ház is. Ha majd elmúlik a járvány, talán így lesz újra. Bízunk benne, hogy 2021 végén ismét itt sétálhatunk majd forraltbortillatú, karácsonyváro téli estéken.

ELEK LENKE

MűvészetMalom, Szentendre

Aludjon a kalapács!

(folytatás az 1. oldalról)

E térben az ember a szó szoros értelmében az árny(ék)világban találja magát.

A paraván maga egy kifeszített, áttetsző felület. Bal oldalán egy hatalmas szobapálma árnyéka, jobb oldalán pedig egy másik ágas-bogas növényé, amely mögött perspektivikus rövidülésben egyenesre vágott, hullámzó felület tűnik fel. E két oldal árnyékai szinte keretezik a paraván közepének árnyát. Mint egy megfoghatatlan kollázs láthatatlan rétegei, úgy jelennek meg kétoldalt, a vetítés miatt életnagyságnál is nagyobbak látszva – ez különösen a bal oldali pálma levelei keltette árnyékokon tűnik fel. E növényi „keret” rövidülésének „enyézpontja” egy nehezen meghatározható, részben mozgó tárgyegyüttes, amely mintha keskeny hegygerinc tetején, egy tisztáson helyezkedne el. A mozgás fekvő körhöz kapcsolódik: ez, mint egy lemez, forog lassan körbe és egy – árnyékként meghatározhatatlan kategóriájú – dolgot keríngtet magán. Persze lehet, hogy nem is hegygerincként kellene leírnom azt, ahol mindez zajlik, hanem inkább sziklaképződménynek, amely mint ha sziklalábakon állna, vagy más megközelítésben, amely alatt amorf nyílások, akárha barlangbejáratok volnának. Ezeket át talán egy tóra látunk, meghatározhatatlan (terep) tárgyakkal. Annyi biztos csak, hogy minden, ami a keretező növények között tűnik fel, jóval kisebb méretű: olyan, mint egy makett.

Az árnyékvilág túloldalán – már a belépéskor, a bejáratról benézve látszik a másik oldal – az árnyakhoz tartozó tárgyak találhatók, illetve az a két projektor, amely ezeket a tárgyakat megvilágítja. A bal oldali szobapálma egy korábbi kiállításokról már ismert életnagyságú fanövény, a jobb oldalon viszont betonvas hálóra feszített-kötözött, elszáradt borostyánindák vannak – olyanok, mint amilyeneket 2014-ben a kölni dóm oldaláról mentett meg Csákány (és amelyeket a kiállítás más termeiben most is bemutat). Ilyen borostyánkonstrukció több is megjelenik a paravánnak ezen az oldalán, amint átlátszó műanyag hullámlemezéből is több van, mint amennyit árnyékként a paravánra vetítve felfedezhetni. A hullámlemezek feladata a projektorok fényének szórása: e traktus így kapja azt a fényt, amely miatt tárgyai többsége látható itt valóságosan és a túloldalon árnyékként.

E térrészben sokkal több dollog van, mint amennyi a túloldalról árnyként látszik, és elhelyezkedésük, téri viszonyaik is mások, mint ahogy az odaátról elgondolható. Képtelenség volna felsorolni az itt kialakított univerzum elemeit, de a kalapácsból épített, álló figura többször, több méretben, több pózban is megjelenik; egy helyen egy makettkohó is felfedezhető, amelyben láthatólag valóságosan izzik és füstöl a fém. Az árnyvilág – vagyis a paraván túloldala – elől szinte teljesen rejtetten, a padlóhoz közel is van ilyen szobor, mellette több hatalmas kőhasáb (lépcsők egy lebontott épületből), a paraván szinte teljes szélességében. E hasábok nehezen látható, de legfontosabb funkciója strukturá-



Foto: Dem Balázs, Ferenczy Múzeumi Centrum

Csákány István: A kalapács álma, részlet, 2021
installáció, MűvészetMalom, Szentendre

lis: ellensúlyozzák a paravánt, amelyet Csákány nem a mennyezetre függesztett, hanem egy L alakú keretben helyezett el, és amelynek rövidebb szárát rögzítik a földön ezek a kövek.

Nyilván számos különböző narratívában össze lehetne fűzni a kiindulópontként szolgáló – és a plakáton is szereplő – kalapácsot, amint a kiállítás más termeiben is szerep-

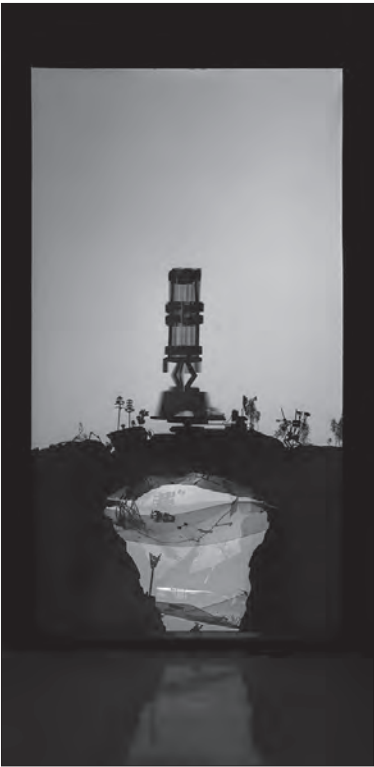


Foto: Dem Balázs, Ferenczy Múzeumi Centrum

Csákány István: Sivatag, részlet, 2017
installáció

lő, Csákányt évek óta foglalkoztató kalapácsfigurát, a kis kohót, a munkaproblémát, az embernélküliséget, a több ponton megtalálható elszáradt borostyánindákat vagy az árnyjátékot. Ezeknél azonban fontosabb az az átalakulás, amely az életművön belül tapintható ki. A 2012-es Ghost Keeping egy fából megmintázott életnagyságú varroda volt a hozzá tartozó próbababákkal és azok ruháival; a 2017-es Glassyard-beli kiállításon a faenterió mellett az árnyjáték is megjelent; most pedig az árnyjáték veszi át a főszerepet, és csak a szobapálma fa-tárgy.

Természetesen nem egyszerűen a médiumváltás érdekes itt: legalább ennyire lényeges az, hogy az eddig

zárt árnyjátékok terébe most beléphetünk. Amint az is, hogy az árnyjáték árnyékvilággá alakul, ami szintén bejárható; végül pedig az is fontos, hogy e tereket életnagyságú, annál nagyobb vagy annál kisebb, valódi és makett-létezők lakják-járják be, a nézőket is beleértve.

Nem tudok szabadulni attól a gondolattól, hogy e munka egyik forrása Platon barlangja, illetve mindaz, amit Platon a művészetről mint az ideákat utánzó tárgyak utánzatáról ír az Állam X. könyvében. Mint ahogyan attól sem, hogy Marcel Duchamp utolsó műve, az Étant donné (1946–1966) – egy dioráma, amely többek közt a látással, a látáson keresztül történő megismeréssel foglalkozik – is inspiráció volt. Azzal ugyanakkor, hogy Csákány itt beengedett a Duchampnál elzárt hátsó térbe, nemcsak nézőként (voyeurként) válunk az installáció részévé, de ténylegesen is: az árnyvilág falán ott az árnyékunk, a tárgyvilágban látjuk az árnyvilág elől elzárt vagy csak részlegesen megismerhető dolgokat. Felfedezhetjük a világ szerkezetét (a paraván tárgyvilági rögzítését a hasábokkal), látjuk, mi miből van, miként áll össze – azaz megértjük a világot. Sőt (ha rosszkodunk) még át is rendezhetjük; csak átalakítani nincs módunk, se művészként, se filozófusként, se istenként. Működik minden, nélkü-lünk is.

Van valami dermesztően szürreális abban, hogy egy sajátos monumentális dologzó művész újabb, nagy jelentőségű, kifejezetten filozofikus műve (Platon és Duchamp mellé Madáchot is odatenném szívesen) – a kortárs magyar képzőművészet egy lehetséges ünnepe – tulajdonképpen kisszerű pénzügyi okokból a járvány okozta bezárások feloldása után sem válik még hetekig láthatóvá. Persze: működik az, nélkü-lünk is.

És persze azt is tudjuk: kis pénz, kis foci. Úgyhogy legyenek az álmok is aprók, a tervek is kicsik, ha megvalósulni is szeretnénk látni őket. És persze legyenek a tereink is kicsik – a kiállítóterek, az intellektuális teretek –, végső soron a szellemi horizontunk is: ne lötyögjenek bennük apró álmaink. Aludjon a kalapács, ne álmodjon! (Megtekinthető augusztus 8-ig.)

HORÁNYI ATTILA

Pótolja most hiányos

MŰÉRTŐ gyűjteményét!

A Műértő korábbi évfolyamai és lapszámai – korlátozott mennyiségben – megvásárolhatók. A kívánt példányokkal kapcsolatban írjon a muerto@hvg.hu címre, valamint érdeklődjön a +36 1 436 2303-as telefonszámon!

Tisztelt Olvasóink!

A járványhelyzet alakulása és a kiállítóhelyek nyitvatartásának függvényében a lapunk megjelenése – a tavalyihoz hasonlóan – előreláthatólag 2021-ben is eltér majd a megszokottól. Előre is köszönjük megértésüket és kitartó figyelmüket.

A Műértő szerkesztősége

Keserü Ilona munkája a Musée National d'Art Moderne-ben

Mióta az elmúlt években sorban létrejöttek a világ nagy kortárs múzeumainak közép- és kelet-európai akvizíciós bizottságai – tagjaik között magyar műgyűjtőkkel –, egyre több hazai munka kerül kollektcióikba. A párizsi Musée National d'Art Moderne – Centre Pompidou már eddig is több magyar, illetve magyar származású művész – így Victor Vasarely, Hantaï Simon, Reigl Judit, Molnár Vera, Maurer Dóra, Hajas Tibor, Nádler István és Nemes Csaba – alkotásait tudhatta magáénak, s most Keserü Ilona Rekonstrukció című 1990-es olajképével gyarapodott. A festményre Rodica Seward, a Taján aukciósház igazgatósági elnöke hívta fel a Centre Pompidou figyelmét, miután bemutatta a magyar avantgárd harmadik generációjának szentelt 2018-as kiállításon. A kép az intézmény közép- és kelet-európai akvizíciós bizottsága és Seward mellett a művészt képviselő Kisterem összefogásának eredményeként került a múzeumba.

Intermédiá-művész szak indul a Pécsi Tudományegyetemen

Szeptembertől osztatlan ötéves intermédiá-művész mesterképzés indul a PTE Művészeti Kar Képzőművészeti Intézete és a bölcsészkar Kommunikáció- és Médiatudományi Tanszéke közös programjaként. Az új szakon olyan műfajok, művészeti irányzatok területén nyílik lehetőség a művészi kibontakozásra, mint a public art, a street art, a közösségi művészet, a video- és a médiaművészetek, az installáció, a performatív és idő alapú művészetek, a konceptuális művészet és az új média.

Vásári hírek

Elmarad a 34. Tefaf. A végleges döntés alapján idén csupán a második Tefaf online-t rendezik meg szeptember 9. és 13. között, személyesen a látogatók a 35. Tefafon vehetnek részt jövő márciusban.

Mint hosszas találgatás után május közepén kiderült, a Frieze a dél-koreai Szöulban indít útjára újabb nemzetközi vásárt 2022-ben. A Frieze Seoul-on mintegy 100 nemzetközi galéria képviselteti majd magát.

Pályázatok

Idén ősszel újra megtartják a 2. Budapesti Illusztrációs Fesztivált. A legjobb pályaműveket a Graphifest rendezvényeként, október 15. és 29. között tekintheti meg a közönség (<https://www.aranyrajzszog.hu/aktiv-palyazatok/2.-budapesti-illusztracios-fesztival-evfordulos-palyazat-es-kiallitas>).

A nyár egyik fontos művészeti eseménye lesz augusztus 8. és 15. között Szólád-on a IV. Dél-Balaton Kortárs Alkotóműhely. A rendezvény célja, hogy támogassa az önálló művészeti tevékenységet folytató fiatal festőművészek szakmai fejlődését. Jelentkezési határidő: június 11. (<https://kortarsalkotomuhely.hu/alkotomuhely-2021/>)

HVG-KLUBKÁRTYA



hvgklubkartya.hu • facebook.com/hvgklubkartya

A Telep Galéria volt vezetőjével, Kovács Kristóf Mihállyal beszélgetett Sajnos Gergely helyszínelő a galériában betöltött művészközvetítői tevékenységének összegzése apropójából. Az alábbi dialógus egy hosszabb interjú részlete.

– Miben látod a hazai szcéná működésében az elmúlt hét évben bekövetkezett változásokat, illetve a kortárs műlét meghatározó intézmények, résztvevők közötti viszony módosulását, alakulását?

– Mikor 2013-ban bekapcsolódtam a hazai kortárs kulturális közegbe –

Bizalmi alapon működik minden – öninterjú

Hibrid intézményesülés

re azonnal érkezett is egy művészeti reakció a Ludwig-lépcső formájában. És ebben az évben alakult át egy tollvonással az Ernst Múzeum Robert Capa Kortárs Fotográfiai Központtá. Tehát ezt az évet bátran lehet egyfajta fordulópontnak tekinteni a 2000 utáni kortárs szcéná életében, amikor ebben a kulturális szektorban átrendeződtek az erőviszonyok. Az azóta

a résztvevők közötti bizalom elsődleges, alapvető és nélkülözhetetlen. Ez nem üres frázis, ezt valóban így gondolom. És ez minden tevékenységre nézve igaz: kezdve a Telepen végzett művészközvetítő munkámtól az összes olyan projektig, amiben valamilyen formában szerepet vállaltam. Ennek kapcsán eszembe jutott az a megfigyelésem, amely az egyetemi

kézzelfogható dolgokat tudtak kölcsönvenni vagy felajánlani. Ez akkor újdonságként hatott. Nekem is megtetszett, és azóta – hol kisebb, hol nagyobb ismeretségi körben – a mai napig használom.

– Igencsak elkanyarodtál...

– A kérdésedre a választ az elmúlt években észrevétlenül lejátszódott hibrid intézményesülés fordulatá-

a tekintetben, hogy működőképes modellt hozott létre. Mármint olyan szempontból, hogy nem feltétlenül kell nagy infrastruktúra, állami támogatás a színvonalas, igényes kortárs művészet létrehozásához és bemutatásához. Ám ez magában hordozza a negatívumát is: a modell „sikerességének” köszönhetően a rendszer egyre kevésbé érzi feladatának esetleges hiányosságainak pótlását. Továbbá a szcéná helyszínei – legyen szó kicsi vagy nagy intézményekről – elkényelmesedtek, konformizálódtak. Ideális környezetben ez nem okozna problémát, de a kulturális szektor jelenlegi helyzetét – pandémia ide vagy oda – kicsit sem nevezném ideálisnak. Nem lehet mindig mindent lelkesedéssel megoldani vagy helyettesíteni.

– Hosszú távon milyen megoldást látsz?

– Valamilyen módon ösztönözni kell a rendszert a kultúra valós támogatására. Ugyanakkor én a továbbiakban is az alternatív kezdeményezésekben és az intézményen kívüliség határán való lavírozásban látom a megoldást, bár ez csupán pillanatnyi megoldásokat adhat. Jóllehet jelenleg épp arra lenne szüksége a kulturális szektornak, hogy nyugvó állapotából drasztikusan kimozdítsák ezek a katalizátorszerepet felvállaló alternatív kezdeményezések. Mondhatnék egy madáchi frázist, de ezt inkább meghagyom másoknak. Abban reménykedem, hogy egyszer csak belátják azok, akiknek be kell látniuk, hogy – mint az 1991-ben Wahorn András Kultúrember című tévéműsorában Szentjóbgy Tamás és Topor Tünde beszélgetésében is elhangzott – „nélküünk az élet egy sivatag”.



Telep Galéria, Budapest

mint a Képzőművészeti Egyetem hallgatója és mint a Telep Galéria kiállítás-szervezője –, az addig felépítettnek, kiépítettnek tűnő „útvonalak”, illetve intézményi struktúrák épp az átalakulás küszöbén, helyesebben mondván: összeomlóban voltak. Ebben az évben vette át a Múcsarnok irányítását az MMA, és ez önmagában is hatalmas port kavart, számtalan akciót, projektet generált. Ugyancsak a 2013-as évben volt a Ludwig Múzeum igazgatói pályázata körüli botrány, amely-

eltelt időszak áttekintése nosztalgiával átítatott történelemórának tűnhet. A múltidézésen túl azonban, ha megpróbállok egyetlen fontos alkotóelemre fókuszálni, akkor a bizalom fogalma, gesztusa lenne az, amit mind a képzőművészeti közegben, mind a saját életemben hangsúlyosnak ítélek meg. Hiszen a képzőművészetben bizalmi alapon működik minden. Legyen szó műkereskedelemtől, nonprofit intézményi modelltől vagy csupán egy szimpla kiállítási helyzetről,

tanulmányaim kezdetekor alakult ki bennem: a kurátor a képzőművész egyik legjobb barátja. Ez a gondolat majdnem megegyezik Beke László művészközvetítői, kuratori szereppel kapcsolatos meghatározásával, amely szerint a művészekkel bizalmi kapcsolatot kell kialakítani. Ennek apropóján bevillant az első OFF-Biennálé alkalmával használt szívességbank „intézménye” is. Egy olyan platform (FB-csoportot) hoztak létre a szervezők, ahol a csoport tagjai nem csak

ban látom, amely abban érhető tetten, hogy a kisebb önszerveződések, független, nonprofit kiállítóhelyek – olykor a kereskedelmi galériákkal karöltve – megpróbálják betölteni az állami intézmények hiányát, illetve a funkciójukat be nem töltő művészeti helyszínek által keltett űrt. Ennek megvalósításához a finanszírozás hiányait a legtöbb esetben a nagymértékű lelkesedéssel próbálják megkompenzálni, helyettesíteni. Ezt a folyamatot pozitívnak gondolom abban

LEHETŐSÉGEK
TERE

A tranzit.hu 2019-ben művészek és kulturális szakemberek bevonásával egy saját közösségi alapú oktatási program, a Lehetőségek tere megvalósításába fogott. A program 14-26 éves fiataloknak szól, akik művészeti és demokratikus pedagógiai módszereken alapuló foglalkozásokon vehetnek részt. A tervezett események a tanulás, élmény és művészet határterületein valósulnak meg, és abban támogatják a fiatalokat, hogy felismerhessék erőforrásaikat és érdeklődési területeiket. Józsefvárosban, a Práter utca 63. alatt közösségi helyének kialakítása jelenleg zajlik; a tér végső formája és arculata a fiatalok bevonásával jön majd létre.

**NYITÁS
HAMAROSAN!**

FACEBOOK / INSTAGRAM
@LEHETOSEGEKTERE

WEB
LEHETOSEGEKTERE.HU

ERSTE
Stiftung

tranzit
.HU

Fővárosi Képtár – Kiscelli Múzeum, Budapest

Memoriter

A Kiscelli Múzeum kiállításai­val már hosszabb idő óta el­köte­lezte magát amel­lett, hogy profil­jában el­­sősorban – de nem kizárólagosan – a kol­lektív emlé­kezettel kapcsola­tos problémákra és kérdésekre fókuszáljon (#moszkvater – a Széll Kálmán tér története, 2016; Párhuzamos külön­idők, 2018; Fekete lyuk – A pokol tor­náca, 2018/2019, illetve a 2022-re tervezett Háborúban megerősza­kolt asszonyok emlékezetére című kiállítás).

Mint tudjuk, a kol­lektív emlé­ke­zet az egyéni emlé­ke­zetek összességéből keletkezik, és főként olyankor, amikor a társadalom egy jól behatárolható rétege érintett (mint a Tilos az Á-ban, a Fekete Lyukban, a Moszkva téren bulizó/bulira gyülekező fiatalok). De ez ugyancsak létrejön – természetesen más-más módon – az egész társadalmat érintő katasztrofák (Trianon, világháborúk, holokauszt, Covid-járvány) esetén is. Így nem véletlen, hogy Asztalos Zsolt egyéni emlé­ke­zeteket képzőművészeti alkotásokon keresztül megközelítő Emlékmodellek című kiállítását is bemutatták.

Ráadásul Ragó Anett pszichológus, ha nem is szerzőtársként, de a művész konzultánsaként jelen van a kiállítás­on. Olyannyira, hogy több mint egy órát beszél egy videóban a tárlat harmadik, lezáró részében az egyéni emlé­kezettel kapcsolatos kutatásokról – ezek első példája 1880 körül zajlott. Szól arról is, hogy mikortól realizálja valaki, hogy emlé­ke­zik (nagyjából nagycsoportos óvodásként), mennyire befolyásolja a technikai fejlődés



© BTM Kiscelli Múzeum – Fővárosi Képtár

Asztalos Zsolt: Emlékmodellek – kiállítási interiőr

bozokba zárt emlé­ke­kre, az elzár­ta, de meg­tar­ta­ra érde­mes dol­go­kra és az egy­ik, mára meg­ha­la­dott emlé­ke­ze­tel­mé­le­tre utalva öt videó látha­tó (Remembrance, 2016–2018), melyek korábbi változatát a gyergyószárhegyi művésztelepen készítette. A művész az erdélyi embereket és később magyar barátait is arra kérte, hogy emlé­kezzenek vissza egy számukra fontos eseményre: nem elbeszélve, hanem idézzék fel magukban. A verbalitástól megfosztott, lecsupaszított felvételeken egy álló kamera nézi az emlé­ke­zőket; s hiába szólal meg a harang, ugat a kutya, látjuk az emberek falusi vagy városi környezetét, csak a mikájukra támaszkodhatunk. Mint Boros Lili a kiállítás­hoz kapcsola­ló könyvben írja, az a XVIII. században elterjedő vélekedés, hogy a külső megjelenés, a fiziognómia általános vonásai az egyén belső tulajdonsága-

ki­e­le­zett hely­ze­te­ben, ha nem is egy­sze­rűen, de átveheti egy másik agyi terület (például stroke után az elvesztett beszédkészség visszanyerhető).

Voltaképpen semmit sem tudunk az emlé­ke­ze­zés­foltok „pon­tos” agyi-idegi területéről (bár az EMI-szkenner megmutatja, hol van a verbális tudásért felelős központ), de azt tudjuk, hogy elménk milyen emlé­ke­zettípusokkal operál. Az emlé­ke­k – saj­nála­tos módon – meg­vá­ltoz­ta­tha­tó­k: például emlé­k­plan­ta­ció során hamis, de való­di­nak tűnő emlé­k­ké­peket ültet­hetünk el az alany agyába (ezen alapul Michael Bay 2005-ös filmje, a Sziget). Az emlé­k­be­ü­l­te­tés szán­déka meg­ha­ta­rozza a ve­tél­ke­dő poli­ti­kai pártok médiamegjelenését is, nem beszélve a kognitív disszonanciáról, amikor a delikvens emlé­kei és egyé­ni­se­ge (az „életről”) alkotott meg­rö­g­zött tudása) ütközik, például az általa elvállalt pozícióval járó, gyakran szégyenletes emlé­kű hely­ze­te­kkel.

A Philip K. Dick novelláján alapuló Emlékmás (1990) vagy a Beépített tudat (2016) című film pontosan azt mutatja, hogy az individuális emlé­ke­zet áttöri a meg­ka­pott emlé­ke­ze­zés­má­kat, és képes a betáplált mintákat átformálni új, az élettörténet értelmezésére is kiható tettekkel, élményekkel, emlé­ke­kkel.

A gimnázium első évében irodalomtanárunk azzal fenyegetett meg minket, hogy – ha már az egész osztály „elfelejtette” megtanulni a kiadott Kosztolányi verset – csak az mehet haza, aki felmondja az egészet. Ez a történet az emlé­ke­zés két fontos aspektusára világít rá: mivel el akartam menni, fél óra alatt megtanultam a verset, a szöveget végképp nem értelmezve. Az emlé­k – a memoriter által elnyert tudás – vakvágányra ment; amit nem értelmezünk, azt nem is értjük meg: a rövid távú emlé­ke­zés me­cha­niz­mu­sa ezt kizárja. Az emlé­ke­k attól válnak igazán emlé­k­ké – és ezen keresztül egyfajta tudássá –, ha értelmezzük vagy újra ismétljük őket. Ragó Anett szerint fontos tudatosan felidézni emlé­ke­in­ket, mert elhalványulnak. Elengedhetetlen, hogy sokszor visszatérjünk hozzájuk; így azt is megélhetjük, hogy miként és miért változik, deformálódik egy emlé­k.

Hogy a művész minimalista, bar­kác­olt, szán­dékoltan egyszerűen in­stallált kiállítás­a miként dolgoz­za fel ezeket az elméleteket, döntsék el önkö­k. Sok jó munka van – azokat már memorizáltam. (Megtekinthető augusztus 1-ig.)

DÉKEI KRISZTA

Tárlatvezető

Az elmúlt időszak olyan globális krízishelyzetet teremtett, amelyben emberek millióinak lett közös betegségtapasztalata függetlenül attól, hogy fizikailag vagy mentálisan érintette-e őket a világjárvány. A születés, az élet, az egészség evidenciájával szemben ott áll a betegség, a fájdalom, a halál tabuja, melyhez gyakran a kirekesztettség, az elszigeteltség érzése társul. Íme három olyan tárlat, amely három különböző szempontból feszegeti a betegségtabut és kérdez rá a művészet (ön)gyógyító potenciáljára.

Gyógyír

A Capa Központ kiállításának koncepciója 2019 őszén körvonalazódott, a művek létrejöttét és kontextusát azonban már a pandémia határozta meg. A kurátori hívószó – a gyógyír – a személyes nézőpontú és az univerzális kérdésfeltevésekre egyaránt lehetőséget kínált. A felkért nyolc alkotó – Bartha Máté, Csontó Lajos, Fátyol Viola, Gyenis Tibor, Hodosy Enikő, Szatmári Gergely, Szász Lilla, Szombat Éva – munkái olyan, a vizuális művészetben ritkán reprezentált tapasztalatokat jelenítenek meg, mint a saját betegségértelmezés, a gyógyulásért folytatott küzdelem, a boldogságkeresés, az öngyógyító folyamatok, a belső vívódás. Csontó Lajos fotósorozata (Kutyaév, 2020) saját és fiai szív­műtétjének, a betegség elfogadásával és a gyógyulás reményével töltött életszakasznak megrendítően őszinte feldolgozása. A kórház falai között zajló testi-lelki folyamatok képi és szöveges dokumentálása az autopatográfia műfajához sorolható, mely Csontó esetében vizuális imagyakorlat formáját öltötte. Fátyol Viola 204 (2019–2020) című sorozata utólagos traumafeldolgozás, a koraszülött-intenzívosztályon eltöltött napok megpróbáltatásokkal teli pillanatait merevíti ki 204 képbe. Az anyatejes üvegek mániákus megöröklése a fotós számára az önterápia eszköze, az inkubátor plexiüvegét megidéző installáció naplószerű vallomás anyai ösztönről, kötődésről, egy új élet kezdetét övező aggodalomról. A boldogság viszonylagossága és relativitása a témája Szász Lilla minivideo-sorozatának (Tanulmányok a boldogságról, 2019–2020), mely e szubjektív létállapot olykor banális, más­kor abszurd valóságát tárja elénk. A művek mindegyike először látható kiállítás­on, és érezhető rajtuk a nemcsak egyéni szinten, de kol­lektíve is kritikus 2020-as év lenyomata. (Megtekinthető augusztus 8-ig. Kurátor: Gellér Judit.)

Hermann Ildi: szerint a világ

Egy tragikusan korán lezártult életmű sorozatban és egyenként is sűrű képeit kiállítás­on látni, tudni, hogy az alkotói tekintet már végleg kihunyott, megrázó élmény. Az Inda Galéria kiállítás­a erős felütéssel, a 3 hónap 3 nap (2011) című sorozattal indul, amely egy csecsemő elvesztésének és zsidó hagyomány szerinti elgyászolásának, a leírhatatlan fájdalomnak állít emléket. Az alkotó a család életterében keletkezett tátongó üresség, a funkciójukat veszített tárgyak és a gyász kellékeinek megörökítésével hozza hátborzongatóan közelivé a tragédiát. A képeket a gyászban osztozó együttérzés, a mély­se­ges részvétel hatja át. Hermann Ildi ugyanazzal az empatikus lényeglátással, mélyre ható tekintettel és humorral átítatott egyedi látásmóddal tudta az elhagyatott tereket, szocialista nyaralókat, múzeumi interiőröket, tetoválásokat vagy a saját kislányát fotózni. A HátraArc (2015) és a Hiányzó történetek (2017) munkáival a reprezentálhatatlant, a holokauszt egyéni és kol­lektív traumáját is képes volt képekben megfogalmazni. A saját betegségét dokumentáló NHL (2007) nem csak az életművön belül számít mérföldkőnek, a születését követően diagnosztizált non-hodgkin limfóma képnaplószerű feldolgozásával örökre beírta magát a magyar fotótörténetbe. A kórházi kezelés tárgyilagos ábrázolásával, a testi változásokat dokumentáló önportrékkal szembemegy a társadalomban és a művészetben egyaránt tabunak számító betegség­fel­fo­ga­ssal. A gyógyulás után készült Lányaink (2012) című sorozat személyes képei a gyerekek felnőtt szem számára sokszor láthatatlan, szürreális mikrovilágába engednek betekintést. A hátrahagyott fotográfiák úgy égnek a retinánkba, hogy azokat lehetetlen elválasztani az életút, a fotóskarrier, az anyaság értelmetlen és fel-foghatalan félbeszakadásától. (Megtekinthető június 11-ig. Kurátor: Csizék Gabriella, Somogyi Zsófia.)

Terra incognita

Mayer Éva kiállítás­a a Molnár Ani Galériában egy nagyon intim, tabunak számító témát, a gyermekáldásra való várakozás, a teherbe esés testi-lelki küzdelmekkel teli folyamatát dolgozza fel. A munka nőkkel készített interjúkból, anyák és leendő anyák fogantatással, gyermekvárással kapcsolatos vallomásaiból indul ki. A fohászszerű szövegekhez szimbolikus képi elemeket társít, a burjánzó növények, a lombok közé épült házikók a családi fészek melegét, a termékenység önszuggesztív jelképeit jelenítik meg. A megtermékenyítés medikalizált, kórházban történő mesterségesége helyett a fogantatás transzcendens dimenziójára, az élővilágban zajló természetes folyamatokra irányítja a figyelmet. A hatszögű keretbe helyezett, kézzel festett és sokszorosító eljárással készült grafikák méhsejtekként kapcsolódnak egymáshoz. Míg a kaptárszerűen elrendezett Terra incognita-műcsoport a termékenység asszociációit hívja elő, a Továbbított üzenet átvilágított tárgyai és az azokban elhelyezett babaváró szövegek családi oltárra, a gyermek iránti vágy szentélyére emlékeztetnek. Mayer Éva egy lelkileg és művészi szempontból is alaposan megdolgozott önterápiás és személyiségfejlesztő folyamatba avatja be a látogatót, munkái a személyes kálvária tágabb perspektívából történő értelmezésére adnak lehetőséget. (Megtekinthető június 16-ig. Kurátor: Boros Lili.)

POPOVICS VIKTÓRIA



művészettörténész, kurátor, a Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum munkatársa, az EMMI Kállai Ernő művészettörténeti-műkritikai ösztöndíjasa



© BTM Kiscelli Múzeum – Fővárosi Képtár

Asztalos Zsolt: Emlékezés 3., 2016–2018

video still

az emlé­ke­zettal kapcsola­tos néző­pon­tu­kat (a „lepe­reg előtte az élete” szó­lást csakis a film meg­je­le­nése hoz­hat­ta létre), és milyen típusai és ves­zé­lyei vannak az individuális emlé­ke­ze­te­nek.

Például, hogy pontatlan. Kevés olyan ember van, aki élete minden esemé­nyére percre pontosan emlé­k­szik, lásd Asztalos egy ilyen, létező nő­ről mintázott Felejthetetlen című sorozatát. Ráadásul az emlé­ke­k építik fel az identitást – a demencia egyik szomorú következménye, hogy a beteg nemcsak az emlé­kei­et veszti el, hanem személyiségének alapköveit is.

Bármennyire kurrens társadalomtudomány is a memorial studies, Asztalos már tíz éve foglalkozik emlé­ke­zettal/é­m­lé­ke­zéssel kapcsola­tos művekkel (Felújított emlé­ke­zet, 2016; a felejtés témájában Az eltűnt emlé­ke­k – az I. világháború 100. év­for­du­lójára, 2018; Ismeretlen szerzők 2014–2019; Recording Memories, 2020–2021).

Ragó Anett videója mellett Asztalos két műcsoportot állít ki. A bejáratnál salgópolcokra helyezve, mintegy a do-

it is tükrözik (az elvet a bűnüldözésben is alkalmazták), már régen csődöt mondott. Azt el tudjuk dönteni, hogy ki a falusi és ki a városi emlé­ke­ző, de ezen túl a homályban tapogatózunk: mire is emlé­ke­znek az emlé­ke­zők? Nyitott kérdés. A néző történeteket találhat ki, de mivel egyetlen mosoly sem jelenik meg egyik emlé­ke­ző arcán sem, ez arra utal, hogy meg­ha­ta­ro­zó emlé­keik nem az élet napos oldalához kötődnek.

Ez azért érdekes, mert Asztalos emlé­k­mod­elljeiben – illetve a szövegekben – dominánsan jelennek meg a pozitív példák (például az érzelmi kapcsolat, illetve ennek válfajai). A kiállítás­középső részén 45 emlé­k­mo­dell látható, melyeket a művész mint egy-egy emlé­ke­ze­tel­mé­le­tet (vagy mint ezekből kirajzolódó emlé­k­me­cha­nizmusokat) értelmez, de nem ilusztrál. Ez összecseng azzal a pszichológiai meglátással, hogy maga az emlé­ke­zés is jóval összetettebb folyamat annál, semhogy vele kapcsolatban erős állításokkal álljunk elő. Bármennyire sejtjük is, hogy van az agynak emlé­ke­zési központja, ezt

Szüts Miklós memoárkötete

Életút-értelmezés

Szüts Miklós kötete, „A Földön élni ünnepély” 2020 végén jelent meg a Magvető Kiadó Tények és Tanúk új sorozatában. A műfaj szempontjából a klasszikus interjúkötet és az egyszemélyes visszaemlékezés határterületén mozgó kiadvány alapját a Krusovszky Dénessel folytatott beszélgetések jelentik, de a szöveget Parti Nagy Lajos szerkesztette. Az eredeti interjú kérdései kimaradtak; azokat, illetve a nagyobb témahatárokat zárójelbe tett, kurzívval kiemelt, kvázi címek helyettesítik.

Az alkotók visszaemlékezései a XX. századi magyar képzőművészetnek kevéssé ismert, ám annál érdekfeszítőbb forráscsoportját jelentik. Miközben az irodalomtörténet, a recepció- és kultusz kutatás az utóbbi két évtizedben nagy lendülettel vetette rá magát az írók, költők visszaemlékezéseire, önéletírásaira, a művészettörténetben mintha túlzottan is visszafogott szerepet kapna az ilyen jellegű szövegek feldolgozása és az életművek ezekkel történő összevetése.

Szinte minden jelentősebb XX. századi művészgeneráció egy-egy kiemelkedő alakja részletesen megírta saját képzőművésszé válásának, „elhivatásának” történetét – egybefűzve a század magyar művészetének, irányzatainak ismertetésével. Amennyiben lehámozzuk az ezekre ráakódott történeti, nyelvi és szubjektív rétegeket, és nem tévesztjük szem elől, hogy nyilván sporadikus, mely művészek írtak ebben a műfajban, összetett képet kaphatunk a XX. századi hazai művészet egészéről. A szerencsések életükben megjelentették emlékezéseiket, mintegy tudatosan formálva a munkásságukról kialakult képet. Rippl-Rónai József önéletírását a Nyugat adta ki 1911-ben, Bernáth Aurél szépirodalmi igényű kötetei az 1960-as években jelentek meg. Barcsay Jenő hagyatékban maradt kéziratának összerendezéséhez, kihúzott és átírt mondatainak hiteles rekonstrukciójához filológiai igényű háttér munka kellett, Konok Tamás pedig még megérhette az Emlékkövek megjelenését.

Hogyan járul hozzá Szüts Miklós könyve a magyar képzőművész önéletírók hosszú sorához? Személyében egy 1945-ben született, a rendszerváltáskor 45, most 75 éves alkotó mutatja be szemléletes módon családtörténetét, pályájának indulását és a generációját ért kihívásokat. Ha társadalomtörténeti kontextusban vizsgáljuk, akkor egyértelmű, hogy a polgári család Rákosi-rendszerben felcseperedő, annak sok hátrányát elszenvedő gyermekét egyenes út vezette ahhoz, hogy a Kádár-korszak ideológiáját, elhallgatásokra épülő konszenzusait elutasítsa. Szütsnek a rendszerváltás valóban elhozta annak a lehetőségét, hogy szembenézzen az addig kimondatlanul is szorongató múlttal. Családja révén a korábbi privilégiumokat visszakövetelték között, egyházi gimnáziumban töltött éveit pedig akár a konzervatív oldalon is találhatta volna magát, de neki az 1980-as évek nyugati, liberális társadalompolitikai vívmányai jelentettek erősebb vonzóerőt, majd a 2010-es években a konszenzuális, demokratikus normáktól eltávolodó közélet legalább ekkora csalódást.

Szüts elbeszélése néhány anekdotikus kitérő ellenére hűen megrajzolja azoknak a közéleti kérdések iránt érdeklődő művészeknek az arcképét, akik az 1989–1990-es fordulatban nem veszélyt, hanem lehetőséget láttak. Nem hallgatja el, hogy a rendszerváltást követően a Magyarországon megjelent multinacionális cégek reklámgrafikai megrendeléseinek köszönhetően tudott vállalkozóként, grafikai stúdiót üzemeltetve boldogulni, illetve megteremtteni maga és családja számára az alapokat ahhoz, hogy művészetét sem a korábbi korszak „képcsarnoki”, sem az azt követő időszak „műkereskedelmi” béklyói ne kössék meg. Kuriózumként hatnak a visszaemlékezés lapjain felbukkanó egykori arcélek a ferences gimnázium tanáraitól a bérházi szomszédokig. A Kádár-korszak a fiatalabb nemzedékeknek ma már történeti érdekesség; ez a világ is plasztikusan elevenedik meg a lapokon – az állami művésztelepek hangulatától a külföldi kiállítások nehézkes megszervezéséig.

Mint minden ilyen visszaemlékezés, ez is az életút egyes pontjainak, döntési lehetőségeinek felvillantásával és az egyes döntések értelmezésével járul hozzá a művészi munka megismeréséhez. Szüts esetében egyértelműen kirajzolódik, ahogy a grafikus megbízásokból önmagát folyamatosan „viszsaépítette” képzőművészek. Képzőművészet és zene kapcsolatáról, a műfajok és technikák nehézségeiről is részletesen beszámol a kötet. Ugyanakkor – és ez a kordokumentum-jelleget erősíti – finoman kijelöli azoknak a művészeknek, irodalomároknak a sorát, akiknek körében Szüts otthonosan mozgott az utóbbi évtizedekben. Ezek között a személyes barátságokat (Esterházy Péter és Bodor Ádám író, Váli Dezső festő), illetve olvasmányélmény-jellegű, de nagy hatású találkozásokat (Karl Ove Knausgard norvég és W. G. Sebald német író) is felvillantja az életmű korszakainak művészeti kapcsolódási pontjaiként. A kötet egyik legfontosabb, Szüts festészetének (az utóbbi időszakban akvarelljeinek) inspirációs forrásait megvilágító része az európai tájképfestészet elméletéről bontakozik ki, világossá téve, hogy esetében a látvány redukciója természeti ihletettségű, ahogy városképso-rozatának visszafogott világa is hasonló gyökerekből táplálkozik. Az ilyen gondolatok a művészt és a civil embert megismerni vágyó olvasó számára fontosabbak, mint a családtörténet, de a kötet személyes, derűs, olykor (ön)ironikus hangvételén még a szigorúbb, néhány anekdotikus passzust esetleg elhagyó szerkesztés sem változtatott volna. (Szüts Miklós: „A Földön élni ünnepély.” Magvető, Budapest, 2020, 368 oldal, 4999 forint.)

TÓTH KÁROLY

Volt egyszer egy OZIRISZ Alapítvány

A felejtés ellenében

Kecskeméti Kálmán festőművész – az egykori N° 1 avantgárd művész-csoport (1969–1971) tagja – jól emlékszik arra, amikor a rendszerváltás után nem sokkal arról beszélgettek társaival a szigligeti alkotóházban, vajon megváltozhat-e, javulhat-e a nemzet kulturális értékeinek elégtelen emlékezetben tartása és állagmegóvása. Sebtében össze is állítottak egy 60 nevet tartalmazó listát azokról a festőművészekről, akiket szerintük méltánytalanul szorítottak háttérbe, illetve akiknek emléke sajnálatos módon feledésbe merült. Kecskeméti egy-egy művész sanyarú sorsát elmesélve szomorú példákat tudott felsorolni – igaz, közben mások a dicsőség fényében sütkérezhettek, számos esetben érdemtelenül. Gyarmathy Tihamér egy időben fizikai munkavégzésre kényszerült, Magyarász Imre egy 2×2 méteres konyhában festett, Bene Géza „műterme” szobasarak volt, Bolmányi Ferencék pedig olyan szuterénlakásban laktak, amelyet időnként elöntött a víz.

A listán a legrégebbi születésű az a Mártis Teutsch János (1884) volt, aki mellel csak Trianon előtt élt Magyarországon. (Az ő életműve



Ecsődi Ákos: Nő gyöngysorral, 1935
olaj, vászon, 80×60 cm

időközben a hazai avantgárd klasszikusai közé emelkedett.) Rajta kívül az egykori listáról – vállalva a szubjektív megítélés ódiáját – magam Bene Gézát és Járitz Józst tartom értékes teljesítményéhez képest méltatlanul elfeledettnek. Ugyanakkor a listán szerepelt a kiváló és érdemes művész Ilosvai Varga István, továbbá a Munkácsy-díjas Duray Tibor és Vén Emil is. Minden relatív.

Kecskeméti Kálmán hamarosan a tettek mezejére lépett. A nemes cél érdekében magára vállalta a további tervezés, szervezés fáradtságos munkáját. Hasznosnak látszott valamilyen szervezeti formát is létrehozni, és a választás az alapítványra esett. Alapítói beadványára Kecskeméti a Fővárosi Bíróság illetékes tanácselnökétől 1992. március 9-i dátummal kapta meg a végzést az OZIRISZ Alapítvány nyilvántartásba vételéről. A dokumentum meghatározta annak célját: „rejtőzködő irodalmi és képzőművészeti életművek felkutatása és gondozása”. Valóságos tevékenységük inkább a képzőművészetre, és azon belül különösen a festészetre szorított. Ebben legfőbb szaksegítőjük mindvégig Kopócsy Anna művészettörténész volt. Az idők során a kuratórium válto-



Kontraszty László: Op. 70/9, 1970
olaj, vászon, 75×100 cm

zó tagjai között a képzőművészeti élet ismert személyiségei is megfordultak, többek közt Bereczky Loránd, Feledy Balázs, Mezei Ottó, Passuth Krisztina, Wehner Tibor.

Mint művelt olvasóink mind tudják, Ozirisz az ókori egyiptomi valóság egyik legfontosabb istene. A túlvilág és a halottak isteneként tisztelték, és úgy gondolták, hogy amint Ozirisz feltámadt a halálból, úgy az elhunyt uralkodók is elnyerik az örök életet. Kecskeméti Kálmán ezt a feledésbe merült művészekre is kiterjesztette.

Az első kiállítás Kovácsnai György műveit mutatta be 1993-ban, Szolnokon. Ennek kapcsán a Köztársaság című lap így írt: „Az egyiptomi mitológia istene, Ozirisz feltámadt a Józsefvárosban. Székhelyét a Nílus mellől egy Baross utcai bérház második emeletére helyezte át.” Ugyanis ekkor ott lakott az alapító. Még ugyanabban az évben az Írószövetség székházában Litkey György festményeiből rendeztek tárlatot. 1993 őszétől az Árkád Galéria – az egykori híres Fényes Adolf terem – bérbevétele révén nyílt lehetőség a további kiállításokra. Vagyis Kecskemétiék neki láttak, hogy minél több festőművészt bemutassanak a 60-as alaplistából.

Ez persze rengeteg munkával járt: családokat felkutatni, gyűjtőktől műveket kölcsönkérni és a kiállítási anyagot technikailag előkészíteni. Sorrendben Buday György, Fekete Nagy Béla, Illés Árpád, Kollár György, Magyarász Imre, Marosán Gyula, Mohácsi Ferenc, Vajda Júlia és Vaszkó Erzsébet, Jánossy Ferenc és A. Tóth Sándor munkái voltak láthatók az alapítvány rendezvényein. 1995-ben Faber Gabriella és Chiovini Ferenc tárlatára is sor került, majd 1996-ban Czumpf Imre, Keszler Johanna és Kontraszty László műveit mutatták be. Járitz Józsa alkotásai a Ráday Galériában kaptak helyet. A század végéig összesen 23 művészt szerepeltettek kiállításaikon. Köztük már akadtak a 60-as lista kibővítését követően felmerült nevek is, például Chiovini Ferenc, valamint Futásfalvi Márton Piroksa, aki a „női nyolcak” tagjaként ismert. Hasonlóan nem szerepelt az első névsorban Ecsődi Ákos, de 1996-ban jogosan kerítették sort emlékkiállításra megrendezésére az Árkád Galériában. Ecsődinek ugyan elhalálása után, már 1987-

ben is volt tárlata, de erről – jellemző módon – Mezei Ottó Egy alig ismert művész címmel írt cikket.

Az OZIRISZ Alapítvány tevékenységével feszegetett kérdést legáltalában Wehner Tibor fogalmazta meg Kontraszty László 1996-os kiállítása alkalmával: „az idő múlásával az értékek elsüllyednek vagy kiemelkednek, az életművek feledésre ítéltetnek vagy beépülnek egy olyan rendszerbe, amelyet talán – korántsem pontos terminológiával – kollektív kulturális-vizuális emlékezetnek nevezhetünk?” Ám a választ erre a nem is költői kérdésre minden életmű kapcsán külön kellene megvizsgálni, és az értékelések bizonyára nagy szórású mutatóknak. E tárgykörben igen sommás meghatározás még Feledy Balázsé: „A művészetnek sok ellensége van. Az egyik ezek közül a felejtés.”

Az alapító Kecskeméti Kálmán 2009. május 25-én kérte a megfelelő hivataltól az OZIRISZ Alapítvány megszüntetését. Mint írta: a magán-alapítvány elvégezte azt a feladatot,



Magyarász Imre: Magda, 1961
olaj, vászon, 50×30 cm

amelyre létrejött. Működését mindenhol elismerés kísérte, anyagi támogatást azonban nemigen kapott, így további fenntartása 1997-re okafogyottá vált.

A lelkes előkészületek és az alapítvány létrehozása után az önfeláldozó és megfeszített civil szervezeti tevékenység csak négy éven át folyt. Igaz, jelentős sajtóvisszhangot váltott ki, és az érintett művészeknek meg a közönségnek sok pozitívumot nyújtott. Bizonyára nem volt hiábavaló igyekvés.

GÖMÖR BÉLA



Dóra Maurer

10.6.–
12.9.2021
Zurich

haus

konstruktiv

Museum Haus Konstruktiv, Selnaustrasse 25, 8001 Zurich, hauskonstruktiv.ch
Fig.: Dóra Maurer, Seven Twists I-VI, 1979/2011, 6 photographs. Gelatin silver prints on paper. Collection Zsolt Somló and Katalin Spengler

Fura dolog, ha együtt élsz úgynevezett kortárs festményekkel – főleg, ha az alkotók a barátaid. Együtt öregedtek, a képek és ti. De csak ha akkora mázlista vagy, mint én. Jössz-mész a lakásban, megy az élet, és persze van, hogy fel sem nézel rájuk. Magyarázod a gyerekeidnek, unják. Az apjukat, nem a képeket.

Megöregedsz, a képek még mindig ott vannak, egyre súlyosabban. Jó együtt lakni velük, hozzáőnnek a családhoz. Mindig van éppen kedvenced. Kivételezettnek érzed magad, hogy ilyen barátaid vannak, profi művészek, milyen jól tetted, hogy harminc éve megvetted azokat a kisebbeket ott, a másik szobában, meg ezeket, az ablakkal szemközti falon. Ha festők a barátaid, nem fogadsz el képet. Veszel. Ez alap. Meg persze kapsz is néha, ez az igazság.

Mint ezt a képet, jó harminc éve.

Azt lehet néha látni, hogy a képek változnak, hol ilyenek, hol olyanok, feltűnik valami, amit eddig nem vetél észre vagy másnak láttál. De ami most történt, arra idáig nem volt példa. Váratlanul meghalt „a Révész”, nincs már a Laci. Hosszú, szomorú, fájó, nem mondom, már értelmetlen lenne.

És megváltoznak a falon a képei. A többieké nem. Ilyet én sohasem látam. Bedumálom magamnak, mondom, mi változhatna meg, az eszemmel tudom, nem lehet, nincs ilyen. De a szemem jó, ebből élek, soha nem hagyott még cserben fontos dolgokban. Akkor miért és mit látok másnak?

Pont került a sok grafika, film, performansz, festmény után. Itt lett a vége. Innen nézzük visszafelé, mi

volt akkor ez vagy az a kép. Meg hogy mindig marhaskodtunk, meg röhögtünk, ezen a képen is.

A történet az, hogy elváltam már több mint harminc éve. Összeomlott minden, hagyjuk, de igaz: nagyon durván szétcúszott minden, gyerekek, lakások, én. Szokásos. Elmúlt régen. Egyszer, talán a legmélyebb pont körül, mondja a Laci, ad nekem egy képet. Ezt. Felfogtam persze, mekkora gesztus, nem vagyok hülye. De miért épp ezt választotta?

A legjobb korszakból – mondhatnám most nagyokosan. Igaz is, de ennél sokkal érzelmesebb a kép és az én találkozásom. Fiatalon, az életem első nagy traumájába beleveszve, megkapom ezt a képet.

Peches Odüsszeusznak hívtam mindig, nem is tudom, mi a címe, le kéne venni, megnézni, a hátoldalára hátha írt címet a Laci. Harmincévek se voltunk, minek? Akkor fel sem merült, hogy egyszer majd nem tudom megkérdezni.

Hatalmas hullámok dobálják a hajót, de gyönyörű szép a tenger színe. Ha valaki, „a Révész” szerette és értette a mediterránt, minden vonatkozásában, Piero della Francescától a vitello tonnatóig. A hajó tatján egy magára maradt férfi. A korlát tárva-nyitva, hiába tárja szét rettegve a karját, a kortárs Odüsszeusz menthetetlenül csúszik lefelé a fedél-

Megváltoznak a falon a képek

Peches Odüsszeusz



Révész László László: A kényelem fontossága, 1980-as évek vége
akril, vászon, 120x110 cm

zetről. Egy gumimatracot elkapott ugyan, de az sem tarthatja vissza; sajnos mennek mind a ketten a semmi-

be, menthetetlenül. Mégis nyugodt az arc, tudja, mi jön. Nincs megijedve, inkább időn kívüli a nyugalma:

A 2019. év egyik legizgalmasabb, felvetését és a feldolgozás módját tekintve is legkreatívabb kiállítása volt az Árvai Mária és Véri Dániel által kurált és a Szentendrei Képtárban megrendezett A nagy könyvlopás. A Múcsarnokban, 1959-ben megvalósult francia könyvkiállítás (majd csereeseményként a párizsi magyar könyvkiállítás) történetét, körülményeit vizsgáló tárlathoz kapcsolódó kötet 2021 tavaszán jelent meg a kurátorok szerkesztésében.

A végeredmény egyszerre kiállítási katalógus, tanulmánykötet és oral history forráskiadvány, a városi legendavadászat és a történettudomány elegyítéséből létrejött mikrotörténeti kutatás, melyet a könyvkiállítás eddig főként anekdotákból, illetve interjúrészekből ismert és a művészeti szakma emlékeztetésében tovább élő „összekacsintós” mozzanata indított el. Eszerint a kéthetes nyitva tartás végére a francia könyvkiadás színe-javát felvonultató bemutató anyagának többé-kevésbé lába kelt, és ezt a szervező francia fél kifejezetten bátorította is. A kiadvány színvonalas könyvtárgy: a kissé sérülékeny védőborító alkalmazásával a tervező, Erdélyi Sarolta Ágnes a könyvek hiányát és eltűnésük folyamatát érzékelteti.

A kutató-szerkesztők bevezetője indítja a kötetet, majd egy olyan topográfiai gyűjtés következik, amely azokat a boltokat, könyvtárakat és külföldi kulturális intézeteket lajstromozza Budapesten, ahol a nyugati kortárs művészet iránt érdeklődő látogató információhoz juthatott az 1950-es években – pontosabban külföldi kultúrához, hiszen a listán a Horizont/Gorkij könyvesbolt vagy az NDK Centrum is szerepel. Ezután két tanulmány következik, amelyek összefoglalják és kiegészítik a kiállításon felvonultatott írásos és moz-

Kádár-kori „mélyfúrások”



góképes anyagokat, illetve elemzik, ellenpontozzák és kontextualizálják a kötetben is olvasható interjúkat. Árvai Mária a magyar kultúrdiplomácia ötvenes évekbeli történetével és a kutatás szempontjából releváns francia kapcsolataival foglalkozik, továbbá a Francia Intézetnek ebben a folyamatban, illetve az 1956-os forradalomban betöltött szerepével, Guy Pierrre Turbet-Delof kultúrattasának és bebörtönzött, majd 1956–1958-ban szabadon engedett magyar munkatársainak történetével. Ez a történet-és politikatudomány számára már korábban felfedezett téma azonban a művészeti élet és a művészeti kapcsolatok előtérbe helyezésével, valamint az Állambiztonsági Szolgálatok Történeti Levéltárában folytatott kutatásnak köszönhetően új szempontokkal gazdagodik. Véri Dániel tanulmánya a könyvkiállításhoz koncentrá-

(ahol reprodukciók is szerepeltek modernista alkotásokról, amelyek rekonstruálására a szerző kísérletet tesz), a korabeli sajtóra vonatkozó alapos gyűjtéssel, források közlésével, a francia művészet megjelenési lehetőségeivel Magyarországon, és a CIA célzott keleti blokkbeli könyvterjesztési akciójára is kitekint.

Az utolsó egységet az egykori kiállításlátogatókkal, illetve „könyvtolvajokkal” készített tíz interjú alkotja. A megszólalók a művészeti élet tekintélyes szereplői, művészettörténészek és képzőművészek. Az Art-magazin online felületén már korábban olvashatóvá tett beszélgetések (amelyekből ízelítő a youtube-on is megjelent) a kötetben szerkesztett, jegyzetelt formában szerepelnek, sőt ezekre alapozva Véri tanulmányához még egy rekonstrukció is járul az ellopott kötetekről.

A korabeli képzőművészeti könyvkiadás és képzőművészeti reprodukciógyártás csúcsteljesítményeivel való találkozás elemi hatásának kiemelésében szinte mindegyik visszaemlékezés összecseng, a mindennapi életben betöltött jelentőségét azonban legbeszédesebb módon Gábor Eszter megszólalása mutatja meg, aki egy francia szabáskönyvet vitt haza. Ez a mozzanat a „Nyugaton” átalakulóban lévő kereskedelmi grafika és kommersz fotó, az innovatív divatlapok megszületésének idején jól érzékelhetővé teszi, hogy a kiállításon szereplő tárgyak eltulajdonításával kapcsolatban a Véri által felépített argumentációnak miért sarkalatos pontja a „kulturális elsajátítás” fogalma. Érdekes adalék ehhez az az Árvai által említett lehetőség, amely Rákosi Mátyás feleségének állítólagos szokásával – mely szerint a Francia Intézet könyvtárában őrzött divatlapok alapján varratott magának évente új fehérneműt – indokolja az intézet fennmaradását a Rákosi-diktatúra idején.

Ahogy a kiállítás, a kötet is sikerrel elkerülte, hogy ne legyen más, mint csupán egy szakma belső ügyeit érintő legenda feldolgozása. A „mélyfúrások” nemcsak a desztalinizáció időszakával, majd a külpolitikában legitimációt kereső kora kádári rezsim történetével, módszereivel, az 1956 utáni kultúrpolitika bizonytalanságaival kapcsolatban hoznak felszínre értékes adalékokat, hanem a művészettörténet és a politikatörténet összekapcsolásának újabb állomásait jelentik. A szerkesztők egyértelműen definiálják a fókuszot, amely

ez van. Egyetlen utolsó esély maradt az életben maradáshoz, a minden hájón kötelező mentőkarika. Hála Istennek megvan itt is, egy baj van csak, hogy lángokban áll. És talán az már sok lenne, hogy mielőtt elnyelnének a hullámok, még össze is égesd magad. A bádogszerű test komor, szürkére vált az arc, jéghideg zöld máris a kéz..., de persze vicces is az egész helyzet; nem kell annyira komolyan venni, a legnagyobb bajban is van mindig valami komikus, ha nem vagyunk betegesen érzelmesekek. Meg aztán ekkora pechje kinek lehet már?

Szóval jó választás volt a Lacié, okos és messzebb látó. Ez a kimerevített pillanat évtizedek óta a szobám falán várja a feloldást, hátha...

Mondtam, hogy megváltoztak a képei: már harminc éve megfestette „a RÉVÉSZ”, igen, csupa nagybetűvel, ami két hete megtörtént. Persze akkor viccből. Ez lett a vége. Ezt látom, ha felnézek erre a képre, nem tehetek róla. Egy jó festmény mindenkinek másért jó. És bármennyire fáj a barát elvesztése, emlékszem, mennyit röhögtünk az én nyomoromon is akkoriban. Sajnos azzal, ami most történt, egyedül kell boldogulnom. Ez a peches Odüsszeusz most is tud egy kicsit segíteni.

Nekem egészen kis korom óta olyan érzésem van, ha képet nézek, hogy hiányzik róla, ami le van vágva a kerettel. Mindig érdekelt, hogy miért éppen ott van vége egy vonalnak, hogy folytatódik tovább, ami nem került rá. Gyerekes, tudom, de ez van. Most is ezt nézegetem, hová juthatott a képemről a festője?

LENGYEL ZSOLT

a francia kapcsolatok kétoldalú alakulására, a hazai frankofil kultúra ötvenes évekbeli orientációs lehetőségeire, a magyar nómenklatúrának a francia baloldali értelmiséggel való bonyolult viszonyára (elegendő Aragonra, Sartre-ra és a könyvkiállítás szempontjából fontos szerepet játszó Köpeczi Bélára, a korszak egyik vezető funkcionáriusára, cenzorára, egyúttal francia szakos irodalmárra gondolni) és a művészeti információkhoz való hozzájutás problémájára irányul.

Némi hiányérzetet kelt az irodalom-és sajtótörténeti feldolgozások alaposabb bevonása a vizsgálatba, különös tekintettel a nyugati emigrációs központok szerepére a kultúráközvetítésben és az információáramlásban, annál is inkább, mivel – amint ezt a kötet is említi – az irodalomnak kiemelt szerep jutott az 1956-os események előkészítésében és utóéletében. Az irodalomtörténeti referenciák a több helyen említett Nagyvilág mellett a többi irodalmi lap szerepét is jobban árnyalhatják volna Kádár 1960-ban tett kijelentésének tükrében, amely a „körkörös nyilvánosság” jegyében elválasztotta az irodalmi lapok nyilvánosságát és kontrollját a tömegkommunikáció elsődlegesnek tartott médiumaitól, így biztosítva nekik egyfajta rétegszabadságot. Hiányos marad a regionális (mindenekelőtt a lengyel) kapcsolatok potenciális transzferringének vizsgálata mind a nyugati, különösen a francia kortárs kultúrára, mind a régió differenciált kortárs kultúrájára vonatkozóan – viszont, ha jól olvasom Véri szavait, a francia könyvkiállítás keleti blokkbeli turnéját illetően megvan a szándék egy hasonló, komparatív kutatás folytatására, amely mindezeket a szempontokat érintheti. (Ferenczy Múzeumi Centrum, Szentendre, 2021, 200 oldal, 7990 forint.)

BALÁZS KATA

A tranzit.org kortárs művészeti hálózat magyarországi irodája 2006-ban jött létre Budapesten. A bő 15 év alatt több helyen és formában működött, ám mindvégig tartózkodott attól, hogy hagyományos művészeti intézményként határozza meg magát. A tranzit.hu célja, hogy közvetítsen a művészeti színtér különböző szintjei, a civil szféra és a kultúra egyéb területei között. A program vezetőjével, Hegyi Dórával nemcsak a múltról, de a közeli jövőről is beszélgettünk. A tranzit.hu hamarosan a Práter utcába költözik, ahol egy alternatív pedagógiai projekt is kezdetét veszi.

– *Négy évet dolgoztam a tranzitban, és épp a budapesti iroda megalkulásának 10. évfordulóját követően jöttem el, 2017-ben. Az utolsó év, amit veletek töltöttem, részben az alapítás óta eltelt időszakról szólt. Ennek a visszatekintésnek volt az egyik állomása 2016-ban a Művészeti programtól a kritikai intézményig című kiállítás a Majakovszkij 102-ben (Király utca 102., a tranzit.hu helyszíne 2017-ig). Az esemény mottója egy Erdély Miklós-idézet volt: „A szervezkedés, intézményesedés minden formájától tartózkodjon.”*

– A kiállítás fő kérdése is az volt, hogy elkerülhető-e az intézményesülés, vagy a folytonosság a kísérletező formáktól függetlenül előbb-utóbb szervezeti brandet alkot, ami kötelez.



Pátosz menedzsment, Hornyik Sándor beszélget Kósa Jánossal
Vasas Szakszervezeti Székház, 2019. szeptember 30.

– *Emellett az is kérdés volt, hogy merre tovább. Az irányt azonban nem a tervek, hanem egy meglepő fordulat szabta meg. Egy ideig úgy tűnt, hogy a régióban a hálózat működését anyagilag finanszírozó Erste Alapítvány megvonja a korábban rendelkezésre álló költségvetési keretet.*

– 2017 a bizonytalanság éve volt, és nem igazán tudtunk tervezni, hiszen egy ideig tényleg úgy tűnt, a program véget ér. Év végén azonban újabb három évre kaptunk támogatást. Először a MüSzibe költöztünk, majd három hónap múlva onnan is el kellett jönnünk, ekkor telepedtünk le a Vasas Szakszervezeti Székházban. Már a Király utcában is nyilvánvaló volt, hogy a mi közönségünk nem a hagyományos művészeti közeg, a költözések után azonban egyértelmű lett: a tranzit nem klasszikus művészeti intézményként működik.

– *Sejthető volt, hogy a támogatás nem tart örökké. Épp ezért volt anynyi szó a Király utcában az intézményesedésről és arról, hogy miként válhatna a tranzit függetlenné és önfenntartóvá.*

Az intézményesedés minden formájától tartózkodjon

Tizenöt éves a tranzit.hu



Igor és Ivan Buharov: Örök szándékmező hangolás
Vasas Szakszervezeti Székház, díszterem, 2019. december 16.

– A támogatást a kezdetektől fogva rövidebb időszakokra kaptuk. Egy vagy két évre írtunk alá szerződést, az első öt évben a magyarországi Erste Bankkal, majd az Erste Alapítvánnyal, amely átvette a tranzitokat. Egyébként ez egy új finanszírozási forma volt: az alapítvány a bank részvénytulajdonosa, és így részesül a profitból is, tehát nem egyszerű vállalati szponzorálásról van szó. Ennek a finanszírozásnak a legfőbb előnye, hogy függetlenek tudtunk lenni a magyarországi közpénzektől, amelyek, mondhatni, „elfogytak” az olyan kultúrára, amit mi képvisünk. Ez másképp van Romániában vagy Szlovákiában, ahol a tranzitok részesülnek

lat volt a Ludwig-lépcső, amikor két hétre elfoglaltuk a Ludwig Múzeum lépcsőjét, hogy megakadályozzuk a politikai alapú vezetőváltást. Ez is az Akciónapokból, az egy évig zajló kultúrpolitikai fórumorozatból nőtt ki magát, ahol az egész szakma egy asztalnál ült – erre sem volt korábban példa. Az OFF-Biennále alapítóinak is fontos tapasztalatot jelenthetett, hogy az összefogás lehetséges. Közben számunkra ugyancsak kitágult a perspektíva, és nemcsak kortárs képzőművészettel foglalkoztunk, hanem más kulturális és civil kezdeményezések felé is nyitottunk, mint amilyen például a Krétakör, a Hallgatói Hálózat vagy A Város Mindenkié. Korábban a művészet és az aktivizmus két különálló dolog volt, de ebben az időszakban összeértek a szálak. A Bánkító Fesztivál például, ahol öt éven keresztül folyamatosan jelen voltunk, jó terepe volt mindennek, mert könnyedén tudtunk különböző területekhez kapcsolódni.

– *Gyakran beszélünk a művészet társadalmi szerepéről, időnként azonban kiderül, hogy az aktivista közeg számára a művészet csupán szimbolikus.*

– De ettől még szemléletformáló lehet. A művész a társadalomtudóshoz hasonlóan értelmiségi, és az értelmiségi nem feltétlenül a barikádokon küzd vagy tüntetésre toboroz, mint az aktivista – bár erre is volt példa a Szabad Művészek esetében –, hanem véleményt formál. Számomra a Ludwig-lépcső óta kérdés, hogy viszszaérthető-e a művészet egyáltalán a hagyományos intézmények falai közé.

– *A tranzit ilyen szempontból sosem volt hagyományos művészeti intézmény, és talán ennek köszönhetően válhatott találkozási ponttá különböző színterek és közösségek számára.*

– Ami azonban az erőssége egy kis intézménynek, az a határa is: képtelen olyan hangosan megszólalni, mint mondjuk egy múzeum. Gondolj bele, mekkora vállalkozás – és állásfoglalás – volt a Király Tamás 80s kiállítás és katalógus elkészítése, és mennyivel több emberhez jutott el később a ludwigbeli kiállítás, és emiatt valószínűleg később is nagyobb nyoma lesz.

– *A Ludwig-foglalást követően vált egyértelművé, mekkora szüksége van a szakmának egy olyan hangra, amit nem befolyásol a kultúrpolitika, és ami nincsen kiszolgáltatva az aktuális rezsimnek. Az elején persze nem tudtuk, hogy az ellenállás nem lesz olyan egyszerű, és azt sem, hogy a lelkesedés hamar alábbhagy.*

– Kezdetben úgy tűnt, az egész szakma egy platformra tud állni,

de rá kellett jönnünk, hogy ez nem így van. Egzisztenciális és különféle más okokból sokaknak be kellett állniuk az állami intézményekbe, és nyilván a fiatal generációtól sem lehetett elvárni, hogy bojkottáljon egy olyan intézményt, mint a Ludwig. A megosztottságnak nagy hagyománya van Magyarországon, a jelenlegi kormány szalámipolitikájának is ez a célja.

– *Hogyan éltétek meg az elmúlt öt évet?*

– Amikor a Vasasba költöztünk, kikerültünk a művészeti színtér központjából, és ez izgalmas. A VIII. kerület fellendülő terep: itt van a Feri, a Patyolat és az ISBN is. A Vasas nem egy programhelyszín, mint amilyen a Majakovszkij 102 volt, de ettől függetlenül voltak nyilvános programjaink. Itt szerveztük meg Igor és Ivan Buharov Örök szándékmező hangolás performanszát a különleges art deco díszteremben, és a Hornyik Sándor által koncipiált Pátosz menedzsment sorozatot is egy szocreál festményekkel díszített térben. Az egyik legfontosabb újabb projekt a Párhuzamos különidők című kiállítás volt 2018-ban, amelyet a Kiscelli Múzeum – Fővárosi Képtárral együttműködésben rendeztünk meg. Gyümölcsöző kooperáció volt, öt kurátor közös munkája. A projekt előzménye az általunk korábban kiadott Elképzelés című könyv, Beke László konceptuális művészeti gyűjteménye, emellé kerültek a múzeum gyűjteményének hatalmas textildarabjai. Az 1968–1973 közötti államilag támogatott és underground művészetet helyeztük el egymás mellett. A 2019-ben megjelent katalógus angol nyelvű változata hamarosan elkészül. A projektjeinkre mindig jellemző volt a komplexitás. Szakács Eszter kollaborációja Naeem Mohaiemennel például szintén 2018-ban, egy kiállítással – a Two Meetings and a Funeral című, előzőleg a Documentán szerepelt videoinstalláció bemutatásával – kezdődött, majd lett belőle tematikus szám az angol nyelvű Mezosfera nevű magazinunkban, most pedig egy nyomtatott publikáció készül, amely a nemzetközi művészeti szolidaritásról szól. Egy múzeum egy nagy kiállítást követően továbblép, nálunk viszont organikus alakulnak a projektek.

– *Hogyan folytatódik a tranzit munkája most, hogy letelt a három év, amiben megállapodtatok az alapítvánnyal?*

– Mostantól évente pályázunk. 2020 rendhagyó év volt, ezért rengeteg mindent idén szeretnénk pótolni. Készül a Mezosfera új száma is, amely a publikáció mint emancipációs forma témát járja majd körül. A tranzit-

blog is többször átalakult már, jelenleg színtén tematikus számokkal frissül.

– *Az alternatív pedagógia továbbra is a kiemelt témák között van.*

– Hamarosan költözzük a Práter utca 63. szám alá, amely nemcsak a tranzit új bázisa lesz, hanem egy új projekt, a Lehetőségek tere helyszíne is. 2019 nyarán különböző szakemberekkel egy olyan helyen kezdünk ötletelni, ahol középiskolások készülhetnek fel az életre. Úgy képzeljük el, mint egy alternatív Milestone Institute-ot, csak ide nem jómódú szülők gyerekei járnak, hogy aztán bekerüljenek a külföldi elit egyetemekre, hanem környékbeliek találhatnak rá elveszett motivációjukra.

– *Mi a fő cél?*

– Támogatni szeretnénk a 16 és 25 közötti korosztályt abban, hogy kitálja, mivel szeretne foglalkozni. Rengeteg tehetséges fiatal van, aki nem kap elég motivációt az iskolában. A művészet jó ösztönző eszköz lehet, de nálunk is lesz például vitakultúra vagy filozófia. A diákoknak ingyenes lesz. Ha a járvány nem szól közbe, már tavaly nyáron elkezdtük volna a toborzást, és ősszel megnyílt volna a hely.

– *Hogyan éritek el ezt a generációt?*

– Főleg online csatornákon keresztül, de egyelőre a leghatékonyabb, ha a tanáraik küldik el nekik a programjainkat. A legnehezebb talán nem is elérni, hanem megtartani lesz őket, hiszen ők most leginkább önmagukkal és a haverokkal vannak elfoglalva.



Művészeti programtól a kritikai intézményig. Történetek a tranzit.hu 10 éves tevékenységéből, 2016
Kiállítás és archívumbemutató a Majakovszkij 102-ben

– *Lesznek a Práter 63-ban egyéb tranzitos események is?*

– Igen, és a tervek szerint a helyszínre készült műtárgyak is kerülnek a térbe, de áköltözik, valamint a fiatalok számára is izgalmas anyagokkal kibővíti a könyvtár is. Kérdés még, hogy milyen módon alakíthatják majd a programot a környékbeliek. Ez foglalkoztat most a leginkább, és ilyen intézményi modelleket gyűjtök. Angliában például rengeteg múzeum van, amelynek egy részében kifejezetten a helyiek igényeinek megfelelő programok zajlanak.

– *Sok szó esett arról, hogy a civil szférában hogyan vesz részt a tranzit, de mint művészeti intézmény milyen pozíciót szeretne betölteni a jövőben?*

– Attól, hogy tisztán a művészeti közegnek működünk, már rég elmozdultunk. A tranzit hibrid volta valószínűleg a továbbiakban is meghatározó marad. Józsefvárosban lenni most fantasztikus: kerületi civil kezdeményezés vagyunk, és partnerként tekintenek ránk. Ez az élmény, hogy valahova tartozunk, mindenképpen nagy fejlemény a tranzit életében.

MUSKOVICS GYULA

Az egyik első párizsi divatház alapítója, Jacques Doucet (1853–1929) a XX. század második évtizedének elején, 1912-ben eladta régi ritkaságokban gazdag műgyűjteményét, és érdeklődése az akkori kortárs művészet felé fordult. Új kollekciót hozott létre, amelyben az art déco vált dominánssá. Ennek a nem mindennapi anyagnak az elárverezése 1972-ben nagyban hozzájárult ahhoz, hogy először a gyűjtők, majd fokozatosan a nagyközönség is újra felfedezte a sokáig mostohán kezelt, divatjamúltnak tartott irányzatot.

Ez volt az az időszak, amikor Miklós Gusztáv alakja is előbukkant a feladás homályából. Az 1920–1930-as évek szobrásza, az art déco nagyra becsült és ikonikus, a II. világháború után mégis elfelejtett képviselője végre elfoglalhatta méltán megérdemelt helyét a nemzetközi művészetben. Miközben Miklós Gusztáv alkotásai az évek során az egész világon egyre keresettebbeké váltak, életműve szülőhazájában, Magyarországon egészen a XXI. század elejéig szinte teljesen ismeretlen maradt.

Jóllehet Miklós 1909-ben végleg elhagyta Budapestet, szívében mindig megőrizte szülőhazáját. Számos tény bizonyítja kötődését Magyarországhoz. Ennek ellenére – ahogy ez Csáky József szobrász esetében is történt – e kötődés nem volt kölcsönös. Christiane Patkai Miklósról szóló alapos biográfi-

Miklós Gusztáv és Magyarország

Egy viszonzatlan szerelem



Miklós Gusztáv a műtermében, Párizs, 1931

nyében, beiratkozott a budapesti Országos Magyar Királyi Iparművészeti Iskolába. Itt találkozott és kötött barátságot többek között Csáky Józseffel. Míg Miklós a Feichtinger József vezette díszítőfestészet, addig Csáky a díszítőszobrászat szak hallgatója volt. Csalódva azonban a képzés

juk az Union des Artistes Modernes (UAM) alapító tagjai között.

Miklós Gusztáv neve 1910-ben jelent meg először a magyar sajtóban, a párizsi Őszi Szalon hét magyar résztvevőjének egyikeként. „Az idén hét magyar kiállítónk van: Galimberti Sándor, Kunfy Lajos, Miklós Gusztáv, Bottlik Tibor, Roth Alfréd (!), Pogány Margit és Prottmann Stella, két-három képet küldött be mindegyik.” (Budapesti Hírlap, 1910. november 13.) 1914-ben Raith Tivadar beszámol az április 1-jén megjelent Nyugatban a Függetlenek Szalonja párizsi kiállításáról, és itt Miklóst tájképfestőként említi, akinek „képeit a kubizálás rontja”.

Az I. világháború négy évét, 1914-től 1918-ig – művészi tevékenységét felfüggesztve – Miklós a Francia Keleti Hadseregben töltötte. Amikor visszatért Párizsba, bár újra festéssel foglalkozott, látásmódja és stílusa alapvetően megváltozott a katonaevei alatt megismert görög művészet és építészet hatására. A Galerie de l'Effort Moderne-ben, 1923-ban rendezett első egyéni kiállításán kubista és absztrakt motívumokat alkalmazó alkotásokkal jelentkezett, és ugyanabban az évben az Őszi Szalonon két architekturális oszloppal hívta fel magára a figyelmet. Ezek egyikét, a Liszt Ferenc tiszteletére ajánlott munkát hosszú évekig őrizte műtermében. Már említett cikkében Luc Benoist így ír: „Belépve műtermébe, az első dolog, amin megakadt a szemem, egy bazaltoszlopokra vagy orgonásfpokra emlékeztető különleges obeliszk volt. Hommage à Liszt – mondta Miklós úr, egyfajta vallásos odaadással.” Ez az epizód is alátámasztja azt az ismertényt, hogy Miklós számára a magyar zene volt az egyik olyan kulcsfontosságú kapocs, amely szülőhazájához kötötte.

Néhány évvel ezelőtt az a megtiszteltetés ért, hogy Blaha Ferenc unokája gondjaimra bízta Miklós Gusztáv néhány levelét és fotóját. Blaha Ferenc (1882–1956) a Miklós család közeli barátja, segítője és védelmezője volt. Rendszeres levelezésben állt a Párizsban élő művésszel. Miklós Gusztáv 1926–1939 között írta a birtokomba került leveleket, és ezeket mindig szobraitól, műterméről készült fotók kíséretében küldte el családjá budapesti patrónusának. Háláját kifejezve beszámolt nehézségeiről, sikereiről és arról a vágyáról,

hogy elismertségével édesanyjának örömet, hazájának pedig dicsőséget szerezzen. 1928. november 8-án írt levelében ezt olvashatjuk: „A sors megfosztott a legnagyobb örömtől, amikor elvette tőlem az én felejtethetetlen édesanyját. Hisz őérte küzdöttem annyit, le akartam tenni lábaim elé húsz év könyörtelen küzdelmeim eredményét. Szívem telve van még keserűséggel, hogy csak néhány hónap választott el, hogy boldog legyek. Mit ér itt a sikerem? s hogy hercegnők, miniszterek és nagykövetek nyitották meg a kiállítástomat! Mikor az édesanyám ezt nem érte meg – a vak végzet nem engedte, hogy örülhesek szép sikeremnek. Fölveszem újra a küzdelmet, hogy valamilyen büszkék lehessenek magyar származásomra. Már is megismertettem Párizsban, mi a magyar jellem s vér. Mert Párizs színe-java a kiállításomon volt, s műveim legnagyobb részét megvették.”

Levelében a művész a Galerie La Renaissance-ban 1928. május 4. és 15. között rendezett egyéni kiállítására utalt, és mellékelte a Renaissance folyóirat májusi számát, a borítón Divinité című szobrával és Jean Guiffrey francia és angol nyelvű cikkével. Ahogy maga is írja, Miklós Gusztáv valóban ismert művész lett. Doucet-től jelentős megrendeléseket kapott, és egyre több munkája került komoly magángyűjteményekbe. Sikerei ellenére neve csak ritkán bukkant fel a magyar sajtóban. A Magyar Iparművészet 1928. 1–2. számában Bor Pál írt róla néhány sort, kiemelve, hogy „Miklós G., ki éppúgy, mint Csáky, az absztrakt szobrászatnak volt harcosa s a nemesanyagnak s a becsületes mesterségtudásnak a hirdetője. (...) Nagy értéke Miklósnak, hogy a bronzöntés után való megmunkálását: cizellálását, patinálását a saját módszereivel a tökéletességig fejlesztette s az emailozásnak egész új technikáját találta ki.” (Az új iparművészet Párizsban) Néhány más, háború előtti lapban is találkozunk ugyan Miklós nevével, de leginkább csak megemlítik mint a Párizsban dolgo-

pel az Akadémiai Kiadó 1965–1968 között megjelent Művészeti Lexikonjában, és művei a Múcsarnok 1970-ben rendezett, XX. századi magyar származású művészek külföldön című kiállításáról is kimaradtak. A svájci–magyar gyűjtő, László Károly egy későbbi ajándékozás tervét felvetve 1996-ban letétbe helyezte Magyarországon egyedülálló gyűjteményének egy fontos részét. A terv azonban sajnálatos módon megghiúsult, a kollekció egy budapesti kiállítás, majd egy hosszabb veszprémi intermezzo után visszakérült Svájcba, és ezzel annak lehetősége is kútba esett, hogy Miklós Gusztáv egyik alkotása, a Női fej című kerámiaszobor hazai közgyűjteménybe kerülhessen. A művész magyarországi recepciójának máig tartó szerencsétlen sorozata azzal folytatódott, hogy 2005-ben



Miklós Gusztáv: Fiala férfi, 1928
körtefa, 67 cm

nem jött létre egy Csáky József–Miklós Gusztáv-tárlat a Múcsarnokban – ehelyett került sor Reigl Judit első nagyszabású magyarországi bemutatkozására –, de a magyar sajtóba napjainkban is leginkább csupán árveréseken elért rekordárainak hírével sikerül bekerülnie.

Azt követően, hogy a 2000-es évek elejétől a Kálmán Maklár Fine Arts más magyar származású franciaországi művészek mellett Réth Alfréd és Miklós Gusztáv műveit is elkezdte bemutatni, néhány hazai művészettörténész a magyar kubizmus és art déco kutatásába fogott. Többéves munka eredményeként Barki Gergely és Rockenbauer Zoltán ez év májusában Wanted/Lost&Found címmel a párizsi Magyar Intézetben ad ízelítőt a francia közönségnek a magyar kubizmus terméséből. Reményeik szerint az esemény lappangó alkotások felbukkanását is elősegíti majd. A már eddig rendelkezésre álló és újonnan előkerülő művekkel kibővített kubista anyagot Budapesten 2023-ban nagyszabású kiállításon tervezik bemutatni. Amennyiben sikerül Miklós Gusztáv kubista műveit felkutatniuk, fél évszázaddal halála után e tárlaton végre a magyar közönség is láthatja majd néhány eredeti munkáját. (Az írás első, francia nyelvű változata a <https://www.le-musee-prive.com/oldalon/jelent-meg/>)

CSERBA JÚLIA



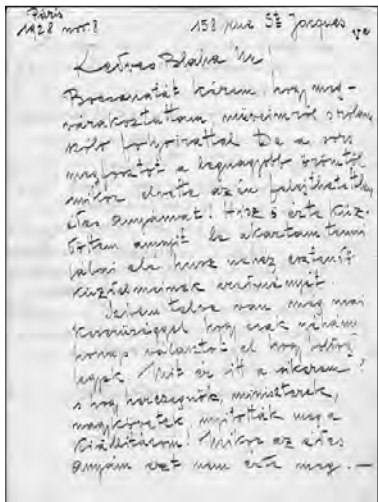
Miklós Gusztáv Blaha Ferencnek dedikált fotója, Párizs, 1928

áját (Gustave Miklos, Fata Libelli éditions, 2014) egészíti ki az alábbiakban néhány erre vonatkozó adalék.

Amikor 1909-ben Párizsba érkezett, biztos rajz- és festészeti tudással rendelkezett. Már a Mester utcai középiskola tanulójaként látogatta a festő és rajztanár Kimnach László rajzkurzusait. 1904-ben, magasabb szintű ismeretek megszerzése remé-

színvonalában, a két barát 1905-ben elhagyta az iskolát, és Miklós visszatért Kimnach Lászlóhoz. Egész életében megőrizte tiszteletét és elismerését tanára iránt, és gyakran ismételte, hogy főként az ő tanításának köszönhetette művészi karrierjét. Ahogy Luc Benoist írja 1931-ben, az Art & Décoration februári számának Miklós Gusztávról szóló cikkében: „egyetlen embert vall igazi mesterének, a magyar festő Kimnach Lászlót, aki miatt még a főiskolát is elhagyta.”

Miklós Párizsba érkezésekor Csáky nemcsak a Ruche-ben bérelt szegényes műtermébe fogadta be egykori iskolatársát, de barátsága jeleként hónapokon keresztül megosztotta vele szűkös kenyerét, és segített neki eligazodni az idegen környezetben. Egyes források szerint Csáky 1910-ben portrét is készített róla. Baráti és művészeti kapcsolatuk egyaránt tartós volt, összekötötte őket ifjúságuk és a magyar kultúra szeretete. Saját útjukat járták, de ezek az utak néha keresztezték is egymást. Az 1920-as években mindketten dolgoztak Jacques Doucet-nek, többször állítottak ki együtt csoportos tárlatokon, és 1929-ben mindkettőjüket ott talál-



Miklós Gusztáv Blaha Ferencnek írott levele, Párizs, 1928. november 8.

A Műértő február–márciusi számában kísérletet tettem Fejér József személyében feleleveníteni egy, a múlt századfordulón és a XX. század első harmadában élt érem- és régiségkereskedő portréját. Ezúttal egy hasonló „self-made-man” – bár talán némiképp összetettebb – tevékenységét ismertetem.

Maut(h)ner László hosszú és buktatóktól sem mentes életpályájának kezdeteiről keveset tudunk. Többször helyet változtató régiségboltját 1893-ban alapította, korai hirdetése szerint bútorokat, különböző régi érmeket/érmeket, valamint régészeti leleteket vásárolt fel. A szerénynek tűnő felsorolás lefedte a bolt domináns profilját – régészeti korú tárgyak –, jóllehet a kínálat ennél árnyaltabb volt. Mautner készletében találni frissen előkerült leleteket, az 1896-os millenniumi év díszkardját, festményt, XVIII. századi ezüst étkészletet és porcelánt. Mint látni fogjuk, e széles spektrum a kereskedőt bizonyos esetekben kockázatos vállalkozásokba sodorta, melyek súlyos következményekkel jártak.

Az 1900-as évek közepén Mautner László már rendszeresen kereskedett régészeti tárgyakkal. Ezek sorából kiemelhető a Szob környéki illegális ásatásokból származó, 1910-ben a Magyar Nemzeti Múzeumnak eladott leletek garmadája. Ennél a pontnál érdemes kicsit elidőzni. Mautner üzleti zsenialitásának sarokköve volt az a kiterjedt összekötői rendszer, amellyel az ország szinte bármely pontján (vagy akár azon túl is) kapcsolatokat tudott létesíteni. Gyakran utazott, a jövődöbéli árut személyesen tekintette meg, így előnyben lehetett bármely igyekvő múzeumi tisztviselőhöz képest. Egy példa jól mutatja Mautner találtkönyságát: 1932-ben, Zemplén megye területén az iskolások körében kívánták népszerűsíteni a régészeti leletek megőrzésének fontosságát. Ennek szemléltetésére „Becsüljük meg hazánk régiségeit” jelmondatú faliképet küldtek ki az intézményeknek. Emberünk természetesen hírt kapott a történekről, és a helyi tanítóknak postára adott egy általa szerkesztett röplapot. A kissé hivalkodó, különböző korokból származó tárgyakkal illusztrált nyomtatvány ugyan ténylegesen buzdította a laikusokat egyes tárgyak beszolgáltatására, ám jól burkolt megfogalmazása azt nem kötötte ki, hogy azok kizárólag múzeumokba juthatnak. A röplapdömpingre végül Sátoraljaújhelyen figyeltek fel, ahol egy tanító Mautner alkura buzdító levelét is bemutatta, így szándékai lelepleződtek. A régiségkereskedő ellen még 1932-ben feljelentést tettek, a rendőrség azonban hamar ejtette a vádat, mert a röplap önmagában nem bírt törvénysértő tartalommal.

Rátermettsége Mautnert csak ritkán hagyta cserben, mindig megtalálta a számítását. Az I. világháború utáni válságban pályája nem ingott meg, az új politikai légkörben hamar felismerte a lehetőségeket. Az 1920-as évek végén a nevéhez köthető a Romániához került partiumi (főként nagyváradi) közgyűjteményekből kicsempészett műtárgyak hosszú vándorlása. A „csempészség” kifejezés a korabeli viszonyok között talán túlzásnak tűnik, mivel Mautner hivatalos úton egyeztetett a tranzakciókról, Románia ugyanis nem bánta, ha a korábbi magyar múzeumokból vásárolnak ki tárgyakat. Más kérdés, hogy a megszerzett – ki-

Mautner László budapesti régiségkereskedő pályája

Címemet őrizze meg!

emelten őskori – leletek egy részét hazai múzeumoknak ajánlotta fel, ellenben összefüggő kontextusból származó egységeket sokszor megbontott, ígéretesebb darabokat (titokban) külföldre adott el – nem egy kiemelkedő tétellel gazdagítva a British Museumot. Bekapcsolódott a bizonytalan helyzetben Jugoszlávián át bonyolódó régiségkereskedelembé is. A hagyatékában fennmaradt fényképes anyagban van adat arról, hogy jelentős tételeket közvetített Nyugat- és Közép-Európa irányába. A jelenség ekkor aligha lehetett kivételes, hiszen egyes esetekben hivatalos körök – többek közt a zág-rábi múzeum – ajánlottak fel nem csekély számú tételt megvásárlásra a korabeli Magyar Nemzeti Múzeumnak.

Mautner a két világháború között gyakori vendégnek számított az ország első múzeumában. A munkatársak azonban fenntartásokkal kezelték ajánlatait, aminek oka elsősorban nem a közgyűjteményi lét és a „piaci” szféra közötti eltérő mélységeket mutató szakadék volt, hanem a Mautner szinte egész tevékenységét sokszorosan végigkísérő viszásság: a műtárgyhamisítás. A későbbi azonosítás során első jelentős hamisítási afférjának a moigrádi (ma Moigrad, Románia) aranyelet egyes



Bronz öntött késő avarkori griffes veret, ismeretlen lelőhely, Mautner-hagyaték

lendő – jelentette az esetet. Az ügy különösebb következmények nélkül maradt; valójában a későbbiekben is a büntetlenség jellemezte az efféle illegális machinációkat. Ennek hátterében egyrészt az állt, hogy Mautner legális műtárgymásolatok készítésével is foglalkozott, melyekre a korszakban volt kereslet; másrészt – talán nehezen bevallhatóan – mind magán-, mind pedig közgyűjteményi szinten aligha lett volna tanácsos szakítani az igazi kincseket és információkat is „felhajtó” kereskedővel.

Gyula – ezekbe különböző, igen egyszerű (nem utolsósorban erotikus) ábrákat karcolt. A „modern behatás” aligha lehetett kétséges, a hamis bekarcolásokra Mautner is felhívta a múzeum figyelmét. Az incidens azonban inkább a fiatalember agilitása miatt keltett feltűnést, és nem mint tényleges bűntény. (Wéber elkötelezett lokálpatriótaként például Tinódi Lantos Sebestyén sírját kívánta megtalálni.) A múzeum támogatta terveit a helyi értékek megmentésében, még restaurátorként való alkalmazása is felmerült. Wéber a későbbiekben mégis együttműködésre alkalmatlannak bizonyult: a múzeum tudtán kívül ásatásokat hajtott végre, számos leletet halmozott fel gyűjteményében, és ezzel a kezdeti bizalom szertefoszlott, a kapcsolat végül elmergesedett.

Eközben Mautner a dunántúli „hadszíntéren” sem maradt tétlen. A Wéber-féle történet idején egy kőszegi lakatosmesterrel „vaskori” fibulákat készíttetett, melyek eredetije a közeli Velemsházán (Velem) kerültek elő, így a hamisítónak alapos fogalmai voltak a tárgyokról. A gondos műpatinával ellátott darabokat a Nemzeti Múzeumban is bemutatta, és ezeket valóban megvették volna, de ekkor a szerencse Mautner ellen fordult: a Vas megyei hatóságok megtalálták a hamisítót, műhelyében egyértelmű nyomokkal. A sajtóvihar nem maradt el, némi utánajárással kiderült, hogy Mautner külföldre is dolgoztatott – vélhetően az itthon eladható, „tesztelt” árut a határokon túl is piacképesnek tartotta.

A következő eset Bukaresthez kapcsolódik: egy híradás szerint Románia területén késő vaskori jellegű, dák antropomorfi (női arcot képező) ezüst ruhakapcsolótűk bukkantak fel. A bukaresti múzeum munkatársai – jó érzéssel – Mautnert sejtették a titokzatos leletáradat mögött, és egy példányt elküldtek a Nemzeti Múzeumba. Ezúttal kereskedőnket láthatóan cserben hagyta az igényessége, a darabokat ugyanis a XVI. századból kölcsönzött portrékkal látta el, melyek így aligha voltak megtévesztésre alkalmasak.

A kevésbé nívós próbálkozások sorába tartozik még az a római kori agyagkorsó, melyet állítólag Óbudán találtak, és amelyet Mautner először 1932-ben mutatott be a Nemzeti Múzeumban. A kerámián gyengén kivitelezett ákombákomokból

álló, bekarcolt latin felirat olvasható, melyet ténylegesen létező római kori feliratok, illetve feliratrészletek értelmetlen összeolloszásával készítették. A múzeum római koros régésze, Paulovics István megvásárolta a jelenleg lappangó tárgyat – szerencsénkre egy üvegnegatívon fennmaradt a képe.

Az is előfordult, hogy „a hóhért akasztották”: Mautner 1937-ben – befektetési céllal – egy Szinyei Merse Pál-festményt vásárolt, amelyről egy év leforgása után szakértői vélemény mondta ki, hogy hamisítvány. A kereskedő a napilapok hasábjain hangoztatta igazát, ettől függetlenül kártalanítására nem látszott mód. A festményvásárlás nem feltétlenül alkalmoszerű akció volt, a híradásokból kiderül, hogy az idő tájt több ügyesen hamisított, állítólagos Szinyei Merse-kép keringett a piacon. Nem lehetetlen, hogy Mautner célja éppen a komoly haszonnal kecsegtető hamisítványterjesztésbe való bekapcsolódás volt, és valamilyen okból ez vett balszerencsés fordulatot.

Mautner László szövevényes és nem minden kilengéstől mentes életútja a II. világháborúval meg-



Római kori agyagkorsó bekarcolt hamis latin nyelvű felirattal, digitalizált üvegnegatív

tört, zsidó származása miatt feleségével együtt hosszú ideig bujkálni kényszerült. A háború után többé nem álltak rendelkezésére korábbi lehetőségei, csekély nyugdíjjaradék mellett, visszavonultan élt. Ma már szinte lehetetlen azt a kiterjedt kapcsolati hálót rekonstruálni, melyet a két világháború között működtetett; munkásságát számos (részben titkos) adásvétel, csereügyletek kibogozhatatlan szálai hálózzák be, ezek célpontja egyaránt lehetett Szombathely vagy akár New York.

A tárgyokban nemcsak üzleti potenciált látott, de jelentős, gondosan összeválogatott magángyűjteményt is épített. Kérdéses, hogy mi válthatott ki benne szorosabb kötődést, ugyanis akadtak darabok, melyeket hosszú évtizedeken keresztül magánál tartott. Hagyatéka az 1980-as években özvegye révén került a Magyar Nemzeti Múzeumba, benne kiemelten értékes népvándorlás kori tárgyakkal. Az anyagon kívül sikerült megszerezni számos fényképet, amelyek részben már korábban eladott műtárgyakról készültek. A feliratok alapján ezeket a fotókat külföldre kiküldött ajánlataihoz mellékelte; szerencsénkre gyakran tartalmazták az ábrázolt tárgyak eredetét is. A Mautner-hagyaték jövőbeni feldolgozása komplex kihívást jelent, szakágak közötti szoros együttműködésre sarkall.

SZABADVÁRY TAMÁS



Bronz Priapus-szobor (lelőhely: állítólag Smederovo [Szendrő], Szerbia), Mautner-hagyaték

darabjai bizonyultak. A történet tipikus, akár ma is bevett módszer lehetne. Mautner egy rézkori leletet „felhígított” népvándorlás kori, ráadásul hamis tárgyakkal, és ezeket 1912 körül több múzeumban is megkísérelte eladni. A csel nem volt tökéletes, és ezt tetézte, hogy egy Wallerstein nevű régiségkereskedő, Mautner erdélyi ügynöke – saját kárát elkerü-

Ennek illusztrálására érdemes feleleveníteni egy esetet az 1930-as évek elejéről, mely Mautner karrierjének zenitjére esik. Témánk főszereplője őskori kerámiatöredékeket mutatott be a Nemzeti Múzeum Régészeti Osztályán. A kerámia-ak ugyan valódiak voltak, ám egy régészet iránt érdeklődő celldömölki fiatalember – egy bizonyos Wéber

Időről időre felbukkan a vád, hogy Európa keleti fele érdemben, eredetiségben nem járult hozzá a művészet történetéhez; művészetét derivátumként értelmezik, vagy említés nélkül kimarad a nagy összegzésekből. Piotr Piotrowski horizontális művészettörténet-elméletét a régióban született, arra vonatkozó és nemzetközi elismertséget is szerzett „keleti” hozzájárulásnak tekinthetjük a művészettörténet korszerűsített elméletéhez, interpretációs módszeréhez.

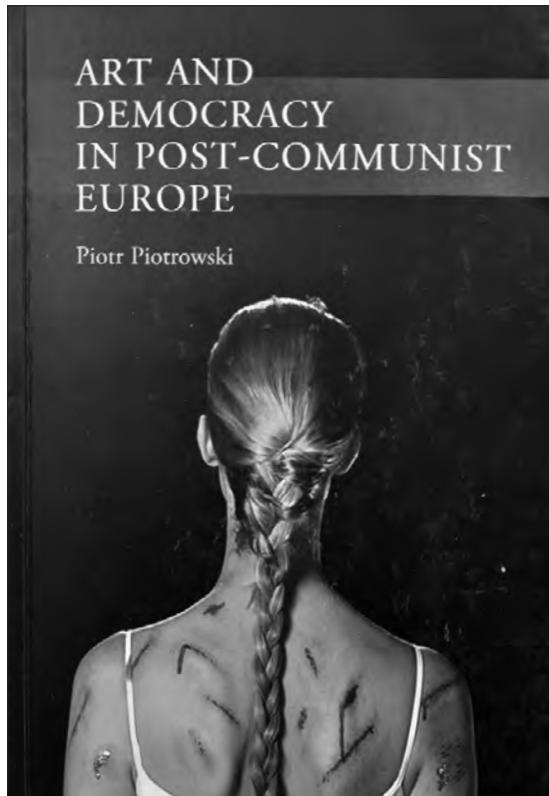
A felhajtóerő talán éppen a keretek korszerűsítésének felismert szükségéből fakadt, a láthatóságot, népszerűséget pedig a kedvező pillanat és a találó elnevezés is segíthette. A kedvező pillanat nem szó szerint értendő, inkább a diskurzussal való együttmozgásként, állandó intellektuális készenlétként és reflexióként. A horizontális művészettörténet egy pulzáló diszkurzív folyamatból nőtt ki folyamatosan terebélyesedve és a változásokra reagálva, s mint ilyen, nem lezárt, készre formált elmélet, inkább egy elméletfűzér kikristályosodási pontja – előzménnyel és folytatással.

Az elméleti keretek és módszerek újrafirásának igényét a szovjet szatellitrendszer, a hidegháború és az annak nyomán kialakult világrend felbomlása, s azzal együtt a korábbi pozíciók kibillenése hívta életre. Ahogy az egykori keleti blokk hamvába holt, úgy mondott búcsút a művészetelmélet a „nagy narratívának”, átfogó egyetemességnak. Piotrowski – másokkal együtt – az univerzalizmus mítoszának lebontását tartotta elsődleges feladatának, és gondolkodása középpontjában már nem a történelmi-politikai-művészeti megosztottság, hanem az identitás állt. A kívülről meghatározott kelet-európaiságból kiszabadult identitások artikulálását ugyanis épp az univerzális kategóriákban való gondolkodás akadályozta, amely fogékony volt ugyan a nyelvi, formai egyezésekre, ám semlegesítette és figyelmen kívül hagyta a helyi kontextusokat, így nem tudta értelmezni az egyezések mögött meghúzódó, az univerzális-egyezményestől eltérő jelentéseket. Ebből a nézőpontból csak a „lemaradás”, a modellhez képest a tökéletlenség látszott, és nyilvánvalóvá tette az univerzális interpretációs rendszer hierarchikus jellegét.

A kilencvenes évek kulcsszava a régióra alkalmazott „mátság” / other volt, átmenetet jelentő kategóriák formájában – „nem teljesen más” / not quite other; „közeli más” / close other; „félíg más” / semi-other –, mintegy félúton beékelődve a nyugati és a keleti kultúrák ellentétének kettségébe. Piotrowski Európa szürke zónájaként – „amely »már« nem a Kelethez tartozik, de »még« nem a Nyugat része” – írja körül a jelenséget. Ki-jelentésével, hogy „a közép-európai kultúrák röppályái változófélben vannak”, egy új művészeti földrajz (Irit Rogoff nyomán: „relációs földrajz”) szükségességét vallja, amely a korábbi esszencializált, statikus „genius loci”-ra épített modernista művészeti földrajzzal szemben a határokat a kulturális különbözőségek alapján húzza meg. Egyúttal annak lehetőségét is felveti, hogy akár a „kritikai földrajz” fogalma is alkalmazható lehetne a régióra, amennyiben az hozzájárulna a központ hatalmának felfedezésére s pluralista, nem hierarchikus felfogást képviselne. Ez a gondolat csírájában már előlegezi a horizontális művészettörténet elméletének tartópilléreit, akár csak a lokalitás és a geopoliti-

ka előtérbe kerülését, de benne rejlik a változások nyomon követésének, az állandó készenlétnak a perifériára jellemző attitűdje is. Pszichológiai értelemben a kisebbségi komplexusok és a bizonyításkényszer helyett – amely a feltétel nélküli integrálódás mellett voksol – a perifériális öntudat, önazonosság felvállalása sejlik fel a sorok között. A másik érvrendszer, a globalizáció és az azzal együtt járó semlegesítő és egységesítő multikulturalitás kritikája is megfogalmazódik ekkor, de csak mellékszólamként; az majd a következő évezred második évtizedében erősödik fel. Az integrálódás vágyától fűtött „kulturális összefonódások” látomását Piotrowski csapdának tartja, s éppen ebből kereksi a kiutat.

Az AICA 2004-es tajvani kongresszusán a regionalizmus védelmében lépett fel – mely szintén a relációs földrajz értelmében értendő, s nem valamely esszencialitás képviselőeként –, abbéli félelemtől vezérelve, hogy a vasfüggöny leomlása után nem a Nyugat újul majd meg a Keletről jövő energiáktól, hanem az ekkor még kritikátlanul szemlélt nonkonformista (másutt: neoavantgárd) művészet kommercializálódik. Ez a félelem be is igazolódott. Piotrowski „a művészettörténet két hangja” terminust Hans Beltingtől kölcsönözve – és közös nosztalgiától vezérelve – a keleti művészet mint lételem, létforma továbbélése mellett érvel a professzio-



Reaktion Books, London, 2012

nalizálódott, kommercializálódott és tétjét veszített nyugati művészeti hanggal szemben.

Piotrowskit mindig ugyanaz a dilemma foglalkoztatja, s mindig ugyanahoz a kérdéshöz tér vissza, akárhonnan közelít: hogyan lehet a régió művészetét megmenteni a beolvadáستól; hogyan lehet láthatóvá tenni, amikor a másságok meg sokasodtak, s amikor a globalizáció nyomán a Nyugat–Kelet dichotómia többé nem az Európán belüli megosztottságot jelenti? Hogyan menekülhet meg az egykor privilegizált hidegháborús „másik” a láthatatlanságig való összezsugorodástól és el-

Horizontális művészettörténet

Teória Európa keleti feléről



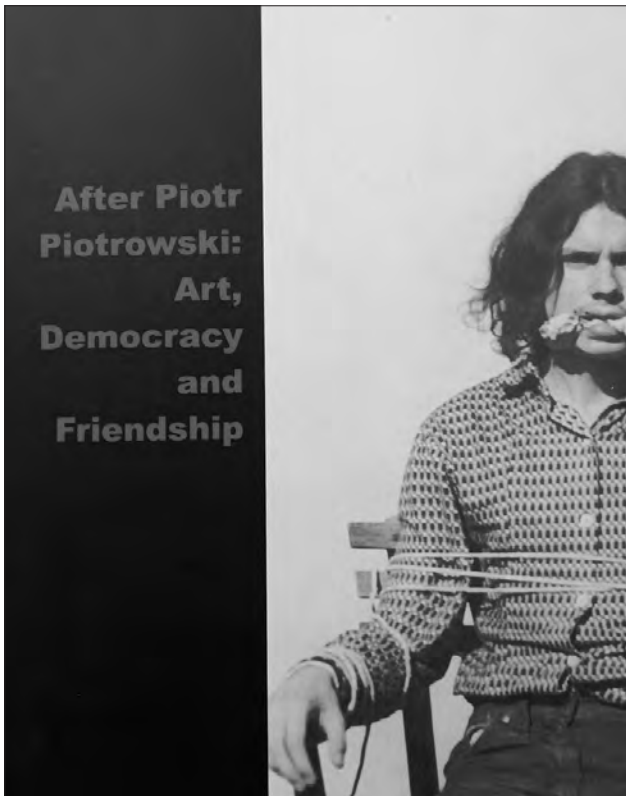
Piotr Piotrowski és András Edit Tajpejben a Longshan templom előtt
AICA kongresszus, Tajvan, 2004

jelentéktelenedéstől? A horizontális művészettörténet elmélete a korábbi – hol identitásproblémaként észlelt dilemmákból, hol az értelmezési keretek kritikájából, máskor a diszkurzív kényszerből fakadó – újrapozicionálások sűrűsödéseként állt össze 2008-ban megjelent A térbeli fordulatról, avagy a horizontális művészettörténet című összefoglaló írásában (On the Spatial Turn, or Horizontal Art History, Umeni / Art, 2008/5.)

Ellen-referenciapontja az azóta több kiadást megért 1989-es Art Since 1900: Modernism, Antimodernism,

ta művészettörténet azonos alapokon a földrajzi dichotómián túl, tekintve hogy a kulturális aszimmetria a központ dominanciájának egyik eszköze? Mivel Kelet-Közép-Európa eltérően fejlődött, s a nyugati művészeti hatások gyakorta radikális jelentésmódosuláson mentek keresztül, művészete megértéséhez elengedhetetlen a keretezés/framing alkalmazása és a kontextus figyelembevétele, illetve megkülönböztetése. Belting értelmezésében Európa keleti felén a politika olyan erős benyomást gyakorolt a művészetre – szemben a nyugati művészettel –, hogy az egy másik hangot eredményezett. Piotrowski óva int a leegyszerűsítéstől, s elmélete kifejtésében már elhatárolódik Belting a „művészet két hangja” felfogásától. Véleménye szerint az eltérő jelentés ellenére még a szocialista időszakban is azonos röppályát követett a keleti művészet a nyugatival. Paradox példaként említi az erős politikai nyomásra adott válaszként a művészet apolitikussá válását, aminek – teszem hozzá – jó példáit látjuk az ellenkező előjelű politikai nyomás alatt keletkező mai kortárs művészetben is, amelyből szintén kiszippantódott a politikum. Piotrowski gondolatmenetét követve ezért „a feladat nem egy »másik hangot« prezentálni a művészettörténetben, hanem egy másik művészettörténeti paradigmát létrehozni”.

Ezen a ponton elválnak útjai az „igazi más”-nak / real other – mely-



Wydawnictwo Naukowe, Poznan, 2019

nek a (kulturális) kolonializmussal szemben kell érvényesítenie saját, alapvetően különböző gyökerű kultúráját – és a „közeli más”-nak (Közép-Kelet-Európa), melyet a központtal szembeni marginalizálódás határoz meg, de amellyel – ennek ellenére – azonos referenciamezőben létezik. Piotrowski szerint a globális művészettörténet-írásnak kritikusnak kell lennie a hierarchikus-vertikális művészettörténet-írással szemben, és horizontálisan kell felépülnie. Félreértés azonban azt gondolni, hogy ez a nyugati művészettörténet-írás elvetését jelentené, pusztán szétszálazásról s a dolgok néven nevezéséről van

szó, azaz arról, hogy a Nyugat művészettörténetét leválasztjuk az univerzális művészettörténetről. Ebben az értelemben parafrázeálja másutt Gayatri Spivakot a „központ provincializálása” szlogennel, amely a Nyugatot egyenrangú lokális helyszínné tenné a többi között. Vagyis éppúgy nem a központ művészetének leértékeléséről van szó, ahogy az eredeti kifejezésben, „Európa provincializálása”-ban sem Európa kultúrájának degradálásáról, hanem a hierarchiának és a központnak (Európának) az egyetemessé váló összemosisából következő dominancia és normatíva megszüntetéséről. Európát tehát relativálni és lokalizálni kell.

Piotrowski – kárpótlásként az elvesztett dominanciáért – a perifériális lét előnyeit hangsúlyozza: „a margóról többet lehet látni.” Ha az egykori központ egyike lesz a lokalitásoknak, lehetősége lesz reflektálnia önmagára, hiszen eddig – egyetemesnek tételezve magát – figyelmen kívül hagyta a hely, a lokalitás jelentőségét: „Végso-ron a központ is csak egy hely [a sok közül] specifikus jogi, etnikai és kulturális paraméterekkel.” A horizontális művészettörténetben a lokalizálás nagyon fontos; az elmélet kulcsszava.

Van egy másik dilemma is, amellyel Piotrowski folytonosan küzd, s amely általában elsikkad teóriája elemzésekor: a nemzeti művészettörténet-írás kérdése. A közbüli-lét, a többfelé figyelmé nala e téren is érvényesül: az eltérő nézőpontok egyidejű érvényesítését javasolja. Míg a posztmodern szemlélet az esszencializmus kritikáját és dekonstrukcióját vallja, a posztkolonialista közelítés a nemzetit hangsúlyozza a központtal szembeni ellenállás metódusaként: „A makroperspektívából írott horizontális művészettörténet nem ignorálhatja a nemzeti szubjektumot, annak védelme érdekében kritizálnia kell a központot. Ellenben a mikroperspektívából írott horizontális művészettörténetnek az esszencializált nemzeti szubjektumot kell kritikával illetnie és dekonstruálnia, a [nemzetben belüli] »mátság« védelme érdekében, a nemzeti főfárral szemben.” Ebből az is következik, hogy a nemzet művészete és művészettörténet-írása nem lehet nemzeti sem etnikai, sem politikai értelemben. „A horizontális művészet-történet ideális formája transznacionális kereteket alkalmaz, polifón és többdimenziós, mentes mindenfajta földrajzi hierarchiától.” Míg a modernitás kultúrája egységben gondolkodva feszültséget, ellentmondást generált a nemzeti és a nemzetközi között, a kortárs, globalizált kultúra sok központot tételez, és lokális identitásokban gondolkodik. A lokális narratívák transzregiósi keretekbe illeszkednek, és ezek pluralitása, a horizontális művészettörténetek egymásmellettsége teremtheti meg a Nyugat-központú művészettörténet-írás kritikáját – vázolja fel utópiáját Piotrowski.

Már nem adatott meg neki, hogy elméletének gyakorlati próbáját is megtapasztalja, illetve az erőteljes globalizálódás és a felerősödött populizmusok fényében továbbgondolja. Útján nem haladt egyedül, a régió művészetének nemzetin túlmenő értelmezésében társai és vitapartnerei is voltak. Nem egyéni trófeákra törekedett, szenvedélyének tárgyát akarta közös erőfeszítéssel jobb időkre átmenteni. Útja egy szakaszán magam is társául szolgáltem. Írástomat ennek a gyümölcsöző szellemi kapcsolatnak ajánlom.

ANDRÁS EDIT

Bak Imre: Helyzet



Önálló kiállítás
Bak Imre legújabb
festményciklusából
az acb Galériában

június 3. – július 16.
kedd – péntek 14.00 – 18.00
vagy előzetes bejelentkezéssel
1068 Budapest Király utca 76.
acbgaleria.hu

acb



Kútvölgyi Szabó Áron, a Herczeg Klára-díj 2020-as junior díjazottja évek óta aktív szereplője a művészeti színtérnek. A szobrász végzettségű művészt az utóbbi években a posztfaktuális jelenségek foglalkoztatják, az MKE doktori programjában a tények és az igazság viszonyát kutatja a képiség és térbeliség kérdéskörére vetítve.

– *Alkotói folyamatod integráns részét képezi a kutatómunka. Mit gondolsz, szerepet játszik ebben az, hogy művészeti tanulmányaid előtt művészettörténetet és filozófiát is hallgattál?*

– Az biztos, hogy valamilyen formában érezteti a hatását ez a bölcsész időszak. Nem feltétlen azért, amit ott és akkor tanultam, hanem mert eredetileg egy kutatói pálya lebegett a szemem előtt. Közben kezdtem el érezni, hogy nekem a szobrászat területén lenne keresnivalóm, de kezdettől fogva világos volt, hogy inkább a térbeliség, mint az anyagközpontúság vonz. Az első szó szoros értelmében vett kutatásalapú munkám a 2015-ös OFF-Biennáléra készült Egy szürke élet volt, és a nagypapám élet-történetét dolgozta fel három narratíva ütköztetésével: önéletrajzi írása, levéltári dokumentumok, illetve a családi örökségként fennmaradt oral history alapján. Utána sokat foglalkoztam a képi források megbízhatóságával, az abból következő téves interpretációkkal. 2018-ban az OSA-ban kaptam egy kutatói ösztöndíjat, ahol az intézmény profilja miatt első-sorban a hidegháborús propaganda és a dezinformáció jelenségét vizsgáltam. Ezt követően kezdtek mélyebben érdekelni a kortárs poszt-faktuális jelenségek, majd végül ezt csatornáztam be a doktori programomba is a Képzőn.

– *Műveid az installációk különböző perspektívából történő gondos megvizsgálásával válnak értelmezhetővé. Ez ellenpontoszza azt, amiről szólnak: a posztfaktuális kor azonnali magyarázataival szemben a munkáid jelentéseiért keményen meg kell dolgozni. Ez, gondolom, nem véletlen.*

– Nem véletlen, hiszen elkerülhetetlen, hogy az ember sűrítse, amikor ilyen komplex és soktényezős témával foglalkozik, másrészt a leegyszerűsítő értelmezések ritkán tudnak túllépni a Facebook-kommentek szintjén – semmi újat vagy revelatívát nem tudnak hozzáadni a tényleges diskurzushoz. Viszont emiatt olykor rengeteg referenciát vonok be a műveimbe. Épp ezért szeretek inkább kiállítási anyagokban gondolkodni, mert így jobban körbe lehet járni

Beszélgetés Kútvölgyi Szabó Áron képzőművésszel

Kritikai perspektivizmus



Fotó: Iszám Zsófi

A tény szó teljesen fluiddá vált

egy kérdéskört – akár szó szerinti értelemben is. A kiállítótér adottságaihoz alkalmazkodva igyekszem úgy alakítani az elrendezést, hogy a látogatónak körbe kelljen járnia az adott teret vagy installációt, és ezeket a különböző nézőpontokat kell összeolvasnia és szintetizálnia ahhoz, hogy



Fotó: Kútvölgyi Szabó Áron, a művész jóvoltából

Carnival of Facts, 2019

installáció, Leopold Bloom Art Award, Ludwig Múzeum, Budapest

egyáltalán feltárujon maga a munka. Ez részben azért is van, mert a művek elemei hálózatszerűen kapcsolódnak egymáshoz, folyamatosan „linkelnek” egymásra – még akkor is, ha ezek az összefüggések nincsenek vizualizálva. A képi logika problematikusságára való rámutatások többször éltem azzal a stratégiával, hogy kvázi szimulációkat hoztam létre. Ez sokszor önmagukban absztraktnak ható elemeket eredményezett, amelyek tulajdonképpen egy

az ember alapvető immunitással felvértezve, vagy naivan, valamifajta válaszkereső attitűddel kerül a vonzáskörükbe. Egyébként napról napra le tud nyűgözni, hogy ugyanabból a valóságból mennyire más dolgokat tudunk kiolvasni. Ami részben ugyanannak a hálózatos pontösszekötésnek köszönhető, amiről korábban szó volt. Ahogy a filmekben a nyomozó igyekszik úgy elrendezni a bűnjelket a falon, hogy abból új összefüggéseket nyerjen ki, ugyanúgy próbálják a participatív összeesküvés-elméletek hívói az online kódfejtés és narratívakonstruálás során az igazságkeresésüket megélni. Az utóbbi években ezek az elméletek sokkal láthatóbbak lettek, megnőtt az elérésük és ezzel együtt a téjük is. Egyrészt mert nem maradnak pusztá gondolat kísérletek, hanem kilépnek az offline világba, és nem ritkán konkrét cselekvésre serkentenek. Másrészt a pandémia árnyékában már a bőrünkön is érezhetjük, mennyire nem mindegy, hogy mások mit gondolnak körülöttünk: legyen szó akár egy oltásellenes influenszerről, vagy egy választási csalást kiáltó Qanon-hívóról, aki épp a Capitoliumot ostromolja.

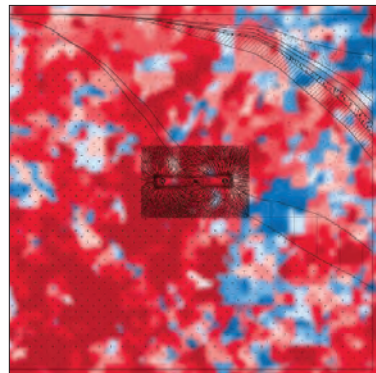
– *A DLA-kutatásodnak van egy izgalmas felvetése: különválasztod a tényeket és az igazságot, és ezeket*

az elkülönített fogalmakat vetíted rá a képiség és a térbeliség viszonyára. Össze tudnád foglalni ezt az elméletet, és azt, hogy ez miként jelenik meg a praxisodban?

– A hétköznapi szóhasználatban a tény szó teljesen fluiddá vált, gyakorlatilag retorikai fogásként funkcionál. S mivel a tény fogalma öntudatlanul is összeemosódik az igazság szinguláris koncepciójával, azt érezzük, hogy ha két, egymásnak ellentmondó tény feszül egymásnak, akkor abból csak az egyik lehet igaz. Pedig a tények – a képekhez hasonlóan – ellent is tudnak mondani egymásnak, hiszen az érvényességük partikuláris, egy konkrét nézőponthoz, kivágathoz, szemponthoz kötődik. Ahogy egy tárgyat is sok különböző perspektívából lehet megragadni, ugyanúgy lehet ezernyi valid tényállítást is tenni, mégis, ha ezekből szelektíven csak egyet-egyet emelünk ki, könnyen lehet teljesen megtevesztő képet sugallni – gyakran ezt használja ki a politikai kommunikáció is. De tulajdonképpen ennek jóindulatú, kreatív felhasználására épül a színház, a film és a fotográfia gyakorlata is. Mind erre a frontális kulisszahelyzetre építenek, amely mögé, ha szeretnénk, se tudnánk betekinteni. Végül is ez teszi lehetővé, hogy fikciót építsünk. Viszont amikor az ember tisztánlátásra törekszik és kvázi az igazságot keresi, akkor a kulcs a koherenciában van, a sok részleges képnek úgy kell összeállnia egy nagy képpé, hogy az feloldja az ellentmondásokat – viszont ez csak térben lehetséges. Ezt nevezhetjük akár valamiféle kritikai perspektivizmusnak is, ahol az egynézetű képiség tulajdonképpen egyoldalúság, amivel szemben a térbeliség korlátlan nézetűsége áll mint teljesség. Ez maga a valóság; az a szerves szövet, amelyből a kép ki lett szakítva, megtörve ezzel azt az eredeti ok-okozati és fény-árnyék viszonyrendszert, amelyből kiolvasható, mi miért tűnik olyannak, ahogy a kép mutatja. Ebből a megfontolásból tartom megfontolhatónak a képiség és a tények, illetve a térbeliség és az igazság fogalmát, amivel kapcsolatban már több munkát is készítettem az utóbbi években. Főként a képi logika működésmódjára helyezve a hangsúlyt és arra, hogy milyen mélyen hatja át a gondolkodásunkat mindez – kiterjesztve ezt nemcsak a vizuális, hanem a nyelvi és mentális képekre is.

– *A posztfaktuális jelenségek korunk legegyszerűbb problémái közé sorolhatók, a művészet eszközkészlete azonban kiváló mankó ahhoz, hogy megpróbáljuk értelmezni, mi történik körülöttünk. Vannak olyan alkotók, akik e tekintetben inspirálnak téged?*

– Számomra a Forensic Architecture és a Bellingcat egyes projektjei és metodológiai tudnak inspirálóknak lenni – főként amikor 3D-s rekonstrukciót alkalmaznak. Ez az előbb elmondottakhoz hasonlóan működik: az esetleges, fragmentált, kétdimenziós források vissza-térbeliesítésén keresztül göngyölkít fel az ügyeket. Nem mesterséges rendezési elveket követnek, hanem az eredeti tér-idő kontextusba próbálnak integrálni minden létező, rendelkezésükre álló információmor-



Fotó: Kútvölgyi Szabó Áron, a művész jóvoltából

Wonderland without Wonder 1., 2020
archív pigment nyomtatás

zsát. Gyakorlatilag ez a kulcsa annak, hogy a folyamat végén nyugvópont-ra jussunk, és egyáltalán ki lehessen mondani, hogy mely állítások igazak, s melyek nem. Ráadásul mindennek komoly téje is van, hiszen olyan valós, megtörtént eseményeket dolgoznak fel, amelyek akár a hétköznapijainkra is kihatással lehetnek.

– *A 2020-as Herczeg Klára-díj junior díjazottja voltál, míg a senior díjat Jovánovics György vehette át, így idén januárban közös kiállítástotok is nyílt. A megnyitón Fehér Dávid utalt rá, hogy míg a legtöbb díj-kiállítás nem több pusztá formalitásnál, a ti kiállításotok vezető eszmecserétek Jovánnal publikálásra is érdemes lenne.*

– Jovánnal korábban nem ismertük egymást személyesen, és a Covid miatt egészen az installálásig nem is tudtunk találkozni, ezért minden kommunikációnk írásban zajlott – így ennek legalább az az egy előnye megvan, hogy utólag visszaolvasható. A labdát én dobtam fel azzal, hogy ráakadtam „nemtalálkozásaink tör-



Fotó: Kútvölgyi Szabó Áron, a művész jóvoltából

Counterfactual Countercharts 1., 2020
giclée nyomtatás

ténetére”: három helyszínre, ahol mind a ketten kiállítottunk, de pár év eltéréssel, mintha folyamatosan elkerültük volna egymást. Viszont akadt egy elem, amely mindezeket összekötötte: Jován Mennyezetrestrukturáló szerkezet című 1971-es munkája. Innen indult el egy kölcsönösen inspiráló, termékeny diskurzus köztünk: kiderült, hogy Jován régóta tervezte 90 fokban elforgatni a szerkezetet, amiért én is egy korábban a Labor terében tervezett installációm elforgatásával reagáltam. Végül három-három műcsoport készült el: egy régebbi, egy átdolgozott és egy új. Elmény volt közösen gondolkodni és együtt fejleszteni a terveket, s ha csak katalizátorként is, de hozzájárulni a szerkezet egy újabb változatához, egy folyamathoz, amit anno Erdély, Lakner és Szentjóby kezdett meg.

SÁRAI VANDA



Fotó: Kútvölgyi Szabó Áron, a művész jóvoltából

Herczeg Klára-díj, 2020 (Jovánovics Györggyel), 2021
enteriőr, Labor Galéria, Budapest

Klí maválság és dekolonializáció

Az ACLIM!-tól a RomaMoMA-ig

Az OFF-Biennále 2015-ös első kiadását hatalmas szakmai várakozás előzte meg, amely a 2017-es, illetve az idei, harmadik kiadás alkalmából egyre inkább fokozódott. Ennek okát csak részben kereshetjük abban, hogy az OFF színvonalas, kurrens, a magyar és a nemzetközi szcénát egy platformon bemutató projektjei

ték, a járvány hatására „normalizálódott” az online előadási és beszélgetési platformok széles körű használata, tehát az efféle programok szervezésén tudtak a biennálé szövetébe illeszkedni. Tanulságos azonban megnézni ezeknek az intézményeknek a helyi közösségekkel folytatott hosszú távú együttműködését, amelyet alap-

tett erőfeszítések azonban több súlyos kérdést is felvetnek. Elég lehet-e a képzelőerő ahhoz, hogy globális szinten kijussunk az ökológiai válságból? Meg tudjuk-e tenni ezt anélkül, hogy a krízis okait feltárnánk és kritikai módon bemutatnánk? Milyen mértékben tehető az egyén felelőssége a folyamat megállításában, vagy valahol máshol kellene keresni a megoldásokat? Épp a pandémia mutatta meg, hogy azok a tényezők, amelyeket általában a válság előidézőiként szoktunk emlegetni (elsősorban a közlekedés, illetve az egyszer használatos műanyagok), az eddig elgondoltnál sokkal kisebb mértékben járulnak hozzá a klímakatasztrófa eszkalálódásához. A kiállításban látható munkák egyéni, poétikus és szinte kizárólag depolitizált válaszokat fogalmaznak meg, és nem teszik fel a kapitalizmus működési logikájával kapcsolatos alapvető kérdéseket. A kiállítási gyakorlatban bevett eszközökkel operálva mutatnak be „dolgozat” anélkül, hogy a művész vagy a kurátor szerepére reflektálnának, épp a klí maválság okán.

A rendszerszintű gondolkodás hiánya szinte minden klímával foglalkozó projektre jellemző. Talán Tomás Saraceno műve jeleníti meg ezt a problémát a legkézzelfoghatóbb módon. A lebegő szobor elkészítését a művész a helyi közösségre bízta, amelynek tagjai használt nejlonszatyrokból építik fel a „fosszilis energiák nélkül” felemelkedő tárgyat. Ugyanakkor a projekt azt nem veszi figyelembe, hogy mekkora mennyiségű, semmire sem használható hulladék keletkezik a tárgy elkészítése során. A kapitalizmus növekedést fetisizáló logikája persze azt követeli meg, hogy mindig újabb és újabb tárgyak (árucikkek) jöjjenek létre, de talán épp a művészi képzelet felszabadítása hozhatna létre fenntartható, alternatív válaszokat erre a kérdésre, ahogy azt a Büro Imaginaire Menu imaginaire című kiállítása teszi. A klí maválság szorosan összefügg az élelmiszerek termelésével, és éppen a globális folyamatok révén az ezekhez való hozzáférés, illetve ezek fogyasztása még inkább elmélyíti a társadalmi különbségeket. A kiállítás abban is élen jár, hogy a témát megpróbálja a lehető legszélesebb szempontrendszer alapján körbejárni a kurátorok által választott művek és projektek segítségével. A fogyasztás kritikája mellett nagy számban



Oláh Norbert: A cigány művész szorongása, 2021
installáció, Tavaszmező u. 6.

megjelennek különböző, az élelmiszer-, illetve a klí maválság megoldására tett, leginkább disztópikusnak mondható javaslatok.

A Levegőt! követelő tematika társadalmi problémákra utaló értelmezése két típusú választ eredményezett. Az egyikbe azok tartoznak, amelyek a marginalizált, szóhoz nem jutó csoportok helyzetére fókuszálnak, mint a Hétköznapi hiánycikkek, illetve a Hírdalcokor együttműködésen ala-

sok, egymással csak távoli kapcsolatban álló altémát vet fel helyett, hogy kevesebbet említene, de azokat első sorban a mi szűken vett geopolitikai nézőpontunk szerint választaná ki. Utóbbira példa az a két tapéta, amelyek – valószínűleg kevésbé ismert jelenségként – felvillantják a magyar építészet 1960-as években induló afrikai „exportját” úgy, hogy megmaradnak kiállítási dekorációként, bár a téma kifejtése sokak számára lehetne érdekes és tanulságos. A tárlat dizájnya első pillantásra nagyon szimpatikus, ám a falnak támasztott szöveges táblók olvasását épp az elrendezésük akadályozza.

A RomaMoMA talán az idei biennálé legfontosabb, társadalmi indíttatású kezdeményezése, amely egy Roma Kortárs Művészeti Múzeum megalapításának lehetőségeit körbejárva tesz fel a kisebbségi művészet reprezentációjára vonatkozó kérdéseket a roma művészek magyarországi helyzetén keresztül. Egy olyan interdiszciplináris kiállítási és programsorozatról van szó, amelyben nemcsak kuratori projektek – mint Omara hang-tér-foglalása vagy Péli Tamás pannójának múzeumi bemutatása – kaptak helyet, hanem különböző események, illetve performanszok is. Ezek közül kor-

sokszor valóban hiánypótlók a hazai kiállítási közegben. Egy másik, ezzel összefüggő, ám ettől azért különböző probléma az itthoni kulturális élet folyamatos, egyre súlyosabb ellehetetlenülése, amely még jobban felfokozza ezeket a várakozásokat.

Az OFF kuratori csapata lankadatlán és gigászi munkával próbálja meg az egyes kiadások – kizárólag a magyar állami finanszírozástól független forrásokból származó – költségvetését időről időre előteremteni, és ez a folyamatosan romló helyzetben egyre nagyobb jelentőséget kap. A biennálé léte már önmagában is a legfontosabb – és egyben legheroikusabb – gesztus, amelyet a szcéna alternatívaként mutatott fel az elmúlt közel tíz évben. Részben talán ennek is köszönhető az az óriási nemzetközi elismerés, amely a Documenta 15 úgynevezett lumbung-csapatába történő meghívásban manifesztálódott a leglátványosabban.

Az idei OFF esetében a kuratori csapat – ahogy ezt a megvalósult projektekből láthatjuk, illetve a kurátorok nyilatkozataiból tudhatjuk – egyfajta inkubációs, produceri feladatra vállalkozott. Az első, de még a második kiadáshoz képest is jóval kevesebb projektre koncentráltak, és ezek is inkább közepes vagy kis léptékűnek mondhatók – már ami a közönség számára megjelenített formát illeti. Ez az ökonomikus gondolkodás összefügghet azzal az ökológiai szemlélettel, amely épp 2017 után jelent meg világméretű mozgalomként, és amelyhez most a pandémia generálta változások is hozzájárultak. Ezt az OFF ki tudta használni, és olyan diszkurzív programokat épített az eseményei sorába, amelyek nem valósulhattak volna meg a résztvevők személyes jelenlétét igénylő módon. Erre a legjobb példa a lumbung-partnerekkel folytatott, Majális címen futó beszélgetéssorozat, amelyre ilyen volumenben offline nem kerülhetett volna sor. Ahogy a kurátorok is megjegyezték,

vetően határoznak meg a fenntarthatóság és a rugalmasság szempontjai.

Az idei OFF egyszerre történeti kontextusba, illetve a mai aktualitásokba ágyazott címe – Levegőt! – nemcsak mottóként, hanem tematikaként is szolgál. A projektek konzisztensen kapcsolódnak a cím különböző értelmezéseihez. Úgy tűnik, hogy a klí maválsággal, illetve az arra adható válaszok feltérképezésével foglalkozik a projektek nagyobbik része. A bemutatott művek, illetve szöveges anyagok létrejöttét minden esetben hosszabb kutatómunka előzte meg, és a téma sajátosságaiból adódóan ezek gyakran interdiszciplináris keretek között zajlottak.

Az xtro realm ACLIM! kiállításának esetében láthatjuk is ezeknek a folyamatoknak bizonyos állomásait, részben az interjúvideókban, részben pedig a helyszínen a látogatók rendelkezésére álló nagyszámú fénymásolt anyagban. A csoport tagjai nemcsak kurátorként, hanem kiállító művészként is megjelennek, nem utolsósorban az általuk alapított Klímaképzeti Ügynökségen keresztül. A „klímaképzés felszabadulására”



xtro realm: ACLIM! – kiállítási interiőr
A.P.A. Galéria



Menü imaginaire – kiállítási interiőr
Culinary Institute of Europa

puló projektjei. Az első esetében a kiállítás kreatív bemutatása azoknak a rekvizitumoknak, amelyek a workshopok során szerepet kaphatnak. A Hírdalcokor pedig a közös munka eredményét egy videó formájában mutatja be, ezt az együttműködést dokumentáló film egészíti ki.

A társadalmi indíttatású megközelítés másik típusához tartozik a Transzperiféria Mozgalom, illetve a RomaMoMA néven futó projekt. A Transzperiféria Mozgalom egy kritikai geográfiai kutatás eredményeit egyesíti a kutatásban megfogalmazott kérdéseket érintő, de nem közvetlenül a kiállításon bemutatott dokumentumokra reflektáló művészeti munkákkal. Mind a művek, mind a kutatás elméleti kereteit az a dekolonialista nézőpont határozza meg, amely a centrum és a periféria egyirányú, ám kettősségen alapuló viszonyát szeretné újradefiniálni a periféria szempontjából – ebben az esetben mindezt magyar perspektívából. A tárlat azonban túlzottan

szakos jelentőségű Oláh Norbert két elemből álló műve, melynek tárgya részben a Roma Parlament egykori, a kormány által rekvirált épülete előtt felállított (majd később Oláh által ledöntött) téglafal, ahol a téglákba vésett szavak elsősorban a társadalmi szintű előítélet különböző elemeit jelenítik meg. A munka diszkurzív eleme az az írás, amelyet Oláh A cigány művész szorongása címmel jelentetett meg az installáció részeként. A szöveg revelatív erővel írja le a roma művészet magyarországi helyzetét, lenyűgöző őszinteséggel és éleslátással fogalmazza meg azokat a hűbavágó kérdéseket, amelyek a roma származású művészeket érintik egy leginkább közömbös vagy sokszor kifejezetten elutasító szcénában. Bár Oláh célja nyilvánvalóan „csak” egy, a saját művészi helyzetére adekvát módon reflektáló mű létrehozása volt, ez az OFF-ra készült munka fordulópontot jelent a hazai kortárs művészetben.

TIMÁR KATALIN

(folytatás az 1. oldalról)

A Buharovok tárlata és a folyóirat így is egy átfogóbb projekt részeit alkotják, melynek címe – Aki nincs velünk, az is velünk van – is azt igazolja, hogy a hungarofuturizmus bármit a hálójába foghat, ami fogalmilag a magyar múlt és a magyar jövő között található.

A Buharovok kiállításának kurátora Szalai Borbála mellett Nemes Z. Márió volt, aki megnyitóbeszédében tovább szötte az eddig is igen gazdag hungarofuturista fogalmi hálót, a fajok újatervezésétől a „posztmagyar szervezetben termelődő hungarofuturizmuson” át a nemzeti tudattalan labirintusáig. Maga az installáció – amely a nyitva tartás ideje alatt az eredeti projekthez hasonlóan szintén jelentősen átalakult – ennek a labirintusnak különös, képes-hangos kivételéseként jelent meg. Magját a Buharovok új filmje, a Melegvizek országa képezte, témájának központi eleme pedig a növények forradalma. Valójában minden, amivel a látogató a teremben találkozhatott – a gépezet által mozgásban tartott műnövényektől kezdve a filmrészletekben felvillantott és folytonosan ismételt, valódi lakásokba és tájakra helyezett szürreális jelenetekig –, mintha bármilyen reális és műnarratíva kialakítása ellen hatott volna. A tárgyak, a filmjelenetek, a hangok egyetlen nézetből sem kínáltak fel egyértelmű képet: a falon lightboxokban megjelenő, festett alakzatok egyszerre tűntek mágikus jeleknek, egy megismerhetetlen vallás stációképeinek és egy elképzelt apokaliptikus kor piktogramjainak. Maga a tér lehetett volna egy szekta spirituális transzformátorállomása, elhagyott (álcázott) katonai irányítóközpont vagy az utolsó földi tér, ahol még mozognak a képek, és az éteren át érkező – ha akad még jövőbeli látogató, aki a szocializmusból itt maradt telefonkészülékek kagylóit fölemelni képes – folyamatosan ismétlődőnek a misztikus, enigmatikus üzenetek.

Mindez ismerős lehetne akár Jean Cocteau 1950-es Orfeusz-filmjéből is, de a legkézenfekvőbb hasonlatok a science-fiction világból kölcsönözhetők. Olyan növény-szifrik bukkannak fel az emlékezetben, mint A truffidek napja című 1962-es horrorfilm („genetikailag módosított húsevő növények szabadulnak el a világban, és ha nem állják útjukat, csírájában fojtják el a civilizáció újjáépítésére tett kísérleteket”); vagy kiindulópont lehetett volna Arkagyij és Borisz Sztrugackij valamelyik eddig ismeretlen írása is. Művészettörténeti szempontból – a fenti példákhoz hasonlóan – szintén az ötvenes-hatvanas évek világához lehetne visszakötni a teret. Például londoni művészekhez, akik közül többen – elsősorban Richard Hamilton vagy Eduardo Paolozzi – az ötvenes évek közepén (utólag nehéz eldönteni, hogy utópiákhoz vagy inkább disztópiákhoz vezet) tudományos-fantasztikus elképzelésekben találták meg művészeti tevékenységük egyik metaforáját. Talán ide illeszthető Paolozzi 1961–1962-ben készült, filmformát is öltő alkotása, a History of Nothing, amelyet a szürrealizmus előtti tisztelgésnek is nevezett.

A Buharovok tere sem teljesen egyértelműen disztópikus; mintha a képek és a hangok ugyan az emberi civilizáció gyászszertartását kísélnék, de a túlélés lehetőségeként mégis felmutatná az emberek és a növények közötti energiaáramlás jövőjét. Nehezen eldönthető, hogy mindez egy alternatív múlt lenne a múlt század



Igor és Ivan Buharov: Revolúcióparabotanika, 2021
kiállítási látképek, ISBN könyv+galéria, OFF-Biennale Budapest

hetvenes éveiből, vagy álmokké a jövőből, esetleg a múltból a jövőbe (vagy vissza) vezető megtisztulási folyamat egyik állomása. (Talán sorsszerű, hogy a kiállítás ideje alatt éppen a „tisztító” szökökút ment tönkre.) A múltat többek közt egymás mellé helyezett posztereken női munkásvezérek, baloldali lázadók képviselik Rosa Luxemburgtól Angela Davisig; a másik oldalon funkciójukat veszített bárszekrények, az egykor vágyott nyugati jólét keleti szimbólumai, vagy mindenütt a szobai műnövények, amelyek valaha a reálisan létezett szocializmus beázott álfalait fedték el. A filmtöredékek-ből kiindulva is nehéz megmondani, hogy a múlt képlabirintusából merre vezet még út.

Nemes Z. Márió szövege szerint a tárlaton a „forradalmat xenotópiaként, az idegenség színpadi tereként tapasztalja meg a látogató, ahol soha sem lehet pontosan eldönteni, hogy egy civilizációs állapot kezdetére vagy végére katapultálnak-e minket a politikai-esztétikai energiák”. Valóban, a kiállítás – és egyben talán az egész harmadik OFF-Biennale – legfontosabb

kérdése, hogy a projektekben, tárlatokban a kezdetet vagy a véget látjuk-e. Maguk az eseménysorozat szervezői a jövő felé nyitott projektként írják le a biennálét, de úgy tűnik, inkább csak azért, hogy a múltban ragadt látogatókat se riasszák el a jelentől. Ebben az új világban ugyanis a társadalmi és mágikus szerepei között lebegő művészet ténylegesen úgy beszél, mintha már mindegy lenne, hogy hallja-e még valaki.

Ha végignézzük az OFF-Biennale eseményein, kiderülhet, hogy soha ennyire nem volt még globális a külön bejáratú etnonacionalizmusunk, és soha ennyi idegen és ismeretlen szöösszetétel nem írta körül saját nyomorúságunkat. Jellemző, hogy a Xenotopia folyóirat (bár a hungarofuturisták ironikusan akár a Honderú címet is választhatták volna) egyik legjobb – és szinte természetesen itt és most csak angolul olvasható – szövegében Kompolthy Zsigmond (Bán Zoltán András) Vajda János kolbász-álmáról írt. Az álmom úgy kezdődik, hogy a költő nyakig ül az excrementumban. Ma minden tekintetben

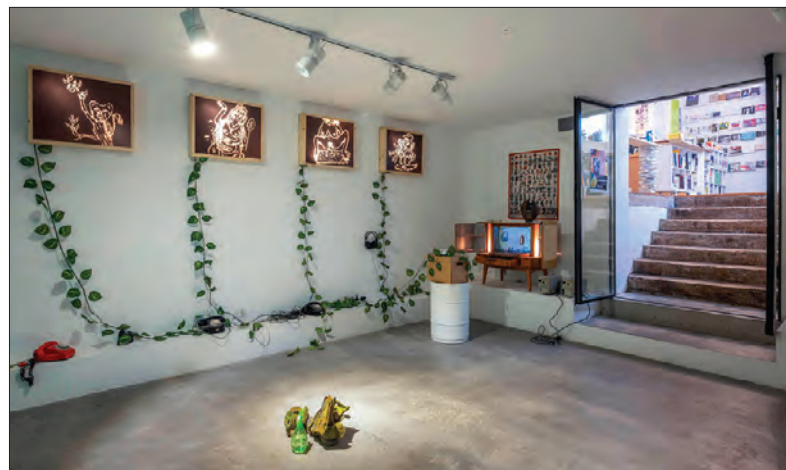
nyakig ülünk benne, és ha valami megmenthet minket, az legfeljebb az ébredés vagy átvitt értelemben: a poézis. Talán ha nehéz helyzetünkben a múltra úgy tekintünk, mint lehetséges jövőre, akkor az is elképzelhető, hogy jelenlegi válságából épp az irodalom ránthatja ki a művészetet. (Érdekes itt felidézni Kukorelly Endre többször hangoztatott gondolatát, mely szerint a hatvanas-hetvenes évek magyar képzőművészeti avantgárdjának legfontosabb újtói – Szentjóby, Erdély, Hajas – valójában költők.) Végigtekintve a jelenleg hungarofuturista keretbe foglalt művészek (vagy akár magán a hungarofuturizmuson), valóban a legpoétikusabb megközelítések kerülnek fókuszba Komoróczy Tamástól a Buharovokon át Trapp Dominikáig.

A hungarofuturizmussal tehát a kortárs magyar művészet olyan fogalomhoz jutott, amely nemcsak mindent bekeretezhet, de egyben olyan varázslatot is kínál, amellyel bármilyen reménytelen helyzet álmosszerűvé változtatható. A harmadik OFF-Biennálét, amelynek projektjei-

ben pontosan tükröződik jelenlegi rémálunk, a hungarofuturizmus szintén képes volt átkeretezni. Ebben a keretben az egyik legfontosabb kérdés, hogy a korábbi, ma már múltba vesző művészeti elképzelések és a jövő álma miképp egyeztethető össze. Található-e út a hermetikus, enigmatikus művészet és a befogadhatóság között? Úgy tűnik, mintha a harmadik OFF révén most ez a határpont vált volna teljesen világossá: a művészet vagy eldob minden korábbi köteléket és új, patafizikus, mágikus valóságot teremt önmaga körül, vagy próbálja továbbra is illúzióként ápolni, hogy saját eszközeivel is képes értő közönséget elérni vagy teremteni.

Bár nem látszik harmadik út, anynyi talán még lehetséges, hogy Joseph Beuys centenáriumi évében a művészetre itt mint az energiaáramlás biztosítékára tekintünk. Innen nézve a Buharovok hungarofuturista tere nemcsak sci-fi, hanem valódi mai helyzetmetafora, az OFF-Biennálé pedig nem fesztivál, hanem egy áramoltató szerkezet.

MÉLYI JÓZSEF



Fotó: Orbital Strangers Project, Alkay Csaba / OFF-Biennale Budapest Archivum

Globális Kelet-Európa és Globális Dél

Perifériák nyomában

A Transzperiféria Mozgalom című kiállítás, amely Szakács Eszter kurátor és Ginelli Zoltán kutató együttműködésében jött létre az OFF-Biennále Budapest részeként, valódi diskurzusteremtésre vállalkozik. Egy olyan, itthon kevésbé ismert témát szeretne átfogóan bemutatni, mint Kelet-Európa és a Globális Dél, azaz a különböző „perifériák” egymással való kapcsolata, vagy ahogy a kurátori szövegben összefoglalják, az érdekelte őket, hogy „a centrumországokból frt történelem hogyan kérdőjelezhető meg vagy fordítható ki a perifériák nézőpontjából, a periferizált helyzetek középpontba állításával”.

A Fészek Művészklubban megrendezett tárlat ez alkalommal is azt a kérdést veti fel, amellyel sokszor találkozhatunk, ha kutatásalapú kiállításokat nézünk: milyen módon lehet egy ilyen átfogó és sokrétű témát befogadható és közérthető módon bemutatni, egyáltalán: lehet-e sikeres egy ilyen vállalkozás? A válasz pedig kettős. De mielőtt rátérnék erre, érdemes röviden megemlíteni azt a következő kurátori építkezést, amelyet Szakács Eszter az elmúlt években alapozott meg, többek között a tranzit.hu-ban megvalósult projektjei során (például A művészi szolidaritás hálózatai – Történetek és kísértetek a „Nemzetközi kiállítás Palesztináért”, 1978 nyomában című kiállítás, kurátorok: Kristine Khouri és Rasha Salti; Mezosfera kiadványok). A legutóbbi ilyen projekt 2018-ban, a Vasas Szakszervezeti Szövetség székházában bemutatott Naeem Mohaiemen-film volt, a Two Meetings and a Funeral (2017). Ez a háromcsatornás videomunka az el nem kötelezettek mozgalmát és az Iszlám Együttműködés szervezete állította a középpontba, és ezen keresztül vizsgálta a hivatalos, hatalmon levő baloldal 1970-es évekbeli politikáját. Eközben a régió más országaiban is megélné a dekolonizációs elméletek ilyen formában történő alkalmazása iránt, és számos, a korábban háttérbe szorított vagy nem vizsgált kölcsönhatásokra fókuszáló projekt jött létre. Például a 2019-es Varsói Biennálén egy külön konferencia, fórum és kurátoroknak szóló rezidencia-



Mónica de Miranda: Vörös horizont, filmstill, 2020

olyan projektjei mellett nézzük, amelyek a műtfeldolgozás lehetőségeivel és a történelem újraolvasásával, a korábban háttérbe szorított narratívák beemelésének lehetőségével foglalkoznak. A Transzperiféria több szinten és többféle alkatúton keresztül mutatja be a kapcsolódási pontokat az egykori keleti blokk és az akkori terminus szerinti harmadik világbeli országok között, kiemelve a baloldali mozgalmak és gondolkodás kapcsolatait és ellentmondásait, a szolidaritás fontosságát és a kultúrák közötti kommunikáció, kapcsolatteremtés mikéntjét. Tulajdonképpen ez válik a kiállítás előnyévé és hátrányává is: a Fészek kis méretű galériájában a kurátorok óriási anyagot igyekeztek megjeleníteni, amelyen látszik az elmélyült kutatómunka, ugyanakkor mintha kissé túl sok mindent szerettek volna egyszerre megmutatni.

A különböző együttműködő partnerek bevonása az egyes altémákba kétségkívül a projekt sokszínűségét, többszólalmúságát, az eltérő perspektívák bemutatásának fontosságát erősíti, ettől azonban némiképp széttartó is lesz az alapvetően dokumentumalapú kiállítás. Olvashatunk többek között a Négritude / Pánafrikai mozgalomról Kaczér Illés Ikongó nem hal meg című, 1936-os regényének bemutatásán keresztül; megismerkedhetünk dr. Mamadou Diouf privátfotó-gyűjteményével, aki 1983-ban érkezett a Lengyel Népköztársaságba Szenegálból (dr. Bartosz Nowicki kutatása) vagy a nyolcvanas években Magyarországon dolgozó kubai munkások helyzetével (Tolmár Bálint kutatá-

szenteltek külön összefoglaló faldokumentumokat: az információk „mindmap”-szerű printeken jelennek meg hosszabb-rövidebb képaláírások formájában, és ezekből nem mindig könnyű átfogó képet kapni az adott altémáról. A kiemelt kulcsszavak és a kronológia kétségkívül segít ebben, ám – noha nincs befogadhatatlan mennyiségű szöveg – a témák, korszakok és anyagok heterogenitása nem könnyíti meg a befogadást. Viszont mindehhez jó kiegészítést jelenthet a projekt weboldala, ahol hosszabb szövegeket és tanulmányokat olvashatnak azok, akik jobban elmélyednének a témában.

A befogadás megkönnyítésének feladatát, az értelmezés segítését és a sok dokumentum, információ oldását a kiállításon szereplő kortárs képzőművészeti munkák végzik el. A tárlat tehát folytatja azt a sok kutatásalapú kiállításon megismert hagyományt, hogy a kortárs munkák megpróbálnak egy-egy témát a maga mélységében bemutatni: nem illusztrálni, hanem – a művészeti kutatás eszközei segítségével – rétegzetben reagálni azokra. És ez bizonyos esetekben működik is. Itt látható először Horváth Péter 1985-ben készült érzékeny dokumentarista fotósorozata a Magyarországon dolgozó kubai munkásokról, vagy Katrin Winkler részben archív anyagokra épülő kétszámú videomunkája (Az emlékezet felé, 2016). Ez Namíbia és Németország geopolitikai összefonódását vizsgálja az egykori német gyarmati múlt történetének kezdetétől a hererók és a namák ellen 1904 és 1908 között elkövetett népirtásról való megemlékezésen át

ka-i, a prágai filmművészeti egyetemen (FAMU) tanuló diák alkotását. A két film egymást is jól kiegészíti: Piyasiri Gunaratna Tél Csehszlovákiában (1964) című műve dokumentarista stílusban, új perspektívából mutatja be a cseh fővárost és kultúrát, míg Krishna Viswanath Fekete



Katrin Winkler: Az emlékezet felé, 2016

Fatima Pedru, kezében fotóalbumjával az NDK-s időkben, HD videostill

és fehér (1968) című munkája a egyes párokat és az őket ért diszkriminatív gesztusokat vizsgálja, tágabb értelemben tehát a rasszizmus kérdésével foglalkozik, de személyes példákon keresztül. Felmerül a kérdés, hogy egy amúgy is erősen dokumentumokra és archív anyagokra épülő kiállítás esetében mennyire szerencsés, ha a kortárs munkák is ezt a tendenciát erősítik. A dolog persze egyfelől érthető: a kortárs képzőművészet egyik legmarkánsabb iránya – különösen, ha műtfeldolgozásról van szó – az archív anyagok újragondolása például kisajátítás, remake, found footage, interjú formájában. De egy ilyen kiállításon talán jobban működne az olyan munkák, amelyek kevésbé az archív anyagokat továbbgondolják, dokumentarista tendenciába illeszkednek, ehelyett megpróbálnak egy lépéssel továbbmenni és inkább absztraktabb, poétikusabb stílusnyelvet választanak.

Ezért Mónica de Miranda egy külön teremben látható Vörös horizont című videója a kiállítás egyik kiemelkedő alkotása. A portugál művész munkájában egy nő alakot láthatunk, aki – mint a leírásból megtudjuk – történelmi traumákkal terhelt helyszíneken (például az egykori portugál gyarmaton, Angolában) jelenik meg, és közben meglehetősen elvont belső monológját hallhatjuk a személyes ellenállás lehetőségeiről. A videó a tájon és a környezeten nyomot hagyó erőszak, valamint a természetes és az épített környezet feszültségének tematizálásán keresztül dekolonizális perspektívából

beszél az elnyomás különböző formáiról. Mónica de Miranda műve elvontabb, kevésbé direkt módon reflektál a kiállítás fő kérdéseire, és jól egészíti ki a másik térben látható kutatást. Nem terheli tovább újabb információkkal a látogatót, ahogy ezt például Manthia Diawara vagy Naeem Mohaiemen filmjénél (Afsan's Long Journey, 2014) éreztem. Utóbbi külső helyszínen, az OFF-Biennále bázisaként is funkcionáló Lónyay utcai Nappaliban kapott helyet. Szemben korábban már említett munkájával, Mohaiemen e régebben készült műve inkább klasszikus dokumentumfilmet idéz, és noha érdekes téma a radikális baloldali mozgalmak kudarcának vizsgálata, maga a mű még úgy is nehezen köti le a látogatót, hogy – szerencsés módon – a külön helyszínen látszólag „csak” erre kell figyelni. Részleteiben számos csemegét tartogat – mint Jean-Paul Sartre látogatásáról szóló beszámolókat a RAF-tag Andreas Baadernél a börtönben, és hogy mindez milyen összefüggésben van a bangladesi függetlenségi mozgalommal –, a tö-



Katrin Winkler: Az emlékezet felé, 2016

Ünnepség a SWAPO szabadságharcosok emlékére és csontjaik elföldelése a Hősök Napján, Windhoek, Namíbia, 2015, HD videostill



© Katrin Winkler, a művész jóvoltából

program foglalkozott a témával East European – North African – Middle East Forum néven.

A Transzperiféria Mozgalom kiállítás tehát nem légüres térben jött létre, mégis azt mondhatjuk, hogy Magyarországon – egy szűk kutatói közeget leszámítva – a téma kevésbé ismert. Épp ezért válik kiemelten fontosá, főleg ha az OFF-Biennále

sa), amelyben a kiállításra készült interjú is helyet kapott. László Zsuzsa kutatása az 1982-ben, szintén a Fészekben megrendezett nemzetközi művészbélyeg-bemutatóról, a World Art Postról pedig további kapcsolódási pontokat teremt a két tárlat azonos helyszínén keresztül.

Ugyanakkor hiányzik, hogy az alegységeknek a kurátorok nem

az NDK-hoz kötődő hetvenes évekbeli ambivalens viszonyig.

Noha hivatalosan a kutatásokhoz és nem a képzőművészeti munkákhoz tartozik, részben mégis ide sorolnám a cseh kurátor, Tereza Stejskalová projektjét (Világ filmesei, egyesüljete!), ennek kapcsán két rövidfilmet nézhetünk meg a hatvanas évekből, egy indiai és egy Srí Lan-

redezett, epizodikus szerkesztés miatt azonban a több szálon futó cselekményre nehéz összpontosítani (főleg felirat hiányában). Egy ilyen tömény és edukatív, kutatásalapú tárlat esetében szívesen láttam volna több olyan munkát, amely lazítja a diszkurzív teret.

Mindent összevetve a Transzperiféria Mozgalom hiánypótló kutatás és kiállítás, amely sokféle nézőpontot, hangot helyez egymás mellé. A kronologikus, de a csomópontokat kiemelő, a vizuális kultúrára, a művészeti kezdeményezésekre és ezek magyar vonatkozásaira különös hangsúlyt fektető projekt számos kérdést vet fel nézőjében – töménysége és néhol kevésbé látogatóbarát volta ellenére is. A projekt további alakulása esetében izgalmas lenne újabb, kifejezetten az alkalomra készült kortárs műveket is látni. Mónica de Miranda munkája mellett, amely az OFF-Biennálén debütált, Schuller Judit Flóra a kiállításra továbbgondolt installációja (Memory Theatre – Tanganyika Game Asleep, 2014–2021) részben ilyen: Schuller operatőr nagyapja archívumát és annak Afrikáról szóló anyagaát vizsgálja. De a jövőben fontos lenne az olyan művek bemutatása, ahol a kortárs munkák és a kutatás még jobban illeszkednek egymáshoz és támogatják egymást. Ebben az is segíthet, ha több tárgyat és eredeti fotót, dokumentumot mutatnak be, illetve ha a személyesebb nézőpontok dominálnak: a mostani kiállítás legjobb részei az ilyen közvetlen hangok megszólaltatásából fakadnak.

GADÓ FLÓRA

A Galerie von Bartha fél évszázada

Két generáció: az avantgárdtól a kortársakig

(folytatás az 1. oldalról)

Végül Bázelen rekedt, és kívülálló, elfelejtett vagy nem elismert művészek – így többek közt a magyar avantgárd – munkáit gyűjtötte, könyveket írt, grafikai mappákat és művészeti folyóiratot (Panderma) adott ki. Hogy ezek költségét fedezni tudja, Hans Arp tanácsára a műkereskedelem felé fordult. A Párizsban élő Vasarely révén ismerkedett meg Kassák Lajossal és az őt példaképnek tekintő akkori fiatal magyar neoavantgárd művészekkel.

Bartháék a László Károly-kapcsolat folytán határozta el 1970-ben, hogy segítségével galériát alapítanak, ahol kezdettől fogva a magyar, a svéd és a svájci művészet, ezen belül pedig a geometrikus absztrakció volt a meghatározó profil. László rendelkezésükre bocsátotta tudását és széles körű társadalmi és művészeti kapcsolattörzsét, ugyanakkor saját üzleti érdekeit is rajtuk keresztül érvényesítette. Így végül is hosszú távon mindkét fél számára előnyös együttműködés jött létre. A hetvenes évek a nyugati műkereskedelem erőteljes kibontakozásának időszaka, 1970 az ART Basel alapításának éve is, melynek László volt az egyik kezdeményezője. Így a fiatal Bartha kezdettől fogva aktív tanúja lehetett a vásár gyors sikerének és a piac globális terjedésének. Saját neve alatt 1978 óta állandó résztvevője a bázeli vásárnak.

be, majd 1976 júniusában, Bázelen. A fiatal, kis galéria az akkori időkben terjedelmesnek számító katalógust is megjelentetett a művészek egy vagy több művét színesben reprodukálva. Érdekes a résztvevőket felsorolni, mivel a Nyugaton befutott néhány művészt leszámítva a többiek nemcsak a svájci, de valószínűleg a magyar közönség nagy része előtt is ismeretlenek voltak. A klasszikus avantgárd otthon maradt tagjai (Kassák, Bortnyik, Schönbberger, Kádár Béla, Uitz, Scheiber, Berény, Máttis Teutsch, Perlrott Csaba Vilmos, Nemes Lampérth, Hincz, Gábor Jenő, Bokros Birman) és a külföldre emigráltak (Moholy-Nagy, Beöthy, Réth, Ébnet, Csáky, Péri, Forbát, Huszár, Prinner, Tihanyi, Henri Nouveau, Medgyes, Vasarely, Beöthy-Steiner Anna) mellett az egyidejűleg Fiatal magyar művészet címmel bemutatott művek is újdonságot jelentettek (Fajó, Bak, Hencze, Nádler, Kocsis Imre). Utóbbiak ellenállást és lázadást képviseltek az akkori hazai – ugyan már nem szigorúan szocialista realista, de avantgárdellenes – hivatalos művészeti dogmákkal szemben. Egy másik magyar vonatkozású rendezvény volt 1983-ban a Der Sturm – magyar művészek a Sturmban, Berlin 1913–1932, amely a német avantgárd folyóirat pionírszerpét dokumentálta. Ezt szintén gazdagon illusztrált katalógus kísérte.



Bartha Miklós és Stefan Bartha

évekből, eredetileg Forbát tulajdonából, utóbb – Barthék közvetítésével – László Károly gyűjteményéből. A kép érdekessége, hogy a vászon hátoldalán a művész figuratív alkotása található. A munka másik, kisebb méretű változata – melyet a művész valószínűleg később festett, és 1970-ben a kölni Galerie Gmurzynska katalógusában is szerepelt – ma egy New York-i cég gyűjteményében található.

A korai hőskor egy történelmi eseményét mindenképp fel kell idézni: 1979 júniusában, az ART Basel egy időben már egy új, nagyobb helyen mutatták be a Brion Gysin és William S. Burroughs által elképzelt Dreamachine-t, melyet Barthának ez alkalommal sikerült először működtetve előállítani. A beatnemzedék e két hírességének jelenléte szenzációnak számított, de kisebb botrányba fulladt, amikor Burroughs hosszasan felolvasott hírhedt, ma már klasszikus Meztelen ebéd című könyvéből. A kábítószer-használatáról ismert páros ezen a vernisszáson ismerkedett meg dr. Albert Hoffmannal, az LSD svájci feltalálójával.

Fontos szakmai eredmény volt a dél-amerikai Arte Concreto/Arte MADI csoport munkáinak (újra)felfedezése, amire Bartha különösen büszke. Az 1980-as évek végén került kezébe egy ARTE MADI elnevezésű argentin kiadvány, amelyet Gyula Kosice, a magyar származású, Argentínában felnőtt művész küldött még 1952-ben egy ismerősének Svájcba. Ezt lapozgatva talált között először a dél-amerikai művészcsoport geometrikus-absztrakt munkáival. Egy véletlen folytán röviddel később Párizsban összefutott a mozgalom egyik tagjával, Martin Blaszkóval, akitől megtudta, hogy a művészek nagy része még életben van, de munkájukra sem Argentínában, sem máshol nincs már sem érdeklődés, sem kereslet. Blaszkó társaságában Bartha rögtön elrepült

Buenos Airesbe, ahol megvásárolt tőlük 35 festményt. Mivel ezek érdeklődést keltettek, nem sokkal később egy gyűjtő barátjával tért vissza, és további 150 alkotást vett a csoport korai, 1945–1950 közötti időszakából. A MADI tagjai – hasonlóan a harmincas évekbeli európai kollégáikhoz – racionális alkotói alternatívát kívántak képezni a színteret uraló szürrealizmussal szemben. Az 1990-es ART Baselen Bartháék standjukon kizárólag ezekkel az alkotásokkal szerepeltek, és a feladásba ment művek komoly vissz-

van Doesburg-festmény a Centre Pompidou gyűjteményébe jutott tőlük; Sophie Taeuber-Arp jelenlegi kiállításán (lásd e számunk 30. oldalán) pedig 11 általuk eladott mű szerepel.

A globális műpiac gyors terjeszkedése az új században és az ezzel összefüggő változások – a modern klasszikus művek ritkasága és a kortársak árainak előretörése – Bartha programjára is befolyást gyakoroltak. Az utóbbi évtizedekben a klasszikus és a fiatal kortárs művészet került a galéria tevékenységének középpontjába. E folyamat felgyorsult, amikor 2006-ban Bartha fiatalabbik fia, Stefan vette át a mindennapi vezetésket. Az általa tervbe vett új bázeli kiállítóterem megnyitása 2007 óta nagy méretű művek és installációk bemutatására is lehetőséget biztosít. Idősebbik fia Londonban, a Bartha Contemporary műkereskedés tulajdonosaként 2000 óta szintén a kortárs művészetre szakosodott.

A digitális idők új művészete új bemutatási formákat kíván, és új kihívásokkal (a kortárs munkák gyakori gigantikus léptéke, komplikált technikája, szerkezete és anyaga) szembesíti a műkereskedelmet. Stefan Bartha innovatív koncepciókkal kísérletezik, ilyenek például a „kiállítás belüli kiállítások” vagy az Imaginary Collection. Ez utóbbin a galéria raktárából kiválasztott műveknek a gyűjtők otthonában történő, egyedi bemutatása értendő.

A jelenlegi program jól mutatja a vállalkozás hagyományos nyitottságát az új törekvésekre. Fiatal alkotók a bázeli helyiség adottságait kihasználva tervezik műveiket. A fiatal generáció tagjai közül megemlíthető Terry Haggerty, Sarah Oppenheimer, Beat Zoderer, Landon Metz, Claudia Wieser vagy a SUPERFLEX dán művészkollektíva, akikkel különösen intenzív a munkakapcsolat. Figyelmet érdemel az együttműködés Imi Knoebellel, a minimal art 80 éves nagymesterével. A svájci konkrét művészet jeles alkotói (Fritz Glarner, Camille Graeser, Verena Loewensberg) mellett az irányzat nemzetközi alkotói (François Morellet, Aurélie Nemours, Bernar Venet) továbbra is képviselve vannak.

A Galerie von Bartha – szerény kezdetek után és nehéz időszakokat is átélve – végül valóban beérkezett: az ötvenéves galéria erős pozíciót tölt be a piacon, és ezt a komoly munkának, a jó döntéseknek és – László Károly személyében – a szerencsének, de mindenekelőtt konzekvensen képviselt esztétikai irányának köszönheti. A második generációs Bartha pedig új dimenzióba helyezte az üzletet – amely ma már 13 embert foglalkoztat –, meghozza nemcsak formailag, hanem kitágítva a gyűjtőkört egy olyan jómódú fiatal publikumra, mely a jelent és a jövőt biztosíthatja e bizonytalan időkben.

Áttekintésünk nem törekedhetett teljességre, és elsősorban a hazai olvasók számára készült, így benne a magyar vonatkozású eseményekre került a hangsúly. A galéria utolsó 20-25 éves nemzetközi tevékenységé, mely a globális műkereskedelemben is elismert helyet biztosított számára, további méltatást kívánna.

DARÁNYI GYÖRGY

Bortnyik Sándor: Kompozíció térben, 1924
olaj, vászon, 54x74 cm

A Galerie von Bartha első tíz évének programja – 52 kiállítást megvalósítva, legtöbb esetben katalógussal – ezt a háttérrel tükrözte: helyi és a László által propagált nemzetközi alkotók, valamint Bartháék svéd konkrét művészeti kapcsolatai mellett a magyar klasszikus és a kortárs avantgárd mérvadó képviselői. Fajó Jánosnak, a Pesti Műhely egyik alapítójának első nyugati önálló kiállítása a még Minimax néven futó, két kis szobából álló galériában nyílt meg 1971 nyarán. Ezt követte a már külföldön élő Kocsis Imre két bemutatója 1972-ben és 1976-ban.

Magyar szempontból az évtized legfontosabb eseménye az Ungarische Avantgarde tárlat koncepciójának kidolgozása. Először Németországban, majd Zürichben, Schégl István – egy másik magyar 56-os menekült – galériájában mutatták

A magyar művek eladása Nyugaton sohasem volt egyszerű, a XX. század végén az eredmények e téren elsősorban három német gyűjtőnek voltak köszönhetőek. Intézményi szinten elismerést jelentett Bartháéknak a Dallas Museum of Art által 1998-ban megvásárolt Prinner Anton-szobor 1933-ból vagy a Magyar Nemzeti Galéria tulajdonába került 1920-as Forbát Alfréd-rajz. Az akkoriiban még élő Forbát – aki egykor a Bauhausból dolgozott és tanított, majd Svédországban várostervezőként működött – újrafelfedezése Bartha svéd háttérének köszönhető.

Legfontosabb és egyben legújabb eladása a magyar piacon – bár a „piac” kifejezés a Magyar Nemzeti Banknak az elmúlt hónapokban eszközölt tömeges felvásárlásaira aligha érvényes – Bortnyik Sándor absztrakt olajfestménye az 1920-as

Prinner Anton: Nagy oszlop, 1933
festett fa, 50x51x150 cm, Dallas Museum of Art

hangot váltottak ki. Ez volt az egyik legsikeresebb vásárlási szereplésük: egy francia múzeum és több fontos gyűjtő is akadt a vevők között.

A sikerekkel azonos ütemben fejlődtek a kiállítási lehetőségek is; ma egy egykori bázeli garázs átépített, nagy méretű területe és egy St. Moritz közelében fekvő történelmi épület, egy egykori csűr nyújt reprezentatív otthont a galéria sokoldalú tevékenységének. Ismertségük növekedésével bővült a kínálat, de az említett alapirányok mindmáig képviselve vannak: egy korai Theo

Az MNB-Ingatlan Kft. beszerzési csápjá a közelmúltban elérte a Kül-
lői Péter szakavatott besorolása sze-
rint (<https://artterritory.com>) nem
több, mint tíz aktív tagot számláló
magyar kortársgyűjtői kistársadal-
mat az annak epicentrumában elhe-
lyezkedő két, talán legjelentősebb-
nek mondható, évtizedes munkával
felépített műgyűjtemény, Nudelman
László és Antal Péteré megközelíté-
sével. És velük együtt azt a privátszfé-
rát is, ahová mostanáig az állami (üz-
leti) hatás ilyen közvetlenséggel nem
ért el, s ahol nem (vagy épp fordított
módon) érvényesült az az ízléssze-
lekció, amely minden eddigi rend-
szert valamilyen formában áthatott.
Ezért most meg kell állni egy pillá-
natra, hogy az egyéves „ámokfutást”
némi távlatból szemügyre vegyük, és
feltegyük a kérdést: elismerésnek (jó-
vátételnek?) is tekinthető-e az, hogy
az MNB-Ingatlan Kft. közvetlenül e
gyűjteményekből vásárolt? Előrebo-
csátom a választ: igen, annak is.

Nem ismeretleneket keresett meg
a belső információkkal rendelke-
ző kft.: mindkét nagy kollekciót már
sokszor láthatta a gyűjtés iránt érde-
klődő és a művekre nyitott közönség
Budapesten, Pécsen, Debrecenben,
Szentendrén és külföldön is. Neveze-
tesebb, művészettörténetileg jelentő-
sebb, értékesebb alkotásaikat a szak-
ma nyilvántartja. Antal kiadványai
már számosak, Nudelman hosszabb
ideje birkózik magával, és vesztés-
re áll: egyelőre tartozik önmagának
és a szakmai nyilvánosságnak azzal,
hogy a gyűjteményét bemutató, terve-
zett kötetet végre megcsinálja. Mind-
kettőjük kitartó és eredményes mun-
kásságát a jelen körülmények között

Az MNB és a magángyűjtők

Elismerés-e a vásárlás?



Korniss Dezső: Szűrőmotívum II., 1972–1973
olaj, vászon, 40x30 cm

lehet pusztán pénzügyi szempontból,
financiális teljesítményként is vizsgál-
ni (igazságtalanul). Ha így történne, fé-
lek, bizonyosan sokan sokfélet tudná-
nak mondani a szerzéssel/eladással
kapcsolatos élményeikről.

De érdekesebb az alkotás, az ér-
tékmentés oldaláról szemlélni az ösz-
szeállított műtárgyegyüttéseiket.
Akár onnan is, hogy az általuk prefe-
rált alkotók műveinek egy része nem
hivatalos csatornákon keresztül távo-
zott volna az országból, másik része
pedig vagy az állami kereskedelmi
rendszerbe fagyott, vagy raktárak-
ban (az alkotóknál is) állt.

E gyűjtők mozgást vittek a rend-
szerbe. Ha úgy tetszik: a saját érték-
ítéleteikkel és választásaikkal segí-
tették művészeik fennmaradását – és
ezt nem az anyagiakra értem, az ön-
becsülés erősítése legalább ennyi-
re lényeges. Hasznos és fontos kísé-
rőkké váltak. Az, aki hajlandó volt
sok pénzt áldozni arra, hogy Korniss
Dezső-képeket vegyen akkor, amikor
a festő nem vagy csak félig-meddig le-
hetett elismert, vagy akit Ország Lili
művei csábítottak el, „nem lehetett
rossz ember”.

Így a korábbi „tízek” közé tartoz-
va embereink voltak – másokkal,
például Pogány Zsoltal, Vörösváry
Ákossal, Vass Lászlóval vagy a kis-
sé elfelejtett, példás gyűjtemény-
nyel bíró dr. Bikkál Attilával együtt
– azok, akik „gyűjtői élcspatként”,
ha nem is azonos időben, de akar-
va-akaratlan, önérdékeiket is szem-
előtt tartva megmentettek fontos
műveket az elkallódástól, a külföld-
re kerüléstől. Párhuzamos (magán-)
múzeumokat teremtettek, amelyek
úgy nyitottak óvatosan a közgyűj-
teménybe áramlásra, hogy egyúttal
versenyképesek voltak a hivatalos,
állami kollekciókkal.

Az idő és a szakma mellett most
az MNB-Ingatlan Kft. vásárlásai,
a nemzeti bank sajátosan alakuló min-
tájába való beemelése és beépülése is
minősíti őket. Szerintem pozitívan és je-
lésértékűen. Ha jelzésnek tekinthető
az, ahogy a mostani vásárlások az év-

tizedekkel ezelőtt meghozott dönté-
seket és az azokban megnyilvánult
minőségérzéklet díjazták a normál
ár/érték sokszorosán megejtett véte-
lekkel. Még akkor is így van, ha tud-
juk: a bank által összeszedett munkák
nem válnak múzeumi anyaggá, vagy-
is a kortársak számára legfontosabb
közgyűjteményi megőrkítés itt elma-
rad. Talán nem végleg.

Ez a késői, de nem teljesen el-
késett reflexió a hatalom részéről
még akár kíváncsi is nevezhe-
tő első lépés lehet: benne rejlik egy
esetleges szándék a háború utáni
és a kortárs magyar művészet átfő-



Frey Krisztián: 06.06.92 (Incike), 1992
olaj, papír, 70x50 cm



Lakner László: Tükörszaj, 1969/2003
olaj, vászon, 162x160 cm

gő, állandó bemutatására. Egy effé-
le vállalkozás akkor nyerne értelmet
– és tompítaná a sokakat zavaró ösz-
szegszerűséget –, ha a megnyílt két-
oldalú hajlandóságot ideális mére-
tűre tágitva az állam elkötelezné
magát arra, hogy a késői jóvátételt
kiteljesítve a legjobb magyar ma-
gángyűjteményeket, mint nemzeti
örökségünk részeit, maga fogja úgy
„megmenteni” széthordásukat és
eltűnésüket megelőzendő, egyben
tartásukat feltételező és garantáló
vásárlással, majd megfelelő elhelye-
zéssel egy erre a célra létrehozandó
múzeumban, ahogy azok – nem szé-
gyen ez: idősödő – tulajdonosai tet-
ték az általuk kiválasztottakkal ma-
gánterükben.

Bízom abban, hogy az általam
adott értelmezés az egyetlen és érde-
mi magyarázata az egyébként meg-
magyarázhatatlan és piaczavaró vé-
telárakkal operáló üzleti modellnek.
Ha mégis másról lenne szó, egy világ
omlana össze – bennem is.

GYÁRFÁS PÉTER



TETZLAFF KOROLJOV KRILOV LEONSKAJA KHATIA & GVANTSA BUNIAISHVILI DEBARGUE ZEHEITMAIR KREMER KELLER

Várjuk szeretettel
a 2021/22-es koncertévadban is!

concertobudapest.hu



21|22

© Marjai Judit

EMBERI ERŐFORRÁSOK
MINISZTERIUMA

„A sorozatgyártás korában annál értékesebb valami, minél ritkább. A legértékesebb dolog az, ami nincs is.”
(Hantos Károly)

A képzőművészet története során sokszor előfordult, hogy a technikai fejlődés a művészetben is nagyot fordított. Az egyik ilyen technikai újítás az olajfestés volt, amely lehetővé tette a hordozható freskót. Ilyen módon nemcsak a művészek nyertek új teret a templom- vagy palotafalnál lényegesen olcsóbb vászon miatt, hanem egyben a műkereskedelem is létrejöhett, hiszen a művek hordozhatóvá váltak. Valami hasonló történik a szemünk előtt. Képet vásárolni anélkül is lehet, hogy az ember értené az olajfestés lényegét, de mégis megnyugtatóbb, ha érti. Megpróbálkozom tehát egy kis technikai ismertetővel.

Elsőként a kriptovalutákról lesz szó, közülük a bitcoin a legismertebb. A kriptovaluta pénz. Át lehet váltani – mondjuk – dollárra vagy forintra, és viszont. Az általánosan használt pénznemek és a kriptovaluták között az alapvető különbség az, hogy ez utóbbiakat elosztott rendszerekben tartják nyilván, nem áll mögöttük kibocsátó intézmény. A pénzmozgások nem valamelyik bankon keresztül történnek, hanem közvetlenül a coin eredeti és leendő gazdája között. Ily módon a pénzmozgás viszonylag követhető, ugyanakkor az adott pénznem értéke – más pénznemekben mérve – erősen ingadozik.



@deeze: Headscape

A mi esetünkben a pénznem nem a bitcoin, hanem egy másik kriptovaluta, ezt etherumnak hívják. Az ethereum és a bitcoin között a legnagyobb különbség az, hogy az ethereumhálózaton belül nemcsak fizetési tranzakciók, hanem szerződések is végrehajthatók. Magyarán inkább hasonlít a cserekereskedelemhez, mint a bitcoinhálózat.

A harmadik – és egyben utolsó – fogalom, amiről itt szó lesz, a non-fungible (nem helyettesíthető) token, röviden NFT. Az NFT az ethereumhálózaton belül értelmezhető fogalom. Ahogy már említettem, az ethereumhálózat szerződések is képes bonyolítani, ha úgy tetszik, cserekereskedelmet. Az NFT olyan azonosító, amely mö-

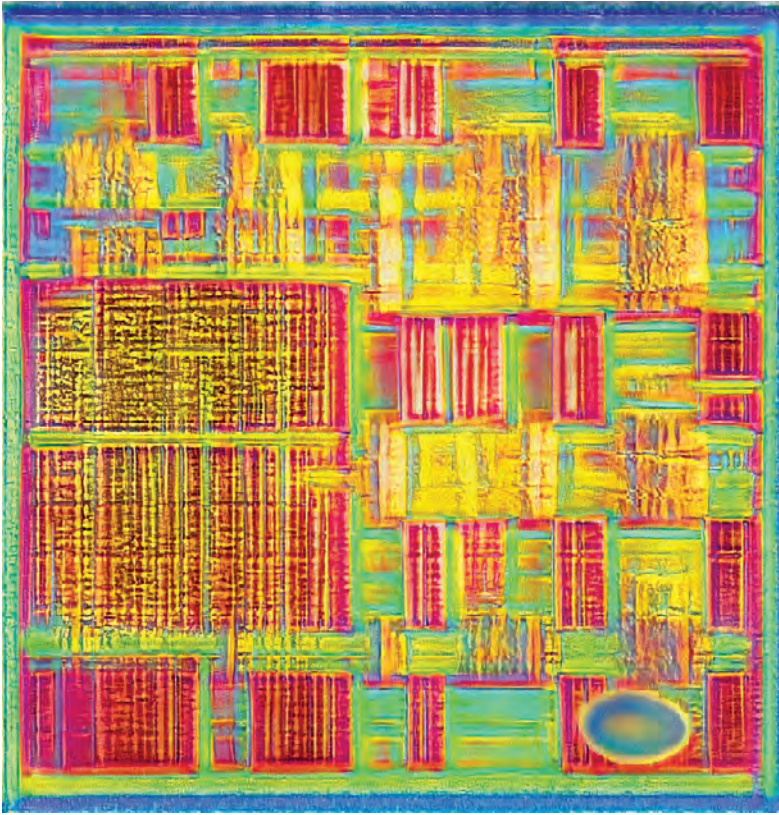
gött nem pénz áll, hanem egy fájl. Mondjuk egy képfájl, hangfájl vagy digitális videófájl. A token hitelesíti és garantálja, hogy a fájl kinek a tulajdona – ugyanolyan megbízhatóan, ahogy a pénzzel is teszi. És persze be lehet cserélni etherumra, magyarul a digitális képet el lehet adni, illetve meg lehet venni.

Éppen ez történik a szemünk láttára, mégpedig meglehetősen nagy tételekben. Az OpenSea hálózat – amely jelen pillanatban az egyik legnagyobb NFT-szolgáltató – több mint 14 millió NFT-t tart számon. Az egyetlen NFT-ért kiadott összeg dollárban mért rekordja jelenleg 69 millió dollár.

A rengeteg igyekezet meg a rengeteg pénz még önmagában nem jelent semmit. De általában lesz belőle valami. Ennek az új jelenségnek itt csak a képzőművészeti vonatkozását szeretném áttekinteni. A képzőművészetnek hagyományosan négy szereplője van: először is a műtárgy, aztán a közönség, a művész és végezetül a kurátori/mecénási szcénában tevékenykedő személyek és intézmények. Ez a négy entitás egymásra van utalva a tekintetben, hogy folytonosan hitelesítik (hitelesíteniük kellene) egymást. Mit értek ez alatt? A közönség szemében a műtárgyat elsősorban az intézményi háttér hitelesíti. Akár-

Blockchain-hálózatba kódolt műtárgyak

Digitális aranyláz



@cobotica: Tartu Court

Eddig ez tautológiának tűnik. A szereplők közül a közönség az, akinek nincs szüksége hitelesítésre, minthogy közönség bárki lehet. Közönségnek lenni a képzőművészetben azért megtiszteltetés, mert az egész érte történik. Vannak olyan mondataink, mint „kiszolgáltatni a közízlést”. A kortárs szcénában ez nem hangzik túl jól. Vajon aki egyáltalán nem kívánja kiszolgáltatni a közízlést, képes lesz-e azt alakítani? És ha nem, mit számított, hogy mit csinál?

Mi a helyzet a képzőművészeti négyessel az NFT-műfajban? A hitelesítés technikai részét a blockchain-hálózat végzi. A művész birtokában lévő wallet (eredetileg: pénztárca) tartalmazza a műtárgyat hitelesítő azonosítót. Ez annyit jelent, hogy az egész világ számára nyilvános és hiteles, hogy ki a mű alkotója. Művésszé válni egy technikai aktus révén lehet. Ugyanez érvényes a közönségre. A művek – függetlenül a tulajdonostól – nyilvánosak az interneten, bárki megnézheti, sőt le is másolhatja magát a fájl. A mindenkorai tulajdonos, sőt a műtárgyat valaha birtokló is visszakövethető és nyilvánosak. Igen, a wallet-azonosítók nyilvánosak, de a személyek nem feltétlenül. Semmi sem kötelezi a résztvevőket, hogy személyesen szerepeljenek az ügyben. Ha szabad így fogalmazni, a közönség és a művész is bárki.

Elérkeztünk a lényeghez, a műtárgyhoz. A műtárgyak tekintetében a technológia nem ad támpontot, ahogy mondjuk az olajfestés teszi. Az NFT-műfaj nem a műtárgy-előállítás új útjait kereső művészekről ered, hanem a gyűjtőktől. Kezdetben videójátékok és sportklubok által előállított gadgetek digitális megfelelőjének szánták. Ebből nőtt ki például a rarible.com, ahol a művészet mellett a (videó)játék, a sport és a filmek is kategóriaként jelennek meg. Viszonylag ritkák az olyan gyűjtőhelyek, mint a foundation.app, amely egyszerűen artworknek titulál mindent.

Az NFT-k létrehozása nem ingyenes, sőt nem is túlságosan olcsó do-

log. Nem merülök el a technikai részletekben: a blockchain-hálózatokban minden műveletnek, így a szerződés-kötésnek is van díja, az úgynevezett gas fee. A műveletekért fizetett összeg általában a hálózat terhelésétől függ, jelen pillanatban – épp az NFT-láznak köszönhetően – elég magas. Ez egyfajta szűrőt jelent a művészek tekintetében. Ugyanakkor létezik egy open-sea.org nevű site, ahol bárki kreálhat NFT-t, a díjakat átvállalja a működtető szervezet, cserébe az NFT eladásából százalékot von le. Ez hát a műtárgyak nyílt tengere.

Van még egy érdekes aspektusa a blockchain-hálózatba kódolt műtárgyaknak: a digitális öröklét. Amíg a hálózat létezik, addig a műtárgyak is létezni fognak. (Az ethereumhálózat összértéke 20 milliárd dollár körül van, tehát megszűnésére az esély nem nagy.) A digitális műtárgyakkal kapcsolatos eredetiségi kérdésekre is viszonylag megnyugtató választ ad. Tulajdonképpen minden hitelesíthető vele, ami fájlként elmenthető: irodalom, zene, ételrecept, bölcs mondatok vagy a világ legjobb vicce.

Az imént azt írtam, hogy bárki lehet művész, és ebből következik, hogy bármi lehet műtárgy. Ám nem lehet mindent eladni. Az NFT-k nagy tömege nem kel el, illetve alacsonyabb áron kínálják, mint amennyire a létrehozása került. Bizonyos gyűjteményekben azonban tapasztalható egyfajta minőség egyfajta koncentrációja. Elnézést az óvatos fogalmazásért, de nem tudok szabadulni a gondolattól, hogy a Múértő olvasói nagyságrendekkel nagyobb szellemi-esztétikai koncentrációhoz szoktak. Ahogyan attól sem, hogy néhány igazán jó mű is ott úszik az óceánban.

Mégis úgy gondolom, hogy mint műfaj, az NFT egy olyan nyílt rend-

szert (eretnek szóval: piac), amely a képzőművészetnek is teret ad. Akár úgy, hogy lebont bizonyos falakat, akár úgy, hogy rányitja a kortárs művészek szemét a közönségre.

Megjegyzem: a fizetőképes közönségre. Sok szó esik a rekordáron eladott NFT-kről. Valójában ezek kivételek; mint amikor az ember nyer a lottón, vagy egy életen keresztül sikeresen ügyeskedik a tőzsdén. Szeretjük úgy gondolni, hogy képzőművészként olyan szellemi szférákban mozgunk, ahol a pénz nem számít. Talán így is van, de én személy szerint nem hiszek túlságosan a nyomor jellemformáló erejében. Azt hiszem, hogy sok épeszű áron eladott műtárgy számottevő közönséget jelent, és egyben szellemi függetlenséget. Vagy legalábbis némileg nagyobb mozgásteret, mint néhány kurátor igényeinek kiszolgálása.

Értelmezhetjük káosznak is a jelenlegi állapotot: Edward Snowden-től kezdve John Cleese-en keresztül Snoop Doggig mindenki alkotóként vesz részt benne. De értelmezhetjük szabad versenynek is. Részemről nagyon kíváncsi vagyok, hogy a kortárs művészek hogyan szerepelnek majd benne. Itt egy másik idézet, ezúttal Vitalik Buterintől, az ethereumhálózat 27 éves alapítójától: „Azért találtam fel az etherumot, hogy a kis fickóknak erőt adjak, a nagyokkal meg kiszúrjak.”

Felmerülhet a kérdés, hogy mit birtokol, aki megvesz egy NFT-t? Nem jogilag vagy technikailag értem, az rendben van. Hogyan manifestálódik a műtárgy? Elsősorban az interneten látható kollekcióban. A kriptovaluták szokásos megjelenése egy mobiltelefonon futó alkalmazás (wallet). A legújabb wallet-alkalmazásokban egészen őszinte módon két kategória szerepel: coin és collectibles. Azaz pénz, illetve gyűjthető dolgok. Aki többre vágyik, megjelenítheti a szerzeményét egy digitális képkeretben, a tévéjén, van már erre is szolgáltató cég. Gondolom, annak idején ugyanennyire bizonytalan dolognak látszott elsőre pénzt adni egy olajfestményért.

Mi a helyzet a kurátori szcénával? Ahogyan az előzőkből is kiderül, vannak galériaként vagy aukciósházként működő gyűjtői szájtok. A foundation.appon éjjel-nappal zajlanak az árverések. Az alkotóként való megjelenés a közelmúltig egyszerű regisztráció kérdése volt, most azonban már – az erős túlkínálat miatt – mindenféle modellekkel próbálkoznak. Általában igyekeznek kiszűrni a nem humán alkotókat, jellemzően hiteles közösségimédia- (Instagram-, Twitter-) jelenlét alapján, illetve a tagok szavazhatnak az új tagok kérdésében. Az egyes alkotókat követni, lájkolni lehet, és az elkelt művek ára teljesen nyilvános is. Egyelőre úgy tűnik, hogy a nyílt tengerből való kiemelkedés lehetősége egyszerűen a személyes ismertségben rejlik.

Hírlík, hogy készül az első magyar NFT-galéria ohyes.hu néven.

Illele valamiféle tanulsággal vagy összefoglalóval szolgálnom, de nem tudok. Jósolni nincs értelme, véleményyt alkotni korai, elszaladni késő.

FAA BALÁZS



Kortárs grafikák a tavaszi árveréseken

Új fejezet kezdődik?

Aligha vitatható, hogy a kortárs grafika a hazai aukciós piacon az elmúlt években tapasztalt némi javulás ellenére is kevésbé megbecsült, mint külföldön. Most azonban kedvezőbb „a csillagok állása” ahhoz, hogy a helyzet nálunk is érdemben változzon. Egyrészt a nemzetközi folyamatok itthoni érvényesülése nem törvényszerű ugyan, de a tartós trendek – márpedig a grafika növekvő megbecsültsége ilyen – idővel rendszerint begyűrűznek. Másrészt az elmúlt években ugrásszerűen nőtt az érdeklődés a magyar neoavantgárd mesterei, az Iparterv-generáció munkássága iránt. E művészek többsége kifejezetten aktívan művelte-műveli a grafikai műfajokat, többük életművében a sokszorosított grafikák is igen fontos szerepet játszanak, így lassan munkásságuknak ez a területe is reflektorfénybe kerül. Harmadrészt a pandémia több szempontból is kedvezett a grafikák

napban minden korábbi meghaladó számú, több mint húsz olyan aukció zajlott, melyeken kortárs grafikák is szerepeltek. Kifejezetten grafikai árveréseket korábban ritkán tartottak – volt időszak, amikor csak az Arte képviselte következetesen ezt a műfajt –, most viszont rajta kívül hárman is színre léptek: a BAV (15. alkalommal), a Régikönyvek.hu (másodszor) és – újdonságként – a Virág Judit Galéria. Utóbbi a ház pozíciója miatt különös jelentőséggel bír – láttuk tavaly, hogyan rázta fel a piacot 2019. novemberi első kortárs árverésük. A WOP Galéria több részletben megtartott aukcióján is szinte csak grafikák szerepeltek, és ez a műfaj képezte a képzőművészeti anyag gerincét a Darabanthnál is. Másutt – a Műgyűjtők Háza kivételével – a grafika inkább csak kiegészítő szerepet kapott, de így is elmondható, hogy ilyen rövid idő alatt ebben a műfajban még

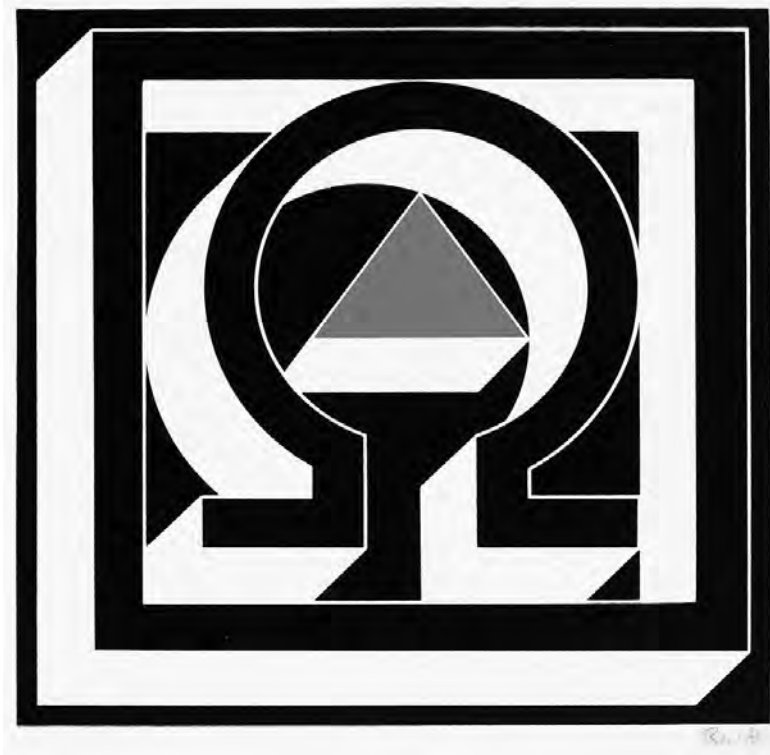
a legkeresettebbek. Kiugróan sok, 36 – többségében sokszorosított – grafika lehetett licitálni Fajó Jánostól; legnagyobb részük el is kelt, az árak a nyomatoknál 38 és 300 ezer forint között mozogtak, egy temperájáért (Virág Judit Galéria) 550 ezer forintot adtak. Gazdag volt Bak Imre műveinek kínálata is: 15 tételéből csak egyre nem volt vevő. Szitanyomatai 90 és 750 ezer forint között keltek el – többnyire igen jelentős licitemelkedések után –, egy tuskompozíciója (Virág Judit Galéria) 1,7 millió forintért cserélt gazdát. Hasonló volt a helyzet Lantos Ferenc munkáival is, a 14 tétel közül ugyancsak egyre nem volt licit. Egy apró tusrajza 1968-ból (BAV) 36 ezer-ről 220 ezer forintig, egy nagyobb méretű színes tus (Párisi Galéria) 1,2-ről 1,6 millió forintig jutott; szitanyomatait 65 és 420 ezer forint között ütötték le. Életművének lezárulása érezhetően megdobta az eddig is élénk keresletet Konok Tamás munkái iránt is, akitől a két hónap alatt 15 grafikai tétel került kalapács alá, és 13 gazdára is talált 90 és 360 ezer forint közötti áron. Nádler Istvántól 14 litográfiára, illetve szitanyomatra lehetett licitálni, a leütési árak – egy 48 ezer forintért elkelt ofszetnyomatot leszámítva – 150 és 460 ezer forint között váltakoztak. Keserü Ilonától szűkebb volt a kínálat, de négy tétele közül egy 1984-es, mindössze húsz példányban készült szitanyomat a Virág Judit Galériánál 240 ezerről indulva ebben a kategóriában kiugróan magasnak számító egymillió forintos árat ért el. Pinczehelyi Sándortól öt szitanyomat szerepelt a kínálatban, áraik 200–320 ezer forint között alakultak.

Továbbra is élénk az érdeklődés efZámbó István művei iránt: 18, kalapács alá került tétele kevés kivétellel elkelt. Az alacsonyabb árfekvésű komputer- és egyedi beavatkozású printek mellett egy pasztellje 420 ezer, egy tus-akvarell munkája 500 ezer, egy golyóstollrajza pedig 550 ezer forintért ment tovább, előbbi a Godot, utóbbi kettő a Virág Judit Galériánál.

Szinte teljesen hiányoztak a grafikai kínálatból a fiatalabb nemzedékekhez tartozó és a külföldi művészek munkái. A fiatalokkal kapcsolatban jogosnak tűnő ellenérv, hogy munkáiknak elsősorban a galériáknál van a helyük, de mint ahogy festményeik is megjelentek már az aukciókon, minden bizonnyal lenne kereslet grafikáikra is, hiszen sok fiatal gyűjtő elsősorban saját korosztályának munkáit vásárolja az árveréseken. Örvendetes viszont, hogy számos külföldön, főként Franciaországban és Németországban élő magyar művész műveire lehetett licitálni, Reigl Judit, Molnár Vera vagy Lakner László mellett többek között Anna Mark, Major Kamill, Joseph Kadar, Bér János, Perneczky Géza, Tót Endre egyedi vagy sokszorosított grafikáira is. Kadar egyébként a tavaszi aukciókon leggyakrabban szereplő művész volt, köszönhetően elsősorban annak, hogy a WOP Galéria egy teljes este csak az ő 40 munkáját árverezte; de megtalálhattuk őt további ház kínálatában is.

A júniusi árverések többségének lapzártakor már ismert anyagából kiindulva valószínűsíthető, hogy a kortárs grafika eddigi legjobb félévét fogja zárni a hazai piacon.

EMÖD PÉTER



Bak Imre: Omega, 1979
szitanyomat, papír, 27,5x27,5 cm

iránti kereslet, és egyidejűleg a kínálat növekedésének. A grafikát – a fotó mellett – korábban is az online értékesítésre legalkalmasabb műfajként tartották számon, így helyzeti előnybe került, amikor a műkereskedelem egésze kénytelen volt az online csatornákra váltani. Ugyanakkor a családi büdzsék kulturális jellegű kiadásokra szánt részét nem nagyon lehetett másra – utazásra, színházra, hangversenyre – költeni, így kisebb-nagyobb összegek átcsoportosíthatók voltak műtárgyvásárlásra. Ez elsősorban nem a több tízmilliós festményekre vadászók számára teremtett új lehetőségeket, hanem éppen azoknak, akik néhány tíz- vagy százezer forintot tudnak ilyen célra fordítani.

Ugyancsak várható volt a kínálati oldal bővülése, két okból is. Egyfelől szívesebben válnak meg a birtokukban lévő munkáktól azok, akik bíznak a kereslet bővülésében, másfelől vannak – nem is kis számban – olyanok is, akik a pandémia miatt nehéz helyzetbe kerültek, és kényszerből jelennek meg eladóként a piacon.

Egy pillantás az április–májusi aukciós naptárra jól mutatja, hogy kínálatból valóban nincs hiány: e két hó-

nem zúdult ennyi kortárs munka a hazai piacra. (Talán ezzel is magyarázható a helyenként méltatlan prezentáció, a téves születési és – már lezárult életművek esetében – a hiányzó halálozási évszám, a művek lemaradt adatai és az üveg mögött fotózott, gyenge minőségű illusztrációk.) A rendkívül gazdag, sok száz darabos kínálat érdekes megfigyelésekre adott alkalmat, hiszen néhány művész azonos vagy ugyanabból a sorozatból származó sokszorosított munkái több háznál is szerepeltek, gyakran jelentősen eltérő kikiáltási és leütési áron. Ezek összevetése nem feltétlenül támasztja alá azt az ismert vélekedést, hogy vannak „olcsó” és vannak „drága” aukciósházak: nem volt általános szabály arra, hogy hol járt jobban a beadó, és hol a vásárló. (Itt említjük meg, hogy számos aukciósház az elmúlt hónapokban megemelte a jutalékkulcsot; ma már 23-25 százalék a jellemző, és kilóg a sorból, aki 20 vagy – mint a Régikönyvek.hu – 15 százalékot kér.)

A jó elkélési arány mutatja, hogy a bő kínálat élénk kereslettel találkozott. A várakozásnak megfelelően a neoavantgárd mesterei voltak

November Galéria, Budapest

Fókuszban a XX. század

Többek közt Moholy-Nagy László és Ébner Lajos egy-egy munkájának piacra vezetésével kezdi meg működését a November Galéria. Az alkotásokban közös, hogy mindkettő külföldi gyűjteményből származik; előbbi a New York-i Museum of Modern Art közönsége is láthatta az 1974-es, Kertész, Rodcsenko és Moholy-Nagy: Fotográfiák a gyűjteményből című kiállításon. De Ébner konstruktív geometrikus kompozíciója sem akármilyen utat járt be, egykor



Moholy-Nagy László: Fürdés után, 1931
vintage, ezüst zselatin nagyítás, 28,5x20,6 cm

Reprodukcio: Biró David

Régiség és Kortárs Művészeti Kiállítás és Vásáron történő megjelenésükre tartogatják a galéria profiljának szélesebb körű bemutatását. Az azonban tudható, hogy a korszakot tekintve a fókusz a XX. századra, az 1880–1980 közti időszakra kerül, a galeristák célja a klasszikus értékek felmutatása, elfeledett művészek kanonizálása – kiemelt figyelmet fordítva a nőkre. Elmondása szerint Várkonyinak „szíve csücske” az Új nyolcak, a tizenöt nőművész által 1931-ben alapított művészcsoporthoz, ami némi iránymutatást adhat a galéria tervei iránt érdeklődő közönség számára. (Idén jelent meg Kopócsy Anna Új nyolcak – Festők a magyar művészet sodrában című monográfiája a Holnap Kiadó gondozásában.) Földvári és Várkonyi a tervek szerint elsősorban festmények kereskedelmével foglalkozik a November falai között, előfordulnak majd azonban grafikák, fotográfiák, szobrok és egyéb tárgyak, textíliák is.

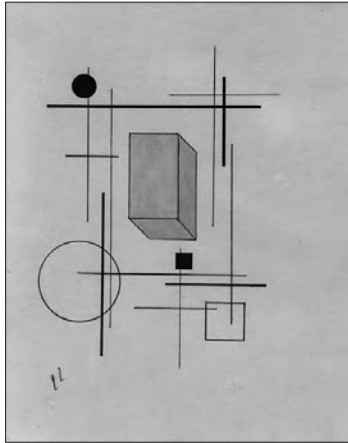
Földvári és Várkonyi évek óta foglalkozik XX. századi művészettel és a korszak műveinek gyűjtésével, nevük vélhetően nem ismeretlen a hazai műkereskedelmi szcénában eseményeinek követői számára. Földvári a Földvári Books, valamint a Trapéz Galéria tulajdonosaként vált aktívvá az elmúlt másfél évtized során. Antikvárium szintén a modern művészetre, irodalomra, filozófiára fókuszál. A Trapézban kortárs magyar művészeket képvisel, jelenlegi kiállítását Barta Mária korai munkáiból rendezi. Várkonyi a Budapest Poster Gallery tulajdonosaként a plakátművészet kedvelői számára megkerülhetetlen. A 2010 óta működő galéria kínálatában megtalálható a hazai plakátművészet jelentős alkotóinak több ezer munkája, többek közt propaganda, film, kereskedelem, sport és utazás kategóriában.

A November Galéria helyszíne egy Andrassy úti lakás, az épp rekonstrukció alatt álló Operaház és a Drechsler-palota (az egykori Balettintézet) szomszédságában.

A galéria vezetője Tóth Lili Rebeka művészettörténész, a CEU alumnája, vele dolgozik a két alapító. Amellett, hogy kurrens alkotók munkáival foglalkoznak, nagy potenciált látnak méltatlanul elfeledett vagy alulértékelt művészek kutatásában, ismertté tételében és piacra vezetésében. A magyar műtárgypiacon a mai napig is többször sor kerül XX. századi életművek feltuttatására, de a galeristák ugyancsak elengedhetetlennek tartják az aktív jelenlétet a nemzetközi piacon. Ez már eddigi munkásságuk során is hangsúlyt kapott, így nem friss szereplőként lépnek ki a nemzetközi színtérre. A magángyűjtők mellett intézményekkel szintén keresik, ápolják a kapcsolatot.

A tervek szerint kulturális programok is várják majd az érdeklődőket a November Galériában. Ezek szervezésében Bősze Ádám zenetörténésszel működik együtt Földvári és Várkonyi, de nem csak zenei vonatkozású programokkal készülnek, a társművészetek széles körét igyekeznek bevenni a kiállítóhely falai közé. Minderre pedig már nem kell sokat várni, hiszen a galéria a következő hónapokban elindítja működését, a széles közönség előtt is bemutatkozik. És hogy miért November? Mert nemcsak jól hangzik, de az alapítás történetére is reflektál. Ez volt ugyanis az a hónap, amikor Földvári és Várkonyi számára egyértelművé vált, hogy nincs visszaút: megalapítják a galériát.

MOLNÁR SZUSZANNA



Ébner Lajos: Geometrikus kompozíció, 1920-as évek
gouache, tus, papír, 20x24 cm

Reprodukcio: Biró David

Dorotheum, Bécs

Versenyparipák és talján tájak

Ismét online tartotta meg XIX. századi festészeti licitálását május 6-án a császárváros patinás árverezőháza. A 255 tétel között ezúttal is akadt majd tucatnyi magyar kismester – Aggházy Gyula, Böhm Pál, Györgyi Giergl Alajos (két képpel), Goltz Demeter, Hamza János, Pataky László (két művel) és Somogyi Dániel –, akiknek munkáit mérsékelt áron bár (832 és 10 880 euró között), de egy kivételével mind sikerült értékesíteni.

Ugyanakkor a listavezető leutéseknak is vannak hazai vonatkozásai. A háromgenerációs Blaas-festődinasztiából ugyanis a tirolai származású olasz–osztrák mester, Julius von Blaas (1845–1922) sokat tartózkodott Magyarországon, amit főként a lovak iránti érdeklődése indokolt. Maga is kiválóan

lovagolt versenyszerűen vagy falkavadászatokon, és ezt festményein is sokszor megörökítette. Lóábrázolásai 1869-től a bécsi Künstlerhausban (amelynek tagja volt), 1871-től Budapesten a Képzőművészeti Társulatnál, 1877-től pedig a budapesti Sugárúton elkészült Múcsarnokban (ma a Magyar Képzőművészeti Egyetem VI., Andrásy út 69. alatti épülete) voltak láthatók rendszeresen, amiről a korabeli lapok reprodukciókon is be-



Julius von Blaas: Barna pej, fején fehér folttal, az istállóban, 1899
olaj, vászon, 54,5x68 cm

számoltak. A Hon 1871. április 28-i száma szerint a Képzőművészeti Társulat kiállításán Blaas Agarászat Magyarországon című vadászkepe szerepelt „hét lovassal, köztük egy delnővel, s három agárral, melyek már-már nyakon csípnek egy holtra kergetett nyulat”. A Havi Szemle 1878/I. számában Prém József a később Régi Múcsarnok néven emlegetett intézmény kollektív tárlata kapcsán számolt be gróf Pálffy János műgyűjtő-mecénás és a festő sikeres együttműködéséről, melynek nyomán négy kép került a közönség elé. „Az egyik »Doucourt« sárga mént az istállóban tünteti föl, amint előtte a szalmán játszó két kutyától megijed. [...] És »Frolik« anyakancán és csikójának képmása. A két kisebb kép egy sárga és egy fekete paripa. [...] A sportsmanek rendkívüli érdeklődéssel látogatták az ottani művészek házát, csodálkozva egy magyar mágnás s egy hírneves festő ama ritka szeszélyén, hogy e nevezetes paripák életnagyságban örökíttessenek meg.” Blaas megrendelése miatt a magyar arisztokrácia tagjai közül Festetics Tasziló herceg keszthelyi, gróf Esterházy Miklós József tatai, Nákó Kálmán gróf nagyszentmiklósi kastélyában időzött többször. 1880-ban maga a császár hívta meg Gödöllőre, hogy a bécsi kereskedők Stefánia főhercegnőnek szánt albumához vadászcíkjait festesse. Magántanulmányútajain felvidéki vagy alföldi zsánerjeleneteket és vásárokat skiccelt rendszeresen, 1879 és 1889 között Kozma Ferenc mezőgazdász, országos lótenyésztési főfelügyelő megbízásából a kisbéri, a mezőhegyesi, a bábolnai és a lipicai ménes híres telivér ménjeit és kancáit örökíttette meg sorozatban, gróf Jankovich Józsefnek pedig a Kincsem mint anya (1884) című képet festette meg. A Magyar Mezőgazdasági Múzeum mintegy harminc lóábrázolását őrzi. A szakértők festői kvalitásai mellett kiemelik minden részletében „fajta-azonos” pontosságát, ezért érthető, hogy most is az élre került a profilból ábrázolt Barna pej, fején fehér folttal, az istállóban (1899) című, lényegre törő kompozíciója, melyet 4000–4550 euró közöttre tartottak, 3400-ról indítottak, és végül ennek hétszereséért, 22 800 euróért sikerült eladni. Hasonlóan statikus elhelyezésben, szintén oldalnézetből szerepelt a kissé későbbi, ám valamivel nagyobb méretű Almásszürke (1903), amelyet többre, 5–6 ezer euróra értékeltek, feljebből, 4500 euróról kiáltottak ki, és kikiáltási ára négyszereséért, 20 300 euróért ütöttek le.

A képzeletbeli dobogó harmadik fokára három, egyaránt 15 300 euróért elkelt itáliai veduta került. A nápolyi Vincenzo Caprile Velence, a Canal Grande (é. n.) című színpompás palotaábrázolásán a fehér márványépület és a vöröslő őszi növényzet a türkiz tengervíz koloritkontrasztjával igen vonzó. A mű három generáción át volt olasz magánkézben, hátlapjának címkéje szerint Monte Carlo nemzetközi festészeti seregszemléjén is vendégeskedett. Most 8–12 ezer euró közti becsértékének alsó határáról indult. A francia Félix Ziem Velencei kertek (é. n.) című, olajjal falpra készült, impresszionisztikus jelenete – előtérben híddal és csónakázókkal – dél-amerikai magángyűjteményből került az osztrák árverésre, és 9–12 ezer eurós elvárással indult. Végül a bécsi Johann Nepomuk Schödlberger Villa Gregoriana, Tivoli (1843) című, kissé sötét tónusú, tipikus mediterrán atmoszférájú római tájképét itáliai magántulajdonból adták be az árverésre, és 3–4 ezer eurós sávjának aljáról érte el becsértékének ötszörösét.

WAGNER ISTVÁN



Vincenzo Caprile: Velence, Canal Grande, é. n.
olaj, vászon, 62x59 cm

A rejtéllé változott nő

OstLicht, Bécs

Az OstLicht fotógaléria április 16-án rendezte 23. régifénykép-aukcióját. A 150 tétel ezúttal nem teljesítette a rendezők előzetesen jelzett anyagi elvárásait: a felvételek zöme a becsérték alsó határa alatt kelt el.

Valie Export 1940-ben született osztrák képzőművésznő 1974-ben készült, manipulált fotójának 24 ezer eurós elért ára és Heinrich Kühn 18 ezres leutése éppúgy üdítő változatosságot jelentett, mint August Sander két gyermeket ábrázoló, jellegzetes fekete-fehér zsánerképének 8500 eurós szereplése. Robert Mapplethorpe 22 ezer euróval hozta a papírfomat egy férfitörzöt ábrázoló képpel. A magyar érdeklődő ezúttal nem Brassai 7 ezer eurós eredményére, hanem a több országban is sikert aratott és az osztrák fotóaukciókön gyakran szereplő magyar fényképész, Spolarics Olga 1700 eurót elért, 1928-ban készített, farsangi kosztümös önarcképére figyelhetett fel.

Spolarics Olga 1895. május 6-án született Budapesten, és 1969. szeptember 2-án hunyt el Bécsben. Ekkor már nem saját, hanem első és második férje vezetéknevét viselte: hivatalos irataiban Olga Wlassics Rothenként szerepelt. Bár hitvestársaihoz hasonlóan ő is festőművészként tevékenykedett – 1957-ben és 1958-ban például kiállított az Österreichischer Künstlerbund tárlatán –, világhírnévre mégis fotósként tett szert.

Sikere mércéjének mondható, hogy címszökeként szerepel a német Hans-Michael Koetzle által összeállított és 2005-ben megjelent fotólexikonban (Das Lexikon der Fotografen), amelynek szerzője 530 életrajzba sűrítette bele a XX. század fotótörténetét. Furcsa, de Spolarics Olgának ez a jelentős eredménye a mai napig sem érte el a hazai fotótörténészek ingerküszöbét. Nem rázta meg a szakmát a hazánkban jól ismert, magyar rokonsággal is rendelkező osztrák Monika Faber 1998-ban közreadott, 159 képpel illusztrált Die Frau, wie du sie willst (A nő, amilyennek akarod) című könyve sem. Faber ebben ismertette Spolarics Olga és férje, Wlassics Adorján (1893–1946) közös, Atelier Manassé néven működtetett bécsi műtermének 1922–1938 közötti történetét. Manassé király öszövségi alak, viszont Adorján Manasse Jókai Mór Egy az Isten című, 1877-ben megjelent regényének hőse. Nem vitás, hogy Wlassics Adorján és felesége műtermének neve innen származik.

De hogyan alakult ki ez a Bécsben, az 1920–30-as években egyértelműen sikeres Atelier? Spolarics Olga-Olly némafilmszínész volt Budapesten. Sztárfotója megjelent a Színházi Élet 1918/49. számának borítóján, azzal a megjegyzéssel, hogy a dekoratív ifjú hölgy a „Phönix Filmgyár tagja”. Ez a cég csak 1918-ban ötven filmet jegyzett, rendezője pedig nem más volt, mint a később Hollywoodban jelentős sikereket arató és a Casablancáról világszerte ismert Kertész Mihály (1888–1962).

A némafilmkészítés hőskora az 1920-as évtized volt. Kertész és első

felesége, a később Lucy Doraineként ismertté vált filmsztár, Kovács Ilonka Bécsbe költözött. Spolarics Olga jól ismerte és habozás nélkül követte Kertészt a külföldre. Kertész 1919-ben és 1920-ban két-két, 1921-ben már öt osztrák filmet rendezett. 1922-ben forgatta a Szodoma és Gomorra című



A fényképész Wlassics Olga karneváli kosztümben, Bécs, 1928 körül

szuperprodukción, amelynek főszerepét természetesen felesége alakította. A film látványos jeleneteiben összesen 14 ezer (!) statisztát foglalkoztattak.

Elképzelhető, hogy Spolarics Olly és Wlassics Adorján a filmgyártás révén ismerkedett meg egymással. Tény, hogy Wlassics 1920. október 29-én másolatot kért a még 1918-ban Budapesten kiállított fényképész iparigazolványáról. A következő hó-



Lucy Doraine képeslevelezőlap-fotója, 1924 körül

napban a két magyar össze is házasodott, pénzkereseti forrásként pedig fotóműtermet nyitott Bécsben. A filmgyár körül nyüzsgő több ezer ember jó ügyfélkörnek bizonyult. A statisztálásra vagy filmszerepre jelentkezéshez fényképsorozatra volt szükség, amit Spolaricsék Atelier Manasséja jutányos áron készített el. Az pedig, hogy a felvételek egy része olykor kissé pikánsra sikerült, benne volt a kor levegőjében.

A vállalkozó kedvű ifjú hölgyek egymásnak adták a kilincset. Ruhadarabjaiktól gyorsan megváltak, és az egymás szavába vágó házaspár utasításainak megfelelően pózoltak a fényképezőgép előtt. A felvételek készítői a negatívokat csak kiindulásnak tekintették, és a végeredmény érdekében az utómunkák (előhívás, nagyítás, retus) közben jócskán módosították. Így jöttek létre a képes levelezőlapokon és a Wiener Magazin hasábjain megjelent, jól felismerhető, stílusos Atelier Manassé erotikus montázsok. A békával társalgó, álarcos, revolvert vagy cukorfogóval a kávéscsésze fölött meztelen testeket tartó alakokat ábrázoló képek a két világháború közötti időszak polgári közönségének kedvenceivé váltak. Ausztria német megszállása után a házaspár műterme egy részét Berlinbe költöztette. Az ott Wog Mappe címen kiadott aktalbum már kisebb visszhangot váltott ki, mint korábbi munkáik.

A II. világháború végén a házaspár – Hans Rothen segítségével – a Bécs üdülőhelyeként ismert Badenbe költözött. Egy 1962-es levél szerint Rothen intézte Wlassics temetését is, még 1946. február 4-én. Fi-

gyelemre méltó, hogy a gyászjelentés Wlassicsot „Kunstmaler”-ként, festőművészként említette, korábbi fotós működése addigra már feledésbe merült. Az 1898-as születésű Rothen a gyászév letelte után feleségül vette az özvegyet, aki viszont nem adta fel korábbi álmait.

A hivatalos irataiban Olga Wlassics Rothenként szereplő Spolarics Olga 1948-ban visszatért korábbi sikerei színhelyére, és műtermet nyitott Bécsben. Ott folytatta, ahol abbahagyta: 13x18 centiméteres síkfilmre fényképezte az előkelő társaság anyaszült meztelen hölgytagjait. Bár feljegyzéseinek, negatívjainak egy része jó évtizede még Peter Coeln, az Ostlicht alapító igazgatójának bécsi magángyűjteményében sorakozott, kérdéses, hogy ezek bekerülnek-e valaha a hazai fotótörténeti köztudatba.

Spolarics Olgának az OstLicht árverésén most elkelt fotója amilyen egyszerű, olyan talányos. A műterem-tulajdonosnő boldog mosollyal ül szalonjának kerekétén. A szimmetrikus beállításban a csipkés, bő szoknya szétterülését a kézben tartott baba ellentételez. A függő két szára között, a bodros hajú hölgy feje felett nagy méretű, bekeretezett fényképet látunk. A felvétel széle életlen, ezért nem értelmezhető, kit ábrázol a falon lévő kép. Spolarics Ollyt fénykorában? Valaki mást, valamilyen rokont, felmenőt? Őt miért helyezték volna el a szalon főhelyén? Mit szimbolizál a kezében tartott baba? Néhány éven belül talán többet is megtudhatunk a témáról, a házaspár munkamegosztásáról és a névváltoztatások hátteréről. Tény, hogy Spolarics Olga a mozifilmhez, a fényképezéshez és a festéshez, azaz a képkészítéshez a sűrű nem lett hűtlen.

FEJÉR ZOLTÁN

Újranyitás Párizsban

Az élet napos oldala

Több mint féléves zárva tartás után, május közepe óta a francia múzeumok ismét várják a művészetre éhes közönséget. Jegyet minden kiállításra interneten kell előre foglalni, és június végéig csak korlátozott számú látogatót fogadnak az intézmények – természetesen maszkban.

Az újranyitás minden bizonnyal egyik legizgalmasabb művészeti eseménye a Picasso–Rodin című, a Musée Rodin, valamint a Musée national Picasso együttműködésében létrejött tárlat. A két óriás más-más generáció szülötte, és bár több közös barátjuk is volt, Picasso pedig csodálta Rodin alkotásait, minden valószínűség szerint sosem találkoztak személyesen. A múzeumok kurátorai több kapcsolódási pontot, párhuzamot, „esztétikai dialógust” fedeztek fel az életművekben, és ennek eredménye a közel félezer alkotást felvonultató, két helyszínen zajló, jövő januárig megtekinthető kiállítás.

A Musée de l’Orangerie Magritte egy kevésbé ismert alkotói korszakát, az úgynevezett Renoir-periódust állítja reflektorfénybe. Az itt július közepéig látható, az 1940-es években készített közel 100 grafikát és olajfestményt az impresszionizmus ihlette, a képeken Magritte az élet naposabb oldalát szerette volna megmutatni. Ahogy egy Paul Éluard-nak írt 1941-es levélben fogalmaz: „ezentúl az élet szép oldalát szeretném felfedezni... a bájos dolgokat, a nőket, virágokat, madarakat, fákat, a boldogság légkörét...”.



Hermann Nitsch: Bayreuth Stories, kiállítási enteriőr

A Louvre Le Corps et l’Ame (A test és a lélek) című kiállítása az olasz reneszánsz művészeinek remeikeiből mutat be közel 140 szobrot (június 21-ig), a Musée d’Orsay időszakai tárlata pedig a svájci művészet 1890–1914 közti periódusát választotta témájának.

A Musée du Luxembourg termeiben betekintést kaphatunk az 1780–1830 között alkotó francia női festők munkásságába (július 4-ig), a Musée d’Art Moderne The Power of my Hands című kiállítása pedig az afrikai kontinens és a diaszpóra kortárs női művészeinek munkáiból válogat (augusztus 22-ig).

Az Institut du monde arabe legújabb időszakai kiállítása a XX. századi arab világ legendás művésznői – énekesek és filmsztárok – előtt tiszteleg (szzeptember 26-ig), a Palais Galliera divatmúzeum pedig július 17-ig hosszabbította meg a Gabrielle Chanel-kiállítást.

Párizs egyik legkülönlegesebb kiállítóhelye többévnnyi felújítási munkálatok követően május óta fogadja ismét a látogatókat. A Musée Carnavalet, a főváros történeti múzeuma 1880-ban nyitotta meg kapuit a Marais negyedben. A két magánpalotában he-

lyet kapott, közel 600 ezer darabot számláló gyűjtemény a város antikvitástól napjainkig zajló történetébe enged rendkívül érdekes és szórakoztató bepillantást, nem csupán festményeken, hanem bútorokon, plakátokon, ismert személyiségek használati tárgya-in keresztül. A remek állandó kiállítás mellett az első időszak június 15-én nyílik és október végéig tart. Az Henri Cartier-Bresson – Revoir Paris című tárlat a legendás fotós Párizshoz fűződő kapcsolatát, az itt készült képeket mutatja be, legyenek azok az 1968. májusi események során készült fotóriportok, vagy épp az utca emberének portréi.

Izgalmas új kulturális helyszín a Place de la Concorde-on található Hotel de la Marine, amely közel négy évig húzódó felújítása után nyitotta meg kapuit a nagyközönség előtt. A XVIII. század közepén Ange-Jacques Gabriel, XV. Lajos főépítésze tervei alapján készült épületegyüttes eredetileg a királyi bútorok tárolására, restaurálására szolgált. De itt lakott 25 éven keresztül az intézmény két, egymást követő igazgatója is. Ők voltak felelősek nem csupán Versailles, hanem a többi királyi kastély (Compiègne, Trianon, Fontainebleau, Rambouillet) berendezésének megvásárlásáért és karbantartásáért, a falikárpittól a fegyvergyűjtemény darabjain és a koronaékszereken keresztül az egész egyszerű konyhai eszközökig. Az igazgatók királyi tiszt-

as évektől kezdve a tőzsde otthona volt. François Pinault milliárdos és műgyűjtő, a velencei Palazzo Grassi és a Punta della Dogana tulajdonosa éveken át kereste az ideális párizsi helyszínt kortárs művészeti gyűjteménye további darabjainak bemutatására. Választása 2016-ban esett a volt tőzsdeépületre, melynek átalakításával Tadao Ando irodáját bízta meg. A közel 3000 négyzetméternyi térben a tervek szerint évi 10 időszak kiállítást rendeznek majd, az elsőt Philippe Parrenónak szentelik, és az év utolsó napjáig lesz látogatható.

Kortárs művészeti téren szintén izgalmas új helyszín nyílik: a FRAC intézményéhez tartozó Les Réserves, a Párizs északkeleti külvárosában található Romainville-ben. A FRAC (Fonds régional d’art contemporain) rendszere 1982-ben, Jack Lang kulturális miniszter kezdeményezésére született meg. A cél a főváros kulturális hegemoniájának megtörése, a kortárs művészet minél szélesebb körű, a vidéki közönség számára elérhetővé tétele volt. Az ország 23 régiójában működő FRAC kisebb-nagyobb gyűjteményekkel rendelkezik, a művek francia, illetve nemzetközi alkotók munkái, és közös bennük, hogy többségük 1960 után keletkezett. A Les Réserves az Ile-de-France régió kortárs művészeti gyűjteményébe tartozó, és eddig raktárban őrzött alkotásokból válogat majd; a nagyjából egy hónapig tartó időszak kiállítások során alkalmanként közel kétezer művet láthatunk. A Freaks építésziroda által megálmodott kiállítóhely létrejött 5 millió euróba került, melynek 40 százalékát a kulturális minisztérium állta.

Persze nem csupán a múzeumokba érdemes ellátogatni, a galériák is izgalmas kiállításokkal ünneplik a nyitást. Az Eric Coatalem a leginkább antik romokat ábrázoló festményeiről ismert Hubert Robert (1733–1808) alkotásaiból válogat; a Galerie RX-nél a június közepéig tartó Bayreuth Stories című kiállítás Hermann Nitsch monumentális alkotásait, Karsten Greve-nél pedig a francia-amerikai Louise Bourgeois 1946 és 2007 közt készült munkáit láthatjuk. Daniel Templon két párizsi galériájában Gérard Garouste és Jean-Michel Alberola, Thaddaeus Ropacnál pedig Yan Pei-Ming, valamint Sean Scully kiállítása látható június közepéig.

MOLNÁR DÓRA

Auktionshaus im Kinsky, Bécs

Afrikai városkép madártávlatból

A járvány miatt halasztással, két részben tartották a bécsi palotában május 4-én a klasszikus avantgárd, 5-én pedig a kortárs árverést. Az utóbbiakat lekörözve a modernek győzelmét hozta az aukció, amelyen világrekord is született, tanúsítván a vásárlók növekvő érdeklődését.

A máig népszerű, állatokat festő művésznő, a Grazban élt Norbertine Bresslern-Roth (1891–1978) látványos képe nem véletlenül került a katalógus borítójára. Az Afrikai város (1928) másfél méteres vászna egy életre szóló élménnyé vált líbiai látogatás hatására született: Tripoliban színgazdag, dekoratív akvarellek sorát vetette papírra. A stilizált alakok mellett csak az architektúra geometrikusságával tett lépéseket az elvont ábrázolás felé. Az amerikai absztrakció világszintű előretörésekor, 1961-ben Bress-

lern-Roth magabiztosan nyilatkozta a grazi Neue Galerie akkori vezetőjének, Trude Adriannak: „A természeti formákról nem tudok lemondani, mert túltöntül szeretem őket. Ez nem illene a teljes lényemhez...” Az említett festményen a szó szoros értelmében madártávlatból tekint le egy forgalmas vásártérre, amelyen öszvérek és tevék mellett apró, csuklyás férfiak, arcmaszkos nők sűrűlődnék burnuszban, míg premier plámban fekete-fehér íbiszek repülnek kitárt szárnyal egy irányba. A kép hátoldalán Krizantémok című virágcsendélete látszik, a vakrámán pedig a Künstlerhaus Wien címkéje, ott ugyanis még elkészültének évében kiállították. 1930-ban vásárolta meg az a famí-



Fotó: Auktionshaus im Kinsky, Wien

Sergius Pauser: Gyermek játékokkal, 1926
olaj, karton, 60,5x44,5 cm

lia, amelynek máig a tulajdonában volt. A szakértők 100–200 ezer euró közöttre értékelték, végül sávjának felső határát súrolta 197 ezer euróval.

Az osztrák új tárgyiasság egyik vezéralakja, Sergius Pauser (1896–1970) Gyermek játékokkal (1926) című félméteres olaj-karton kompozíciója 50–90 ezer euró közötti elvárás után 72 600 eurót ért el, ami világrekord a művész esetében. Pausert korai építészeti tanulmányai segíthették abban, hogy a színgazdag előteret leegyszerűsített formákkal ellensúlyozza. Még „elfajzott művésszé” nyilvánítása sem tudta megtörni a két világháború között felívelő, majd 1945 után kiteljesedő pályájának növekvő nemzetközi hírnevét, tárlatszerepléseit és kitüntetéseit. Ez a festmény a művész családjától került előbb osztrák, majd német magángyűjteménybe, és a Wiener Secession, a Künstlerhaus valamint a lienzi Bruck-kastély múzeumának csoportos tárlatain is vendégszerepelt.

A kortársak licitálásán a bécsi „fantasztikus realizmus” éllovasa, Ernst Fuchs (1930–2015) érte el a legmagasabb árat, 58 ezer eurót, előzetesen elvárt, 40–80 ezer euró közötti sávjában. A balerina pihenője (1970) című, vegyes technikájú (olaj, pasztell), fatáblára kasírozott négyzetméteres vásznát személyes ajánlással is ellátta. A vörös hajú táncosnő erotikus aktja szinte világít a sötétkérekerevten s a tengerzöld drapéria reddőinek előterében. A hátrahanyatló, kissé oldalra fordult fej, a lazán kitárt karok kontrasztot képeznek a mereven spiccbre feszült lábakkal, ami a megfeszített Krisztust idézheti fel képzeletünkben, de a földi és az égi elemek együttes szimbólumait is megjeleníti. A több jelentésréteggel bíró festményen a frivol meztlenség párbeszédet folytat a kiszolgáltatottsággal.

A Wotruba-tanítvány Oskar Hoffinger kortárs szobrászművész 2017-ben beállított egyéni rekordját tartotta mostani, 53 ezer eurós eladásával, amelyet a 25 ezerről indult Szombatáncosnő (1966/92) című kétméteres, kubista-konstruktivista, tömbökből álló, dinamikus, fényes bronzplasztikája ért el.

W. I.

2021. június 4. július 1.

Aukciós naptár

Tisztelt Olvasónk!

Az alábbi aukciós naptárt május 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
06. 04.	17:00	♀	157. könyvárverés	Központi Antikvárium	VIII., Pollack Mihály tér 3.	V., Múzeum krt. 13–15.	egy héttel előtte
06. 05.	16:00	♀	22. könyvárverés	Crystal Antikvárium és Aukciós ház	Debrecen, Plac u. 11–15.	Debrecen, Cegléd u. 11.	egy héttel előtte
06. 07.	17:00	♀	4. Tavaszi Aukció I festmény és kortárs szobor	Bodó Galéria és Aukciós ház	V., Falk Miksa u. 24–26.	V., Falk Miksa u. 24–26.	egy héttel előtte
06. 08.	17:00	♀	4. Tavaszi Aukció I műtárgy	Bodó Galéria és Aukciós ház	V., Falk Miksa u. 24–26.	V., Falk Miksa u. 24–26.	egy héttel előtte
06. 08.	17:00	♀	268. aukció I festmény I 1. nap	Nagyházi Galéria és Aukciós ház	V., Balaton u. 8.	V., Balaton u. 8.	egy héttel előtte
06. 09.	17:00	♀	268. aukció I festmény I 2. nap	Nagyházi Galéria és Aukciós ház	V., Balaton u. 8.	V., Balaton u. 8.	egy héttel előtte
06. 10.	17:00	♀	268. aukció I műtárgy, bútor, szőnyeg, ezüst, ékszer	Nagyházi Galéria és Aukciós ház	V., Balaton u. 8.	V., Balaton u. 8.	egy héttel előtte
06. 14.	18:00	♀	65. Nyári Aukció	Kieselbach Galéria	V., Apáczai Csere János u. 4.	V., Szent István krt. 5.	három héttel előtte
06. 17.	19:00	♀	396. gyorsárverés	Darabanth Aukciós ház	online		egy héttel előtte
06. 22.	18:00	♀	77. centenáriumi aukció I 1. nap	BAV	XII., Csörsz u. 18.	V., Bécsi u. 3.	egy héttel előtte
06. 23.	18:00	♀	77. centenáriumi aukció I 2. nap	BAV	XII., Csörsz u. 18.	V., Bécsi u. 3.	egy héttel előtte
06. 24.	18:00	♀	77. centenáriumi aukció I 3. nap	BAV	XII., Csörsz u. 18.	V., Bécsi u. 3.	egy héttel előtte
07. 01.	19:00	♀	397. gyorsárverés	Darabanth Aukciós ház	online	online	egy héttel előtte

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!

Rekordok a könyvaukciókon

Csongor és Tünde kétmillió fölött

Az utóbbi időszakban a könyvárverések száma csökkent ugyan, de az online aukciók egyértelművé tették, hogy jelentősen nőtt a vásárlási kedv: rekordleütések sokasága született az eddigi tavaszi aukciókon. Ez a jó hír. Az már kevésbé öröndetes, hogy az axioart a rajta keresztül megnyert tételek után 5 százalék plusz áfa jutalékot von le a leütési összegből, ezért az árverezők többsége 15 százalékról 20 százalékra emelte a vevőkre kirótt aukciós díjat. Április 16. és május 8. között a Honterus, a Kárpáti és Fia, a Laskai Osvát (Esztergom) és a Krisztina Antikvárium rendezett árverést.

Jól indult a **Honterus Antikvárium** aukciója, az atlasz–térkép-blokk tételei közt két ritkaságot is találhatunk. Vályi Béla állította össze Darányi Ignác földművelésügyi miniszter rendeletére a 24 litografált térképlapból álló Dunavölgy átnézeti térképét (Bécs, 1900). A párizsi világkiállításon jutalmat kapott munka egy szelvény hiánya ellenére 90 ezerről 120 ezer forintig vitte. A Magyar Állam közigazgatási térképe (1884) vászonra nyomtatott, 12 szelvényből álló könyvnyomat díszesen aranyozott, félbőr-kötésű fadobozban került kalapács alá, ám csak hosszú – 80 ezertől 360 ezer forintig tartó – licitverseny után lehetett hozzájutni. Dugonics András piarista szerzetes, író Magyar példabeszédek és jeles mondások című

tőmesterlevélén 100 ezerről indulva ért el 150 ezer forintos leütést. Érdekes, hogy a metszet jobb sarkában látható gellérthegyi csillagvizsgáló a szabadságharcban megsérült, helyére épült a Citadella. Szeged hasonlóan szép kivitelű, részletgazdag képe (1806) a kőműves-kőfaragó céh mesterlevelén szintén jól kelt el: 90 ezerről 160 ezer forintig licitáltak érte. A nemzeti dicsőségünk. Fényes korszakok a magyar nemzet történetéből című (Budapest, 1900) díszalbum a címlappal együtt 51 fénynyomatú illusztrációt tartalmaz. Annak ellenére, hogy már nagyon jól sikerült reprint kiadása is megjelent, 90 ezerről 120 ezer forintig versengtek érte.

A Magyar nyelvtörténeti szótár. A legrégebbi nyelvmélekektől a nyelvújításig című (Budapest, 1890–1893) munka három kötete, kiegészülve a Magyar oklevél-szótárral (Budapest, 1902–1906) 120 ezerről indult, de csak 310 ezer forintért lehetett hozzájutni. Az aukció rekordleütését Francisco Philippus Florinus (Franz Philipp Florin) bajor evangélikus teológus, író munkája, az Oeconomia prudens et legalis, oder allgemeiner klug- und rechts-verständiger Haus-Vatter... című (Frankfurt und Leipzig, 1722), egész oldalas és szövegközti rézmetszetekkel díszített kötete érte el. A többek közt a csillagász, a könyvtáros, a szakács, a ker-



Dunavölgy átnézeti térképe, megrendelte Darányi Ignác, 360x270 cm, Bécs, 1900

dő Magyarok Egyesülete 1924. évi országos kongresszusán tartott előadások sorozata, hozzákötve Kmoskó Mihály A zsidóság világuralmi törekvései című (Budapest, 1921) kötetével 38 ezerről indult és 160 ezer forint lett az ára. Adalékul a leütéshez: a hírhedten antiszemita katolikus pap és orientalista professzor Kmoskó kötet a Szőnyi Antikváriumának jól sikerült judaika-árverésén idén márciusban 28 ezer forintos leütést hozott. Horváth Mihály történész, címzetes püspök, az 1848-as függetlenségi nyilatkozat után vallás- és közoktatásügyi miniszter írta a Huszonöt év Magyarország történelméből 1823-tól 1849-ig című (Gentben, 1864) kétkötetes munkát. Megszerzéséért váratlanul izgalmas verseny bontakozott ki: 30 ezertől 180 ezer forintig tartott érte a licit. Széchenyi István A' Magyar Academia körül című (Pesten, 1842) akadémiai beszéde 46 ezerről „baráti áron”, 120 ezer forintért került új tulajdonosához.

Kittenberger Kálmán Kelet-Afrika vadonjaiban című (Budapest, 1957) kötetének harmadik kiadású, dedikált példányáért 15 ezerről 100 ezer forintig küzdöttek a vadászati gyűjtők. A meglepő leütések között kell említeni Kádár János Válogatott beszédek és cikkek 1957–1973 című (Budapest, 1974) dedikált kötetét, melynek 6 ezerről 100 ezer forintra verték fel az árát. A Magyar Földrajzi Társaság Könyvtára sorozatban jelent meg Kertész Róbert Hajók és hősök című (Budapest, 1943) kétkötetes munkája: 30 ezerről indították, ám az érdeklődők egészen 340 ezer forintig küzdöttek érte, ami a tétel eddig elért legmagasabb leütése. Az aukció rekordját Sebastian Münster De la Cosmographie Universelle című (Basel, 1560) munkájának kötetei (II–IV.) állították fel. A hiányok ellenére 480 ezerről indult tételt 550 ezer forintért vitték el. Az aukció összkikiáltási ára 5 756 500 forint volt, a bruttó összeállítás pedig 10 507 725 forint lett.

A tavaszi idény eddigi legsikeresebb aukcióját a **Krisztina Antikvárium** tartotta május 8-án. A százezer forint feletti többtucatnyi leütés mellett a „milliomosok” tábora is öttel gyarapodott. Az avantgárd kötetek

gyűjtőinek eddig is vastag pénztárcával kellett várniuk az őket érdeklő tételeket, most ez még inkább így volt. Déry Tibor Ló búza ember című (Wien, 1922) verseskötetének számozott példányát a szerző autográf ajánlásával 200 ezerről 550 ezer, Frigyes Marcell És lesz világosság! című (Páris–Prága, 1934) dedikált füzetét 28 ezerről 220 ezer, Mattis Teutsch János Kunstideologie című (Potsdam, 1931) 73 egész oldalas, eredeti linómetszetet tartalmazó, dedikált könyvét 360 ezerről 400 ezer forintért lehetett megvenni.

Budapest nagy méretű, 1880 körül készült panorámafényképének már a harmadik változata került kalapács alá fél éven belül. A Honterusnál ta-

az aukció első millió feletti leütése: 1,3 millió forintra verték fel az árát. Így sem lett rekord, mert 2008-ban a Központinál szintén 800 ezerről indulva másfél millió forintért vitték el. Ugyanebben a blokkban született a második millió feletti eredmény is: József Attila Nincsen apám se anyám című (Budapest, 1929) verseskötete Pollacsek Lili festőművésznek dedikált példányát 1,1 millió forintért vihette haza új tulajdonosa. Radnóti Miklós feleségének, Gyarmati Faninak 2014-ben bekövetkezett halála óta nem volt jelentős árverés dedikált Radnóti-kötet nélkül. Most a Mérédek út című (Budapest, 1938), 1942 karácsonyán dedikált verseskötetéért adtak 280 ezerről 600 ezer forintot.

Szentpáli Nagy Ferenc Verbőczi István Törvény Könyvének Compendiuma... című (Kolosvaratt, 1699) kötete a Hármaskönyv (Tripartitum) verses formába öntött összefoglalása. Az utóbbi évtizedekben árverésen mindössze egyszer szerepelt ritkaság megszerzéséért 300 ezertől 850 ezer forintig küzdöttek. Az 1848–1849-es blokk leütési rekordere a Hazafiak! című (H. n. 1848) falragasz lett. Ritkaságát jelzi, hogy még a Hadtörténeti Múzeum plakát- és aprónyomatványtárának sincs belőle példánya. A 80 ezerről indított különlegesség 450 ezer forintért ment tovább. A gróf Széchenyi István és Döbrentei Gábor által kiadott Pesti Casino könyv (Pesten, 1829) szép kört futott 2003 és 2021 között. A Storno család Széchenyi-gyűjteményéből származó névkönyv 2003-ban a Múzeum Antikvárium árverésén 85 ezer, 2008-ban a Studióén 480 ezer, itt 150 ezerrel 1 millió (!) forintig jutott. Johann Baptist Homann Regnorum Hungariae, Dalmatiae, Croatiae... című (Nürnberg, 1720) színezett, réznyomatú térképére csak egy vevő jelentkezett, így el is vihette induló áron, 500 ezer forintért. Reilly Franz Johann Schauplatz der fünf Theile der



Nemzeti dicsőségünk. Fényes korszakok a magyar nemzet történelméből, Budapest, 1900



(Szeged, 1820) kötete 40 évnyi gyűjtés eredménye. Dugonics 1818-ban elhunyt, a tízezerrel több közmondás és szólásmagyarázat már csak a szerző halála után jelent meg. A félbőr-kötéses példányhoz 30 ezerről 80 ezer forintért jutott új tulajdonosa. Széchenyi István születésének 200. évfordulójára, 1991-ben, az Eötvös Alapítvány támogatásával, Supka Magdolna és Kosáry Domokos előszavával készült el az Hommage à Széchenyi című, 12 rézkarcot tartalmazó album. A mindössze 35 példányban megjelent gyűjtői ritkaság 120 ezerről 210 ezer forintért cserélt gazdát.

A kéziratblokkban Kós Károly Tompa Lászlónak írt levele (1923. VII. 6.) 60 ezerről 100 ezer forintig jutott. A Közhasznú esmeretek tára című (Pesten, 1844) lexikonsorozat 12 kötetét „olcsó kiadás”-ként jelezték a címlapon. Az első modern értelemben vett magyar lexikonra ma ezt már nem lehetne rámondani: 60 ezerről 260 ezer forintra verték fel az árát.

Pest város díszes keretben lévő fametszetes látképe (1824) gombkő-

tész és az asztalos szakmát bemutató metszetekhez részletes leírásokat és tanácsokat is közöl a szerző. A hiánytalan ritkaság kikiáltási áron, 380 ezer forintért kelt el. Az erős középkategóriás anyagból a maximumot hozta ki a Honterus: összkikiáltási áruk 8,906 millió forint volt, bruttó összeállításuk 15,26 millió forint lett.

Jól sikerült a **Laskai Osvát Antikvárium** árverése is, az 529 tételes kínálatból mindössze 72 tétel maradt vissza, és több meglepően magas leütés született. Nagyon jól szerepeltek az irodalmár kötetek. Bartha József A magyar nemzeti irodalom története című (Budapest, 1900) munkájának első kiadása 20 ezerről 90 ezer, a Beöthy Zsolt szerkesztette A magyar irodalom története (Budapest, 1896) 20 ezerről 130 ezer, Heinrich Gusztáv Egyetemes irodalomtörténet című (Budapest, 1903–1911) művének négy kötete 25 ezerről 130 ezer forintért ment tovább. Domanovszky Endre A bölcsészet története című (Pest, Budapest, 1870–1890), szintén négykötetes munkája 32 ezerről 80 ezer forintos leütést hozott. Az Ébre-



Pest város díszes keretben lévő rézmetszetes látképe gombkötő-mesterlevelén, 33x44 cm, 1824

valy decemberben 320 ezerről 360 ezer, a Központinál szintén decemberben 300 ezerről 1,5 millió (!), itt 300 ezerről 750 ezer forintot ért. Csokonai Vitéz Mihály első kiadású művei fehér hollónak számítanak árveréseken, itt azonban többet is indítottak közülük. Az Ódák két könyvben (Nagy-Váradon, 1805) 240 ezerről 400 ezer, a Poétai munkái (Bétsben, 1813) négy kötete 160 ezerről szintén 400 ezer forintig vitte. A Diétai magyar múzsa (Pozsonyban, 1796) a magyar irodalmi első kiadások egyik legritkább darabja, most 800 ezerről lett

Welt című (Wien, 1791), 91 térképlapot tartalmazó atlasza három térképlap hiánya ellenére is elkelt kikiáltási árán, 1 millió forintért. Az aukció rekordleütését egy rendkívül ritka irodalmi első kiadás hozta: Vörösmarty Mihály Csongor és Tünde című (Fehérvárott, 1831) színjátéka 800 ezerről indulva meg sem állt 2,2 millió forintig! Első előfordulásakor 1977-ben az ÁKV aukcióján 4 ezer forintnál ütötték le... Az árverés összkikiáltási ára 18 795 200 forint volt, bruttó összeállításuk 39 238 320 forint lett.

HORVÁTH DEZSŐ

Időszaki kiállítások június–július–augusztus

Tisztelt Olvasónk!

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

Budapest

acb Galéria

VI., Király u. 76. Ny.: K–P 14–18
Bak Imre: Helyzet, VI. 3.–VII. 16.

Art9 Galéria

IX., Ráday u. 47. Ny.: K–P 14–18
Bodóczky Linda: Nekem a Balaton, VI. 11-ig
Éberling Anikó, VI. 18-ig
MKE Nemere Réka osztály kiállítása, VI. 21.–VII. 2.
Butak András: Szög-Art, VII. 20–30.
Szabó Károly, VIII. 24.–IX. 3.

B32 Galéria és Kultúrtér

XI., Bartók Béla út 32. Ny.: H–P 14–19
Rátfal Attila gyűjtemény – Női reflexiók a térre, VI. 18-ig
Gyere ki a fényre, VI. 17–30.
Szolnoki Művésztelep, VI. 23.–VII. 15.

B32 Galéria és Kultúrtér / Trezor Galéria

XI., Bartók Béla út 32. Ny.: H–P 14–19
Ambrus Noémi: Átmeneti kincseim, VI. 18-ig
Színes fény, VI. 24.–VII. 16.

BTM Fővárosi Képtár – Kiscelli Múzeum

III., Kiscelli u. 108. Ny.: K–V 10–18
Asztalos Zsolt: Emlékmodellek, VIII. 1-ig

Budapest Galéria

III., Lajos u. 158. Ny.: K–V 10–18
Gálhidy Péter: Natura morta, VII. 11-ig

Deák Erika Galéria

VI., Mozsár u. 1. Ny.: Cs–Szo 12–18
Szücs Attila: A kétely és a csodálkozás bősége, VII. 30-ig

Faur Zsófi Galéria

XI., Bartók Béla út 25. Ny.: bejelentkezésre
Katerina Belkina: Dream Walkers and Magic Things, VI. 17-ig

Fészek Galéria

VII., Kertész u. 36. Ny.: H–P 11–17
In memoriam Molnár Éva, VII. 30-ig

FKSE / Fiatal Képzőművészek Stúdiója

VII., Rottenbiller u. 17. Ny.: K–Cs–P 14–18
Maradandó Maradék, VI. 8–26.

FUGA

V., Petőfi S. u. 5. Ny.: H–V 13–19
Egzisztencia, VI. 11.–VII. 4.
Buczkó György és Záborszky Gábor, VI. 12–28.
Anna Mark: Les lieux et le temps, VI. 16.–VII. 4.

Godot Galéria

XI., Bartók Béla út 11–13. Ny.: Sze–P 10–14
Válogatás Rátfal Attila gyűjteményének Szikora Tamás-képeiből, VI. 12-ig

Hegyvidék Galéria

XII., Királyhágó tér 10. Ny.: K–P 10–18
Majoros Áron Zsolt: Hatás, VII. 10-ig

Horizont Galéria

VI., Zichy Jenő u. 32. Ny.: H–P 14–18
Doom, VI. 16.–VII. 28.

INDA Galéria

VI., Király u. 34. II/4. Ny.: K–P 14–18
Hermann Ildi: szerint a világ, VI. 11-ig

k28

VII., Kazinczy u. 28. Ny.: bejelentkezésre
Tavaszi Tárlat, VI. 17-ig

Karinthy Szalon

XI., Karinthy Frigyes út 22. Ny.: H–P 13–18
Verebics Katalin: Oázis, VI. 18-ig
Szitás Bernadett: Fejre állított végtelen, VI. 22.–VII. 16.

K.A.S. Galéria

XI., Bartók Béla út 9. Ny.: Sz–P 15–18
Makovecz Anna, VI. 14-ig

Knoll Galéria

VI., Liszt Ferenc tér 10. Ny.: K–P 14–18:30, Szo 11–14

A solastalgia kora

Liget Galéria

XIV., Ajtósi Dürer sor 5. Ny.: bejelentkezésre
Görözdi Lilla és Görözdi Rita: Kötélhúzás, VI. 25-ig

Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum

IX., Komor Marcell u. 1. Ny.: K–V 10–18
Térügyek, VI. 27-ig
BarabásiLab, VI. 20-ig
Időgép, XII. 31-ig

Magyar Nemzeti Galéria

I., Szent György tér 2. Ny.: K–V 10–18
Vágyott szépség. Preraffaelita remekművek a Tate gyűjteményéből, VIII. 22-ig
Baranyay András: Ónarckép Jane Morrisszal, VII. 25-ig
Gedő Ilka: „...félíg kép, félíg fátyol...”, IX. 26-ig

MET Galéria

XI. Bölcső u. 9. Ny.: bejelentkezésre
Áradás, VI. 16-ig
Frissítő, VI. 12.–VII. 8.
Sándor Edit és Erdély Dániel, VII. 12–29.
Haász Ágnes: Tünődések, VII. 31.–VIII. 12.
Pilinszky 100, VIII. 16–30.

MissionArt Galéria

V., Falk Miksa u. 30. Ny.: H–P 10–18
Csabai Renátó, VI. 17–30.

Műcsarnok

XIV., Dózsa Gy. út 37. Ny.: K–V 10–18
A sors nagy játékos, VII. 18-ig
Hét év, IX. 26-ig
Kik vagyunk, IX. 26-ig
Fotóikonok, VI. 27-ig
A fény képei, IX. 26-ig
Képekben gondolkodnak, IX. 26-ig

Molnár Ani Galéria

VIII., Bródy Sándor u. 36. Ny.: K–P 12–18
Mayer Éva: Terra incognita, VI. 16-ig
Hámos Gusztáv és Katja Pratschke: Construction, VI. 19.–IX. 10.

MyMuseum Galéria

VII., Dohány u. 30/A. Ny.: bejelentkezésre
Barbara Moura, Szendrő Veronika, Isabel Val, VI. 13-ig

Pesterzsébeti Múzeum

XX., Baross u. 53. Ny.: online
Drozsnyik István: Élet-mű-részek XII., online
Závorszky-Simon Márton: Sacrificatio, online

Pesti Vigadó

V., Vigadó tér 2. Ny.: H–V 10–15
Harag György-életmű-kiállítás, VI. 13-ig
LXXX, VI. 20-ig
Hager Ritta: Belső csend, VI. 20-ig

Robert Capa Kortárs Fotográfiai Központ

VI., Nagymező u. 8. Ny.: H–V 10–19
Gyógyír, VIII. 8-ig
Halász Dániel: Határvidék, VI. 12-ig

Széphárom Községi Tér

V., Szép u. 1. Ny.: K–P 10–18
Miszla Art 10, VI. 20-ig
Szépművészeti Múzeum
XIV., Dózsa Gy. út 41. Ny.: Sze–V 10–18
Leonardótól Miróig – 150 éve rajzok és grafikák bűvöletében, IX. 5-ig

Tér-Kép Galéria

VII., Krisztina krt. 83–85. Ny.: K–Szo 11–18
GlasSpring, VII. 16.–IX. 15.

TOBE Gallery

VIII., Bródy Sándor u. 36. Ny.: Sze–P 14–18
PAUL, VII. 3-ig

Trafó Galéria

IX., Liliom u. 41. Ny.: K–P 16–19
Wolfgang Tillmans: A te tested a tiéd, VII. 18-ig

Trapéz

V., Henszlmann Imre u. 3. Ny.: K–P 12–18
Barta Mária: Korai munkák, VI. 30-ig

Vasarely Múzeum

III., Szentlélek tér 6. Ny.: P–V 10–18
A dolgok konstellációi, VIII. 15-ig

Viltin Galéria

VI., Vasvári Pál u. 1. Ny.: K–P 13–18
Kóródi Zsuzsanna: Nomofóbia, VI. 12-ig
Rózsa Luca Sára, VI. 16.–VII. 31.

Xenia Galéria – Olasz Kultúrintézet

VIII., Bródy Sándor u. 8. Ny.: bejelentkezésre
Letizia Battaglia: A szépség mindenkifölött, VI. 27-ig

VIDÉK

DEBRECEN

MODEM, Baltazár Dezső tér 1.
Kicsiny Balázs: Időhúzás, VIII. 22-ig
Ferenczy Zsolt: Klónia, VII. 18-ig
Laci&Balázs: Kisadózók, VI. 27-ig
ISZKASZENTGYÖRGY
Ari Kupsus Nyári Galéria,
Amadé-Bajzáth-Pappenheim Kastély,
Nemzetközi Művésztelep, VI. 19–24.
A Pétervári Repin Akadémia művészei, VI. 26.–VII. 1.
Hamerli Judit, VII. 31.–VIII. 29.
Török művészet, IX. 4–19.
KÁPOLNÁSNYEK
Halász-kastély, Deák F. u. 10.
Korok, színek, hangulatok, X. 3-ig

MISKOLC

Miskolci Galéria, Rákóczi u. 2.
Dombovári Ágnes: Odüsszeusz nem harcol, VI. 20-ig
MissionArt, Széchenyi u. 14.
Fiatal Miskolci Művészek Társasága, VII. 2-ig

PANNONHALMA

Pannonhalmi Főapátság, Vár 1.
Láthatatlan spektrumok, XI. 11-ig
PÉCS

m21 Galéria, Major u. 21.

Plakátok, VII. 18-ig

Országos Kerámiaművészeti Biennálé,

VII. 18-ig

Pécsi Galéria, Széchenyi tér 10.

Magyar Géniusz, VII. 8-ig

Janus Pannonius Múzeum, Káptalan u. 5.

Lány és ládája, IX. 30-ig

Nádor Galéria, Széchenyi tér 15.

Design és tér, VI. 15-ig

SZÉKESFEHÉRVÁR

Pelikán Galéria, Kossuth L. u. 15.
4. Székesfehérvári Művésztelep, VI. 25-ig
Csók István Képtár, Bartók B. tér 1.
Összetartozunk, VIII. 29-ig
Új Magyar Képtár, Megyeház u. 17.
Tranker Kata: Lucy in the Sky with Diamonds, VI. 18–25.

SZENTENDRE

Ferenczy Múzeum, Kossuth Lajos u. 5.
Szentendre, a kereskedőváros, VI. 30-ig
Bródy Vera és barátai, IX. 1.–XII. 1.
MűvészetMalom, Bogdányi u. 32.
Csákány István: A kalapács álma, VIII. 8-ig
Új Műhely Galéria, Fő tér 20.
Ilona Keserü Ilona, VII. 3-ig
MANK Galéria, Bogdányi u. 51.
Koós Gábor: Szuvenír, VI. 25-ig

TÖRÖKBÁLINT

MaxCity, Tópark u. 1/A
Kis Róka Csaba, Szöllősi Géza, Györffy László: A test őrdöge, VIII. 22-ig

VESZPRÉM

Művészetek Háza, Vár u. 17.
Klimó Károly: Kicsi és nagy, VII. 30-ig
Csikász Galéria, Vár u. 17.
Somody Péter: Sietni akarsz, de látod, hogy túl lassú vagy..., VII. 3-ig



21 éve indult a **www.ikon.hu**

21 éve kerülnek a képzőművészeti élet eseményei az **ikon** adatbázisába

21 év eseményei kereshetők és rendszerezhetők az **ikon** oldalain

21 éve vehetik igénybe az intézmények az **ikon** időpontegyeztető funkcióját

21 éve támogatja az **ikon** az információ szabad áramlását

A kínai K11 Group

Kijárat és bejárat az ajándékbolton át

„Egy napon minden bevásárlóközpont múzeummá válik, minden múzeum pedig bevásárlóközponttá” – Andy Warhol évtizedekkel ezelőtti utópisztikus megjegyzése vált valósággá a kínai K11 művészeti pláza-franchise esetében. A hongkongi székhelyű és a szárazföldi Kína számos nagyvárosában szatellit egységgel rendelkező K11 az első kereskedelmi struktúrán alapuló múzeum(hibrid), amely a nyugati kultúrszférán kívül jött létre.

McGuggenheim: kortárs múzeumok és kereskedelmi vállalatok konvergenciája

Egy ilyen kiállítási tér megjelenése korántsem meglepő. „Talán a múzeum fejlődésének történetében semmi sem volt olyan dramatikus vagy megosztó az utóbbi fél évszázadban, mint a kommercializálódás” – írja a múzeumi boltok, a blockbuster kiállítások és a vállalati szponzorációk elterjedése nyomán McCallen 2008-ban (egy évvel az első K11 pláza megnyitása előtt).

A múzeumok már évtizedek óta élnek a vállalati logikából kölcsönzött módszerekkel, hiszen túlélésük a szponzorációért és a közönségért folyó versenyképességüktől függ – helyi, nemzeti és globális szinten egyaránt. Persze egyetlen múzeum sem ment tovább a vállalatostítással, mint a Guggenheim Thomas Krens vezetése alatt. A Yale-ről, gazdasági diplomával érkező szakember jó néhány műtárgy eladásával kezdte múzeumi karrierjét, majd nagyvállalati vezetőket, üzletembereket nevezett ki az intézményt irányító bizottságába. Ennek munkájában kiemelt szerepet kapott a gazdasági szereplőkkel és a multinacionális cégekkel való együttműködés, mint például a Hugo Boss Prize megalapítása. Továbbá,



A K11 Art Mall Sanghajban

kezési lehetőség, high-tech interfész internetkapcsolattal, és globális hálózaton keresztül megvalósuló mérethatékonyság.”

Ugyanakkor a BMW vagy az Armani márkákkal fémjelzett együttműködések eredményeként megvalósult kiállításokat (The Art of the Motorcycle, 1998 és Giorgio Armani, 2000) számos kritikai megjegyzés övezte: a gazdasági, profitorientált szempontok mentén létrejött tárlatok populista, fogyasztói logikát követő értékeket közvetítenek. A kritikusok egy másik csoportja viszont arra hívja fel a figyelmet, hogy éppen ezek a „felelősségteljesen populista” tárlatok képesek nagyszámú közönséget vonzani – olyan embereket is, akik egyébként még sosem léptek be a múzeum terébe. Tehát a kortárs muzeológia inkluzivitásra való törekvése itt mégiscsak megvalósul.

A XXI. század elejére az amerikai múzeumokban a vállalati stratégiák szerepe egyre erőteljesebbé vált, saját bevételeik folyamatosan nő-

vekedést a többi ország leginkább veszélyként értelmezte. Az országimázs megújítása érdekében Kína jelentős forrásokat csoportosított át a „soft power” infrastruktúrájának fejlesztésére. Nemzetközi szinten fejlett, civilizált, demokratikus, innovatív, nyitott, békés és felelősséget vállaló ország képének kialakítására törekszik. E nagyszabású célkitűzés számos, a múzeumipar gyors fejlődését támogató kormányzati ösztönzést is magába foglalt.

A múzeumifikáció kifejezés Jeffrey Johnstontól származik, és a kínai múzeumépítési lázra utal, ami az utóbbi tizen-valahány évben jelentkezett. Más térségekben is voltak múzeumépítési hullámok, de sehol ilyen nagy léptékben és tempóban. És hogy mit jelent ez a nagyságrend? A kormány a 2000-es évek elején határozta el, hogy két ötéves terv részeként 1000 új múzeumot építenek. Bármennyire is ambiciózusnak tűnt ez a terv, sikerült szignifikánsan meghaladni azt, jóval a kitűzött időpont előtt. És az államilag támogatott boom tovább folytatódott, napjainkig 5000 körüli új múzeumot eredményezve: mindennap (átlagosan) átadtak egy új intézményt. (Csak összehasonlításképpen érdemes megjegyezni, hogy Amerikában, 2008 előtt csupán 20-40 múzeumot építettek évente.) E folyamatban kiemelt jelentőséggel bírt az elsődleges hozzáférési jog az állami földekhez, az adócsökkentések, valamint az állami kitüntetések, melyeket a magánmúzeumok munkatársai is megkaphattak.

Működését tekintve nagyon kevés múzeum fordult a kortárs nyugati intézményi modellekhez. Annak ellenére, hogy e közintézmények kialakítása sokszor impozáns, gyakran mégis üresen és sötétben állnak a nagy megnyitó után, és csak a VIP vendégek, hivatalnokok látogatásakor nyitják meg kapuikat. Amikor pedig felkapcsolják a lámpákat, kizárólag politikailag „semleges” művészet látható. Ezzel is magyarázható, hogy a legnagyobb érdeklődést kiváltó intézmények valójában magánmúzeumok. A legjobban működők között sok kortárs művészeti múzeum található, mint az Ullens Center of Contemporary Art Pekingben, vagy a Minsheng Museum Sanghajban. Ezekben az intézményekben nemzetközi szakemberek is dolgoznak, akik a figyelem fókuszpontjába állítottak néhány kortárs kínai művészt – ez a jelenség azonban inkább kivételnek számít.

Kína múzeumifikációja

A XXI. században Kína rohamos gazdasági, politikai és katonai fejlődésen ment keresztül, ugyanakkor ezt a nő-

A legtöbb új magánmúzeum az újonnan meggazdagodott műgyűjtő réteg – melynek tagjai sokszor egy személyben képviselik a tulajdonost, az építtetőt és az igazgatót – saját gyűjteményeinek ad otthont. A művészeti színvonal és a kurátori minőség természetesen számos kérdést vet fel, mert a múzeumi infrastruktúra egésze kevésbé volt képes felzárkózni a múzeumépítés tempójához. A képzett munkaerő is hiányzik a megfelelő működéshez, hiszen a szakértelem és a tapasztalatok megszerzése viszonylag hosszú időt igényel, ami a képzés fejlesztését is feltételezi. Az is problémát jelent, hogy a múzeumot gyakran csak landmarkként értelmezik, és nem szükségszerű, hogy az intézmény ténylegesen működjön. A kínai szakemberek által e helyzetre alkalmazott tipikus metafora, hogy Kínában hiányzik a szoftver, ami a rengeteg új hardvert jól tudná működtetni. Számos múzeum nem vállalja fel, hogy például experimentális alkotásokat gyűjtsön és mutasson be, vagy bármit, ami kritikai attitűddel rendelkezik. Ráadásul a múzeumok kiállítóterei gyakran bérelhetők, tehát

sodik Sanghajban 2013-ban. Majd Hankou (2017), Senjang és Kanton (2018) következett. 2019-ben Tien-csinben, illetve Hongkongban nyílt meg a második létesítmény, a K11 Musea elnevezésű pláza, 2020-ban pedig egy további Vuhanban. Cheng a tervek szerint 2025-re 38 K11 projektet szeretne működtetni Kína 10 városában.

A K11 úgy pozicionálja magát, mint egy „művészeti játszótér, ahol a kultúra, a szórakozás, a vásárlás és az élet(mód) a művészet körül forog”. A pláza minden városban egy központi helyen található, az ikonikus épület meghatározza és alakítja az azt körülvevő urbánus teret. Az épületben népszerű nemzetközi high-end és luxusmárkák, mint a Dolce&Gabbana, a Pandora vagy Calvin Klein, divatos éttermek, valamint kortárs szobrok, installációk és experimentális kiállítások találhatók. A K11 nem csupán a végtelenségig alkalmazza a krensi üzleti modellt, hanem kiterjeszti azt: ebben a helyzetben a művészeti pláza egy kitágított múzeumként értelmezhető, amelyben az ajándékbolt és a galéria tere nem különül el. (A múzeumi ajándékboltok között meg kell



Damien Hirst Wretched War (2004) című szobra a sanghaji K11 Art Mall plázaterében

bárcinek, akinek elég pénze van hozzá, lehet múzeumi kiállítása.

Úgy tűnik azonban, hogy a kínai múzeumok egy új generációja a mintának tekintett Guggenheim vállalatossodási modelljét adaptálja. Ugyanakkor, a New York-i példával ellentétben, az új kínai intézmények nem képesek nagy látogatóközönséget vonzani. Nem is lehet csodálkozni azon, hogy a legnagyobb kihívás a közönség megszólítása, hiszen a térségben korábban nem volt hagyománya a múzeumlátogatásnak. Ez egy nyugati koncepció. Fontos és szükséges tehát a közönségnevelés, illetve a nyugati világban jól működő participációs módszerek alkalmazása. A K11 művészeti pláza, mint a kínai múzeumi vállalatossodási trend betetőzése, úgy tűnik, erre kínál megoldást.

A K11 formula

A brandet 2008-ban alapította Adrian Cheng műgyűjtő, Hongkong harmadik leggazdagabb családjának – amelyet a New World Development ingatlan és a Chow Tai Fook ékszerbirodalom tulajdonosaként is jegyeznek – tagja. Az első pláza 2009-ben jött létre Hongkongban, utána a má-

említeni a MoMA Design Store-t, az egyik leghíresebb példáját a műfajnak, mely saját franchise tevékenységének részeként szatellit üzletet hozott a hongkongi K11 Museába.)

A K11 művészeti plázák Kína-szerre magas profitot generálnak, és rengeteg vásárlót vonzanak. A legnagyobb helyszíneken, Hongkongban és Sanghajban az 1 milliót is meghaladja a havi látogatók száma. Ahogy fentebb láttuk, a kínai múzeumipar fejlődése és a kormányzati ösztönzők ellenére az új intézmények nehezen vonzanak látogatókat, építenek közönséget. Ebben az összefüggésben igencsak figyelemreméltó, hogy a sanghaji chi K11 art space legelső nemzetközi kiállítása 400 ezer embert vonzott mindössze három hónap alatt. A Monet-tárlat (Masters of Impressionism, 2014. március 8. – június 15.) megdöntötte a korábbi sanghaji kiállítások látogatószámait.

De vajon a többi múzeum miért nem vonzza a látogatókat? Felmerülhet a kérdés: mit tud a K11, és mi az, amit a többinek is meg kellene tanulnia? A hongkongi K11 Art Mall 2009-es megnyitása óta sokan másolták a kereskedelmi alapú múzeumkonceptiót, ám sikertelenül.



Izumi Kato szobrai a K11 Musea szoborparkjában

a velencei Peggy Guggenheim Collection (1951) megléte mellett a bilbaói (1997), a berlini (1997–2013), és a Las Vegas-i (2001–2008) szatellit múzeumok létrehozásával Krens egy nemzetközi hálózatot épített, mellyel jelentősen kibővítette a Guggenheim kiállítótereinek körét. Ennek révén határokon átvélt, szélesebb és diverzebb közönséget ér el, cirkulálthatatja a gyűjteményt, fejleszti a globális brandet és szponzorációt vonz. Krens megalkotta a sikeres múzeum formuláját: „nagyszerű gyűjtemények, nagyszerű épület, nagyszerű időszakos kiállítás, nagyszerű második kiállítás, két vásárlási lehetőség, két ét-

tek, ezek aránya egyre dominánsabb lett az éves büdzsében. A Guggenheim formula tehát logikus következménye annak a nemzetgazdasági és politikai környezetnek, amelyben létrejött – és időközben a múzeumi menedzsment egyik vezető modelljévé vált. A K11 – művészeti múzeum egy plázába integrálva – a Guggenheim vállalatossodási modelljét a teljes konklúzióig viszi el.

Talán a kínai múzeumok jellemző stratégiája miatt: felépíteni a múzeumot, megszerezni a gyűjteményt, és csak utána gondolkodni a közönségről. Ehhez képest a K11 a közönséggel kezdi. A múzeumexport logikáját alkalmazva, ha az emberek még nem szívesen mennek a múzeumba, oda viszi a múzeumélményt, ahol gyakran megtalálhatók, ami a komfortzónájuk: a kereskedelem terébe.

Mi is a múzeum?

De vajon múzeumnak tekinthető-e a K11? A múzeumok jövőjével kapcsolatos spekuláció kurrens akadémiai diskurzus. A kapcsolódó szakirodalom a globális múzeumi látképet alakító különböző tényezőket, mint a digitalizáció, a vállalatossodás, a globalizáció, a posztkolonializmus, illetve újabban a Covid-19, helyezi a középpontba. Mindeközben, a múzeumi szakmán belülről érkező ingerek hatására jelenleg nincs nemzetközi konszenzus arra vonatkozóan, hogy mit nevezhetünk, illetve milyennek kellene lennie a kortárs múzeumnak. Az aktuális múzeum-definíció (ICOM 2007) – a nemzetközi diskurzus eredményeként – vélhetően néhány éven belül meg fog változni (ICOM 2019). A definíció megváltoztatása melletti érvek szerint a jelenlegi már kevésbé releváns a XXI. században, hiszen mind a társadalom, mind a globális geopolitikai kontextus megváltozott.

Mondhatjuk, hogy a K11 a legtöbb szempontból megfelel a jelenlegi definíciónak. Egy markáns ponton azonban különbözik: ez a for-profit jelleg. Ugyanakkor a múzeumdefiníció körüli nemzetközi vitákban az a kérdés is felmerült, hogy miért lenne baj az, ha egy múzeum nyereségorientált. John Fraser, a Curator. The Museum Journal szerkesztője például azzal érvel, hogy a „közösségek számára »profitábilis« az inkluzív társadalom promotálása, vagy éppen a természet megóvásához kapcsolódó edukatív tevékenység, de az, hogy ezt milyen gazdasági modell mentén tesszük, teljesen irreleváns. Praktikusabban megközelítve, minek nevezhető az olyan intézmény, amely minden múzeumi kritériumnak megfelel, és mellette még profitot is generál?”

For-profit és nonprofit – avagy egy új üzleti modell?

A helyzet bonyolultabb, mint gondolnánk. 2010-ben Cheng megalapította a K11 Art Foundation-t (KAF) is – ez egy nonprofit kortárs művészeti alapítvány, amelyet teljes mértékben a K11 művészeti plázák ál-

tal generált bevételből finanszíroz. Missziója, hogy támogassa a szárazföldi Kína kortárs művészeti fejlődését és nemzetközi porondra jutását. Többek között rezidenciaprogramot is működtet a vuhani K11 művészeti faluban, nemzetközi kiállításokat, workshopokat, művészeti eseményeket szervez Kína több helyszínén. Emellett szponzorálta a kínai művészek rezidencia-részvételét és kiállításait külföldön, támogatja a kínai jelenlétet a legmeghatározóbb nemzetközi eseményeken, így a Velencei Képzőművészeti Biennálén vagy az Art Baselen. Támogatásával külföldi múzeumigaz-



K11 Musea, Hongkong

gatókat és kurátorokat utaztatnak Kínában, műterem-látogatásokra viszik őket, majd e kezdeményezések később tárlatokba, kutatási projektekbe fordulnak. Közben a legnevesebb kurátorokkal működik együtt: Hans Ulrich Obrist, Lauren Cornell vagy Klaus Biesenbach is rendezett itt kiállításokat. Mindezen célok elérése érdekében nemzetközi kapcsolatait rohamos tempóban növeli. Az utóbbi években számos nyugati intézménnyel kollaborált, közejük tartozik a spanyol Fundació Gala-Salvador Dalí; a londoni Serpentine Galleries és ICA, a párizsi Centre Pompidou, a Palais de Tokyo és a Musée Marmottan Monet; a New York-i Metropolitan Museum of Art, a New Museum és a MoMA. Magyar vonatkozása, hogy nemrégiben a budapesti Q Contemporaryval együttműködésben is létrejött egy kiállítás: a kelet-európai művészek tárlatát a hongkongi K11 Museában láthatta a közönség (Tracing the Fragments, 2021. január 17. – március 10.).

Jelenleg is, az Art Basel Hong Kong (ABHK) kísérszeményeként, pontosabban a vásár ideje alatt a kapcsolódó művészeti hónap részeként létrejött Georges Mathieu retrospektív kiállítás (Calligraphy Rhapsody – Retrospective Exhibition of Georges Mathieu, 2021. május 19. – július 4.) nemzetközi kollaboráció eredményeként a francia konzulátus közreműködésével valósult meg. Az ABHK-t egyébként idén, bár a márciusi időponthoz képest két hónapos csúszással, de élőben is megrendezték. A részt vevő 100 körüli galériának több mint a fele „szellemstanddal” képviseltette magát a helyszínen, azaz helyeket béreltek, hogy felügyeljenek a standra, viszont a látogatók egy QR kód segítségével könnyen fel tudták venni a galéria otthon maradt munkatársaival a kapcsolatot. Mindemellett a standok online jelenléte is biztosított volt, a tavalyi évhez hasonló virtuális platfor-

mon a rendezvény időszakában a világ Hongkongon kívül maradt része is végignézhette a kínálatot. A hibrid megoldás sikeresnek bizonyult, hiszen a vásár végén magas eladásokról számoltak be az érintettek.

A gyűjtemény

A plázák leglátványosabb helyszínén kiállított alkotások és helyspecifikus installációk a mintegy 300 műtárgyat tartalmazó K11 Collection részei, amelyben többek között Yoshitomo Nara, Olafur Eliasson, vagy Damien Hirst művei is szerepelnek. A jelenleg kiállított alkotások változatos képet mutatnak. Vannak közöttük a „cuki” esztétikai kategóriába és a pláza kontextusába könnyen illeszthető művek (rendszerint nagy szemekkel és kis szájjal rendelkező lényeket megjelenítve), mint Tianzhuo Chen (Asian Dope Boys, 2015), Bao Ho (Affogato, 2019) vagy Ron English amerikai művész (Smiley Grin, 2019) munkái. Emellett több, a tudományos-fantasztikus vagy a spekulatív design területhez kapcsolódó alkotás is megtalálható, így Dora Budor (The Forecast, Shanghai Situation, 2017) vagy Korakrit Arunanondchai (United Nations of Happiness after Homosapiens Leave the Earth, 2019). Meglepőbb, hogy némelyik alkotás éppen a fogyasztói kultúra mindenhatóságára irányítja a figyelmet, például Gabriel Kuri óriás méretű nyugtája (Untitled, Cibanco, 2012).

Az egyes plázákban elérhetőek olyan vezetett túrák, amelyek bemutatják mind a gyűjteményt, mind az építészetet. A pláza-franchise koncepció részeként a kurált kiállításokat – amelyek egy valóban szeparált galériatérben valósulnak meg –, valamint a plázatérben installált alkotásokat is rotálják az egyes egységek



Xu Zhen: In Just a Blink of an Eye, 2005–2021

között. Ezt a gyakorlatot a Guggenheim Museum, illetve más vállalatok esetében is láttuk; például a svájci központú UBS Bank különböző országokban lévő irodaházai közt cirkuláltatja a gyűjteményét (habár a K11 plázáival ellentétben itt a hozzáférhetőség csak a bank munkatársai és kliensei számára valósul meg).

A K11 gyűjteményben szereplő sztárművészek jelenlétét ellensúlyozza, hogy a KAF inkubációs tevékenysége a fiatal, feltörekvő kínai művészekre vonatkozik.

Soft power és kulturális diplomácia

Ahogy fent említettem, a múzeumi boom hátterében Kína jelentős erőfeszítéseket tesz, hogy kedvezőbb képet alakítson ki magáról a globá-



Zhang Jian-Jun: Human Traces, kiállítási enteriőr, 2021

lis színpadon. Ennek részeként vezető szerepet delegált a múzeumoknak a tekintetben is, hogy kulturális diplomáciát gyakoroljanak. A kulturális diplomácia két főbb pillére a nemzeti projekció (országimázs-építés) és a kulturális kapcsolatok. A diplomáciai szakirodalomból úgy látszik, az előbbi inkább egyoldalú, amit a külvilág olykor propaganda-kampányként értékel. A kétoldalú, dialogikus együttműködések hatékonyabbak, főképp akkor, ha magán-szereplők (például múzeumok) között zajlanak, nem hivatalos irányítással. A K11 egy – a külvilágnak a kulturális Kína képét projektáló – ágens, amely nemzetközi szinten is képes erős hidakat építeni, és segíteni a kínai művészet ügyét úgy, hogy azt világszerte láthatóvá tegye, megalapítása óta hatalmas összeget fektetve e projektekbe. A K11 és a KAF, amelyekről korábban senki sem hallott, mára azon kevés ünnepezt ázsiai intézmények közé tartoznak, melyeket globálisan is jegyeznek.

Pedig nincs új a nap alatt. Régóta bevett gyakorlat, hogy luxusterméket a művészet segítségével adnak el. E módszert egyre inkább arra is használják, hogy bevonzzanak embereket a bevásárlóközpontokba – ahogy sok más vállalati gyűjtemény esetében, a cél a brand megkülönböztetése a versenytársaktól. Például a poznani Sary Browart, a nonprofit galériának otthont adó, egykor sörfőzdeként funkcionáló plázaépületet 2003-ban alapította Lengyelország leggazdagabb nője, Grazyna Kulczyk. Másik nagyszabású példa lehet Bejrútban Tony Salamé luxusmágnás és kortárs gyűjtő 2015-ben megnyílt Aishiti bevásárlóközpontja, amely Salamé gyűjteményének darabjait is bemutatja. Nem is beszélve a magyar plázákról, legutóbb a MaxCity lakberendezési áruház kezdett kortárs művészeti tevékenységbe. Azonban méretéből adódóan a leglátványosabb iskolapélda erre a jelenségre a K11.

A Guggenheim vállalatossodási modelt adaptáló kínai múzeumok, köztük a K11 helyszínei többségét híres sztárépítésszek tervezték, és nagyon látványosak a városi szövetben. Jóval túlmennek a krensi kommercializálódás törekvéseken, ami innen nézve igencsak szerényen állítja, hogy „két vásárlási és két étkezési lehetőség” megnövelheti a múzeum látogatottságát. Ezzel összhangban az újonnan létrejött kínai múzeumok általában egy olyan nagyobb komplexum részei, amelyben különféle éttermek, plázák, irodaházak és hotelek is megtalálhatók. Amellett, hogy számos kritikai megjegyzéssel illethetők a rohamos múzeumi fejlesztés eredményei, felmerül a kérdés, hogy míg a nyugati múzeumok folyamatosan küzdenek a fenntartásukért, addig ezek a hibrid finanszírozású kereskedelmi intézmények nem kínálnak-e egy fenntarthatóbb modellt?

HAMVAI KINGA

Irodalom:

- Denizen, Seth. 2015. *In Defence of the Art Mall*. Az Asia Art Archive weboldalán
- Fraser, John. 2019. *A Discomforting Definition of Museum*. Curator. The Museum Journal
- Gomez, Edward. 2002. *If Art Is a Commodity, Shopping Can Be an Art*. New York Times
- Grincheva, Natalia. 2019. *Global Trends in Museum Diplomacy: Post-Guggenheim Developments*. London: Routledge.
- Hsu, Claire. 2014. *What Does China's Art Boom Tell Us About Its Society?* World Economic Forum.
- McClellan, Andrew. 2008. *The Art Museum from Boullée to Bilbao*. Berkeley, CA: University of California Press.



K11 Art Mall, Sanghaj

Kószálókönyv a kételtű város kalandorainak

Egy mentális térkép kontúrjai

Velence lüktető szabadvers – fenyőcölöpöknek ütköző hullámok adják a ritmusát. Velence szétírt palimpszeszt – keskeny csatornák kötik össze bonyolult hipertextusát. Szövege egyszerre poszt- és premodern, kortárs betoldások képeznek progresszív remixeket ódon díszleteivel. Idegenektől nyüzsgő, maszk mögé bújó, végtelen kavalkádnak ad helyet ez a páratlan szigetrendszer, négyszáz hídjának íve négyszáz felvont szemöldök – Velence a kíváncsiság, a rácsodálkozás.

Goethe a „hódok köztársaságának” nevezte, Thomas Mann a „legvalószerűtlenebb városnak”, Szerb Antal a „legemberszabásúbbnak”, ahol csődöt mond a fausti végtelenbe törés. Mary McCarthy szerint Velencéről – ezt a gondolatot is beleértve – nem lehet újat mondani. Tényleg nem kis feladat a kliséket kikerülve, tartalmasan idézni meg. Boros Gézának azért sikerülhetett, mert a túlbeszélés helyett a milliószor képbe fogalmazott vagy kevésbé ismert részleteihez – olykor mások megfigyeléseivel kiegészített –



figyelmes, frappáns és mérték tartó kommentárokat fűz csupán. Minden más városnál városabb című kötetének bejegyzései így Velence mentális térképének csak a kontúrait rajzolják körül, játékba hívott, utazásra éhes fantáziánk pedig örömmel segít az Adria királynőjét önnön mitológiájából újra teremteni.

A művészettörténész, a Ludwig Múzeum Venecei Biennálé Irodájának vezetőjeként is tevékeny szerző régóta járja és jól ismeri a kortárs művészet egyik legrangosabb sereg-szemléjének is otthont adó települést. Mozaikos bédekeréhez fekete-fehér privát fotók, közkinccslicensszel felhasználható művészi be-

állítások és mobillal lőtt saját képek közül válogat illusztrációt. Klasszikus és online bolhapiacok százainak anyagából áll össze ez a szárazföld felől a Canal Grande mentén a Szent Márk térig és tovább, a Giardini ligeteibe, majd a távolabbi szigetek közé vezető, szántételes városkalauz. Boros Géza patinás sztereofotókat is szívesen mutat, amelyek szép metaforáit kínálják a víztükrokn megkettőződő házsoroknak.

Velence elvégre önmagába érő, kifogyhatatlan idézetgyűjtemény. Az, hogy hal alakú szárazulatot képez a tengerben a sziget, eleve vendégszöveg. Szűk sikátorai a labirintus, kőrengetegben zöldellő kertjei az oázis archetipusát idézik meg, de nekem az idézőjelet juttatják eszembe a ferrók, a gondolák fémből készült orrdíszei is. Ahogy a könyvből kiderül, a város egyik antikváriumában fürdőkádakba zsúfolt halmokban állnak a Velencéről szóló olvasnivalók. Így aztán végképp identikus, hogy a víz határolta tartományt képi meg szöveges citátumok finom szövédékekkel idézi meg Boros Géza kötete.

Izgalmas, ahogy a Minden városnál városabb száz-százötven éves fotográfikkal, és csaknem ugyanilyen régi idézetekkel részben már letűnt Velencét montíroz össze a maival, sosemvolt, örökké létező fenomént formálva így, amelyhez a szerző a saját szempontjait is hozzáteszi. Sőt, magát is beírja a boltívek, az oszlopok, a gránitlapok és a pompás kupolák közé. Témájához való viszonyát éppenséggel egy 1900 körül készült felvétel segítségével világítja meg, annak keménykalapos hősével azonosítva magát. „Ő a Baudelaire által leírt flaneur, a magányos nagyvárosi kószáló, a városi tájat tárgyként megfigyelő hipszter. Benne van az adott térben és időben, de egyszersmind kívül is áll azon.” (37.)

Kívül és odabent, messze és közel. Velence idézetrendszernek tekinthető abból a szempontból is, hogy hány helyről származnak a műtárgyak és szimbólumok, amelyek időlegesen költöznek ide vagy végleg otthonra lennek itt. A kikötők vasmacskáival, szárnyas kóroslánjaival, a falakba épített ágyúgolyókkal és márványtáblákkal mintha a büszkeség, a dac és a hatalom nyílt színi Wunderkammerévé rendezték volna be az itteni polgárok a köztársaságukat.

Velencéhez tényleg nincs mit hozzátenni. Ám a XXI. századi utazó könnyed széljegyzetei, a városlakók bosszús-derűs cetlijei vagy a(z utca)-művészek szellemes felismerései, felelős és éles észrevételei mégis állandó mozgásban tartják vaskos jelképkatalógusát. Ilyen fantáziadús appendix véleményem szerint Boros Géza kötete is, amely könyvtárgyként ugyancsak izgalmas vállalkozás. Egyszerre idéz képeslap-leporellókat és turistaszek-könyvet. Elegáns, minden elemében átgondolt és minden tekintetben a tartalmat támogató kivitelezése okán azonban ezeket a formákat egyidejűleg újra is írja. A szellős, letisztult könyvtest tervezéséért Juhász Veronikát illeti dicséret.

A kötet alcíme szerint Velencéhez szólnak Boros Géza bejegyzései. A szerző az 1600 éve alapított, rég csodált várost lepte meg velük, „a világ egyik közepének” mondott rajongó köszönetet. Amíg lapozgatjuk ezt a niche kiadványt, a rajongás ránk is átragad. És ünnepi a pár óra, amit az időtlen lagúnák közt tölthetünk. *(Boros Géza: Minden más városnál városabb – 100 bejegyzés Velencéhez. Budapest, Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, 2021, 158 oldal, leporellómelléklettel, 3900 forint.)*

VASS NORBERT

Az Európai Szabadalmi Hivatal képzőművészeti gyűjteménye

Nicolas Schöffertől Olafur Eliassonig

Az Európai Szabadalmi Hivatal (EPO) 1977-es megalakulása után alig egy évvel már meg is kezdte saját kortárs képzőművészeti kollekciójának kialakítását, amely napjainkban mintegy ezer tételt számlál a szervezethez tartozó csaknem valamennyi tagállamból.

Az EPO gyűjteményépítése mögött az a meggyőződés áll, hogy a művészettel való találkozás megváltoztatja az emberek nézőpontját, új impulzusokat ad a gondolkodáshoz és a cselekvéshez, bátorítja a kommunikációt, a nyitottságot, kreatív energiákat szabadít fel, és gyakran meglepő perspektívákat kínál. Ebből azonban eddig elsősorban az EPO négy – müncheni, berlini, hágai és bécsi – központjának és brüsszeli összekötő irodájának munkatársai és látogatói profitálhattak, a közvélemény jóval kevésbé. Miközben a kollekció évtizedeken keresztül nagy gondal épült, bemutatására, népszerűsítésére hosszú ideig kevés figyelem jutott, így a céges gyűjtemények sorának alakulását figyelemmel kísérők számára is sok újdonsággal szolgál az EPO most indult és egyelőre a virtuális térben zajló kampánya, amely ezt a több évtizedes lemaradást igyekszik bepótolni.

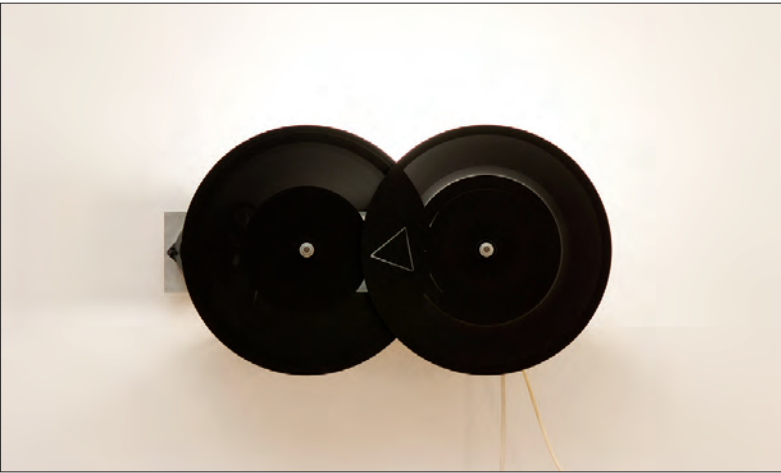
A hivatal honlapját tanulmányozva és a kollekcióban szereplő számos művészt is megszólaltató, munkáikat bemutató, a honlapon ugyancsak hozzáférhető vadonatúj filmet tekintve egyértelművé válik, hogy a vállalati-intézményi gyűjtemények legjobb típusáról van szó – olyanról, amelynek kialakításában a legfőbb szempont az intézmény tevékenységi területeihez, ez esetben a tudomány-



Szalay Péter: 24 óras szobor, 2019
plexiüveg, acél, 29x30x30 cm

sokszínű legyen, mint az EPO több ezer fős, jelenleg 35 országot képviselő munkatársi gárdája.

Nem volt véletlen a gyűjteményt a köztudatba „bedobni” kívánó kampány indításának időpontja – április 15. – sem, hiszen ezt a napot, a munkásságában a művészetet és a tudományt már századokkal ezelőtt ötvöző halhatatlan mester, Leonardo da Vinci születésnapját, az UNESCO a Művészetek Világnapjává nyilvánította. A kampány beavat a gyűjteményépítés elveibe, évtizedek óta követett gyakorlatába, és reflektorfénybe helyezi a kollekció darabjait. Ettől a hónaptól rendszerek lesznek a műveket bemutató, a hangsúlyt a fenntarthatóságra, a klímaváltozásra és az innovációra helyező digitális látatvezetések; újabb, egyes művészeket, műtermeket és műveiket bemutató videók és podcastok készülnek, s az interdisz-



Csörgő Attila: Eseménygörbe IV., 1998
lámpa, plexitárcsa, film, elektromotor, forgó alkatrészek, 57x35x20 cm

hoz, a technikához, a fenntartható fejlődéshez vagy a szellemi tulajdon kérdésköréhez való szoros kapcsolódás, e témák nagy művészi erővel történő megjelenítése volt.

A műfaj tekintetében is sokszínű, festményeket, fotókat, szobrokat, grafikákat, installációkat, részben kifejezetten köztérre szánt műveket is tartalmazó gyűjtemény jó néhány sztárművész alkotásaival büszkélkedhet, talán elég csak Olafur Eliasson, Sylvie Fleury, Brigitte Kowanz, Bridget Riley, Thomas Ruff, Tomas Saraceno vagy Wolfgang Tillmans nevét említenünk. Az utóbbi években nyitottak a kortárs művészek fiatal, 1980 után született nemzedékei felé is, fontos misszióként kezelve támogatásukat. Lényeges szempont, hogy a kollekció földrajzilag is ugyanolyan

ciplinaritás jegyében tudósok, mérnökök, designerek, zenészek is megszólalnak majd egy interjúsorozatban. Art@five címmel már elindult egy új, a tudomány és a technológia, illetve a művészet és a kreativitás kapcsolataival foglalkozó digitális beszélgetéssorozat.

A gyűjtemény napjainkban is rendszeresen újabb munkákkal gyarapodik, a vásárlásokról, amelyeket az EPO saját eszközeiből finanszíroznak, belső grémium dönt. Tavaly például többek között az albán Arjan Shehaj, az észt Kristi Kongi, a norvég Gardar Eide Einarsson és a horvát Tanja Deman alkotásait vették meg. Az egyes műveknek általában nincs „bérelt helyük” az EPO összesen 13 épületében; a kurátorok időnként újrarendezi azokat, újfajta párbeszé-

deket hozva létre közöttük, és új inspirációkat adva az ott dolgozóknak.

Az EPO gyűjteményében jelenleg négy magyar, illetve magyar származású művész munkái szerepelnek. Méreteit és ismertségét tekintve is kiemelkedik közülük Nicolas Schöffert mára városképi jelentőségűvé vált, csaknem 14 méter magas, 1979–1980-ban született monumentális kinetikus szobra, az eleve ide készült Chronos 10B. A szobor az EPO 1979-ben felavatott központi, müncheni székháza előtt áll, amely egy háromszöget alkot két másik, egészen közeli, rokon profilú intézménnyel: a német szabadalmi hivattal, illetve a világ egyik legnagyobb műszaki és természettudományi múzeumával, a Deutsches Museummal. A Chronos 10B a két utóbbi intézményt is bevonó fényjátékával a közöttük meglévő szoros kapcsolatot szimbolizálja. Ugyancsak régebbi darab egy kis méretű, 1985-ös táblakép Victor Vasarelytól, amely erősen próbára teszi szemlélői vizuális érzékelőképességét. A két további magyar munka kortárs alkotás, így esetükben az érintett művészeket is meg tudtuk kérdezni arról, hogyan kerültek a gyűjteménybe. Csörgő Attila Eseménygörbe-sorozatából néhány darabot galeristája, Gregor Podnar még 2005-ben mutatott be a bázeli Liste vásáron, s az EPO kurátorai itt figyeltek fel a tudományt a művészetel kombináló alkotásra, párhuzamot vonva Schöffert, a gyűjteményben ugyancsak szereplő német Rolf Lieberknecht és Csörgő munkássága között. A gyűjtemény legfrissebb magyar darabja pedig Szalay Péter egyik 24 óras szobra: ez előbb a művésznek az acb Galériában rendezett tárlatán szerepelt 2019-ben, majd ugyanebben az évben a galéria a Vienna Contemporaryn is kiállította, ahol felkeltette az EPO-gyűjtemény kurátorainak figyelmét. Az EPO filmes stábjá tavaly tavasszal Budapesten forgatott is Szalayval, s az itt készült felvétel ugyancsak része lett a kollekciót bemutató, már említett filmnek.

Bár az anyag a nagyközönség számára elsősorban online vált hozzáférhetővé, válogatott darabjaival azért rendszeresen lehet találkozni „élőben”: az EPO szívesen kölcsönzi műtárgyait kiállításokra. Jelenleg éppen a szlovák Katarína Poliaciková 14 részes fotóinstallációja látható a bajorországi Starnberg múzeumának Im Schein der Sterne (Csillagok fényében) című tárlatán.

E. P.

B-MAD – Berardo Museu Art Deco, Lisszabon

Látogatóban, nem kiállításon

Új, az art deco művészetének szentelt múzeum nyílt Lisszabonban, Joe Berardo műgyűjtő nemzetközileg kiemelkedő jelentőségű, szecessziós alkotásokat is tartalmazó gyűjteményének bemutatására. A B-MAD a két korszak szelleme által inspirált bútorokból, lámpákból, üveg- és kerámia-vázákból, szobrokból, festményekből és berendezési tárgyakból rendezte első kiállítását, arra is ügyelve, hogy a nagy nevek mellett kevésbé ismert művészek alkotásaival is megismertesse látogatóit.

Mintha nem múzeumban, hanem egy előkelő család szecessziós és art deco stílusban berendezett lakójában járnánk látogatóban. A kiállítás kurátorai – Márcio Alves Roiter, az Instituto Art Deco Brasil alapítója és elnöke, valamint Emmanuel Bréon, a párizsi Musée des Années 30 volt igazgatója – épp erre törekedtek: a tárgyakat – például díszüvegeket vagy más törékeny alkotásokat – nem kiállítási, hanem lakberendezési tárgyként helyezték el, kézzelfog-



Kiállítási interiőr

A három évtized alatt létrehozott, a világ legkülönbözőbb részeiből származó műtárgyakból álló Berardo-gyűjtemény – Roiter szerint – „összefoglalása az 1900-as évek első év-

gott vagy intarziás szekrények, asztalok, székek, köztük Louis Majorelle és Émile Gallé mesterművei. Az egyik legértékesebb darab a növényi ornamentikájú intarziával díszí-



George Champion: Tízdarabos ebédlőbútor, 1926 körül
lakkozott citromfa, ében és aranyozott fém díszítéssel



Gaston Priou: Szekrény, 1935
aranylemezekkel díszített, lakkozott fa, 126x128x57 cm

ható közelségben. A lakásbelsőit idéző tárlaton a tárgyak mellett nincsenek feliratok sem. A múzeum ezért csak előre foglalt időpontban, kis csoportokban látogatható – portugál, francia és angol nyelvű vezetéssel.

A kiállításnak helyet adó, erre a célra felújított, XVIII. századi épület eredetileg Abrantes márkai nyári rezidenciájaként szolgált. Ahol lehetett, megőrizték, restaurálták az intarziás parkettát, a díszes mennyezetet és a többi belsőépítészeti értéket. A tárgyak elhelyezését a helyiségek funkciójához – szalon, ebédlő, háló, dolgozószoba – igyekeztek igazítani vagy az adottságokhoz illő miliőt kialakítani.

tizedei stílusainak, mozgalmainak”. Az art decoval olyan új esztétika született, amely a kreativitás minden területén nyomot hagyott: „művészet és ipar még sohasem folytatott ilyen kifinomult párbeszédet”. Bréon a kollekció reprezentatív voltára hívta fel a figyelmet, amely így annak bizonyítására is alkalmas, hogy az art deco nem csupán múltó pillanat volt a művészetek történetében, hanem a húszas évektől a második világháborúig tartó korszak.

A kiállítás első részét az art nouveau alkotások uralják. A nagypolgári szalont idéző termekben kaptak helyet a nemes fából készült, fara-



Camille Fauré: Háromdimenziós díszítésű váza, 1925 körül
zománcozott réz, 20x17 cm

tett kissozékény, amelyen készítője, Gallé névjegye is látható. A nagy műgonddal készült bútor – belső fiókjának fogantyúja például egy pillangót formáz – ma is hibátlan, ajtóit tökéletesen nyílnak, záródnak, díszes réz-zsanérjai kifogástalanul működnek. Gallé egy másik, szintén mesterien megmunkált és szignált kis üveges szekrénye a szecessziós műtárgyakat ugyancsak gyűjtő Barbra Streisand tulajdonából került a Berardo-kollekcióba. Külön termet szenteltek Gallé kissozékényeinek. Majorelle munkái közül asztalokat, szekrényeket, valamint a párizsi Lucas Carton étterem számára készített fali lámpákat és székeket láthatunk. A múzeumban helyet kapott Léon Jallot állati és nö-

vényi motívumokkal, aranylemezekkel díszített, lakkozott spanyolfala is az 1920-as évekből.

Bár kerámia- és üvegvázákkal, asztali díszekkel, lámpákkal a legtöbb helyiségben találkozunk, e szecessziós és art deco tárgyakból külön termekbe is jutott. Így ezekben René Lalique virágmintás üvegvázái, a Muller testvérek asztali lámpája, Camille Fauré háromdimenziós díszítésű kerámiavázái, Majorelle és a Daum fivérek közös munkái – kovacsoltvas fémszereléssel ellátott öntött üvegvázák – láthatók.

A tárlat túlnyomó részét – szemben az állat- és növényvilág inspirálta szecessziós darabokkal – a letisztultabb formavilágú art deco bútorok uralják. Jules Leleu művei az ebédlőasztal székekkel, a félköríves ágytámla, az elefántcsont berakással díszített fésűlködoasztal, a gyöngyberakásos kissozékény és a félhold alakú íróasztal. René Dronet a nemes faanyagokban rejlő lehetőségeket igyekezett kiaknázni. Ébenfából, szaténfából, elefántcsont és arany kiegészítőkkal készített szekrényeiben a színes fából középpontban összefutó sugaras geometrikus rajzot hozott létre. Munkáját a lakkozás teszi tökéletessé. E technikát – Párizsba érkezett japán mesterektől eltanulva – számos iparművész alkalmazta. De új anyagokkal is kísérleteztek. Láthatunk itt cápabőrrel, pergamennel bevont bútorokat vagy összetört tojáshej felületű, lakkozott kissozékényt. Az alkotók a forma érdekében olykor feláldozták a funkcionalitást, mint Georges Champion ébenfa berakással, citromfából készült, lakkozott ebédlőbútora esetében, melynek székei kényelmetlenre és labilisra sikerültek.

A változatos berendezési tárgyak és bútorok között akad a húszas évekből a DIM (Décoration Interieur Moderne) cég gyártmányának tulajdonított, elefántcsont berakású pianó, továbbá kovacsoltvasból és fából készült, a fűtőtest takarására szolgáló bútor, valamint a Paul Kiss alkotta térelválasztó.

A bútorokra a tálak, üvegek, asztali ezüsttárgyak mellett kisplasztikák is kerültek, így Demétre Chiparus táncosnőt ábrázoló alkotása vagy az aranyozott rézből készült Zsonglőr, Claire-Jeanne-Roberte Counet műve, amely nem stilizált nőalakot ábrázol,



Claire-Jeanne-Roberte Colinnet: Zsonglőr, 1920–1930-as évek
aranyozott réz és elefántcsont, 51,5x30x21 cm



Emile Gallé: Szekrény, 1900 körül
gyümölcsfa, mahagóni, réz, 239x123x45 cm

hanem modelltől mintázták. A falakon festmények, tervrajzok és plakátok mellett August Herborth német keramikus – a braziliai guarani népcsoport művészete által megihletett – motívumvázatai láthatók. A festők között magyar nevekkkel találkozhatunk: számos Kádár Béla- és Bela de Kristo- (Kristófy Béla) mű szerepel a kiállításon, így utóbbi Afrikai táncosnők című, Josephine Baker ihlette műve is.

MUHARAY KATALIN



Szecessziós vázák és kissozékények

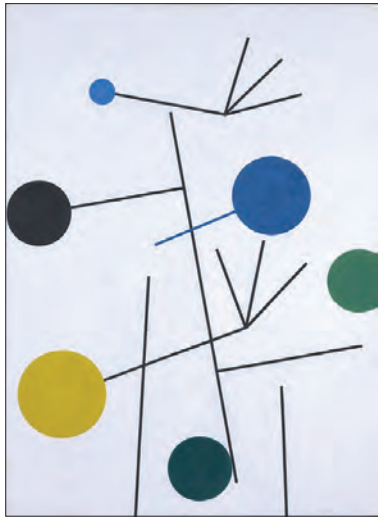
artportal

Nézd...!
Új artportal.

www.artportal.hu

A XX. század első felének fontos, a modern művészet számos területén aktív, sajátos és egyben univerzális alkotója volt Sophie Taeuber-Arp (1889–1943). Ennek ellenére neve – mint a tárgy nélküli művészet egyik pionírjaé – kevésbé ismert hazáján, Svájcban kívül. Nő voltának hátrányai mellett a világháború zavaros idején bekövetkezett korai halála, és férje, Hans Arp hosszú élete és hírneve is szerepet játszott a jogos elismerés elmaradásában. A háború utáni évtizedekben az új, különösen a ma konkrét művészetként ismert irányzat kibontakozása és nemzetközi tudomásulvétele túlságosan későn következett be számára.

A mostani életmű-kiállítás, amely Bazelben – abban a városban, amely életében és halála után emléke megőrzésében is fontos szerepet játszott – kezdi világ körüli utazását, teljes áttekintést nyújt mai napig frissnek ható, sokoldalú művészetéről és megnyerő, pozitív személyiségéről. Taeuber-Arp 26 éves alkotói pályája több mint 250 darabját tekinthetjük meg az összes általa gyakorolt művészeti ág – festészet, szobrászat, rajz, építészet, grafika, bútortervezés, textil (hímzés, kötés, kosztüm), bábszínház és tánc – területéről. Tevékenységének különlegessége, hogy minden művészeti megnyilvánulása eredeti, ám ezek összekapcsolódnak és egységes egészet képeznek. Mai szemmel nézve feltűnik, hogy korát megelőzve olyan



Sophie Taeuber-Arp: Egyensúly, 1934
olaj, vászon, 100x73,3 cm

felfogást képviselt, amely szerint a művészi munkában bármely eszköz alkalmazható és egyenrangú. A válásokkal terhelt évtizedekben született művei játékos jókedvet és az alkotás örömeit sugározzák.

Élete szorosan kötődött a múlt század avantgárd mozgalmaihoz – a dadaizmustól a geometrikus absztrakcióig. Az Észak-Svájcban felnőtt lányt

Kunstmuseum, Bazel

Eleven absztrakció

édesanyja vezette be a lelkiismeretesen végzett kézimunka világába, majd iparművészeti képzésének átlomásai, Sankt Gallen, München és Hamburg után végül Zürichben telepedett le, ahol 1915-ben ismerkedett meg a világháború elől Svájcba menekült Hans Arppal. Négy éven keresztül mindketten a dada csoport háborúellenes, provokatív-forradalmi-antiművészeti akcióinak aktív résztvevői voltak. Itt találkoztak a nemzetközi avantgárd jeles alakjaival, akikkel egész életük folyamán együttműködő és baráti kapcsolatban maradtak. Sophie a modern táncesztétika egyik megalapozója, a magyar származású Rudolf von Laban iskolájába járt, s közben a híres Cabaret Voltaire színpadán táncolt maga tervezte kosztümökben; Hugo Ball és Tristan Tzara elbűvölten számolt be fellépései újdonságáról. Már dadaista korszakában erős színekkel kezdett geometrikus alakzatokat festeni, és absztrakt mintájú textilmunkákat hozott létre. Ebből az időből származó legismertebb alkotásai azonban a fából készült, színes Dada-fejek.

Emellett 1916-tól 13 éven át a helyi képzőművészeti iskola textil szakos tanáraként biztosította mindkette-

jük anyagi hátterét, és lehetővé tette barátja és későbbi férje művészi kibontakozását. Theo van Doesburg társaságában 1927-ben megbízást kaptak egy hotel és kultúrközpont berendezésére Strasbourg főterén. Ez a nevezetes l'Aubette-projekt, amelyet a modernizmus ikonikus alkotásaként jegyez a művészet-történet. A konzervatív elzászi kö-



Sophie Taeuber-Arp: Absztrakt formák, 1928
üvegablak André Horn otthonában, Strasbourg, 46x44 cm

zönség azonban nem tudott megbárátkozni az absztrakt-geometrikus stílussal, és hamarosan az egész berendezést elbontották. (Az Aubette kávéházat e század elején az eredeti állapot szerint részben restaurálták.) Hála a megbízásból származó anyagiaknak, Sophie feladhatta oktatói munkáját, és Párizs mellett, művészbarátaik közelében egy házat tervezett két műteremmel és lakosztállyal. Ezek után aktívan részt vett férjével az absztrakt művészet iránt elkötelezett párizsi mozgalmakban: a Cercle et Carré, majd az Abstraction-Création a szürrealizmus növekvő befolyását kívánta ellensúlyozni. Munkáival számos kiállításon szerepelt Párizsban és külföldön. Ugyanakkor sikeres lakberendezőként és bútortervezőként működött, valamint Plastique/Plastic néven folyóiratot alapított és állított elő, amelynek egyik céljaként a nem európai avantgárdal való kapcsolatépítést határozta meg.

Fontos állomás volt pályáján az 1937-ben, a bázeli Kunsthallében a későbbi legendás Kunstmuseum-igazgató, Georg Schmidt által rendezett Konstruktivisten című mértékadó kiállítás, ahol 24 munkával szerepelt olyan nagyságok mellett, mint Moholy-Nagy, Doesburg vagy Mondrian. Híres kollégái és a műgyűjtők is respektálták a látottakat, utóbbiak több művét is megvásárolták. E termékeny és sikeres éveknél a háború kitörése vetett véget. Párizs német megszállása elől – sok művésztársuk példáját követve – délre, a „szabad zónába” menekültek. Onnan a Wehrmacht bevonulását megelőzve sikerült ideglenes svájci vízumot szerezniük, majd Zürichben találtak otthonra. Taeuber-Arp 1943. január elején egy rosszul működő kályha okozta szénmonoxid-mérgezésben halt meg álmában barátjuk és kollégájuk, Max Bill házában, ahol grafikai aláírása miatt tartózkodott. Egy nappal 54. születésnapja előtt temették el Zürichben, halotti bizonyítványán foglalkozásként az olvasható: „háziasszony”.

Bár a Kunstmuseum képeinek gazdag gyűjteményével rendelke-

zik, a kiállított iparművészeti alkotásokat – melyek annak idején nem számítottak a „magasművészetel” egyenrangúnak – különböző Arp-alapítványok és iparművészeti múzeumok kölcsönözték. Halála után még maga Arp sem kívánta felesége sokoldalú tevékenységét előtérbe helyezni, attól tartva, hogy ez „komoly művész” hírneve rovására megy. Ugyanakkor épp ezek a korai munkák – melyek a hagyományos iparművészeti kivitelezés mellett már a modernizmus (a konstruktív szemlélet) jegyeit is mutatják – tárják fel a teljes életmű sajátos egységét. A kiállítás egyik fénypontját az 1919-ben Zürichben színre vitt bábszínházi előadás újszerű figurái jelentik, valamint az erre az alkalomra készült rövidfilm, amelyben ezek életre is kelnek.

Sophie Taeuber-Arp szerény ember volt, nem kereste a nyilvánosságot, műveit kritikusan ítélte meg, és erőteljesen támogatta férje munkáját. Ugyanakkor Arp is elismerte, hogy Sophie korai, tiszta, nyugodt stílusa mértékadó módon befolyásolta saját művészetét kibontakozását. Életük folyamán szorosan együttműködtek, kölcsönösen gazdagítva egymást, és ez közös művek megalkotásához is vezetett (mint az 1946-ban megjelent Le Siège de l'air, Arp költeményeivel és mindkettőjük rajzaival).

Szembeszökő életművének egysége a formák és a kolorit terén, a korai geometrikus ábrázolásoktól a későbbi, pehelykönnyű vonalak és körök korszakáig. Az utolsó párizsi években festett fa domborműveket is alkotott, a háború és a menekülés idején a szünet nélkül dolgozó művész – érthető okokból – főként színes ceruzarajzokat készített. Csak halála után vált ismertté, hogy az intézmé-



Sophie Taeuber-Arp: Egyensúly, 1932
olaj, vászon, 41,5x34 cm

nyek és a gyűjtők tulajdonában levő darabokon kívül több mint 600 munkából álló életművet hagyott hátra, melyben minden mű – kivitelezésének időpontjától függetlenül – egyetlen egész része. Kevés művésznél valósul meg ilyen mértékben a személyiség és az életmű egysége.

Remélhető, hogy a látványos bázeli tárlat a járvány ellenére sikeresen befutja tervezett világ körüli útját, és ezzel a XX. század absztrakt művészet fontos képviselőjeként véglegesen megalapozza majd Sophie Taeuber-Arp nevét a szakmai köztudatban és a nyilvánosságban. A kiállítás létrejöttét a New York-i Museum of Modern Art és a Kunstmuseum együttműködése tette lehetővé. A londoni Tate Modern nyáron adtathat a művésznék szentelt első (!) angliai bemutatónak. *(Megtekinthető június 20-ig.)*

DARÁNYI GYÖRGY

Leopold Museum, Bécs

The Body Electric

Ezt az angol címet választotta az osztrák intézmény legújabb kiállításához, melyet Walt Whitman „I sing the Body Electric” kezdetű 1855-ös, test és lélek egységét megéneklő verséből kölcsönöztek. Az ikertárlat a nagyjából egyidős Egon Schiele (1890–1918) és kollégája, alkalmi modellje, Erwin Osen (1891–1970) patológiai aktciklusai között von párhuzamot. Az aktok korabeli műgyűjtő orvosprofesszorok engedélyével, illetve felkérésére készültek. Miközben előbbiek közismertek, utóbbiak csak nemrég kerültek a Londonban élő Jellinek leszármaz-

akiket expresszionista módon, elvékonyított végtagokkal, felnagyított hassal és fejével, élénk kolorittal örökített meg. Schiele nem tartotta fontosnak a nevek feljegyzését, még modellje, Liliana Amon esetében sem, akinek emlékezeiből tudjuk, hogy épp akkoriban került oda, és három hónap múlva hozta világra gyermekét. Másik mecénása Adolf Kronfeld orvos-műtörténész volt, aki mindkét témában rendszeresen publikált, és 1911-től rendszeresen vásárolt Schiele-rajzokat. Kronfeld 1913 őszén bízta meg Osent, hogy a fővárosi Am Steinhof pszichiátriai klinika páciensei közül rajzoljon tucatnyi arckép-aktot egy orvoskongresszuson tartandó előadásához. Osen a tudományos pontosság jegyében az alkalmi modellek nevét is feljegyezte a lapok aláírája, klinikai beutalásuk évével együtt.

Még érdekesebb egy harmadik bécsi orvos, az elektro-patológus Stefan Jellinek szerepe, aki az I. világháború alatt a Garnisonsspital II. tábori kórház katonabetegeit gyógyította az azóta sokat vitatott elektrosokkal. Jellinek 1915 tavaszán és nyarán két alkalommal is kezelte a katonai szolgálat miatt súlyos háborús neurozisan szenvedő Osent. Nem lehet tudni, hogy a művész önként, autoterápiás szándékkal vagy Jellinek felkérésére készített számos rajzot betegársairól nevük és a modell ülés dátumának precíz megörökítésével. Az egyik legérdekesebb lap a népszerű operettszerző, Bruno Granichstaeden 1915. április 26-án készült profilrajza, amelyet a felkapott komponista – elégedettsége jeléül – dedikált is. Egy másik szomorú kuriózum az akkoriban betegségnek tartott és törvényileg kúrálandónak rendelt homoszexuális eset, a kí-



Egon Schiele: Erwin Osen mint akt, keresztbe tett karral, 1910
vegyes technika, 44,7x31,5 cm

méletből nevének említése nélkül hagyott Kéjfiú, egy kisminkelt, felékszerezett meztelen transzvesztita, aki keresztbe tett lábbal leplezi biológiai nemét.

Schiele és Osen közvetlen kapcsolata 1909–1915 között fél évtizedig tartott, noha előbbi szemlélődő, befelé forduló típus volt, utóbbi pedig ennek ellentéte: extrovertált, sőt egyenesen egzaltált. Erről Schiele 1910-ben Osenről készült, modelljét groteszk mimikával ábrázoló aktciklusa tanúskodik. Időnként együtt is laktak, közös modellt és műtermet használtak, így Osen élet-társát, a bosnyák táncosnőt, Moa Mandut örökítették meg dekoratív jelmezben (1911) vagy félmeztelenül (1912). Osen 1915. április 2-án – a Jellinek-féle kórházi kezelés idején – rajzolt ceruza önarcképén viszont zárt uniformisban, a helyzethez illő komolysággal tekint ránk. *(Megtekinthető a www.leopoldmuseum.org/the-body-electric honlapon és szeptember 26-ig.)*

W. I.



Erwin Osen: Kéjfiú, 1915
akvarell, ceruza, 48x32 cm

zottaktól vásárlással a Leopold Múzeum tulajdonába, így először kerülnek közönség elé.

Schiele 1910 nyarán a bécsi női kórház, a Frauenklinik II. igazgatójának asszisztense, Erwin von Graff jóvoltából rajzolhatott a vizsgálóasztalon terhes nőket és újszülötteket,

Whitney Museum of American Art, New York

A szabadság keserves tapasztalata

Az utcai és útmenti fotográfia amerikai műfaj. Az amerikai város és vidék tájait, lakóit és mindennapjait megörökítő fényképek az Egyesült Államok és a XX. század egyetemes művészettörténetének alapemlékei. Lewis Hine, Walker Evans, Robert Frank és Garry Winogrand csípőből, 35 milliméteres kamerával készített pillanatfelvételeit vagy megfontolva komponált modernista életképeit és portréit azok is ismerik, akik sohasem jártak Amerikában. A dokumentumértékű képek, amelyek a kollektív emlékezet és a mítoszok teremtesének egyaránt eszközei, részei az Egyesült Államok történetét leíró és megörökítő monumentális képtárnak. Amikor a New York-i születésű Dawoud Bey 22 éves korában, 1975-ben a Manhattan északi részén található és zömmel feketék lakta Harlem városrész utcáin járva kezdett fényképezni, en-



Dawoud Bey: Fiú a 125. utcai Loews mozi előtt, 1976
Harlem U.S.A. sorozat

nek a hagyománynak a folytatására vállalkozott. Az először 1979-ben, Harlem U.S.A. gyűjtőcímen kiállított fekete-fehér képek nem pillanatfelvételek, hanem rendezett és gondosan keretezett jelenetek, amelyek a környezeti fényeket használva ábrázolják modelljeiket. A fotók utcai portrék, rajtuk harlemi köztereket és szereplőket, járőkelőket és helyszíneket látunk: a 125. utca egyik mozija előtt pózoló kiskamaszt, egy keménykalapban mosolygó idősebb férfit, iskolai uniformist viselő gyerekeket. A modellek nemcsak tudják, sőt nem bányák, hogy fényképezik őket, de közre is működnek az akcióban. Az utcai fotográfia ezúttal nem lopott pillanat, és Bey nem az ismeretlenek képét a couleur locale nevében kuriózzummá tevő etnográfus-fényképész. A művész otthon van Harlemben. Mint a kamera előtt álló modellek, Bey afroamerikai, és nem rácsodálkozik arra, amit fényképez, hanem a harlemi rokonlátogatások és családi vendégségek résztvevőjeként gyerekkora óta ismeri. Utcaképei és portréi, ahogy James van der Zee, Roy DeCarava és Helen Levitt fényképei vagy Jacob Lawrence, Romare Bearden és Faith Ringgold festményei és kollázsai annak a Harlem-ikonográfiának a körébe tartoznak, amelyben a kép a részvétel, az empátia és a közös-



Dawoud Bey: Mary Parker és Caela Cowan, 2012
The Birmingham Project

séghez való tartozás gesztusaként értelmeződik. Bey Harlem-sorozata arra a Metropolitan Múzeumban 1969-ben rendezett és heves tiltakozásokkal övezett Harlem on My Mind: Cultural Capital of Black America, 1900–1968 című kiállításra válaszolt, amelyen a harlemi utcák fotótáptárává nagyított, cirkuszi látványossággá tett ismeretlen járőkelőinek képeiből bőven kijutott, de egyetlen afroamerikai festő vagy szobrász műve sem szerepelt. A fotográfia gyarmati történetét és antropológiai használatát idéző kiállítást a művész tizenévesen látta és sosem felejtette el. A harlemi utcaképek óta minden munkája a fényképészet etikai és politikai dimenziójával, a fénykép és a társadalmi emlékezet kapcsolatával foglalkozik.

1988-ban Bey letette a 35 milliméteres kamerát, és ezután nagyítható negatívot is produkáló Type 55 Polaroid filmre készítette utcaképeit. A direktpozitív azonnalísága és a dagerrotípiákhoz, illetve fotogramokhoz hasonló autografikus, egyedi jellege mellett azt is fontosnak tartotta, hogy a Polaroiddal kézbe vehető instantképet, megmutatható tárgyat hoz létre. Az 1990-es évek elején újabb technikai váltás következett: a Rutgers egyetem fotólaborjában tárolt, nagyformátumú 51×61 centiméteres direktpozitívokat létrehozó Polaroid kamerával kezdett dolgozni. A manuális asszisztenciát és kemény fizikai munkát igénylő óriáskamera használata azt is szükségessé tette, hogy Bey elsajátítsa a műtermi portré klasszikus fényképészeti gyakorlatát. A több részletképből, elmozdulásokkal, mozaikszerűen összeillesztett és hosszú üléssel készült fotók a modellek



Dawoud Bey: Martina és Rhonda, Chicago, 1993

kel töltött időt intimitásba fordítják. A méretükben festményekkel versengő képek technikai és konceptuális értelemben is lenyűgözők. A darabokból összerakott tablók a modellek jelenlétét és az öazonosság, az identitás sokféleségét és sokrétegűségét már-már tapinthatóvá téve érzékelteik. Bey képei a személyes és a közösségi létezés összefonódottságára is rámutatnak: a nagy méretű, szilánkos Polaroidok többsége családokat, párokat és barátokat ábrázol, és ezzel láthatóvá teszik, hogy az öazonosság csak másokon, közösségi kapcsolatokon és viszonyrendszereken keresztül élhető és értelmezhető. Bey The Birmingham Project című, 2012-ben készített sorozata a kettős

portré típusát történeti keretben gondolta tovább. A munka az 1963 szeptemberében elkövetett birminghami robbantásos merényletnek állít emléket. A Ku Klux Klan által a város baptista templománál meggyilkolt négy kislány, majd másnap az utcán lemészárolt két fiúgyerek emléke előtt tisztelgő fotósorozat a történeti emlékezet működését és a kollektív trauma utóéletét vizsgálja a XXI. századi Amerika mindennapjait átható fagyűlölet tapasztalatából. Bey kettős portréin párokat látunk: a hatvanas éveiben járó Mary Parker és a tizenéves Caela Cowan mosolytalanul néz ránk a tükröződő üveggel fedett képről, amelyben nemcsak a gyerekgyilkosság áldozataival egyidős gyereket és a túlélőt, de önmagunkat is láthatjuk. A nagy méretű, fekete-fehér diptichonok képzeletbeli találkozások képei a rég halott gyerekek és a ma is az alabamai Birminghamben élő afroamerikaiak, a jelen és a múlt, a néző és a modellek között. A gyerekgyilkosság egykori színhe-lyén, a Bethel baptista templomban és az 1964-ig csak fehér amerikaiak által látogatható birminghami múzeumban fotózott portrék élő emlékművek: szembesítenek minket önmagunkkal és a másikkal, valamint láthatóvá teszik az idő múlását és az emlékezet körköröségét. A Night Coming Tenderly, Black (2017) éjszakai sötétbe burkolt képein Bey ismét a rostáló időből kihullott és adattá laposodott történeti

események megidézésére vállalkozott. A sorozat az északra menekülő amerikai rabszolgák útvonala, az Underground Railroad utolsó szakaszán készült. A valahol Ohióban fotózott tájképek – egy sűrű erdő, egy fehér kerítéssel szegélyezett ház és az út végét jelentő Erie-tó víztükre – a szabadulás képzeletbeli útiképei. Az Álomváltozatok című Langston Hughes-vers zárószakából kölcsönzött cím jelzi, hogy a fotók tónusát, a napszakot és a képek múltbéli szereplőinek a bőrszínét Bey metaforaként használja. A homályba burkolt, ember nélküli tájak képei a vakság és a láthatóság határán egyensúlyoznak, és nemcsak egymást, de az elő-



Dawoud Bey: Erdő fiatal fákkal, 2017
Night Coming Tenderly, Black sorozat

tük álló nézőt is tükrözik. A Night Coming Tenderly, Black az amerikai rabszolgaság legcsendesebb és legmegrázóbb emlékműve, fiktív dokumentum, amely nem megmutatja, hanem elképzelhetővé és átélhetővé teszi a szolgaság gyötrelmét, a menekülőké félelmét és a szabadság keserves tapasztalatát. *(Megtekinthető október 3-ig.)*

BERECZ ÁGNES

DCV, Berlin–Esslingen

Warholtól Woolig – kortárs grafikai sorozatok

A 85 éves múlta visszatekintő berlini Hatje Cantz Verlagból két éve kivált a DCV (Dr. Cantz'sche Verlagsgesellschaft), amely – a patinás előd hagyományait folytatva – a kortárs képzőművészetről publikál katalógusokat és monográfiákat, illetve könyveket a fotográfia, az építészet, a design és a divat témaköréből. Most a Hamburger Kunsthalle augusztus 15-ig álló tárlatához kapcsolódva az intézmény Kupferstichkabinettjének anyagából a hatvanas évektől napjainkig közli fél száz válogatott sokszorosított grafikai sorozat háromszáznál több lapját, a kiállítással azonos, SERIEN: Druckgraphik von Warhol bis Wool (Sorozatok – Sokszorosított grafika Warholtól Woolig) címmel, tanulmányok és interjúk kíséretében.

A vaskos katalógus elején Petra Roettig kurátor A sorozat mint folyamat című esszéje felidézi a városi műcsarnok grafikai kabinetjének kezdeteit a hatvanas évek derekán. Annak idején Josef Albers szitaciklusa (Homage au Carré, 1965), Andy Warhol hasonló technikájú tíz lapja (Marilyn, 1967), Roy Lichtenstein hét litográfiából, szita- és reliefnyomatból álló kollekciója (Haystack, 1969) és Victor Vasarely nyolc szitája (Homage à l'hexagone, 1969) alapozta meg a gyűjteményt. Hanna Hohl, ennek akkori vezetője szerint ezek „dokumentálják a modern művészetben a szerialitás elvének jelentőségét (függetlenül a grafikai sokszorosítástól)”. A szerző ezután



a sorozatelv médiummeghatározó szerepét veszi sorra a pop, op, koncept és minimal art irányzataiban, majd a különféle nyomdai, fotótechnikai és digitális eljárásokban – legújabbban a lézernyomat- vagy az inkjet-print-technikában. A sorozatosság jellege is sokrétű lehet: a narrativitás, a kronológia, a tematika és a nyitott vagy zárt ciklusokba rendezés szándéka egyaránt meghatározhatja. Hohl kitér az eredeti és a reprodukció fogalmára, a művész és a nyomdász együttműködésére, a legújabb technikai kísérletekre, a nyomtatási alapanyagokra, sőt kiállításrendezési problémákra is: a sorozatok olykor vitatott függőleges vagy vízszintes rendben történő installálására. A társkurátor, Leona Marie Ahrens Az ismétlés pozitív erejéről című, művészetszociológiai kérdéseket is érintő írásában a sorozatok dinamikus befogadói potenciálját

vizsgálja a „flexibilis konstrukciótól” a „raszteres képzeletörőig”. Dirk Dobke Meggyőződéses sorozattettes című szellemes krónikája a legendás helyi Griffelkunst-Vereinigung gazdag „bűnlajstromát” jegyzőkönyvezi, amely 1925-ös alapításakor azért jött létre, hogy a művészeket sokszorosított grafikai válogatások kiadásával minél átfogóbban mutathassa be. Említett ciklusával – mely a párizsi Galerie Denise René kiadásában jelent meg Marquet nyomással, 200 számozott példányban – Vasarely négy oldalt kapott a katalógusban. Ifee Tack, a párizsi DFK (Deutsches Forum für Kunstgeschichte) német művészettörténeti kutatóintézet munkatársának kísérszövege „az op art atyjának” nevezi a művészt, akinek geometrikus-absztrakt művei a popkultúra ikonjaivá váltak és máig hatnak. Elemzése szerint a sorozat egy kockát variál, amelynek három oldala hatszögeket formáz, és ezek minden lapon más-más struktúrává rendeződnek hol tükrözéssel, hol 180 fokkal fordítással, hol egy-egy szegmens multiplikálásával. A geometrikus síkokat a klorit változtatja háromdimenziós hatásúvá. Az optikai dinamizmus a szemlélő számára előre-hátra ugrásként jelentkezik, megnehezítve a képi élmény értelmezését. *(SERIEN – Druckgraphik von Warhol bis Wool / SERIES – Prints from Warhol to Wool, DCV, Berlin–Esslingen, 2021, 253 oldal, 40 euró.)*

WAGNER ISTVÁN



ÁRVERÉSEK 100 ÉVE

CENTENÁRIUMI AUKCIÓ



2021. JÚNIUS 22–23–24. 18:00

2021. június 22. 18:00: órák és ékszerek árverése | 2021. június 23. 18:00: ezüst és egyéb műtárgyak árverése | 2021. június 24. 18:00: klasszikus és kortárs festmények árverése | Az árverés helyszíne: MOM Kulturális Központ, 1124 Budapest, Csörsz u. 18. | A személyes jelenlét mellett online is licitálhatnak az árverésen az axioart.com oldalon. Az aukción való személyes részvétel előtt kérjük, tájékozódjon az aktuális járványügyi szabályokról a honlapunkon. | Kiállítás: 2021. június 12–20. mindennap 10–18 óráig | A kiállítás helyszíne: BÁV Aukcióház, 1052 Budapest, Bécsi u. 1. | www.bavaukcio.hu | aukcio@bav.hu

+36 1 429 3024



BÁV ANTIKVITÁS
ANNO 1773