



MŰÉRTŐ

A HVG ZRT. KIADVÁNYA

2021. SZEPTEMBER–OKTÓBER

MŰVÉSZETI ÉS MŰKERESKEDELMI FOLYÓIRAT

ÁRA: 1780 FORINT



Nők, traumák, emlékezés

Emlék a háborúban megerőszkolt nőknek

A Béke szobra egy szülői buszjáraton

29. oldal

Puskaporraktár és ránk szakadó ég

Az első Helsinki Biennálé

Meiju Niskala: It Occurred to Me... (részlet), 2021

27. oldal



Művészet, amely az életet szolgálja

Az anyaság reprezentációja a kortárs magyar képzőművészetben

16–17. oldal

Látnok és univerzális alkotó

Beuys2021

Joseph Beuys: Capri-Batterie, 1985

31. oldal



Kassák Múzeum, Budapest

A nyelv feltámasztása

Az 1960-as évtized a művészeti és mediális expanzió lázában égett. Allan Kaprow a happeninget a képzőművészet többféle kiterjesztéseként fogta fel – a táblaképből az avantgardisták kezében kollázs, aztán asszamlázs, environment, majd végső állomásként happening születik. Marshall McLuhan médiaelméletében a médiumok az emberi test kiterjesztései, a mediális evolúció két végpontját említve példaként: a kerék a láb kiterjesztése, az elektronikus médiumok az ideghálózati. A kiterjesztett mozi (expanded cinema) pedig nemcsak az experimentális filmeseknek volt a kép és ezzel a nézői élmény megnövelésének eszköze, hanem olyan globális-lokális kereszteződéseket is megjelent, mint a montreali Expo '67 világkiállítás. Itt a Labyrinthe nevű többemeletes épületben megsokszorozott óriásvásznakon látogatók százazrei látták fél év alatt az In the Labyrinthe című filmet, amely asszociatív képsorokkal azt mutatta be, miképpen „hódítja meg önmaga belső énjét az ember”. Persze a világkiállítást nem a belső én meghódításának képeiben való kontemplatív elmerülés céljából hozták létre egymillió dollárért, hanem azért, hogy az országok bemutassák a világpiacon szánt fejlesztéseiket és/vagy bizonyítsák, hogy mennyire elől járnak a Föld és a világűr meghódításában.

De vegyünk vissza a terjeszkedés (kolonizáció) és a vele együtt járó kapitalizáció lendületéből, és maradjunk meg az avantgárd és a „belső én” kisebb köröket érintő experimentális kiterjesztéseinél. Jelen esetben annál az, hogy a költészet a hatvanas évektől kezdődően miképpen terjed túl a nyomtatáson, és hogyan válik a (városi vagy természeti) tér szerkesztésévé, hogyan próbál közösségi élményként megvalósulni, többek közt politikai értelemben, és ennek érdekében hogyan szövetkezik az akcióművészettel.

(folytatás a 3. oldalon)

Magyar Nemzeti Galéria, Budapest

Kizárólagosságok ellenében



Gedő Ilka: Önarckép VI., 1947

ceruza, szén, papír, 478x346 mm

© HUNGART

© Magyar Nemzeti Galéria

A Galéria grafikai kabinetjében Gedő Ilka festő- és grafikusművész születésének 100. évfordulója alkalmából rendezett, „...félíg kép, félíg fátyol...” című kamarakiállításon sok a különféle visszaemlékezésekből kiragadott idézet, és kevés a történeti, művészettörténeti és a személyes életútra rálátást engedő háttérinformáció, az adott életművet és korszakot értelmező olvasat.

Az alkotó személyes hangjának beemelése a közel félszáz művet bemutató, egy termet betöltő kiállításba jobban megszólaltathatná a műveket és élesebb megvilágításba helyezhetné a grafikai lapok együtteséből kibomló művészettörténeti és kanonizációs problémát. Azt ugyanis, amiért – a művek kiemelkedő kvalitásán túl – érdemes a jubileumot épp e válogatással, a Gedő Ilka életében öt éven át tartó (1944–1949 közötti) megfeszített, lázas, portrékészítő alkotói periódus bemutatásával ünnepelni. A madárperspektíva felvállalása nélkül azonban lényeges szempontok maradnak a sejtelmes-paszttel felhomályban. A szintetizáló értelmezést ezúttal a katalógus előszava adja meg, de ez a tény az egyszeri kiállításlátogatón aligha segít.

Gedő Ilka (1921–1982) a magyar művészettörténet kissé tisztázatlan szereplője. Művei megtalálhatók a világ legjelentősebb múzeumaiban, az életmű egésze ugyanakkor

„szabálytalanságok” sorát mutatja; művészete nehezen megközelíthető, ráadásul pályaképének vizsgálata a XX. századi magyar művészettörténet-írás újraértékelését igényelné, amely eddig a kellő időtávlat hiányában csak töredékesen történhetett meg. (A kiállítás nagyvonalú interpretáló munkája, amivel éppen az a cél, hogy nem igyekszik interpretálni, hanem hagyja elbeszélni a művésznek saját történetét, részben ebből is fakad.) Gedő Ilka feltűnően tehetséges, megszállottan rajzoló gyerek volt. 1932-től datált gyerekkori rajzfüzeteit elnézve kitűnik remek szín- és kompozíciós érzéke. 14 évesen készített rajzai elevenek, igen jól eltalált, formailag összefogott, ülő, álló, mindig valamilyen fizikai tevékenységet végző, helyzetben lévő arc-talan alak- és mozgástanulmányok. E személytelen, kissé darabosan megrajzolt, statikus figurák közvetlen előképei az 1944–1945 folyamán keletkezett, világhírűvé vált gettórajz-sorozatnak – álló, ülő, heverő, üveges tekintettel a semmibe meredő, elkínzott gyerekeknek és öregeknek – és az azt követő évek lendületes portré-sorozatának, a különféle beállításokban, önmagát mimika és tekintet nélkül, szoborszerűen vagy merészen hullámzó vonalgesztusokkal megörökítő rajzoknak is, amelyek az MNG mostani tárlatának gerincét képezik.

(folytatás a 12. oldalon)

Egy kerekasztal-beszélgetés átirata

Töprengések a trójai falóról

Idén júniusban négy nemzetközi kiállítás futott egy időben a budapesti MŰTŐ-ben, a kassai VUNU galériában, a prágai 35M2 galériában és a belgrádi U10 art space-ben. Az ALTERUM – artist-run network in the CEE region ernyőprojektjén az elmúlt több mint két évben a Nemzetközi Visegrádi Alap támogatásával dolgoztunk. Míg ez a projekt és a benne gyűrűző kapcsolatok, a partnereinkkel (és önmagunkkal) való folyamatos ismerkedés a mindennapjaink részévé vált, a végeredményhez mi magunk is kép-ernyőkön áttetsző, töredezett tartalomrészleteken keresztül férhettünk hozzá. Most is egy ilyen részlet következik: Natalija Paunic szövege, amely az ALTERUM júniusi belgrádi kiállítását

(Misleading Projectiles) kísérő beszélgetésből rögzít részletet. A június 10-i eseményen Paunic, Milos Zec és Darko Vukic, a kiállítás kurátora vett részt az U10-ben.

„Úgy szeretnék a gyengeségről beszélni, mint az erőforrások színteréről. Ennek különböző kontextusairól pedig itt, Szerbiában, a saját geopolitikai helyzetünk felől lesz szó. Egy – mondjuk úgy – olyan posztkommunista társadalomban, amely egyszerre lép be a neoliberális kapitalizmusba, és kezd körülötte körögni. Nyilvánvalóan foglalkoztatnak a téma személyes vonatkozásai is – de a rendszer viszonylatában; rendszeren most a kapitalizmust és a patriarchátust értem.

(folytatás az 5. oldalon)

A 23. SZEGEDI KÖNYVÁRVERÉS

2021. október 9-én 10 órától

a szegedi Agorában

(6722 Szeged, Kálvária sugárút 23.) kerül megrendezésre.

Szervezők:

Dekameron Antikvárium, Könyvmoly Antikvárium.

Katalógus kérhető:

Lazi Kft., 6701 Szeged, Pf. 954, telefon: 62/407-511, 62/423-325.

A katalógus megtekinthető és letölthető a www.konyvmoly.hu honlapról.

E-mail címek:

ugyfel@konyvmoly.hu, info@lazikiado.hu



9 771419 056018 2 1009

A mélypont ünnepélye

A közösségi médiafelületeket persze azonnal elöntötték a viccek. Engem nem zavar, amíg a négy fal között csinálják. Nemzethy Pride. Bontott diszkógömb eladó. Satöbbi. A félmeztelen, testfestéses férfiak vontatta krómturul, az aranylemezekkel kirakott Szent István vagy a Szent Korona, amelyben belül egy színpad van, a csillogó agancsú, vonagló táncosok, István gördülő aláírása, amely mögött énekesnő tárog, annyira magas labda volt, hogy nem lehetett nem lecsapni. És persze előkerültek a párhuzamok is, felvonulások képei a harmincas évekből Németországból, Szovjetunióból, az ötvenes évekből Magyarországról. Mindez, ha túlzás is, nem teljesen pontatlan, maga a jelenlegi kurzus tesz azért, hogy elevenek maradjanak bizonyos párhuzamok.

És kapjuk még az Eucharisztikus Világkongresszust is, mint 1938-ban, meg a Vadászati Világkiállítást is, mint 1971-ben, közben pedig nagy erővel építik újjá a sosem volt múltat, szerte az országban és fönt, a Várban.

Lassan 12 éve próbáljuk definiálni, mi is ez az egész, ami itt kialakult, amiben élünk. Ehhez most, augusztus 20-án újabb adalékokat kaphattunk. A tradíció kiüresítése és tetszés szerinti újrahasznosítása a napi propagandaüzenetnek megfelelően. Iszonyú, költséges giccs, a múlt átmázolása, verejtékszagú rekonstrukciója valaminek, ami úgy és olyan módon sosem létezett. A nemzeti nagyság illúziójának megteremtése pénzesővel, görcsös akarattal. Minden eddiginél nagyobb tűzijáték. A középszer karneválja, ahol már egy valamirevaló rendezvényügynökség sem akad, amely összehoztatna egy rendes show-t. A koronaúsztatás és az Álmodó kiállítás annak idején szintén tévedés volt, de még akart valamit mondani, belül maradva egy társadalom közös értelmezési keretein. Viszont a guruló, arany Szent István már a bronz arkangyalhoz áll közel, amely a Szabadság téri emlékmű főalakja, a csillogó, kerek Csodaszarvas pedig az MNB épületéhez tervezett gigantikus arany szoborkompozícióval rokon: ugyanannak a tartalmatlan, hazug önnemelésnek az álságos kellei, csak éppen egyszer használatos, lakossági változatban.

Amikor minden eszköz rendelkezésre áll, amikor bármit lehetne, amikor nincs ellenvélemény és tényleg szabad a pálya, akkor a rendszer ezt képes kitalálni és megvalósítani. Csak hogy ne kelljen szembenéznie azzal, hogy István király a korabeli viszonyok között pontosan az ellenkezőjét választotta mindannak, amit itt, ma, ők.

CSÓK: ISTVÁN

Félreértések a kiviteli engedélyezés és a közgyűjteményi elhelyezés kapcsán

Kötelező-e közgyűjteménybe adni a védett műtárgyakat?

A Műértő 2021. április–májusi száma a Jog rovatban közölte Gyárfás Péter írását, A kiviteli engedély új szabályai – Törvény vagy kormányrendelet?, valamint Gy. P. írásaként A védetté nyilvánítás csapdája – A tulajdon bajjal jár címen. Sajnálatos módon mindkét cikk a jogszabályokból önkényesen kiragadott rendelkezések téves értelmezését adta, és ezekből olyan következtetéseket vont le, melyek a jogszabályoktól idegenek és ellentétesek. Szerzőjük nem vette a fáradságot, hogy tájékozódjon a gyakorlatról, az örökségvédelmi hatóságtól tájékoztatást kérjen, vagy a honlapján (<https://oroksegvedelem.kormany.hu>) rákeressen az eljárási útmutatókra.

A kiviteli engedélyezés kapcsán azt állítja, hogy 2020-ban „a kulturális ügyekben addig inkább döntéssel bíró Szalay utcából a Várba kerültek át a jogkörök.” Ezzel szemben a valóság az, hogy hatásköri változás nem történt, a kulturális örökség védelméért 2014 óta a Miniszterelnökség felelős. Téved a kiviteli szabályokra vonatkozó EMMI rendeletek hatályon kívül helyezésével is. Azok tartalmát a 68/2018. (IV. 9.) kormányrendelet – az új közigazgatási törvénynek megfelelően – már korábban átvette, a mostani hatályon kívül helyezésük kizárólag az eljárási díjak (ügyfeleknek kedvező) megszüntetését eredményezte. Azt is állítja, hogy „mikor lehet megtagadni egy engedélykérelmet, (...) nemigen körvonalazódik, ezért a hatóságnak való kiszolgáltatottság (...) elég jelentős.” Ezzel szemben a kérelem kizárólag három esetben tagadható meg, az örökségvédelmi törvény öt éve változatlan

rendelkezései alapján: védett gyűjteményből, tárgye gyűjtemésből jogellenesen kikerült vagy lopott, vagy jogellenesen Magyarországra került tárgyak esetén. A védett tárgyak esetén pedig ideiglenes kiviteli engedély adható. A kiviteli engedélyköteleesség feltételeként megadott értékek kapcsán sérelmezi, hogy „egy kortárs művész alkotása ne érné el egy egyedi rajz (akvarell, gouache) esetében a 300 ezer, festményénél az egymillió forintot.” A jogszabály szerint viszont a kortárs műalkotások jellemzően nem kiviteli engedélykötelesek, hiszen az eleve csak az 50 évnél régebbi művekre vonatkozik. A kérelem kapcsán embert próbáló feladatnak nevez, hogy eligazodjon, a magyar, vagy az EU közösségi jogszabályok szerint kell-e a kérelmet benyújtani. A gyakorlatban ez nem okoz gondot, a kérelmezőnek egyetlen kérelem-nyomtatványt lehet és kell kitöltenie, és ez alapján a hatóságnak kell eldöntenie, hogy a kivitel engedélyköteles-e, és ha igen, akkor melyik jogszabály alapján kell azt elbírálni, és az engedélyt kiállítani.

A második cikkben a szerző a védett tárgyak ideiglenes közgyűjteményi elhelyezése kapcsán azt állítja, hogy „a hajmeresztő és már egy évtizede (!) érvényes rendelkezések” alapján az állam bármikor, bárkitől korlátlan időre elveheti a műtárgyat. Ezzel szemben a valóság az, hogy a védetté nyilvánított kulturális javak ideiglenes közgyűjteményi elhelyezésére vonatkozó rendelkezések nem újak, azok az örökségvédelmi jogszabályokban 70 éve szerepelnek. Ennek azonban jogszabályban előírt feltételei vannak: a tulajdonos meg-

őrzési, karbantartási kötelezettségének elmulasztása, az erre vonatkozó hatósági kötelezés nem teljesítése, és a tárgy veszélyeztetése. Az ideiglenes közgyűjteményi elhelyezés célja, hogy a védett nemzeti kincseink megőrzését a vétkes tulajdonosi mulasztás ellenére is biztosítsa. Téves állítás, hogy az elhelyezés időtartama a hatósági önkényen múlhat, ugyanis a kormányrendelet szerint: „a közgyűjteményben történő elhelyezést csak határozott időre vagy meghatározott feltétel bekövetkeztéig lehet elrendelni”. A tulajdonjog elvonását a jogszabály nem teszi lehetővé, annak megszerzése a tulajdonos szándékai ellenére nem lehetséges. Vita esetén a közgyűjteményi elhelyezést elrendelő határozat bíróságon is megtámadható. A cikk a valóságtól elrugaszkodva egy hatósági eszköz úgy mutat be, mintha az a védtesség szükségzerű velejárója lenne, holott az az örökségvédelem eszköztárában csak a legvégső lehetőségek közé tartozik. A védetté nyilvánított műtárgyak száma ma 31 000, a védetté nyilvánított gyűjtemények és tárgye gyűjtemések száma 650, az ügyek száma évente 1 500 és 2 000 között van. A központi hivatalként 1998-ban létrehozott kulturális javak hatósága (jelenleg a Miniszterelnökség) az elmúlt 23 évben egyetlen esetben helyezett el védett tárgyakat közgyűjteményben: egy a tulajdonosa által – a tárgyak pusztulását okozó körülmények között – sorsára hagyott, részben már meg is semmisült oktatástörténeti gyűjtemény megmentése érdekében.

DR. BUZINKAY PÉTER

*főosztályvezető, Miniszterelnökség
Műtárgyfelügyeleti Hatósági Főosztály*

Válasz Buzinkay Péter írására

Gyakorló jogász vagyok, nagyjából képes arra, hogy a polgári és gazdasági jog területén eligazodjak. Buzinkay Péter jogtudatlanságot ecsetelő sorait tudomásul veszem. A „felültest” nemtelennek tartom.

Nézzük azonban az érdemi dolgokat! Nem sérelmeztem a kiviteli engedély értékhatárait. A jogszabályi (116/2009/EK 1. sz. melléklet) értékekkel dolgoztam. Ha tölem nagyfokú precizitást várnak el (jogosan), akkor „A jogszabály szerint viszont a kortárs műalkotások jellemzően nem kiviteli engedélykötelesek...” megadott érték feletti. kijelentés hogyan értelmezendő? A most nagyon sikeres művek 1970-ben vagy kevéssel előtte születtek, bizony már kiviteli engedélykötelesek. És kortárs(i)ak. És messze a „műtárgykiviteli értékküszöb táblázatban” megadott érték feletti.

A miniszteriális jogszabályok hatályon kívül helyezési ideje az általam leírtak szerinti, s ellenőrizhetően helytálló.

Akárcsak az, hogy a Szalay utcából a Miniszterelnökségre került a döntés. Buzinkay évszámokat ad meg, én a folyamatot jellemeztem. Nincs elmentmondás.

A vitacikk második felében jön elő mindaz, amitől aztán tényleg félni lehet: Buzinkay múltat és jelent mos össze. A nekem tulajdonított kijelentés szerint a magyar jogrendszerben „a védetté nyilvánított kulturális javak ideiglenes közgyűjteményi elhelyezésére vonatkozó rendelkezések” ismeretlenek lennének. Ezzel szem-

ben magam idéztem a többször módosított 1963. évi 9. törvényerejű rendeletet mint a tulajdonosoknak kedvező feltételeket adót. Ehhez képest állítottam, hogy a 68/2018. (IV. 9.) Korm. rendelet kifejezetten hátrányos szabályokat vezetett be.

Tökéletes öngól, ahogy Buzinkay a maga javára, ellenem idézi, hogy „a közgyűjteményben történő elhelyezést csak határozott időre vagy meghatározott feltétel bekövetkeztéig lehet elrendelni”. Ebből ugyanis éppen nem lehet azt az általa erőltetett következtetést levonni, miszerint nem igaz, hogy „az elhelyezés időtartama a hatósági önkényen múlhat”. Azt Buzinkay sem cáfolja (nem is lehet), hogy a kormányrendelet nem rendelkezik az elhelyezés időtartama fogalmáról. A 100 év is igen határozott időnek tűnik. Így aztán a hatóság döntésén múlik minden.

Az sem helytálló, amit Buzinkay a költségekről ír: „A cikk a valóságtól elrugaszkodva egy hatósági eszközt úgy mutat be, mintha az a védtesség szükségzerű velejárója lenne, holott az az örökségvédelem eszköztárában csak a legvégső lehetőségek közé tartozik.”

Nem, nem ez a helyzet. A hatósági szírhangok ellenében idézem a szabályt: „117. §(1) A nem állami vagy önkormányzati tulajdonban lévő védetté nyilvánított kulturális javak közgyűjteményben történő ideiglenes elhelyezését a kulturális javak hatósága a tulajdonos költségére végezteti el.” Nem végső, hanem legelső és legelőször kö-

telező eszköz ez az adott elhelyezésnél. Ha ellentétesen jár el a hatóság, akkor jogszabályt sért. Erre meg gondolni sem tudunk és akarunk...

Az írás nem cáfolja, hogy nyilvánul lehetőséget kapunk a költségek alóli mentesülésre, ha „a tulajdonos [...] a tulajdonjogáról ingyenesen vagy visszerhesen az állam javára lemond”. A lemondás egyoldalú jogi aktus, elfogadása teszi az ügyletet teljessé.

Itt megállhatnánk, de nem árt, ha a Ptk 5:52. §-ra is vetünk egy pillantást. Láthatjuk: gazdátlan (!) ingó dolgot lehet csak lemondással megszerezni és ilyen dolog az, amelynek „birtoklásával a tulajdonos a tulajdonról való lemondás szándékával felhagyott”. Hát itt nem ilyenről van szó.

A rendeletben odavetett lemondás jogintézménye olyan új, visszerhességgel vegyes önálló jogszerezést definiál, amely nem kétségesen nem fér össze a Ptk-val. (Lásd: Alaptörvény 15. cikk (4) bek.: „A Kormány rendelete törvénnyel nem lehet ellentétes.”)

Végül: nyilván csak az én fejemben állnak össze e jogszabályi helyek és az elmúlt évtizedek törvényi erőszakkal kicsikart nagyobb „lemondásai” sajátos sorra a ferihegyi ADC Corp. esetétől kezdve a dohányértékesítés elvételen át a Sodexoig.

Aki ezek után akar és tud, nyugodtan bízson a jólelkű hivatalban és abban, hogy nem a mindenkori „pozitív jogi” rendelkezések szerint járnak majd el vele szemben.

GYÁRFÁS PÉTER



Antik & Kortárs

műtárgy.com

A hazai műkereskedelem vezető
műtárgyhirdetési weboldala

www.mutargy.com



MŰVÉSZETI ÉS MŰKERESKEDELMI FOLYÓIRAT

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

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

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

A Műértő folyóirat kiadója, a HVG Kiadó Zrt. a lap bármely részének másolásával, terjesztésével, a benne megjelent adatok elektronikus tárolásával és feldolgozásával kapcsolatos minden jogot fenntart. A Műértőben megjelent minden szerzői mű (cikk, fotó, táblázat, grafika) csak a kiadó előzetes írásbeli vagy elektronikus 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 tilos nyilatkozatnak minősül. A hirdetések tartalmáért a kiadó nem vállal felelősséget.

Kassák Múzeum, Budapest

A nyelv feltámasztása



Branka Sipancic tulajdona, Zágráb

Mladen Stilinovic: Az én vörösöm, 1976

(folytatás az 1. oldalról)

A Kassák Múzeum Képzőművészeti és performansz című kiállítása ennek a terjeszkedésnek, poétikai expanzióknak vagy művészeti-experimentális „kolonizációknak” a történetét meséli el néhány példán keresztül, „kelet-európai perspektívából”, ahogy az alcíme jelzi. A látogatók az egykori és kortárs performanszok dokumentációiba nyerhetnek betekintést: az akciók rögzített nyomaiként írott dokumentumok, mozgóképek, fotók láthatók és hangfelvételek hallhatók.



A művész tulajdona

Monogramista T. D. (Dezider Tóth):
Hó a fán, 1970

A kiállításon és a kísérőfüzetben egy-egy (bár egymást sokszor keresztező) típusok szerint csoportosították a műveket, így az írásra és olvasásra épített akciók, a hangzó gesztusok, a köztéri beavatkozások, illetve a testköltészeti példáival találkozhatunk a térben.

A Kassákban bemutatott anyag a zürichi egyetem szláv tanszéke és a cseh libereci regionális galéria négyéves közös kutatásából kinövő tárlatsorozat részét képezi, amely kelet-európai nagyvárosokban vándorkiállításként valósul(t) meg az ezekből az országokból gyűjtött dokumentumokból. Egy-egy országban, az aktuális helyszín kiállításán az adott kultúra „költészeti performanszai” eggyel nagyobb hangsúlyt kapnak a többiekénél. Ennek a koncepciónak köszönhetően válik a nyugat-európai eredetű kutatás részvételébevonó jellegűvé, hiszen az állandó kurátorok (Tomás Glanc, Sabine Hänsen) mellé az érintett országok képviselőjében egy harmadik társul – Magyarország esetében Kürti Emese személyében. A társult kurátor kapja meg azt a lehetőséget, hogy helyi színezetet adjon a kiállításnak, és lokális példákkal bővítsen, „terjessze ki” annak állandó anyagát. A magyar kurátor jóvoltából válnak a kassákbeli kiállítás főszereplőivé Ladik Katalin és Szenytyóby (így!) Tamás mint a ma-

gyarországi kiterjesztett költészet legelső és meghatározó képviselői.

„Kelet-Európában különös érzékenységet figyelhetünk meg a nyelv ereje és egyben törekvése és sérülékenysége iránt” – így az ismertetőfüzet. Ha engedünk a csábításnak, akkor egy bizonyos esszenciális és egzotikus kelet-európaiság bűvöletébe is eshetünk, kelet-európaiként narcisztikus és egyben némileg öngyarmatosító módon. Mivel nyugat-európai költészetperformanszok dokumentációi nem láthatók a kiállításon, ezért még könnyebb azt gondolni, hogy a fent említett érzékenység egyedülálló. Annyiban persze feltétlenül az, hogy más típusú elnyomó és autoriter rendszer érvényesült erre felé, mint a világ más tájain, ennél fogva itt sajátos módokon hasít a polisz terébe a költészetperformansz radikálítása. Van némi ironia abban, hogy a sajátos nyelv(ek)re alapozott kelet-európai akcióművészetről szóló, eligazító szándékú információk sok esetben csak angol nyelven hozzáférhetők. Ezt talán ma már nem illik felvetni egy tárlatismertetőben, hiszen „mindenki” beszél angolul. De nem így van, és mindez éppen a kiállítás témájának szempontjából releváns: a „kelet-európai perspektíva” különlegességéről a kortárs hegemon lingua francát nem beszélő érdeklődőknek is van joguk informálódni, kíváltképp ha érintettek – vagyis az ő nyelvi közegükben született művészeti tendenciákról van szó.

A kiállítás anyagához közelebb lépve a kelet-európai perspektíva különlegessége és egyedisége sokszorozódik, változatos formákba rendeződik és sokszínűvé válik. Az elmúlt majdnem hatvan évből válogatott – többek között cseh, orosz, lengyel, horvát, szerb, magyar – művek a maguk idejében alternatív és szubkulturális terekben valósultak meg, igen eltérő módokon és stílusokban. Ha valami összeköti ezeket azon túl, hogy egy földrajzi és politikai fogalmakkal egyességessé tett térből származnak, akkor az a nyelv határainak feszegetése, a konvencionális diskurzusformák próbára tétele a teresítés, megtestesítés, megelevenítés vagy épp a kísérletiessé változtatás eszközeivel. Ahogy a képzőművészet és annak performatív örökösei kiléptek a kiállítótérből, úgy lépett ki a költészet is saját konvencionális formájából, a könyvből – igényt tartva ezzel például az írás előtti mágikus-rituális beszéd jogaira. Ugyanakkor, ahogy azt a kiállításához kapcsolódó magyar és angol nyelvű szövegek hangsúlyozzák, a kelet-európai aktorok részéről a költészet kiterjesztése elsősorban nyelvkritika, a nyelv megszokott fordulatainak ironikus láthatóvá-hallhatóvá tétele vagy

ideologikus működésének bemutatása, a nyelv hatalmi pecséttel lezárt koporsójának felnyitása, Szentjóbby (egy itt nem olvasható) művét parafrázálva. „[A] nyelv az élet sémája. sémája, azaz koporsója, amit a tett, a formáló tett megnyit, és áthat.” (Szentjóbby Tamás: köti kötéllal a tehenet – ismeretterjesztő akció – Egyetemi Színpad, 1973. április 8.)

Az Artportal Lexikon minősítése szerint a „nem-művészet-művész, költő, happener” Szentjóbby Tamás, valamint Ladik Katalin költőként indult a hatvanas évek elején-közepén. Ladik Katalinnak verseskötetei jelentek meg, Szentjóbby Tamást pedig kezdetben olyan irodalmárok kanonizálták, mint Weöres Sándor vagy Bori Imre. Ladik költészete a színészettel beoltva rövidesen hang- és testperformanszokat eredményezett, és egyedül vagy másokkal (például Balaskó Jenővel vagy a most Szenytyóbyként szereplő Szentjóbby Tamással) közösen vitte színre ezeket. Ezekből látható-hallható néhány akció, pontosabban azok



Danko Simicic tulajdona, Zágráb

Vlado Martek: Büszkeség, 1976

nyomai, melyekből kirajzolódik Ladik radikális hang- és testperformáló attitűdje. Szentjóbby Tamás demonstratív hagyott fel a költészettel. Ahogy egy interjúban Beke Lászlónak elmondta, „versen belüli problémák miatt, általam megoldhatatlannak ítélt problémák miatt abbahagytam 66-ban [a versírást]”. Szentjóbby egy angol nyelvű felvételen részletesen beszámol Az ebéd – in memoriam Batu kán című 1966-os happeningről, amelynek során (többek között) derékig földbe ásva gépel egy kéziratot. Ez a romantikusan ironikus „költői kép” a költészet „ásatag” voltáról, és különösen az élőképet követő – szó szerint underground – pinceakció erős példái annak a hagyományos költészetre és általában a nyelvre vonatkozó kritikának, amely így vagy úgy, de majdnem minden kiállított példában felismerhető. (Megtekinthető október 4-ig. Köszönöm Sasvári Editnek és Csatlós Juditnak az informális tárlatvezetést.)

MÜLLNER ANDRÁS

A Műértő kiállításajánlója

aqb / Techno Worlds, október 3-ig

Budapest Galéria / Mikrotómia, október 3-ig

Capa Központ / E világból való – Elképzelt alternatív kartográfiák – Parallel, szeptember 19-ig

Első Magyar Látványtár, Tapolca-Diszel / Együttállítás, avagy 3×31, október 31-ig

Kassák Múzeum / Költészet és performansz, október 4-ig

Magyar Nemzeti Galéria / Gerhard Richter. Valós látszat, november 14-ig

Paksi Képtár / A madarak tapsolnak, amikor felszállnak, október 31-ig

Pannonhalmi Főapátság / Láthatatlan spektrumok, november 11-ig

Vajda Lajos Stúdió, Szentendre / A helybenjárás metafizikája, szeptember 12-ig

Vaszary Galéria, Balatonfüred / Láthatatlan jelenlét, november 11-ig

A munkatársak javaslatainak összesítése, ábécérendben.

Tisztelt Olvasóink!

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

A Műértő szerkesztősége

AICA-könyvek

Megjelent az AICA (Műkritikusok Nemzetközi Szövetsége) könyvsorozatának újabb kötete. Walter Grasskamp (1950) német kritikus The Angel Vanishes – Profiles in Postmodern Art című tanulmánygyűjteménye a szerző 1979 és 2019 között írott munkáit teszi angol és német nyelven hozzáférhetővé. A sorozat korábbi kötetei között olvasható a budapesti születésű, pozsonyi Tomáš Štrauss (1931–2013) Beyond The Great Divide – Essays on European Avant Gardes From East to West és a koreai Lee Yil (1932–1997) Dynamics of Expansion and Reduction című munkája.

Mecenatúraprogram a MOME-n

A Moholy-Nagy Művészeti Egyetemért Alapítvány új támogatási programot hoz létre, melynek célja a MOME identitásához közel álló alkotók támogatása. A program első két kedvezményezettje a Fine Art MOME Emotions, melynek kurátora German Kinga egyetemi docens, valamint a High Mountain School, amelynek projektgazdája Policsányi István, a MOME doktorandusza. A tervek szerint évente 1–3 projekt kaphat majd támogatást. A támogatási tevékenység az alapítvány éves költségvetéséből elkülönített összegből valósul meg.

Pályázatok

Nyílt pályázatot hirdet IX. Kerület Ferencváros Önkormányzata közterein Public Art művek megvalósítására. A kiíró a pályázóktól a társadalmi nyilvánosság tereihez és azok problémáihoz kötődő, kötetlen műfajú, interaktív, az adott közösséget vagy a társadalom egészét érintő kérdéseket tematizáló műveket vár. A pályázati keretösszeg 13 500 000 forint, megvalósuló művenként maximálisan 1 350 000 forint, mely sem az áfát, sem az esetleges munkálati közterheket nem tartalmazza, azokat a pályázatkíró a megítélt összegben felül fizeti. Határidő: 2021. szeptember 30., 12 óra (<https://www.ferencvaros.hu/palyazatok/2021-public-art-palyazat/>).

Háborúban megerőszakolt nők emlékezete címmel köztéri alkotás létrehozására írt ki nemzetközi, nyilvános pályázatot Budapest Főváros Önkormányzata a Budapesti Történeti Múzeum – Budapest Galéria lebonyolításában. A Fővárosi Önkormányzat olyan korszerűen értelmezett emlékhelyet/émlék-művet szeretne létesíteni, amely minél szélesebb társadalmi rétegek számára teremthet lehetőséget az emlékezéshez és a traumafeldolgozáshoz. Célja, hogy az újszerű vizuális nyelvet használó emlékhely nemzetközi összefüggésben is értelmezhető vagy akár példát mutató, színvonalas műalkotás legyen. A beadás határideje október 15. (<http://elhallgatva.hu>).

LEHETŐSÉGEK
TERE

SZEPTEMBER 20-ÁN
MEGNYÍLIK A PRÁTER 63
KÖZÖSSÉGI HELY.

NYITVA TARTÁS:
H - P / 14:00-18:00
RÉSZLETES PROGRAMOK:
lehetosegекtere.hu

#CSENDHÁBORÍTÁS

Tárlatvezető

Digitális galaxisban élünk, ahol leginkább csak előre tekintünk, de a pandémia is megmutatta, hogy szükségünk van a minket körülölelő fizikai térre, a természeti környezetre. Filmnézési szokásaink átalakulnak. A film szerepét az utóbbi években átvették a sorozatok, míg a moziét az online videostreaming-szolgáltatások. Mégis szükségünk van a visszanezésre, a múlt és a jelen megőrzésére, vagy néha csak arra, hogy szemlélődjünk egy kicsit.

Szemlélődési példagyűjtemény

Az ember összetett, teologikus lény, aki nem könnyen sajátítja el a szemlélődés gyakorlatát. Jelen lenni, csak úgy egyszerűen, aktív tevékenység és cél nélkül gyermekkorunk fontos, mára elfeledett játéka volt. Igazi lassulás és belefeledkezés a Paksi Képtárban Fusz Máttyás, Kristóf Krisztián és Zalavári András A madarak tapsolnak, amikor felszállnak című kiállítása, ahol 2019 óta rögzített szemlélődési szokásokkal kapcsolatos interjúkat, rajzokat, objektumokat, szobrokat és videoinstallációt mutatnak be saját élményeikből, valamint gyűjtött szemlélődéseikből, melyek további alkotók (Simon J. Chralton, Erhardt Miklós, Kaszás Tamás, Kis Ildikó) munkáival egészülnek ki. A tér észlelése és felfogása, a vizuális jelenségek, személyes percepciók játékok, rögeszmés vizuális tevékenységek mind külső és belső világunk határán zajló egyéni tapasztalataink. Ám az, ahogy a valóságot érzékeljük, össze is köt bennünket, hiszen észleléseink hasonlóak. Fusz Máttyás szobrai a szemlélő pozíciójából engednek szélesebb mozgást a nézőpontnak, valós sztereolátást bemutatva. Zalavári András algoritmussal generált videoinstallációja nem a látvány természetes perspektívájának szabályait követi. A képek sorban rakódnak egymásra, egyre kisebb méretben, amilyenek a kiindulópontból látná az ember. A kiállítók „személyes fétiseknek” titulált videointerjú-gyűjteménye Kaszás Tamás „Do nothing man” feliratú Vandalizált Aldo Leopold-padján üldögélve is megnézhető. *(Megtekinthető október 31-ig.)*

Elfelejtett tudások jegyzéke

A Budapest Galériában Petra Feriancová, Camille Henrot, Kaszás Tamás, Joanna Rajkowska, Trapp Dominika és Ulbert Ádám munkái természettudományos – vagy annak tűnő – kutatási anyagokból, gyűjteményekből állnak, melyek a tudomány objektivitásával szemben alternatív érzékeléseket, történeteket, rejtett tudásokat mutatnak meg vagy sajátítanak ki. A kiállítás legerősebb műve a videóiról és animációiról ismert Camille Henrot Grosse Fatigue című videója, amely Ezüst Oroszlán-díjat kapott az 55. Velencei Biennálén. Középpontjában az amerikai múzeumok természettudományos gyűjteményei állnak, hangja egy teremestörténetekből álló vers. Ma törekszünk mindent digitalizálni, de rengeteg tárgy esetében nem kaphatjuk vissza azt, ami a videóban a Smithsonian tárlóiból és fiókaiból előtűnik. Az elmúlt húsz év digitalizációja azt sejtette, hogy ezekre nem lesz szükség, mert az ismeretek elérhetők digitálisan. Az archívumok tudást, ismeretet, információt hordoznak és a hosszú távú megőrzést célozzák. A digitális technika azonban olyan gyorsan változik, hogy ma nincs olyan digitális hordozó forma, amely a hosszú távú megőrzést lehetővé tenné. A videó magasztalja a tudást és bemutatja a mai tudomány elfeltételeit, melyek a digitális technológia következtében kicsit elfeledetté váltak. Ezek desktop formában történő felidézése, a párhuzamos vágások, a játékok az ablakokkal arra utal, hogy a tudás ma már digitálisan elérhető az interneten információt keresve, de fontos, hogy ez mégsem ugyanaz az élmény, mint a fizikai találkozás a múzeumok preparált madaraival. A XVII. századig a csillagok adták az éjszakai tájékozódási lehetőséget az emberiségnek. Kaszás Tamás Különös együttállás (2050) című műve is a digitális világ előtti ismeretszerzésre utal egy olyan állandó rendszer formájában, amellyel ki lehet számítani, hogy egy adott időpontban hogyan állnak majd a csillagok. Az autógumival keretezett, betonba öntött hegyikristályok alkotta csillagkép a jövőt, 2050-et mutatja meg. A tárlat további művei is gondolatébresztők, hiszen mára szinte teljesen digitalizált világunk és gondolkodásunk, valamint a modern tudomány elhitette velünk, hogy mindenre megvan a válasz, nincsenek sötét foltok – amiről persze tudjuk, hogy nem igaz. *(Megtekinthető október 3-ig.)*

Nagylátósöög

A budapesti Uránia Magyar Tudományos Színházban 1901. április 30-án mutatták be az első megrendezett jeleneteket tartalmazó magyar filmet, A tánczot. Ezt a dátumot tekintjük a hazai film születésnapjának. A Ludwig Múzeum és a Nemzeti Filmintézet Nagylátósöög című kiállítása az elmúlt 120 év magyar filmművészetét komplex történetének bemutatására vállalkozott, melyben meghatározó szerepe volt a történelemnek és a progresszivitásnak. A tárlat léptékét mi sem mutatja jobban, mint hogy valamennyi magyar nagyjátékfilmet felsorolja 1901–2021 között. Rendezőként a vizuális kronológia, és ez végigkíséri a termeket is, ahol a magyar filmtörténeti alkotások mellett a mozi és a filmgyártás fejlődésébe, a filmtechnika változásába, a gyártás folyamatába, intézményi háttérének kialakulásába és a filmek restaurálásába is betekintést kínálnak. Külön termet kaptak a nemzetközi díjak, a cenzúra, a Balázs Béla Stúdió, a külföldre távozott és ott többé-kevésbé új karriert építő magyar filmesek. Adatvizualizációs kísérettel követhetjük a világ filmgyártásában megjelenő magyar filmeseket; közülük sokan jelentős nemzetközi karriert futottak be. A tárlat gazdag fotóanyaggal, plakátokkal, a filmekben szerepelt és azokhoz kapcsolódó tárgyakkal, eszközökkel, jelmezekkel, díjakkal, szöveges hátterekkel, stílustörténeti összeállításokkal, videoinstallációkkal alkot teljességet. *(Megtekinthető november 14-ig.)*

SERES SZILVIA



Fotó: Hasenfrantz Ona

újmédia-művész, digitalizációs szakértő

Első Magyar Látványtár, Tapolca–Diszel

93 légyföög

Az Első Magyar Látványtár 2020-ban ünnepelte fennállásának 30. évfordulóját. Az ez alkalomból tervezett kiállítás a járvány miatt elmaradt, így most a 31.-et ünnepli az Együttállás, avagy 3×31 című közös tárlaton a MissionArt és a Várfok galériákkal, melyekkel nem csupán fennállásuk időtartama képez közös pontot, hanem az is, hogy az eltelt idő alatt kölcsönös jó viszony, szakmai barátság alakult ki az intézmények között.

A közelmúltban láttam egy animációt, amelyben hevenyészett háromdimenziós testek programozott térformák között való mozgását szemlélítették. Olyan testekről volt szó, amelyek összekapcsolt, poligonális objektumokból álltak, lábszerű nyúlványokkal rendelkeztek, és némelyikük alkatra egészen emberinek hatott. Az animáció szálnalmas és röhejes kínlódásukról szólt, ahogy egy síkon vagy egyszerű térvíszonyok között próbáltak mozogni. A földön vergődő, kúszó, ügető, kalimpáló, egyensúlyozó figurák olyasfélék voltak, mint amit egy kezdő animátor viccből készít. Aztán kiderült, hogy ezek a testek a mesterséges intelligencia szárnypróbálgatásai: az AI feladata az volt, hogy tanulja meg a két lábon való mozgást. Ami a komikumot adta, ebben a megvilágításban nagyon izgalmassá vált: ugyanis a nagyszámú változat szelektálásával az AI végigjárta a maga evolúcióját.

Amikor a kiállításon kezdtem gondolkodni, cseppet sem indokolatlanul szegődött társul hozzá ez az emlék, hiszen nagy szó, hogy a három intézmény mind 31 éves, azaz a rendszerváltáskor jöttek létre, és sikeres fejlődési folyamat eredménye, hogy azóta is aktív szereplői a művészeti közéletnek.

Megalapítása után a három közül egyiknek sem kellett a nulláról tanulnia a „járást”, mivel rendelkeztek már tapasztalatokkal a hazai művészeti világból. Vörösváry Ákos, a Látványtár alapító vezetője a hetvenes évek óta számos tárlat kurátora volt, tekintélyes és értékes gyűjteményéből régóta fontos kiállítások alapanyagaiként kerültek ki műcsoportok. A rendszerváltáskor művészek, szakemberek, értelmiségiek elhivatott körével hozta létre az Első Magyar Látványtár Alapítványt, amely egy jól körülhatárolt, nemes cél mellett bontott zászlót: a magyar képzőművészet, valamint a magyar kultúra vizuális kincstárába tartozó tárgyakat, motívumokat, képeket, asszociációkat és jelentéseket az emberek kezébe adva esztétikai és intellektuális értelemben is megtanítani őket látni a körülöttük levő világot. A vizuális nevelést alkotói és nem muzeológiai bemutató módjára megfogalmazó Látványtár 1997-ben nyitott állandó kiállítóhelyet a diszeli Stankovics-malomban.

Míg a Látványtár vidékre költözött, hogy ott a művészeti közélettől távol, remeteségbe vonulva artikulálja azt az értéket, amely miatt minden évben szép számmal jelennek meg kiállításmegnyitói, addig a MissionArt Galéria múzeumi és galériás tapasztalattal rendelkező tulajdonosai és vezetői, Jurecskó László és Kishonthy Zsolt vidéken, Miskolcon alapították meg közös vállalkozásukat, amely később Budapestre települve a főváros egyik jelentős magángalériájává fejlődött. Kezdetől jól átgondolt stratégiával

működnek: a kortárs művészeti profil mellett következetesen épített gyűjteménnyel rendelkeznek, sokat tettek a nagybányai festészet hazai és külföldi megismeréséért, ugyanakkor fővárosi beágyazottságuk mellett miskolci jelenlétüket is igyekeznek biztosítani.

A Várfok alapítója, Szalóky Károly közművelődési szakemberként és művészetszervezőként szerzett gyakorlatot, és már a rendszerváltás előtt magángaléria alapításába kezdett. Intézményi központja a Várfok



Fotó: Hegyháti Réka

Kiállítási enteriőrök

Galéria, mellette elképesztő mozgékonyssággal alapított és működtetett hálózatszerűen funkcionális filiálékat, mint amilyen jelenleg a Project Room, amely fiatal képzőművészeknek biztosít helyet.

Látható tehát, hogy mindhárom intézmény komoly tapasztalatokkal vágott bele a kilencvenes évekbe, de az elmúlt idő bizonyította: korántsem volt nyilvánvaló, hogy a rendszerváltás utáni lendületben született intézmények túléltek az első éveket, pláne nem három évtizedet. A fennmaradás a művészeti világ, a trendek és a piac naprakész ismeretét igényelte, mellette pedig még elhivatottságot és messzelátó gondolkodást is. Mindezt pedig talán hasonlóképp kellett megtanulni, mint ahogy az AI tanulta a két lábon járást: nyitott szellemmel és éles szemmel meglátva, felismerve a sikeres mintákat és készen állva a működés stratégiáinak újradefiniálására.

A közös kiállítást mindhárom résztvevő komolyan vette, és gyűjteményükből, illetve művészeik munkáiból impozáns válogatással jelentek meg. A művek többségét a Látványtár adja, ezt a MissionArt jelentős anyaggal töltötte meg. A Várfok arányaiban kevesebb munkával van jelen, ezek azonban a térben exponáltan helyezkednek el – a Várfok művésze, Hermann Levente Ádám és Éva című projektje például külön helyiséget kapott, amely nem csupán a sorozat jelentőségét emeli ki, de a Várfok stratégiájának projektszoba-műfaját is megidézi.

A bemutatott anyag nagy időbeli spektrumot ölel fel: a hatvanas évektől mai munkáig, tehát a tágan definiált kortárs fogalmát járják körül – a klasszikustól a tényleges kortársig, azaz a magyar képzőművészet olyan időbeli metszetét kapjuk, amely egy ember életből akár közvetlenül is belátható.

A tárlat hangulata alapvetően kedélyes. A reflexiók komolysága mellett szabadon érvényesül a szellemesség, a humor, de a jovialis önfeledtség is, amelynek autentikus csatornája a jó érzékkel kiválasztott minőségi naiv, álnaiv és nem professzionális munkák, valamint a talált tárgyakból készített látványtári kompozíciók, amelyek nemhogy nem „esnek le” a falról

például egy kanonizált mestermunka mellől, hanem együtt beszélnek a művészet lényegéről – ahonnan és ahova számos út vezet.

A kiállítás értéke a galériák és a Látványtár szellemi párbeszéde, amely műtársításokban jelenik meg. Az egymásra reflektáló, egymással dialogizáló sorozatok közül több mint említésre méltó az emberalak és az arc fogalmát körüljáró képi párbeszéd a Látványtár és a MissionArt között, amelyben közös vezérfonálra kerülnek többek közt Somogyi Győző, Keserő Ilona, Birkás Ákos, Szurcsik József, Ujj Zsuzsi, Verebics Kati vagy az autodidakta O. Papp Gábor művei.

Az Együttállás széles befogadói közönség számára releváns és – egy alaposan átgondolt, elemző vezetéssel – kiemelt célpont lehetne a vizuális kultúra oktatásában.

Reprezentatív helyre került a Látványtár egyik éteri kollekciója, amely a háromszor 31 évnek 93 légyföög üveg formájában állít emléket. Ez az installáció találóan sűríti magába a kiállítás és tágabban a művészet reflexióját: az áttetsző, törekeny, csinos kis üveg tárgyak, ahogyan (sajnos) a művészet és a fejlett esztétikai gondolkodás sem szerves részei a mindennapoknak, sőt inkább nagyvonalú időket idéző egzotikus holmik, kellemes csecsebecskék. Ám, ha valakit a művészet megigéz és csapdába ejt – amire jó eséllyel kerülhet sor a Látványtárban –, mint a légyföög üveg cukros vizébe került rovar, onnan már nem keveredik ki többet. *(Megtekinthető október 31-ig.)*

KOVÁCS ALEX

(folytatás az 1. oldalról)

Különböző megközelítéseken és témákon keresztül jó ideje foglalkozom már ezzel a területtel, mégis úgy érzem, mintha csak ma kezdtem volna el. Szeretem Mark Fishert idézni, ha a kapitalizmus problémáiról van szó. Csak hogy felvázoljak egy kis – és tényleg kis – teoretikus hátteret: Fisher arról beszél, hogyan szív és fal fel mindent, hogyan állít mindent a saját szolgálatába a kapitalizmus, mindazokat is beleértve, akik éppen hogy szembeszállnak azokkal a célokkal és szándékokkal, amelyeket a rendszer képvisel. És persze arról, hogyan foszt meg mindnyájunkat a képzelőerőnkől és kreativitásunktól – és nem a manapság divatos kreativitástól, hanem a fogalom valódi értelmétől. Mindez egy új világ, egy másik életforma elképzelhetetlenségéhez vezet, bár abban sem vagyok biztos, hogy a világ valaha is képes lett volna valódi változásra.

Szeretném azt hinni, hogy még ez a rendszer sem tud mindent szemmel tartani, márpedig épp ezek a vakfoltok az érdekesek. A kérdés már csak az, hogy melyek ezek a foltok vagy területek. A női tapasztalat leírásához Freud a „sötét kontinens” terminusát vezette be, Alain Badiou pedig a költészetet nevezi a független (ön)kifejezés olyan – számunkra részben értelmezhetetlen – formájának, amelynek saját élete van. Amikor azt mondom, nőiség, nem a nőkre gondolok, de nem is mindazokra, akik nőnek érzik magukat. Sőt nem is feltétlenül emberekre. Inkább az ismeretlen, a szokatlan és a titok lehetőségéről beszélek: olyasvalamiről, amely nincs fenn az őt megfigyelő rendszer térképén.

Egy kerekasztal-beszélgetés átirata

Töprengések a trójai falóról



Fotó: Ivan Zile Zupanc

Misleading Projectiles, U10 artspace, Belgrád, 2021

Pavle Banovic, Mate Elod Janky, Inka Karcakova, Aleks Selmei és Tomaš Kocka Jusko, Šimon Sykora, Maks Vajt, Adam Varga, Vanja Žunic; kurátor: Darko Vukic

Ami nem látható a Google Mapsen, amit nem látunk a Földről rajzolt térképeken. Ami ezeken a kereteken túl, egyszerűen csak létezik, ott van a potenciál. De hogy férhetnénk hozzá vagy teremthetnénk meg ezt a teret, hogy ismerhetnénk meg valamit, ami a rendszer számára ismeretlen?

Irena Haiduk műveiben a fikciót és az autofikciót, a görög mitológia elemeit és a valóságábrázolást egyaránt saját történetmondásának eszközeként használja. Ugyanakkor azonban nemcsak magáról mesél, de egyben hazája, Jugoszlávia és az emigráció, a törvény és az igazság törté-

neteit is tolmácsolja. Az önkizsákmányolást módszertanként alkalmazza, amellyel mind a munkáját, mind saját magát termékké teszi. Haiduk tevékenysége a művészet mint árucikk kontextusa mellett éppúgy szól saját áruvá válásáról. Briliáns módszerekkel próbálja kikerülni a rendszer tekintetét, tökéletes ellentéte például Donna Haraway fikciós és parafikciós munkáinak. A PhD kutatásom kapcsán kiemeltém néhány olyan csomópontot, amelyen keresztül mindez a görög mitológiával és az akceleracionizmus filozófiai irányzatával (mely szerint a kapitalizmus úgy számol-

ható fel, ha nem kritizáljuk, hanem éppenséggel annak szellemében felgyorsítjuk és bővítjük, így végül összeomlik saját súlya alatt – a szerk.) kerülnek összefüggésbe:

1. A neoliberais kapitalizmust gyors kommunikációs formák működtetik. Száguldó, felcserélhető képek – de szükségünk van erre a vizuális gumikultúrára, mert

2. amit a kapitalizmus nem lát, azt nem tudja ki- és felhasználni. Amit dologként szemlél, annak nem kell létezőként láthatóvá válnia. Ilyen az emberi lét és a lélek is. Álcázhatjuk magunkat, de úgy is dönthetünk,

hogy még csak maszkot sem hordunk. Inkább azonosulunk, s így létezzük tovább.

3. Elrejtőzhetünk a trójai falóban, csak hogy azután is a ló képében létezzünk majd, hogy beléptünk a városba. Sohasem fedjük fel valódi arcunkat, valóságos, emberi mivoltunkat pedig ily módon nemcsak a trójaiak, de önmagunk előtt is örökké elrejtjük.

Az átváltozás emberből dologba (a kiborgokkal ellentétben) nem kötődik sem a poszthumán, sem a posztmodern harawayi értelmezéséhez. Ez állandó, akár élethosszig tartó performansz annak tudatában, hogy az egyedüli kiút a kapitalizmusból befelé tart, önmagán keresztül vezet. Az akceleracionizmus sem akarja saját végkimerülésébe kergetni a rendszert. Az emberi lét viszont véges, csak nem úgy, ahogy elsőre gondolnánk. Ha az emberi már most egyenlő a tárggyal – szemben egy állammal, amely egyenlő a vállalatival –, ha az érték a produktivitás és célok alapján mérhető, e valóság elfogadása lehet az egyetlen, még fellelhető szürke zóna. A trójai falovon, vagyis az ismeretlen belül – Tróján belül, de tőle függetlenül.”

NATALIJA PAUNIC

SZERKESZTETT MAGYAR FORDÍTÁS: MOLNÁR RÁHEL ANNA

Natalija Paunic belgrádi kurátor a kizsákmányolás, a szemét, a luxus és a kortárs kultúra viszonyát kutatja. A helyi, belgrádi szcénára fókuszáló Vcozdocacka non-space galéria és kuratori platform alapítója. Együttműködött többek között a British Councilal, az Eugsterrel, a documenta 14-gyel, a CURA magazin-nal, az Easttopicsszal, az AQNB-vel és a belgrádi Goethe-Instituttal.

FERENCZY MÚZEUMI
CENTRUM

A KÍSÉRLETEZÉS SZABADSÁGA

INFORG STÚDIÓ 2000-2010

www.muzeumicentrum.hu

Szentendre

nka

bravonet

Salisbury
REGESZETI KFT.

Kritikai muzeológia

Az antropológia és a képzőművészet felől

A kritikai muzeológia fogalma a kritikai elméletek hatására két, egymással számos ponton összekapcsolódó terület, az antropológia és a képzőművészet tudományos és intézménykritikai diskurzusában és az új muzeológiával összefüggésben született meg a kilencvenes években. Bár jól körülírható teoretikus alapvetéseken nyugszik, és az elmúlt évtizedekben több gyakorlati módszertani „javaslat” is megfogalmazódott, e közös elemek ellenére sem tekinthető szisztematikus rendszernek. Definálásának és kanonizálásának lehetlensége kritikai jellegéből fakad: alapvonása az állandó revízió, dekonstrukció és (ön)reflexió. Inkább felfogható folytonos dialógusnak vagy dinamikus változó keretnek, amelyben a szereplők – intézmények és személyek egyaránt – komplexen, több nézőpontból és több tudomány módszertanát bevonva vizsgálják és prezentálják a jelenségeket, világosan artikulálják saját pozíciójukat, érzékenyen reagálnak az egyenlőtlenségen alapuló gyűjteményezés problémáira, a jelenkor égető kérdéseire, valamint annak megörökölt és újraformált hierarchikus viszonyaira.

Nem véletlen, hogy a kritikai muzeológia mindaddig legátfogóbb ismertetését egy olyan kutató nyújtotta, aki az antropológia és a képzőművészet területén is otthonosan mozog, egyaránt rendelkezik kurátori, múzeumi menedzseri és oktatói tapasztalatokkal. Anthony Shelton, a vancouveri University of British Columbia professzora és a Museum of Anthropology igazgatója 2013-ban közreadott manifestuma (Critical Museology. A Manifesto) szerint a kritikai muzeológia elmélet és gyakorlat kölcsönhatásán alapul. Elemzésében háromféle muzeológiát különböztet el. A praxiológiai muzeológia szorosan kapcsolódik az intézménykritikus művészethez, amelyről később még lesz szó. Az operatív muzeológia olyan tudások összességét jelenti, amelyek empirikus módszertanra építenek, s ezzel összefüggően az objektivitás látszatát keltik – elfedve a múzeum működése mögötti politikai, ideológiai indítékokat, hatalmi viszonyokat. Shelton szerint az operatív muzeológia intézményes kultúrájának jellemzője, hogy elkerüli az analízis és a dekonstrukció fardaságos és saját alapjait is a kutatás tárgyává tevő munkáját. Ezért a kritikai muzeológia az operatív muzeológia különböző rendszereit is vizsgálja: arra törekszik, hogy feltárja, milyen narratívák, diskurzusok, képzetek, illetékességek, milyen hatalmi, gazdasági kontextusok formálják.

A kritikai muzeológia alapja a történelem, a gyűjteményképzés, a tárgy s végső soron maga a múzeum kritikai szemlélete. Shelton a történetírás posztmodern fordulatából kiindulva állítja, hogy a történelem nem létezik emberi tapasztalat és megismerés nélkül, alapvetően társadalmi konstrukció, nem lineáris és nem kumulatív, s az események elrendezése során létrehozott narratív struktúrák a mindenkori jelen hatalmi rendszereit tükrözik. A kilencvenes években Foucault nyomán a múzeumok kritikai elemzésébe bekerült téziseket felhasználva leszögezi, hogy a múzeumok intézményi voltukból fakadóan

a mindenkori normatív rendszereket tükrözik és közvetítik a társadalom felé. Legitimításukat saját genealógiájuk elbeszélésével biztosítják, amit éppúgy kritikai vizsgálatnak kell alávetni, mint az egyenlőtlen hatalmi viszonyok összetevőit vagy a gyűjtés mozgatórugóit. A gyűjtés ősi emberi ösztönként való tételezése, az öröktől való, transzcendens gyűjtésfogalom ugyanis valójában elfedi azokat a problematikus viszonyokat, társadalmi-politikai kontextusokat, amelyekben a gyűjtemények létrejöttek és identitáskonstruáló szerepet játszottak. A gyűjtés és a gyűjtemények vizsgálatának ezért törekednie kell mindezek feltárására, komplex értelmezésére – beemelve azt is, amit végül nem gyűjtöttek, hiszen a hiány éppoly beszédes, mint a halmozás.

A gyűjtés pszichologizáló értelmezéséhez hasonlóan nehezen fenntartható az az állítás, miszerint a tárgyaknak lenne független jelentése attól, ahogyan bemutatják őket. Ezért Shelton az antropológia és a múzeumtudomány neves szerzőire hivatkozva az objektívista tárgyszemlélettel szemben a szubjektív tudáskonceptiók felé történő elmozdulás szükségességét hangsúlyozza, ami a múzeumi praxisban az új kurátori stratégiák

a kurrens kritikai teóriákhoz és az antropológiához, mint a művészettörténethez, messze túlmutat a módszertani ajánlásokon, és a múzeum minden területének újragondolását célozza meg. Különösen hangsúlyozza az elméleti megalapozás jelenőségét, de ezt sem doktriner módon képzei el. A problémák tematizálásához szükséges kritikai bázist a fent ismertetett tudományos diskurzusok nyújtják, de ez csak a kiindulópont, mert a múzeumi praxis, majd annak teoretizálása szükséges ahhoz, hogy a mindennapi gyakorlatba is átültethetők legyenek. Gyakorlat és elmélet egymásra hatása példázza a kritikai muzeológia többnézőpontúságát és a folyamatos párbeszédet, ami a garanciája annak, hogy innovatív módon járuljon hozzá a múzeumok jövőjéhez.

Shelton – mint fent láthattuk – külön kezeli és praxiológiai muzeológiának nevezi az intézménykritikus művészetet. Ez az állítása már egy 2001-es tanulmányában (Unsettling the Meaning: Critical Museology, Art and Anthropological Discourses) felbukkan, melynek megállapításait 2013-ban is érvényesnek tartja. Olyan gyakorlatokat ért ezen, amelyek során művészek a kiállított tárgyak mögötti tudáskonstrukciót és



Principio Potosí, Museo Nacional Centro d'Arte Reina Sofía, Madrid, 2010
kortárs kiállítás bolíviai–spanyol együttműködésben a kritikai muzeológia alapján

és kiállítási gyakorlatok felé nyitja meg az utat. Ha a tárgynak fizikai létezésén túl nincs önmagában való jelentése, és elismerjük, hogy egy adott kiállítási közegben azzal a kurátor ruházza fel, akkor a korábban objektív tudás birtokosának és közvetítőjének vélt kurátor is kimozdul pozíciójából és szubjektív elbeszélővé lép elő, aki csak egyetlen történetet mond el a végtelen számú lehetséges variáció közül. Ezzel a kurátori és a múzeumi autoritás egyaránt megkérdőjeleződik: a kurátori szerep megnyitható a szaktudományon kívüliek (például művészek, közösségek) felé, a múzeum pedig nem a vélt abszolút tudás átadásának helye, hanem eltérő szempontokat, olvasatokat bemutató, párbeszédet ösztönző intézmény. Módszertanilag ezért a többnézőpontúság mellett érvel, amivel bemutatathatók a különböző ágensek közötti relációk, a kulturálisan különböző működések, valamint lebontható és felülírható a „mi” és a „mások” normatív, önidentifikációs szerepet játszó merev konstrukciója. Ebből a múzeumok demokratizálása és dekolonializálása, transzparencia és közösségi elköteleződés, a gyakorlatban pedig kísérletezés és nyitottság következik.

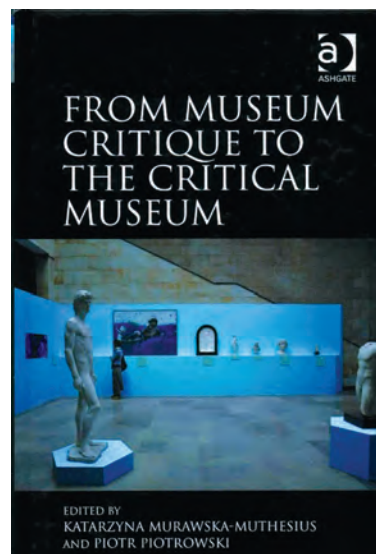
A kritikai muzeológia nem azonos az új muzeológiával, de abból származtatja magát. Shelton meglátása szerint sokkal erőteljesebben kötődik

magát az intézményi működést problematizálják. Azokat a kilencvenes években rendezett antropológiai kiállításokat azonban, amelyek kortárs képzőművészek együttműködésével valósultak meg, mégis a kritikai muzeológia fogalma alatt tárgyalja. Bár ez okoz némi zavart, néhány jól



David Cerny: Entropa Poland, 2009

körvonalazható módszer így is kirajzolódik: ilyen a radikálisan különböző kultúrák (beleértve a kortárs művészi alkotásokat) produktumainak egymás mellé helyezése, összeolvasása és a művészi intervenció praxisa. Míg tehát Shelton kritikai muzeo-



A téma egyik alapműve

lógiaértelmezésében az antropológia játssza a főszerepet, Katarzyna Murawska-Muthesius és Piotr Piotrowski 2015-ben megjelent *From Museum Critique to the Critical Museum* című tanulmánykötete ki-fejezetten a képzőművészeti múzeumokra koncentrál. A könyv már címével is utal az intézménykritikus művészetre mint e megközelítés egyik forrására, hiszen meghatározó alakjának, Andrea Frasernek egy publikációját parafrázálja. A kiindulópontul szolgáló alaptézisből, mely szerint a múzeumok mindig is politikai, ideológiai szerepet játszottak, még akkor is, ha ezt az objektivitás és a tudományosság látszatával leplezték el, a kötet szerkesztői Sheltonnál lényegesen radikálisabb – és tegyük hozzá: politikusabb – következtetésre jutottak. Véleményük szerint a múzeumok hatalmukat felismerve nem csupán megkérdőjelezhetik a társadalmi elitizmust, amely a képzőművészeti intézményekben különösen erőteljesen van jelen, de pozíciójukból fakadó lehetőségeiket is hasznosíthatják a társadalom jobbá formálása érdekében. A kritikai muzeológia az ő értelmezésükben egyértelműen a társadalmi aktivizmus irányába mozdul el, melyben a múzeum él az azzal a lehetőséggel, hogy vitát generáljon olyan aktuális kérdésekről, mint az idegengyűlölet, a homofóbia, a ki-

kasságának fókuszában épp ez áll – a kelet-közép-európai képzőművészet felől olvasva is érvényesülni látszik. Ebből következően a kritikai muzeológia feladatának tekinti egy nem hagyományos művészeti földrajz megteremtését, amely a nyugati művészeti centrumokkal szemben a perifériákat helyezi előtérbe.

Murawska-Muthesius és Piotrowski a kötet bevezetőjében a képzőművészeti múzeumokat három típusba sorolja, s mindegyikhez politikai világnézetet és értékrendet társít. A múzeum mint templom modellt konzervatívnak és elitistának, a múzeum mint szórakoztatás elképzelést a neoliberalis gazdaságpolitikán alapuló, profitorientált populista szisztémának, a múzeum mint fórum koncepcióját pedig demokratikusnak nevezi. Ez utóbbihoz tartozóként definiálja a kritikai múzeumot is, hisz mindkettőre jellemző, hogy teret enged a párbeszédnek, a társadalomkritikának, a különböző kisebbségeknek és lokális közösségeknek. A kritikai múzeum azonban ennél tovább megy, hiszen nemcsak befogadja, de tematizálja is a dialógust, nem pusztán moderál, de provokál és állást foglal. Hogy ez mit jelent a gyakorlatban, s milyen következményekkel járhat egy kelet-közép-európai közegben, azt a kötet szerkesztőinek saját története mutatja: 2010-ben az *Ars Homo Erotica* című kiállítást követően mindkettőjüket rövid úton eltávolították a varsói nemzeti múzeum éléről.

Shelton óva intette a kritikai muzeológia képviselőit attól, hogy az ideologikus elköteleződés mentén az egyik hegemonikus diskurzust egy másik, ellendiskurzusra cserélik. Ezért a politikai szkepticizmus mellett érvelt, ami véleménye szerint a múzeumi reflexivitás megőrzésének záloga. Néhány tényezőt azonban mintha nem vett volna figyelembe. A múzeum fórumként való elképzelése – éppúgy, mint a kritikai elméletek – a baloldali eszmék mentén formálódott, s kérdésfelvetései, nézőpontváltásai semmiképpen sem tekinthetők apolitikusnak. Nem véletlen, hogy többnyire nem vagy kevésbé jelen(het) meg azokban a múzeumtípusokban, amelyeket Murawska-Muthesius és Piotrowski az első két csoportba sorolt. Különösen nehéz a terep Kelet-Közép-Európában, ahol a történelmi tapasztalatok és a jelenkori társadalmi feszültségek miatt az eszmei forrásvidék azonosítása azonnal megbélyegzéssel jár, bizonyos kérdések tematizálása önmagában „balos” és markánsan politikai gesztusnak számít, amibe muzeológusok és intézményvezetők egyaránt belebukhatnak.

RÓKA ENIKŐ

Irodalom

Anthony Shelton: *Unsettling the Meaning: Critical Museology, Art and Anthropological Discourses*. In: *Academic Anthropology and the Museum: Back to the Future*. (Ed. Mary Bouquet) Berghahn Books, New York, 2001. 142–161.

Anthony Shelton: *Critical Museology. A Manifesto*. In: *Museum Worlds: Advances in Research 1.*, Berghahn Books, New York, Oxford, 2013. 7–23.

From Museum Critique to the Critical Museum (ed. Katarzyna Murawska-Muthesius and Piotr Piotrowski). Ashgate, Farnham, 2015.

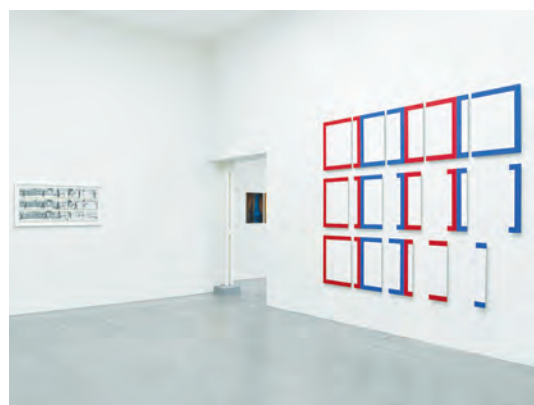
A Haus Konstruktiv joggal nevezhető a konkrét művészet svájci fellegvárának. Zürichből származtak és itt éltek az irányzat jeles képviselői: Johannes Itten, Sophie Taeuber-Arp, Richard Paul Lohse, Max Bill, Camille Graeser, Verena Loewensberg, Fritz Glarner és Hans Hinterreiter is. Az intézmény idén ünnepli 35 éves fennállását. A kiállítóhely 2001-ben a városi elektromos műveknek az 1920-as évek végén Bauhaus stílusban tervezett, védett épületében talált végleges – és a konstruktív-konkrét művészet bemutatására ideális – otthonra.

Így megérdemelt elégtételnek tekinthető, hogy Maurer Dóra 85. születésnapján e termekben mutatják be életművének egy keresztmetszetét. Korábban csak két külföldön alkotó magyar származású művész szerepelt itt: Vasarely és Molnár Vera. A Tate Modernben 2019–2020-ban rendezett szerényebb léptékű kiállítás után a zürichi tárlat 52 alkotás (fénykép, film, grafika, festmény, relief) segítségével a művész töretlen alkotóerejéről számol be, és újabb tanulságokkal járul hozzá nemzetközi elismeréséhez.

Bár Maurer művészetének, szerzői és pedagógiai tevékenységének már bőven dokumentálták a magyar képzőművészetre és kultúrpolitikára gyakorolt hatását, talán nem fölösleges itt is emlékeztetni néhány tényre. Noha a Kádár-korszakban hamar belátta a nyílt provokáció értelmetlenségét, már képzése idején folytatott párhuzamos művészi gyakorlata is elegendőnek bizonyult ahhoz, hogy 1961-ben megtagadják tőle a diplomát. Később

Haus Konstruktiv, Zürich

Az élet: mozgás



Maurer Dóra: Overlappings 47, Double Double, 2012

A művész jóvoltából

Kiállítási enteriőrök, Haus Konstruktiv, 2021

házassága révén szerzett osztrák állampolgárságának köszönhetően az 1960-as évek végétől jóformán szabadon mozoghatott Budapest és Nyugat-Európa között. Utazásai során személyesen is alkalma volt megismerkedni az említett zürichi művészek közül Bill-lel, Lohséval és Graeserrel.

A mozgásszabadság privilégiumát e kultúrpolitikailag veszélyes időkben férjével, Gáyor Tiborral nemcsak saját nonkonform alkotói gyakorlatuk kibontakoztatására, hanem a magyar nem hivatalos művészet nemzetközi kapcsolatrendszerének építésére is ügyesen kihasználták. Ehhez járul Maurer egész életén átívelő értékes nevelői-tanári tevékenysége. Alapító tagja (többek közt Molnár Verával) a 2006-ban bejegyzett

OSAS (Open Structures Art Society) egyesületnek, melynek célkitűzése a magyar konstruktív-konkrét művészet közel százéves hagyományának ápolása és folytatása.

A művész aktív közreműködésével létrejött zürichi rendezvény pályafutásának minden szakaszán végigvezet, kezdve a döntő jelentőségű 1970-es évekkel, amikor a grafikai munkával (és az ezáltal megnyílt technikai lehetőségek felfedezésével), majd a fényképezet sokoldalú alkalmazásával jut el ahhoz az önálló művészi koncepcióhoz – érzékelés, transzformáció, mozgás –, amely életműve bázisát képezi. Művészetét a jelenségek (természet, társadalom) megfigyelésén alapuló szisztematizálás és a szerialitás, illetve ezek vizuális feldolgozása jelleme-

zi. Ebből az időből, a Balázs Béla Stúdióval való együttműködéséből származik az a négy, itt bemutatott film is, melyek megerősítették Maurert „displacements” néven ismertté vált eljárásai (mozgásfázisok, eltolódások) továbbfejlesztésében. Az elmúlt évtizedben megnövekedett nemzetközi érdeklődés tapasztalható korai művei iránt.

Saját bevallása szerint – konceptuális karakterű munkái ellenére – a konkrét művészethez kötődik, melynek manapság a korábbinál szélesebb értelmezése vált elfogadottá. Maurer számára a szimmetria a megmerevedett, a halottat, a folytonosan ismétlődőt jelképezi, az aszimmetria pedig ennek ellenkezőjét. Idővel művei geometrikus absztrakció formavilágához közeledtek.

Az utolsó évek munkái – a 2020-ban készült legfrissebbeket is beleértve – meglepnek és elbűvölnek a dinamikus-plasztikus formák és a tiszta színek játékaival. A tárlaton lépésről lépésre követhetjük művészete kibontakozásának állomásait.

A kiállítás előterében Maurer Dóra tartalmaz beszélgetést folytatott a Haus Konstruktiv lelkes és felkészült igazgatójával, Sabine Schaschlal, melynek során áttekintést adott életéről, alkotásairól és a progresszív művészet helyzetéről Magyarországon az 1956-os forradalom utáni évtizedekben. Írásomban e rendelkezésemre bocsátott anyagból meríthettem, amiért mindketőjüket köszönet illeti. A kiállítás szeptember 12-én bezár, de a kurátor által kommentált videón megtekinthető marad (<https://vernissage.tv/art-tv/>).

DARÁNYI GYÖRGY



„Bandynak szeretettel”

TANDORI DEZSŐ – BARANYAY ANDRÁS

Képversek, levelek, fotóművek

MissionArt Galéria,
1055 Budapest, Falk Miksa u. 30.
október 4. – november 5.
www.missionart.hu

Műcsarnok, Budapest, Hősök tere,
október 6. – december 6.
Nyitva: K – V : 10 – 18, Cs: 12 – 20.
www.missionart.hu
www.baranyayandras.hu
www.mucsarnok.hu

Baranyay András

EMLÉKKIÁLLÍTÁS

A MissionArt Galéria és a Műcsarnok rendezésében



Manapság kevés szó esik Szapáry László (1864–1939) gyűjteményéről, aki Fiume város és környéke kormányzója, később pedig londoni magyar nagykövét volt. Ennek oka talán az, hogy már az 1910-évek közepétől megkezdte kollekciójának felszámolását. Festményeit és egyéb műtárgyait lassanként eladogatta, az évtized végére Szép utcában álló háza is hasonló sorsra jutott: a Zichy család vásárolta meg. Hatalmas fegyvergyűjteményéből és bútoraiból még az 1920-as évek végén is árvereztek az Ernst Múzeumban.

Kollekciója saját vásárlásból és örökölt műtárgyakból állt, melyek – nemesi família lévén – évszázadokon keresztül halmozódtak fel a házasságok és hagyatékok eredményeképpen. Ezek sorába tartozott a Morosini-örökség, mely párját ritkította Magyarországon. Az 1880-as évek közepén kevesek tudtak hazánkban arról, hogy Velencéből jelentős műtárgyak jutottak a Szapáry grófok birtokába. A régi itáliai Morosini családról csak annyit, hogy több államférfit, dózsét, tábornokot és admirálist adott a Velencei Köztársaságnak, valamint bíborosokat az egyháznak. Az általuk felhalmozott műkincseket ennek fényében érdemes elképzelni. Azt persze nem tudjuk, mennyi maradt mindebből 1884-re, amikor Gatterburg-Morosini Lauredana meghalt, és vagyona harmadrészét rokonára, Szapáry Géza grófra hagyta – a rokonság Szapáry Józseffel kezdődött, aki 1799 januárjában vette feleségül



A Szapáry-kastély díszterme, Murszombat

Johanna von Gatterburg grófnőt. Ezt követően az örökösök nagyszabású árverésen adták el a hagyaték többi részét, a Canal Grande partján álló pazar palotával együtt. Mindennek tudatában nyugodtan mondhatjuk, hogy az egykori Morosini tulajdonú műkincsek és lakberendezési tárgyak legnagyobb, egy kézben lévő része 1898-ban Magyarországon volt, és ezeket Szapáry Géza két fia, László és Pál örökölte. Azok a darabok, amelyek nem kerültek a család mura-szombati és Sorokújfalun álló kastélyába, Szapáry László budapesti otthonát, a Szép utcában álló egykori Almásy-palotát díszítették.

A szélesebb közvélemény erről csak egy szerencsétlen tüzeset kapcsán értesült, melyről a Vasárnapi Ujság 1908. január 12-én jelent

kiadása számolt be. „Ez a katasztrófa nemcsak a grófi család vagyonában tett kárt, hanem érzékeny pusztítást vitt végbe a nemzeti vagyonban is. Mert a Szép-utcai tűz elsőrangú műkincseket emésztett meg, magyar család birtokában lévőket, tehát egy részét a nemzeti vagyonnak. A porrá és hamuvá lett, vagy – kisebb, de nem jelentéktelenebb részben – erősen megsérült kincsek jobbára a velencei festőművészet és a velencei műipar klasszikus századaiból valók. (...) Velencei volt ott minden: nemcsak a képek s a tizenhatodik századbeli berakott művű és a tizennyolcadik századbeli aranyos faragású, régi és drága genuai soprarizzo-báronnyal bevont bútor, a történelmi becsű muranói csillárok, velencei bronz fali karosgyertyatartók és kandeláberrek, az antik velencei tükrök, a falak páratlanul szép és felbecsülhetetlen értékű soprarizzo-báronny kárpítja.” A cikk ismertette a műkincsek eredetét és a pusztulás mértékét. A tűz martaléka lett a berendezési tárgyak jelentős része, valamint Lorenzo Lotto, Bernardo Castiglione, Alessandro Longhi és a Velázquez-iskolához tartozó művész festménye. Ennek már nyoma sem látszik azokon az enteriőrfotográfiákon, melyek a Szép utcában lévő gyűjtemény rövid ismertetését il-

A Szapáry- és Morosini-örökség

Egy elfeledett hagyaték



Alessandro Longhi velencei főurat ábrázoló portréja a Hatvany-lakásban

árverésén, a kép azonban a II. világháború zúrzavarában eltűnt, sorsa ismeretlen. A Krisztust és a samariai nőt a kútnál ábrázoló Tintoretto-mű egy amerikai árverésen bukkant fel 1999-ben. A fényképen nem látszik, de leírások szerint ugyancsak a teremben volt a reprodukcióból Palma Giovane munkájaként ismert Ecce Homo. A Krisztust két poroszlóval mutató festményt jelenleg Alvisé (Luigi) Benfattónak tulajdonítják, és a szlovén nemzeti galéria tulajdona. Az intézmény megjegyzése szerint a mura-szombati Szapáry-kastélyból származik, és az ott rendezett 1930–1931-es árverésen vásárolták mint Tiziano egyik velencei követőjének munkáját. E festmények mindegyike megsérült a tüzesetben. A mennyezetkép színei kiégtek a nagy hőség-től, a Krisztust ábrázoló két festmény felerészben elhomályosult, Longhi nagy figurális műve is károsodást szenvedett, de ezek szerencsére helyreállíthatók voltak.

Az említett két újságban reprodukált műtárgyak közül a velencei hagyatékából származhat a Marco Basaiti festményeként jelzett férfiportré, melyet Giovanni Bellini köréhez tartozó művész munkájaként árverezett 2019-ben a Bonhams Londonban. A fiatal férfit ábrázoló arckép már a tizenévekben Liechtenstein herceg bécsi gyűjteményében volt, majd több eladást követően az amerikai San Diego múzeumába, onnan ismét magántulajdonba jutott. A bécsi Kunsthistorisches Museum-ban lévő Giovanni Bellini-kompozíció után készült Vincenzo Catena Szent családja, Tintoretto Sansovinóról festett nagyszerű portréja és Bassano tájképe szintén a Morosini-anyag része lehetett.

A festményeknél maradv Szapáry László saját vásárlásai közül kiemel-ném Thomas Lawrence egy portréját, mivel története egy ideig azonos vágányon futott a már említett, Krisztust a kútnál mutató Domenico Tintoretto-festménnyel. A képek a családdal baráti viszonyt ápoló Károlyi Imre grófhöz kerültek. A tranzakcióra valamikor 1913 és 1919 között kerülhetett sor, mivel

a Tanácsköztársaság idején Károlyi-tól foglalták le, majd a köztulajdonba vett műkincsek tárlatán állították ki a két művet a Múcsarnokban. Jelenleg nem ismert, hogy Tintoretto képe mikor és hogyan váltott tulajdonost, és milyen állomásokon át jutott az 1999-es New York-i árverésig. Sorsa talán kalandosabb volt, mint az angol festő munkájáé, melyről több információval rendelkezünk. Lawrence festményét Károlyi neve alatt állították ki 1926-ban az angol művészetet bemutató hazai tár-

Duveen Brothers műkereskedő cég 1954-ben kelt levele, mely a brazíliai Sao Paulo városában élő Anthony Károlyi által megvételre kínált Lawrence-önarcképre válaszol. Az elutasítás indoka, hogy a műnek nem találták nyomát a szakirodalomban, és a művész önarcképei királyi és múzeumi gyűjteményben találhatók. A Thomas Lawrence olajfestményeit felsoroló, 1989-ben megjelent katalógusban feltűnik a tárgyalt festmény mint John Evans-Freke, Carbery VI. bárójának háromnegyedrész befestett portréja – a festő és a báró hasonlósága miatt lehetett önarcképre gondolni. Mérete megegyezik a Károlyi-féle képpel, de a provenienciája szerint Lady Carbery tulajdonából adta el a Christie's 1921. március 4-én, kilenc évvel Károlyi berlini árverése előtt. Ezek szerint a művész két azonos méretű, kísértetiesen hasonló portrét készített, vagy másolat-ról van szó, de az önarckép lehetősége sem teljesen elvethető gondolat.

Visszatérve a velencei hagyatékra, a Szapáry László gyűjteményének részét képező képzőművészeti alkotások kapcsán csak néhány újságcikkre és műtárgyfotóra, valamint a család kastélyaiban készült pár fényképre támaszkodhatunk. Még ennél is kevesebb ismeretünk van az 1917-ben elhunyt Szapáry Pál műtárgyaitól, aki ugyancsak örökölt Morosini-darabokat atyjától, melyeket Sorokújfalun álló kastélyában tartott. Nyilvánvaló, hogy a fent említett és jelenleg ismert művek csak morzsái a Magyarországra került Morosini-anyagnak. Az sem véletlen, hogy a témával kapcsolatban mindig ugyanazt a néhány képet szokták emlegetni, mert az iparművészeti tárgyaknál könnyebben azonosítható festmények esetében is homályban tapogatózunk. Úgy tűnik, nemcsak a századforduló környékén, de napjainkban sem kerül reflektorfénybe ez a nem



Morosini-terem a Szép utcában

laton. Az eseményről Lázár Béla to-lábol jelent meg ismertető a Magyar Művészetben, ahol a művész önarcképeként a mű illusztrációja is látható. Ezután a berlini Internationales Kunst- und Auktionshaus 1930 februárjában tartott árverésén szerepelt, ahol Károlyi két festményt és falikárpitokat kínált eladásra. A gróf Karátsonyi anyagával összevont aukció nem volt igazán sikeres. A korabeli sajtó szerint ennek elsődleges oka, hogy a „gyűjtemények katalógusai a szigorú berlini vizsgálatokon nem állották meg a próbát”. A portré még jóval később is a Károlyiak tulajdonában volt, és velük került ki az országból. Ezt támasztja alá a New York-i

mindennapi hagyaték, melynek valódi megismeréséhez a Szapáryak gyűjteményét kell alaposan átbogarászni. A teljesen szétszóródott kollekció egyes műtárgyainak felkutatása nem egyszerű feladat. A családi szerzemények elválasztása a hagyatéktól szintén emberpróbáló munka, de némi segítséget nyújthatnak a hazai és a szlovén levéltárak, valamint a Morosini család iratanyaga, melyet Velence városa vásárolt meg. A nehézségek ellenére talán kedvet kap valaki a kutatáshoz, mert ezek a műtárgyak még az országból elkerülve is a hazai műgyűjtés fénykorát reprezentálják – nem is akármilyen minőségben.

JUHÁSZ SÁNDOR

Lichtneckert József régiségkereskedő és műgyűjtő pályaképe

Kiváló ritka és szép munkájaért...

Aligha lehetne fellengzősebb címet találni egy valaha élt személy tevékenységeinek meghatározásához, mint Lichtneckert József székesfehérvári illetőségű hazánkfia kapcsán. A régiségkereskedő és műgyűjtő – mint egy intervallum két végpontja – közé olyan további fejleceket állíthatnánk, mint amatőr régész és történész, numizmatikus, néprajzkutató. Emlékét messze sodorta az idő, nevét csak múzeumok leltárkönyvei őrzik, az általa közintézményekbe került kincsekkel együtt.

Lichtneckert „kereskedő” mivolta korának kiterjedt értelmezésében határozható meg, és ez akár évszakként is markáns eltéréseket mutatott. Az 1900-as években télvíz idején fő bevételi forrása a Duna jegének kitermelése volt, minek során – a hasznosat a még hasznosabbal egybekötve – Lichtneckert magánásatásokat hajtott végre Dunaszekcsőn (1913). A régiségkereskedelem valószínűleg kezdettől fogva fő csapásirányt jelentett számára, ez összefonódhatott kulturális érdeklődésével, amely szűkebb pátriájában akkor még csak alig bontogatta szárnyait. A Fejérvármegyei és Székesfehérvár Városi Történelmi

tekintve is szinte hihetetlen, hogy autodidakta tudása mellett miként tudott a gyakorlati régészet szintjén olyan precizitással dolgozni, amely megelőlegezte a modern normákat. Első nagy vállalkozásának a Székesfehérvár-Demkőhegyen felfedezett honfoglalás kori temető kutatása számít. A cikk formájában is megírt rövid jelentésből kitűnik, hogy Lichtneckert törekedett az egyes temetkezések pontos megfigyelésére, az ott található mellékletek helyzetének rögzítésére. Éles szemének köszönhetjük, hogy az adott tárgytípusokat – a korabeli tudományos elképzeléssel ellentétben – sikerült pontosan keltezni. Ismereteit, saját tapasztalatait kívül, talán a Hatyutyffy-féle kör révén is gyarapíthatta, e kapcsolat fő hozadéka a magyar régészet kiváló alakjával – és egyben a Magyar Nemzeti Múzeum Érem- és Régiségtárának igazgatóőrével –, Hampel Józseffel való ismeretség lehetett. A múzeum számára hamar világossá vált, hogy Lichtneckert unikális adatok egész garmadájával rendelkezik Fejér megyéből, maga járja be az ígératesnek látszó térségeket, a gyűjteményé-



Kelta bronzérme korabeli rongálás nyomaival Dunaszekcsőről, 1,9 cm

Magyar Nemzeti Múzeum, Éremtár, foto: Gedai Csaba

kísérletet, ha biztos háttér-információkból tudták, hogy külföldre kíván műtárgyakat eladni.

A kezdet prosperálónak ígérkezett Lichtneckert számára. Hampel pozitívan értékelte a régiségkereskedő egyre szaporodó ajánlatait, ám nyomós okot jelenthetett az is, hogy ellenkező esetben fontos anyagok vesztettek volna el. Levelezésük ugyan talán sosem ütött meg baráti hangnemet, ám e kedvező hátszéllel Lichtneckert az 1890-es évek második felétől a múzeum megbecsült ügyfelévé lépett elő. Jó üzleti érzékkel gyorsan alkalmazkodott a körülményekhez, sokszor hangsúlyozott előnyére vált, hogy igazodott az igényekhez (vagy legalábbis megpróbált – és erről győzködte üzleti partnereit is), a kalkulált árakról nem is beszélve. Ettől függetlenül Hampel könnyűszerrel visszaverte kisebb-nagyobb ügyeskedéseit, nemegyszer figyelmeztetve a kereskedőt arra, hogy az egyes tételek kvalitása nem áll arányban az árakkal. Például 1904-ben a múzeum – kereskedelmi ügynököket megszégyenítő alkudozási folyamat után – egy debreceni, XVIII. század eleji kerámia bábsütőmintát utasított vissza.

Lichtneckert az évek során egyre jobb és módszeresebb stratégiákat alakított ki bejárásain. Tevékenysége száz év múltán is viszonylag pontosan körülhatárolható területet fed le. Egyik fő „vadászterületének” a mai Fejér megye számított, és ezt a Néprajzi Múzeumba jutott számos tétel is alátámasztja. Erős érdeklősége volt Tolna megyében, valamint Baranya, Komárom–Esztergom, Somogy és Vas egyes vidékein. Bár visszatérő reumája miatt egészsége nem volt kielégítő, az év nem csekély részét utazással töltötte: személyes kapcsolatokat épített ki, és kevésbé támaszkodott ügynökökre. Emellett szól, hogy távolabbi területekről (Erdély, Dél-Magyarország) szinte alig vagy egyáltalán nem származtak vele kapcsolatba hozható műtárgyak, vagyis Lichtneckert a Dunántúl keleti térségeiben érezte otthon magát. A kör utak állomásai gyakran vezették addig ismeretlen területekre, falusi gazdák kertjeibe, helyi szatócsok, kereskedők boltjaiba.

Egy bonyhádi ócskás készletei között matatva talált rá 1902 körül arra a tekintélyes méretű (másfél kilogramm tömegű), unikális bronz Krisztus-monogramot formázó, fűleztet lámpafüggesztő elemre a IV–V. századból, amely egy ókeresztény egyházi épület felszereléséhez is tarthatott, ám addig az enyészet szomorú napjait töltötte, rosszabb esetben beolvasztásra várva. Ugyancsak anekdotába kívánczik az Aelius Se-

renus gyönyörű portrésztléjével ellátott, mészkőből faragott síremlék (200–250 között) megszerzéséért indított küzdelme. A kőtábla még az 1860-as években került elő, és Vértesacsán Hedrich János földbirtokos tulajdona lett, aki kertjének ékességéként állíttatta fel. Hedrich úr büszkeségét tovább fokozta, hogy a régiségek iránt szintén érdeklődő Habsburg József főherceg is megsejmelte egyszer a faragványt, és oly megjegyzést tett, miszerint a darab százakat ér. A humoros kedvű főherceg szavai évtizedekre eleven bástyát vontak a lelet köré: Hedrich korszakalkotó ritkaságként kezdett

Aelius Serenus síremléke
mészkő, 230 cm

Szent István Király Múzeum, Székesfehérvár, Foto: Ortolai Harl

tekinteni rá – habár aligha birkózhatott meg egykönnyen a hétsoros latin felirattal. Hampel 1900-ban felkérte Lichtneckertet a Hedrichhel megkezdendő tárgyalásra, mely 30-40 korona értékben volt hivatott megdíjítani a nyakas birtokos szívét, aki még fia közbenjárására sem engedett – kikötötte, hogy 100 korona alatt a síremlék eladása lehetetlen. A hosszas huzavona nem vezetett sikerre, de Hampel és Lichtneckert biztosították egymást, hogy a témára majd visszatérnek az idős Hedrich úrnak az élők sorából távoztával, így akkor csak fénykép készítését eszközölték ki. Az erőfeszítés szerencsénkre nem tévesztett célt, bár jó pár esztendőnek kellett eltelnie, míg Aelius Serenus síremléke megelerte helyét a székesfehérvári Szent István Király Múzeumban.

Az 1900-as és 1910-es években Lichtneckert önálló „projekteket” vezetett; működésében azonban az év-

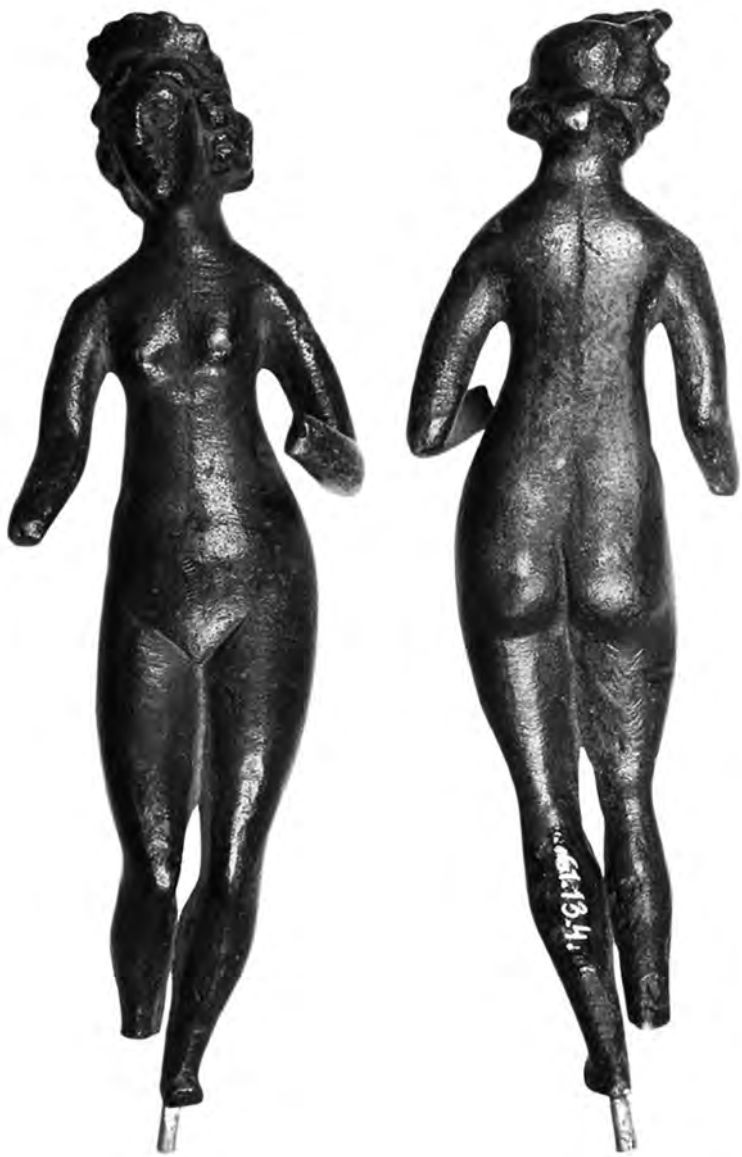
tized derekától egyre erősebben látszik a profitalapú régiségkereskedelem előtérbe kerülése, míg a tudományos igényű munka a hanyatlás jeleit mutatja. Avar kori temetőfeltárást vezetett Szárazdon, bekapcsolódott a dunapentelei ős- és római kori leletdömping értékesítésébe (1905–1907 körül), valamint megkezdte a dunaszekcsői – mai szemmel igencsak kártekonny – késő vaskori és római ásatásait (körülbelül 1907-től). Az 1910-es években 30 és 60 fő közötti munkaslétszámot is képes volt fizetni, így nem csoda, hogy az egykori római Lugio területén, Dunaszekcső-Várhegyen komoly rombolásokat hajtott végre. Itt kell megjegyezni, hogy ha túlzott mértékben nem is, de Lichtneckert a külföldre irányuló illegális műkincs-kereskedelemben ugyan csak részt vett. Esetében erre vonatkozóan csak szórványos adatokkal rendelkezünk: a jelentősebb tárgyak közül talán egy Berlinbe jutott római kori, lovat ábrázoló szobrocskát kell kiemelni, melynek feltartott mellső lába kis, egy lángú mécsest tart. Leőhelye állítólag Székesfehérvár környéke.

A Magyar Nemzeti Múzeum és Lichtneckert közötti kapcsolat 1910 után egyre visszafogottabbá vált, majd 1913 után megszakadt. Ennek konkrét okát valószínűleg a már említett dunaszekcsői kutatásokban kell keresni. Lichtneckert 1913-ban komoly tudományos értékkel bíró kései kelta éremkincse bukkan a lelőhelyen, melyet a kelta és görög érmek gyűjtéséről híres gróf Dessewffy Miklós vásárolt meg, majd juttatott a múzeum éremtárába. Kereskedőnk több levelet is váltott az intézmény munkatársaival, biztosítva őket, hogy az előkerült leletek kivétel nélkül a múzeumba jutnak majd. Állítása azonban nem bizonyult igaznak. Kiderült, hogy Dunaszekcsőn további késő vaskori leletek kerültek elő, melyeket Lichtneckert más úton értékesített. Az Érem- és Régiségtár új vezetése – mivel Hampel 1913 márciusában elhunyt – már sokkal kevésbé volt megértő egy ilyen „kilengéssel” kapcsolatban, és a mohácsi főszolgabíró is készült bevonni az ügybe. Azt ezt követő fejleményekről nincsenek adatok, de a bizalom végelesen megtört.

Lichtneckert az I. világháború után is folytatta régészeti és kereskedelmi tevékenységét, ám az idősödő férfi már leginkább csak szűkebb lakóhelye környékét részesítette előnyben. Egy évvel 1927-ben bekövetkezett halála előtt még Marosi Arnold fehérvári múzeumigazgató számára végzett restaurátori munkát. Jelentős gyűjteményének további sorsa ma is ismeretlen, értékes adatokkal bíró jegyzetei részben Marosihoz kerültek.

Végül nem feledkezhettünk meg a néhai kereskedő egyéb munkásságához hasonlóan fontos néprajzi érdeklődéséről sem. Kérdéses, hogy az adott térségeket milyen szempontok szerint választotta ki, de az 1900-as évek elején a Sárköz néprajzi emlékeinek egyik legelső, úttörő gyűjtőjévé vált. A másik fő irány a baranyai népelet (főként a sokácok) tárgyi anyagának felfedezése volt, mely – Csizsér Dóra alapos vizsgálata (Néprajzi Értesítő, 86. évf., 2004) alapján – több mint 350 tétel megszerzését tette lehetővé a Néprajzi Múzeum számára, melylyel Lichtneckert ugyancsak 1913-ig állt kapcsolatban.

SZABADVÁRY TAMÁS



Római Venus szobrocscsa, bronz, 16,5 cm, Fejér megye, Móri járás

Magyar Nemzeti Múzeum Régészeti Tár, vételi Lichtneckert Józseftől 1900. március

s Régészeti Egylet Hatyutyffy Dezső árvaszéki ülnök küzdelmes munkájával jött létre 1873-ban; az 1890-es években a rendes tagok száma a százat is jóval meghaladta.

Lichtneckert ekkor már megyéje területén kiterjedt ismeretekkel és rendszerezett, tekintélyes gyűjteménnyel bíró személy hírében állhatott, mert az egylet titkárává választották. Mai, kritikus szemmel

be kerülő leletek jelentős hányadát helyben szerzi vagy vásárolja meg. Ennek példája a Tác melletti Fővenyusza (ma ismerősebben csengő névén: Tác-Gorsium), ahol saját bevallása szerint több száz római kori érmet gyűjtött össze. Kereskedőnk a régészeti terepbejárás valamilyen féllegális archetípusává vált – jóllehet tevékenységének korlátozására a hatóságok még akkor sem tettek

Beszélgetés Koós Gábor grafikusművésszel

Mint amikor a hegymászó kiköti magát

Az 1986-os, szlovákiai születésű művész Egerben, majd a Magyar Képzőművészeti Egyetemen, illetve a glasgow-i School of Art képgrafika szakán tanult. A megszokott méreteket figyelmen kívül hagyó, saját útját járó alkotóval annak kapcsán beszélgettünk, hogy júniusban elnyerte a krakkói International Print Triennial Európa-díját.

– *Van a családotban művész?*
– Képzőművész nem volt, de mindenki ügyes vagy ügyes volt. A „csinálás” ott van a családban.
– *Akkor miért lettél művész?*
– Nem volt más választásom. Először informatikusnak készültem, de gyorsan kiderült, hogy nem ez a pályám. Még a gimnázium alatt elkezdtem egy alkotótáborba Gombaszögbe, és ott összebarátkoztam egy grafikussal, aki elkezdett velem foglalkozni. A többi meg jött magától. Minél jobban beleástam magam, annál világosabb volt, hogy ezt kell csinálnom.

– *De mi volt az, ami megfogott ebben a sokrétű területben?*

– Az egyetem elején nagyon érdekelt, hogy technikailag mi történik, hogyan tudok tökéletes felületet lenyomtatni, tökéletesen illeszteni, szóval a szakmai része. De sokkal inkább megragadott maga a folyamat, hogy valami hozzáér egy felülethez, és így egy nyom keletkezik. Ez a legősibb ösztönünk, hogy valami nyomot hagyjunk magunk után. Gondolj csak a barlangrajzokon a kéznyomokra, azok arról szólnak, hogy „itt voltam”, hogy voltam egyáltalán. Ebből egyértelműen az következik, hogy ha bármit lenyomtatok, akkor annak rögzítem az állapotát egy adott pillanatban.

– *Ez az oka, hogy a klasszikus grafikai eljárással szemben a dúcra csak egyetlen nyomot húzol le?*

– Igen, e gondolatmenet alapján nincs értelme a többszörözésnek. Mert egyrészt lehetetlen, másrészt meg tényleg sokadrangú kérdés, hiszen egyszer megkapom az eredményt, és az bőven elég. Illetve ott van az árnyaltabb része is: azáltal, hogy csak egyszer nyomtatom le, a fontosságát is megemelem. Minden egyes részre odafigyelek, tanulok belőle, belekényszerítem magam egy olyan felfokozott helyzetbe, ahol nagyon ott kell lenni. Olyan, mint amikor a hegymászó kiköti magát: ha nem figyel, beleáll a földbe, én meg elrontok egy két-három hónapos kemény munkát.

– *A fametszeteid fotó alapján készültek?*

– Mindegyik. Például a Budapesti naplónál több fotót használtam, mert körbejártam, hogy egy olyan perspektíva keletkezzen, amit elképzelek, aminek a legtöbbször nincs köze a valósághoz.

– *Hogyan jutottál el az egyetlen dűctől és nyomattól a frottázsokig?*

– Ezek frottázsnyomatok. A frottázs technika egy kicsit más. A frottázs dörzsölést jelent, és úgy történik, hogy egy felületre ráraaksz egy papírt, és a papírt ceruzával átdörzsölöd. Én befestékezem a felületet, és úgy rakok rá egy papírt, amit kézzel dörzsölök hozzá, így van fizikai kapcsolat a nyomattal. A famet-

szettel gyakorlatilag ugyanez történik, mert ott is hozzádörzsölök egy papírt a megmetszett fához, és ahol megdörzsöltem, ott összenyomódik, és ott odatapad a festék. Szóval a fametszéstől egyértelműen jutottam el a frottázsnyomatig.

– *Ezek a frottázsnyomatok nagyrészt a családtörténetedhez kötődő tárgyakhoz kapcsolódnak. Miért?*

– Rövid idő alatt nagyon sok közeli rokonom meghalt. Először találkoztam azzal, hogy valakit örökre elveszíték; ez rémülettel töltött el. Elkezdett foglalkoztatni, hogy mindenképpen szeretnék valamit megőrizni; hiszen attól kezdve, hogy valaki meghal, már csak az emlékeinkben él tovább. Így jutottam el ahhoz, hogy a hozzátartozóimtól újraépítsek egy tárgyat, tehát leveszem a felületét, és ebből „újragyártom” a tárgyat. Amikor nyomtatok, számomra az történik, hogy egy felület pillanatnyi állapotáról kapok egy visszajelzést, egy nyomot a papíron. És mivel minden folyamatosan változik, minden felület karcolódik, deformálódik, mindig történik vele valami, ezért az, hogy én lenyomtatok valamit az időben, számomra azt jelenti, hogy kiragadom az időből az egyik stációját, ezáltal megerősítem a kötődésemet ahhoz az emlékehez is, ami a tárggyal kapcsolatos. Így a nagyapámnak a munkasztalát nyomtattam le, a nagybátyámnak



Amikor nyomtatok, egy felület pillanatnyi állapotáról kapok visszajelzést

partuméret létezik, hanem akkora is, amit csak el tudsz képzelni. Elindult egy folyamat, és elkezdtem habzsolni: egyre nagyobbakat és nagyobbakat, egyre összetettebbeket akartam létrehozni. Aztán már nem önmagában a méret foglalkoztatott, hanem az, hová helyezem el, és oda milyen méret kell, ahhoz, hogy elérjek valamit, amit el akarok érni. Ez olyan, mint az adrenalinfüggőség.

– *És mintha ennek nem lenne vége: a méretek folyamatosan nőnek. A tavaly szeptemberben az INDA Galériában bemutatott*



Koós Gábor: Unfolded Territories, 2017

pedig az utolsó gépét, ami megmaradt az asztalosműhelyéből.

– *Miért nagy méretben dolgozol? Van ennek valamilyen konkrét oka?*

– Ezt Glasgow-hoz tudom kötni. Templomtornyokat szúrtam ki magamnak, mert a műtermem a város közepén, egy domb tetején volt. Regelente az épület tetején kávéztam, és láttam, hogy mennyire kiemelkednek a tornyok a városképből. Még ott csináltam egy kis méretű sorozatot a glasgow-i tornyokról. Szerettem, de azt, amiért tornyokat akartam csinálni, azt a lenyűgöző nagyságot nem kaptam vissza. Úgy döntöttem, hogy ez lesz a diplomamunkám, és akkora tornyokat nyomtatok, amekkorákat csak tudok. Ebből lett három ötméteres fametszet, ezek azért már visszahozták azt, amit akartam. A nagy eredendő lenyűgöző, nem véletlenül építettek templomtornyokat meg piramisokat, és maga az élmény, hogy valami nagyobb csinálok magamnál, iszonyatosan jó. Hogy nemcsak a pasz-

a másikban meg Los Angeles-i felhőkarcolók.

– *Viszont a középső teremben tőled szokatlan, színes munkákat szerepeltettél.*

– Az egyik legerősebb élményem Amerikában a rasszizmus volt, hiszen abba a furcsa helyzetbe kerültem, hogy ott barna bőrűnek számítottam, szóval kisebbségnek. Ott az a szabály, hogy este nyolc óra után, ha olyan helyre akarsz bemenni, ahol alkoholt lehet vásárolni, fényképes igazolvánnyal igazolnod kell, hogy elmúltál 21 éves; ha külföldi vagy, akkor az útleveleddel. Nem volt nálam, és ezért az indiai barátunk igazolványával mentem be, mivel ő is sötét bőrű, hiszen, mint mondták, „mind a ketten barnák vagytok, úgysem veszik észre a különbséget”. Ha bármi színeset kinyomtatnak, akkor azt három színből és a feketéből keverik ki. Nagyon egyszerű dolgot csináltam: összekevertem a két személyi igazolvány színrétegeit. A hat rétegnek 720 variációja van, és mindegyiket lenyomtattam egy manuális présen. A 720 nitro-transzfer között nincs egyforma, bár ugyanabból az alapanyagból készültek. Igazából egyetlen gondolatmenetet vittem végig, de annak is mennyi variációja van! Készítettem belőle egy digitális változatot is, erre kaptam meg az Európa-díjat.

– *Több olyan munkád is van, amely épületek bizonyos vagy teljes felületeit használja fel, de a megőrzés, emlékezés helyébe más konceptuális kérdések lépnek.*

– Az Unfolded Territories esetében egy gyáregületből gyűjtöttem felületeket, és az a kérdés izgatott, hogy egy bizonyos teret miként tudok átformálni egy másik térre. Van egy matematikai kifejezés, a diffeomorfizmus, ami azt jelenti, hogy mondjuk egy szék felületéből egy függvénnyel ki tudod számolni, hogy ebből a felületből mi más tudsz még csinálni. Ezeket a felületeket aztán eltérő módon és terekben installáltam.

– *De az utolsó Chimera Project-beli kiállításon megint csavartál egyet...*

– Egy induló galéria velem kezdett el dolgozni, és megtapasztalhattam a profizmus magas szintjét; ez fontos szakasza volt az életemnek. Így megint előkerült a megőrzés gondolata. Azt találtam ki, hogy a galéria

egész terét lenyomtatam A/3-as lapokra – mert arra gondoltam, hogy ha valamit el akarok csomagolni és elvinni, akkor a legtömörebben, összenyomva a legcélszerűbb –, s ezért egymásra raktam, összesűrítettem a teret. A 825 darabból álló tér-csomagot pedig a kiállítótér közepére helyeztem.

– *Hajlamos vagy túlhajszolni magad. Mint Grazban, a Bruseumban.*

– Egy sziklafalról készült nagy fametszetet készítettem a múzeum terében. Volt rá négy hetem, és onnantól kezdve teljes egészében csak azzal foglalkoztam. Amúgy is érzek valami hasonlóságot a sziklamászókkal. Annak is többféle módja van: a lassan mászás, meg a gyors; elkezdod reggel, és estére befejezed, de ha több napig tart, akkor a sziklán alszol. Én mindig az első verziót csináltam, de most megvolt az alkalom, hogy csak nekivágok, és „ott alszom a sziklán”. Itt a deszkákat apró téglákra fűrészeltem, több százra. Mert ahogy az ember téglából, a természet sziklából épít falat. Elkezdtem és kiszámoltam, hogy egy nap mekkora felületet kell megcsinálni ahhoz, hogy kész legyen. Első nap több mint nyolc órát metszettem, és úgy begyulladt a kezem, hogy másnap reggel alig bírtam mozdítani az ujjaimat. Fájdalomcsillapítóval vittem végig a projektet, de tők jó élmény volt.

– *Nem vagy túlságosan termékeny, és hiába vagy grafikus, nem csinálsz sokszorosított munkát. Meg tudsz a művészetből élni?*

– Önmagában nem. Bár a kiadása-id olyanok, amilyeneket megszabsz magadnak. Míg mások élelmiszert vásároltak fel a járvány kezdetekor,

Koós Gábor: Souvenir III., 2014
asztal-frottázs

én minden pénzemet a művészellátóban költöttem el. És bezártam magam a műtermembe. Amit itt élek meg, az egy zseniális valóság. Bármit csinálhatok, az ötleteim formát, anyagot nyernek; ezt nagyon élvezem. De ha azt kérdezed, hogy nyereséges-e a projekt, akkor azt mondanám, hogy némi profitot termel. De épp ezért van az életemben egy olyan vonal, amiből pénzt keresek.

– *És az micsoda?*

– A filmezés. Három éve kezdtem, de még mindig találok benne valami izgalmat, és pár hónap alatt keresek vele annyit, hogy félre tudok rakni belőle. Mindenféle kellekes munkáról van szó, ráadásul közben egy csomó anyaggal megismerkedem. Néha persze fárasztó, ha dzsungelt kell építeni egy betontechnőben. Viccesnek tűnik, de nem olyan nagy buli, amikor mohát takkrolsz a halott fákba.

DÉKEI KRISZTA

Pannonhalmi Főapátság

Vizuális magyarázatok

Mióta a vizualitás jelentősége megállíthatatlanul növekszik és a látványalapú kommunikáció uralma új fejezetet nyitott a kultúra történetében, a múzeumok és gyűjtemények szerepe is fokozatosan átértékelődött. A tudás régi tárgyi, képi közvetítése már nem pusztán érdekesség, hanem jó ideje a jelenlegi vizualitás kalandos korának (Flusser) magyarázataként hat: olyan lehetőségként, amelyen keresztül nagyobb rálátás nyílik korunk és a képek viszonyára.

A Pannonhalmi Bencés Főapátság idei évi Arcus Temporum kiállítása ennek a folyamatnak a jegyében értelmezhető, és a jelek szerint részét képezi annak az átalakulásnak, amely a pannonhalmi tárgyi gyűjtemények mind szélesebb körű bemutatása felé vezet. A régi oktatási demonstrációs eszközök, a természettudományi szertár és az ásványgyűjtemény darabjai jelenleg még nem szerepelnek a látogatók elé tárt anyagban, bár korábban is láthatott a közönség néhányat ezek közül a Docete! Tanítások! (2002), a Szent helyek a térképeken (2005) vagy a Biblia Scripta – Írás a középkorban (2010) című kiállításokon. Idén tavasszal azonban megnyílt a kincstár anyagából rendezett válogatás Szikra Renáta kurátori közreműködésével, és az ELTE Természettudományi Karával együttműködésben dolgoznak az ásványok szakszerű rendszerezésén, valamint a tervek között szerepel egy látványtár kialakítása. A jelenleg látogatható, a Néprajzi Múzeum munkatársaival közös rendezésben létrejött Láthatatlan spektrumok ez utóbbit előlegezi meg, és vállalását tekintve leginkább úgy fogalmazhatnánk, hogy a tárgyak által hordozott szellemi értékre érzékenyíti a látogatót.

A két kurátor, Frazon Zsófia és Gadó Flóra koncepciója az egyes tárgyak talányára koncentrált, és ezzel tágt a megszokott értelmezői mezőn. Mivel a kiállítás anyagát kortárs képzőművészek válogatták és helyezték alkotásaikkal új kontextusba, elsősorban az derül ki,

hogy mit tud kezdeni a kortárs vizualításban élő szakember a régi tárggyal, miként fejt meg vagy inkább hogyan illeszti a saját horizontjába. Az újraértelmezés célja tehát elsősorban az lehet, hogy a tárgyak eredeti használati és muzeális értékén túl a bennük rejlő világlátás értékét mutassa fel. Nem pusztán történetívé avatja mindazt, ami nyilvánvalóan történeti, hanem világmodellként, intellektuális teljesítmények hordozójaként értelmezi, ami hozzásegíthet a magunk látványelvű világának kritikus szemléletéhez.

Villányi Csaba és Salát Zalán Péter Travail de bénédictin című munkája két tudós szerzetes, Szeder Fábián és Rónay Jácint naplói és feljegyzései alapján készült. A munka középpontjába így az általuk is fejlesztett ásványtár, régiséggyűjtemény, könyvtár, valamint a Szeder által készített kertnaplók kerültek. A nagy méretű, lapozható fotóalbum a két gyűjtő szerzetes



© HUNGART

Foto: Szalontai Zoltán

Kiállítási enteriőr Tranker Kata munkájával

munkásságának kreatív bemutatását hajtja végre olyan gazdagságban, ahogyan erre a nosztalgikus hatású, fekete-fehér csendélet egyáltalán képes. A fotósok által épített fényképező-masina úgy emelte ki az egykor szintén különös tárgyak patináját, hogy ezáltal megtisztította őket a feledés szertári porától, és felfedezésre váró idegenekként mutatkoznak meg.

Nyissátok ki a kaput!

ahogyan leírta, nem tudjuk. A perjel kilétére csak az évszám alapján lehet tippelni, a pannonhalmi feljegyzésekben, naplókban pedig nem szerepel a rabbi befogadása. Ráadásul a dialógus dramaturgiailag is megszerkesztett, és KissPál Szabolcs a felolvasó szereplőknek is megadta



David Victor Tulman emléktáblája – részlet KissPál Szabolcs munkájából

Forrás: Kisalföld / Huszár Gábor

a lehetőséget, hogy változtassanak a szövegen, tegyék magukévá. De nem csak ezért van közükhöz, amit eljátszanak. A szereplők kiválasztása lényeges eleme a munkának. Várszegi Asztrik szellemi, lelki nyitottságát dicséri, hogy vállalta a perjel szerepét, s azt, hogy egy kortárs műben közreműködjek. Fináli Gábor fiatal rabbira is jól illik a forradalmár, igazságkereső Tulman szerepe. Mindketten egy múltbeli történet utódai, viselik a múlt következményeit, ha akkor még nem is éltek, és közvetett módon bevonódnak abba a múltba, amit felidéznek. Egysszerre önmaguk és csoportjuk szimbolikus képviselői.

A természettudományos gyűjtemény egy darabját interpretálta Tranker Kata Pannónia hármashalma című munkája is. Alapját Lovas Elemér OSB régészeti térképe adta, amelyen Pannonhalmi iránypontként szerepel, és körülötte a régészeti leletek különböző korok ellenére a tér egységében rendeződnek el. A kortárs művész a régészet időn áthatoló, időt tágtító törekvését emelte ki és nyitotta meg a jelenkori kultúra számára oly fontos science fiction felé. A papírmásé domborművek nem kifejezetten rekonstruálják egy-egy részlet erejéig a térképen jelzett korszakokat, inkább jelzik a rekonstrukció valószínűtlenbe, elképzelhetetlenbe és fantáziába hajló jellegzetességeit.

A közvetítés eleveensége, a titok felfedése kisebb intenzitással valósul meg az éppen a megértést középpontba állító The Taxonomy of Understanding Things című munkán, Albert Ádám és Lepsényi Imre installációján. Az általuk választott tárgycsoport az 1847-ben Karner Antal püspöktől Pannonhalmára került Dactylothea-gyűjtemény, amely tíz kötetben tartalmaz éremleenyomatokat. A művészpáros egy diagramon demonstrálta megfigyeléseinek eredményeit, amelyek (a feliratok szerint) a sokszorosítás értékvesztéshez kapcsolódó dilemmájából indulnak és a demokratizált érték tartománya felé tartanak.

A vizualitás – a láthatatlan ábrázolhatóságának gyötrő kérdésén túl – világnézetek ütközéseinek megjelenítési lehetőségeit is magában hordozza. Erre reflektál Gosztola Kitti Ut fringilla és KissPál Szabolcs hangzóanyaggal ellátott, Nyissátok ki a kaput! című alkotása. Az első a drámai tanokat hirdető Rónay Jácint szerzetes írásait használja kiindulásként, ezekből alkot böngészhető művészkönyvet és installációt. A második egy titokzatos tárggyegyetes köré helyez szövegösszefüggést a feltételezett tulajdonos, David Victor Tulman rabbi visszaemlékezései nyomán, aki 1919 őszén néhány



Kiállítási enteriőr Villányi Csaba és Salát Zalán Péter munkájával

Foto: Szalontai Zoltán

hónapig menedékre lelt az apátság falai között. Mindkét mű erőteljes párbeszéd a maga eszközeivel az új természettudományos világkép és a vallás, illetve a vallások közötti eszmecsere nehézségeiről.

Egy ilyen, az interpretációt középpontba állító kiállításban meg kell teremtnődnie az esélynek, hogy a látogató, miközben a relikviák művészek által kínált értelmezői lehetőségeit bejárja, bevonódjon a felvetett kérdések feldolgozásába. A tárlat nagyszerűségét és nehézségét egyaránt ez a nagyívű kurátori vállalkozás okozza. Az a fajta optimizmus, ami a fentebb citált Flusser szeme előtt is lebegett a technikai képek által átalakított társadalommal kapcsolatban, hogy tudniillik az egyszerre rejt magában a dialogicitás és a diszkurzivitás lehetőségét, csak a koncepció egyértelmű közlésével vihető keresztül. A hozzáam képest sokszoros sebességgel közeledő turistákat látva az a kérdés aggasztott, hogy vajon működképes-e ez a komplex elképzelés. Elsősorban azért, mert a régi tárgyak nem minden esetben vannak jelen. A hosszú, körülményes, sokszor lírába csúszó felfeliratok pedig nem mindenütt támogatják a látottak megértését, ráadásul több helyen hiányos mind a régiségek, mind az új alkotások adatolása, emiatt a hosszú értelmező szövegek olvasását megkerülő látogatók számára szinte reménytelen a tájékozódás. Pedig a dialógus folytatása épp az ő feladatuk lenne. *(Megtekinthető november 11-ig.)*

CSANÁDI-BOGNÁR SZILVIA

Pannonhalmi láthatatlan történetében kutatva talált rá KissPál Szabolcs a „vörös rabbira”. Várszegi Asztrik nyugalmazott apát egy 2015-ös konferencián beszélt arról, ki mindenkit fogadtak be történetük során a pannonhalmi bencések. Az egyik menedékkereső volt a „vörös rabbi”, David Victor Tulman. A 19 éves rabbi fegyvert nem fogott, de énekével katonákat toborzott, s így része lett a tanácsköztársaságnak. Életét egy 2000-ben lányával, Palomával együtt írt, Németországban kiadott memoárból ismerjük. Erre hivatkozott Várszegi Asztrik, és erre alapozott KissPál Szabolcs is.

Az apátság Láthatatlan spektrumok című kiállítására készült munkájában KissPál Szabolcs hasonló módszerekkel dolgozik, mint korábban, például a Trilógiában. Élt a művészi kutatás módszerével, a fikció és a dokumentum ötvöztetésével, és nem először fordult a hangjáték felé. Ezúttal kevésbé tudott meglévő tárgyi anyagra építeni, a valóság egy részét meg kellett alkotnia. A felirat szerint a fiatal rabbi tárgyait – iránytűt, hangvillát, plakátot, párnahuzatot, fényképet – egy lőszerezsladában találta meg. Az erőszakhoz, háborúhoz kapcsolódó láda foglalta magába a világban eligazodás és a zene eszközét, valamint a tanácsköztársaság valláspolitikáját összegző plakátot. KissPál Szabolcs nem teszi egyértelművé, hogy a tárgyak közül mi „valódi”, és mi nem. Az, hogy a fikciót nem tudjuk a valóságtól elkülöníteni, épp ahhoz járul hozzá, hogy az elbeszélte történet hatásosan működjön.

Ahogyan a hanginstalláció is a képzeletnek ad teret. A hangjáték az említett memoárban leírt beszélgetés a perjel és a rabbi között. Hogy Tulmant nem csalta-e meg emlékezete, nem színezte-e ki az eltelt idő az eseményeket, mennyire hiteles és „tényleg” úgy folyt-e a beszélgetés,

Ernő egyetlen fennmaradt példányban ismert, a tanácsköztársaság valláspolitikájáról készült, a Magyar Zsidó Múzeum és Levéltárban őrzött plakátja rámutat erre az összefüggésre. Ugyanaz a Jeges Ernő készítette, aki nem sokkal korábban a Nem! Nem! Soha! plakátot tervezte Magyarországgal megcsónkítása ellen. Jeges Ernő esetében is találkoznak az eltérő ideológiák, amelyeket az utókornak nehéz összeegyeztetni. E komplex összefüggések ellenére mégis a „kommunista zsidó” tanácsköztársaság sztereotípiája, a zsidó bűnbakképzés maradt fenn.

A beszélgetés végén Tulman kéri a perjelt, „többé ne akarják elpusztítani a népem”. Bár a párbeszéd 1920-ban zajlik, nem lehet áthallás nélkül értelmezni, hiszen az emlékirat a holokauszt után készült, 2000-ben jelent meg, egy fordulatokban gazdag élet lezárulta után. Tulman megjárta a spanyol polgárháborút, táborokat, túlélte a holokausztot. Egymásra csúsznak az idősíkok. A történet mégsem nélkülözi az ambivalenciát, s a kétségeket sem. A „nyissátok ki a kaput” a befogadás gesztusa, ám a memoár szerint a kaput akkor nyitják ki, amikor a rabbi – a marasztalás, a rendbe való betérés lehetősége ellenére – távozni akar, vagyis az engedés, elhagyás gesztusa is.

David Victor Tulman hiányzik a pannonhalmi archívumból, hiányzik a köztudatból, de KissPál Szabolcs megeremti annak lehetőségét, hogy többé ne hiányozzon. Munkájának harmadik eleme egy márványtábla Tulman emlékére. Az emlékéllítés rítusát ajánlja fel. Pannonhalmi történetében az emléktábla hozza létre azt az emléket, aminek az emlékét megőrzi. Vajon elhelyezik-e az apátságban? Nem kell sok hozzá, hiszen még a csavarok is oda vannak készítve mellé.

TURAI HEDVIG

Női alkotók a műkereskedelemben

Önarckép nyaklánccal

Martos Gábor fontos kérdéseket feszeget új kötetében. Az Önarckép nyaklánccal – női alkotók a műkereskedelemben című munka a képzőművészet történetének női alkotóiról és a műkereskedelemben való megjelenésükről szól.

„Remélem, hogy lassan egy olyan világba kerülünk, ahol már nem lesz különbség a férfi és női művészek árai között, ahol természetes lesz, hogy az árakat a műalkotások minősége, nem pedig azok készítőjének neme határozza meg” – idézi a szerző Alex Rottert, a Christie’s kortárs művészeti részlegének igazgatóját. E könyv a diszkrimináció összes látható és olykor láthatatlan elemének, valamint a női művészet súlyának és minőségének összegzése.

A kilenc fejezet (plusz a Függelék) körbejárja, kik és hogyan alkottak az elmúlt évszázadokban a néha stigmatként használt női művész/nőművész jelzőt magukon viselve/elviselve. A művészettörténeti felsorolás színes megjegyzésekkel, életrajzi történetekkel gazdag gyűjteményét adja a női alkotóknak. A reneszánsz kortól mutatja be a művészeket, mindig hozzátéve, hogy képeik miként bukkannak fel az árveréseken. A kötet terjedelmes, hasznos és érdekes adalékokkal szolgáló részt szentel a magyarországi női alkotóknak a XIX. századtól napjainkig. Az évszázadokon végighaladva, ahogy közelebb érkezik korunkhoz, egyre több ismert és kevésbé ismert név bukkan elő – lehetőség szerint egy-egy színes képpel illusztrálva viselője munkásságát. A XX. században a nőemancipáció, a feminista mozgalmak és a genderelméletek hatásaképpen egyre nagyobb létszámban jelennek meg a női alkotók a kiállítótermekben, galériákban, múzeumokban – és a műtárgypiacon.

A Taschen kiadó 2005-ben megjelentetett Women Artists című könyvében 59 művész szerepel a XX–XXI. századból. A szerkesztő, Uta Grosenick „Ez a nők világa” címmel indította bevezetőjét s egyben a könyv nem titkoltan provokatív válogatását. Martos könyve nem provokatív, és állást foglalni sem kíván. Ő a női művészek, a művésznők, a nőművészek ambivalens helyzetét tárja fel, elsősorban azt kutatva, hogy a festészet női képviselői



íránt a múlt században megnövekedett érdeklődést mennyire tükrözi a mai piaci helyzet.

Miközben az alkotói és női sorsokról olvashatunk a kötet oldalain, rá kell jönnünk: egy anyaként, esetleg gyermekét egyedül nevelő nőként élő művész személyes hangvételő, a nőiséget feldolgozó munkáit nem lehet semleges szemlélként vagy őt e tekintetben „semleges”, nem nélküli alkotóként megismerni és megérteni. Suzanne Valadon, Frida Kahlo – vagy éppen Fajgerné Dudás Andrea – nem csupán festő, de sorsát és nemi identitását

vállaló nő is. Van, aki ellenzi, ha neme szerint helyezik el a színtéren, mások – többek között Louise Bourgeois, Barbara Kruger és a feminista szemléletű művészek – ezt megkövetelik.

A szerző összegyűjtötte és a hazai művészeti kiadványok alapján elsőként katalogizálta a nőművészeket, de számot vetett azzal is – és ez a kötet talán legfontosabb fejezete –, hogy miképp kezelte és kezeli a képzőművészetben felbukkanó női alkotókat a művészeti szcéna. Ebben a kontextusban szerinte a kereskedelmi tényezők a döntők, ezt figyelni Martos: „2008 elejétől 2019 májusának végéig a világ képzőművészeti aukcióin a vásárlók több mint 196,6 milliárd dollárt költöttek műalkotásokra. Ebből az összegből a nők által készített művek ára durván négy milliárd dollárt tett ki, azaz alig kicsivel többet, mint két százalékot.” Ez az összegzés szinte tökéletes képet ad a női és a férfi művészek piaci helyzetéről.

Egy rövid fejezet az anomáliák ellensúlyozására indított női galériákról – azaz nők által a nőművészek forgalmazását célul kitűző vállalkozásokról – szól. E vállalkozások szelmalomharcairól több szó esik, mint arról, hogy a világban ma hány női galériás és kurátor van. Sok – jelenthetjük ki, bár erről százalékos adatot a könyv nem közöl. (Itt a magyarországi helyzetet is figyelembe vehetjük, mert véleményem szerint arányok tekintetében az egyáltalán nem rossz.)

A kötet azonban – mint Martos eddigi írásai is – leginkább a Függelékben közölt összehasonlító adatsorok miatt válhat kutatások számára is hasznos olvasmánnyá. Itt találhatjuk a nyugati világ nagy aukciós házáinak leütési listáit, külön véve a nőművészek által készített munkákról, valamint egy teljes összehasonlító listát a legdrágábban eladott női alkotásokról. Ez a magyar helyzetet is alaposan feldolgozza, egészen aktuális – 2020. december 31-én érvényes – adatokkal.

Milyen tanulságokkal szolgál ez az enciklopédikus igényű, tényfeltáró újságírói szemlélettel megírt könyv? A tanulságok nincsenek megfogalmazva. Nincsenek ítéletek, és javaslatok sem. Tényeket és adatokat olvashatunk arról, hogy a női művészet még mindig a grand art „szolgálólányának” tekinthető, s ez a dollárosított-forintosított összevetésekből élesen kiütözik. Martos Gábor összefoglalója hozzájárulhat, hogy a hazai műtárgypiacon tovább élénküljön az érdeklődés a női alkotók munkássága iránt. *(Typotex, 2021, 476 oldal, 6900 forint.)*

SINKÓ ISTVÁN

Magyar Nemzeti Galéria, Budapest

Kizárólagosságok ellenében



Gedő Ilka: Önarckép a gettóban, 1944
ceruza, papír, 231x154 mm

(folytatás az 1. oldalról)

A kiállított művek közül fájóan hiányoznak Gedő Ilka e korai rajzai, pedig segíthettek volna megérteni az életmű első korszakának grafikai irányba történt markáns eltolódását, az alkotó elmélyült rajzi érdeklődését, majd megtorpanását, hirtelen összeroppanását, 16 évnyi hallgatását, és kiütkeresését a festészetben – tehát életművének ilyenén alakulását; ami egyben a kiállítás fő témafelvetése is.

Gedő Ilka az érettségi után nem végzett művészeti akadémiai stúdiumokat, különböző magániskolákban tanult rajzolni. A fáma szerint maga Berény Róbert beszélt le az akadémiai tanulmányokról azzal a pedagógiai szempontból nem túl bölcs kommentárral, hogy „azoknak” – mármint az akadémiai tanároknak – kellene Ilkához menniük rajzolni tanulni – habár Berény valószínűleg csak óvni kívánta az érvényben lévő numerus clausus miatt a felvétellel minden bizonytalansággal próbálkozó Gedőt a csalódástól. A művészetelméleti és -történeti kérdéseivel így felelősen magára hagyott és talán kissé elbizakodottá tett, egyébként különféle mestereknél továbbra is önmagát fejlesztő és egyre virtuózabb, ugyanakkor egyenetlen rajzi készségekre szert tevő Gedő Ilka 1940–1942-ben már kiállításokon (OMIKE, illetve Szabadság és nép, Vasas Székház) szerepelt. Ekkor azonban javában folyt a második világháború, és a zsidóellenes rendeletek következtében a 23 éves Gedő Ilka és családja 1944-ben otthonából kitelepítve gettóba került – nem-hogy a művészi pálya, de az életben maradás kétséges voltával.

A kiállításon bemutatott műtárgygyűjtemény lényegében innen, az 1944-es gettórajzokkal indul, majd az 1949-es évig tartó időszak öngyötrő, önfelemlésztő, a háborús

borzalmakat is pszichésen feldolgozni kénytelen, önelemző portréit vonultatja fel. A kiállítás háromnegyedénél alkotói visszavonulása előtti utolsó rajzainak egyike, míg utolsó negyedében – demonstratív – pasztellképek láthatók, tanúsodva a Gedő Ilka művészetében szellemi és technikai értelemben is idővel bekövetkezett szemléletváltásról. A tényt, hogy 29 évesen addigi rajzművészetét saját döntésével lezárta, és 16 éven át ceruzához sem nyúlt, a kiállítás azzal intézi el, hogy Gedő



Gedő Ilka: Terhes önarckép III., 1947
pasztell, papír, 375x230 mm

Ilka nem értett egyet Szabó Lajos körének a „mi nem ábrázolunk, hanem alkotunk” jelmondatával, és nem talált választ a „miért rekeszti ki a modern művészet az ábrázolást” kínzó kérdésére. De hogy mi is volt és mit jelentett Gedő Ilka szempontjából Szabó Lajos és köre, miért volt súlya a figurativitás és a valóság-hű ábrázolás merev elutasításának a for-



Gedő Ilka: Vázlat (Bálint Endre), 1968
pasztell, papír, 595x309 mm

dulat éve utáni országban, és miért nem engedhette el ezt a problémát Gedő Ilka sem, aki magáról annyit bizonyosan sejtett, hogy jó, de legalábbis nem rossz művész, még ha az említett kör hatására megrendült is a bizalma annak létjogosultságában, amit csinált – ezeknek az elemi komponenseknek a kifejtése hiányzik a kiállításból. Holott e kérdések mentén kibomlik a XX. századi magyar művészettörténet egyik legérdekesebb témája, és nagy kár, hogy aki a Galériába felkészületlenül érkezik, az mindennek megértéséből kimarad.

A szerepek és a viszonyok teljes tisztázatlansága miatt a látogatónak csupán derenghet (ha szerencsés), hogy adva van valaki, aki jeles biokémikus férjével együtt aktív szereplője egy mértékadó értelmiségi közegnek, majd egy ponton feloldhatatlan konfliktusban találja magát: világnézetileg azonosul e csoportosulással, az ebből következő vizuális doktrínát is elfogadja (hiszen az ellenkezőjével zsigerből nem érthet egyet), ugyanakkor magára nézve mégsem tartja a doktrínát érvényesnek, mivel a kizárólagosságot mint olyat utasítja el.

Gedő Ilkát más érdekelte, mint kortársi közegét, rendkívüli módon foglalkoztatta a sík felületképzés, a paszticitás, a dolgok felszíne, textúrája, rajongott a színekért, a festékért mint anyagért. Ezt látjuk is a kiállításon, ahogy azt is, hogy le-rajzolta ugyanazt a tonettasztalkát szemből, majd horizontálisan bedöntött lappal is – kizárólag azért, hogy a terítő vonalrajzát is lássuk. Pasztellel készített kései tájképei a legreduktívabb látványértelmezésről tanúskodnak. Amit nem látunk a kiállításon, pedig kellene, azok a tények és összefüggések e rendkívüli életmű mögött. *(Megtekinthető szeptember 26-ig.)*

MÁRTON ZSÓFIA ESZTER

ART MARKET BUDAPEST

2021. OKTÓBER 7-10

BÁLNA BUDAPEST

NEMZETKÖZI KORTÁRS
KÉPZŐMŰVÉSZETI VÁSÁR



+36.1.239 0007
www.artmarketbudapest.hu
www.facebook.com/ArtMarketBudapest

Populáris modernizmus Fridvalszki Márk archeo-futurologiai műveiben

Jövő-redisztribúció

„Ahogy járkáltam az elveszett jövő e titkos romjai közt, önkéntelenül is azon töprengtem, mit gondolnának e jövő lakói arról a jelenről, amiben élek.” A fenti idézet akár Fridvalszki Márk tömör ars poeticája is lehetne, de a mondat nem tőle, hanem William Gibsonnak, a cyberpunk atyjának egyik legkorábbi, A Gernsback-kontinuum című novellájából származik. A novella alkalmazott fotózással foglalkozó főhőse azt a megbízást kapja, hogy készítsen illusztrációkat. A sosem volt jövő című albumhoz, amely átfogó módon mutatja be az amerikai futurista formatervezés harmincas évekből származó relikviáit. Am ahogy egyre több időt tölt az elhagyott jövőromok vonzásában, azon a világon tűnődve, ami a harmincas évek vízióiból következett volna, e sosem volt jövő egyszer csak betör a szürke jelenbe, és nyolcvansávos autópályákon közlekedő rakétacsikkal vagy épp makulátlan, áramvonalas art deco épületek sziluettjeivel kezdi el azt kitölteni. A fotós

és ez a politikát és a korszellemet egyaránt alapjaiban változtatta meg.” Habermas tehát az első között ismerte fel a fordizmus, illetve a jóléti államok neoliberális felszámolása és az utópikus energiák kimerülése közti alapvető összefüggést. Ez azonban egy folyamat volt a nyolcvanas évek elejétől az ezredfordulóig, amelyet Franco 'Bifo' Berardi épp ezért „a jövő lassú eltűnésének” nevez. A kétezres évek elejétől ennek nyomán létrejövő „időtudat nélküli”, a jelen dimenziójába zárt kortalan korszellemnek talán az atemporalitás a legpontosabb neve, amely, aligha véletlenül, szintén William Gibsonhoz, illetve a cyberpunk másik alapító atyjához, Bruce Sterlinghez köthető.

Ha a jelenünket átszövő atemporalitásnak – amely nem rendelkezik olyan markáns kulturális vagy politikai perspektívákkal, amelyekkel képes lenne elhatárolni magát a múlttól – van tiszta antitézise, az éppen az a hatvanas évek elejétől a nyolcvanas évek végéig tartó paradigm

ban, ahogy Fisher fogalmaz, „a modernitás projektjét a tömegek visszamenőlegesen is birtokba vették” – tehát a kapitalizmus keretei között, de annak kulturális logikájával szembenve tettek kísérletet egy olyan népszerű modernista kultúra megteremtésére, amely korábban csak a posztkapitalizmusban tűnt elképzelhetőnek.

A populáris modernizmus azonban nem korlátozódott a kultúrára: a társadalmi képzelet alapszerkezeteként funkcionált. Szintén Gibsontól származik a szlogen, melyszerint „a jövő már itt van, csak egyenlőtlenül elosztva”. A legtöbben általában csak elszenvedik a jövőt, a reformokat és a változást, életük és mozgásterük a folyamatos jelenre van kárhoztatva. A populáris modernizmus egyik célja épp ezért a jövő radikális redisztribúciója volt, ezekben az országokban elérve azt, amire huzamosabb ideig a történelmi szocialista államok sem voltak képesek: talán soha nem érezték annyian – köztük a munkásosztály, a nők, az etnikai és a szexuális kisebbségekhez tartozók –, hogy a jövő az övék, hogy a kollektíven kiharcolt jövőben otthonosabbak, mint a jelenben. Több más történelmi együttállás mellett ezt a sosem látott, lélegzetelállító termékenységet és jövőnosztalgia Fisher abban a gazdasági-társadalmi alapon látja, amely ellen nem mellesleg, egy még jóval baloldaliabb struktúra nevében, a populáris modernizmus ellenkultúrája lázadt. Az olcsó lakhatás, a könnyen elérhető szociális juttatások, a munkabiztonság, az ingyenes vagy olcsó felsőoktatás, ahol a legkülönbözőbb rétegek keveredhettek, időt, energiát, együttlétet és biztonságot jelentettek a hosszú távú projektekhez, a konstans kísérletezéshez, valamint a kulturális és politikai közösségek, víziók kiépítéséhez. (Fisher ugyan csak a fordista nyugati jóléti államokat elemzi, de a populáris kultúrának ez a modellje a kelet-európai szocializmusokban is általános jelenség volt.)

Fridvalszki Márk művei a 2010-es évek első felében ezt az időszakot a hidegháború esztétikája, az atomfenyegetés atmoszférája, illetve egy posztapokaliptikus „szikár geometria” formanyelve felől idézték meg. A nagyjából 2018-ra datálható új, „archeo-futurologiai”, a XX. századi jövőképek, utópikus víziók vizuális és zenei lenyomatainak feltárásán, illetve rendszerezésén dolgozó programban ugyanez az időszak már mint a populáris modernizmus „jövősokos” (Alvin Toffler) fénykora jelenik meg.

A „Tökéletes formák, tökéletes vonalak” című, a dunajvárosi ICA-D-ben bemutatott installáció a hatvanas évek végén, 1968 szimbolikus évében tetőző populáris modernizmus egyfajta emlékműve. Annak a folyamatnak, amelynek során „a modernitás elitista projektjét a tömegek visszamenőlegesen is birtokba vették”, kulcsszerepe volt a hatvanas és hetvenes évek fordulóján szintén virágkorát élő experimentális designnak, amely a futurizmust beépítette a hétköznapiakba. Ennek a designon keresztül birtokbavételnek sajátos példája az Henry Massonnet által 1968-ban tervezett Tam



Fridvalszki Márk: An Out of This World Event I. (Rehaunted), 2020
digitális nyomtat, blueback papír, 400x360 cm

Tam ülőke, amit itthon pilleszékként ismerünk. A Kelet- és Nyugat-Európában egyaránt gyártott, úrhajóberendezéseket idézően letisztult, (pille) könnyű, ugyanakkor kettészédhető szerkezete révén multifunkciós ülőke a fröccsöntés forradalmának egyik első prominens produktumaként az „úrkorszak” sok más emblemikus darabjával szemben gyakorlatilag bárki számára megszerezhető volt. Azzal, ahogy Fridvalszki tornyokba rendezte őket, a székek határozottan megidézik Constantin Brancusi 1938-as Végtelen oszlopát, a modern szobrászat egyik ikonját. Ez azonban nem az autonóm és az alkalmazott kontrasztját demonstrálja, hanem épp a kettő közötti átjárhatóságot, a populáris modernizmus alapműködését. A modernizmus formai újításainak radikális újraelosztását egy olyan korban, amikor még úgy érződött, hogy a jövő a többség sajátja.

Ez, ahogy a populáris kultúra átgyúrja a magaskultúra elemeit és kódjait, majd ezek a popularizált verziók egy (poszt)popos gesztussal visszakerülnek az autonóm művészet szférájába, a hatvanas–hetvenes–nyolcvanas években Roy Lichtensteintől Bertrand Lavier-ig a és posztmodern művészek kedvelt ironikus fogása volt. E „keretes szerkezet” Fridvalsz-

Mindez talán azoknál a munkáinál a legkézzelfoghatóbb, amelyekben a sok évig mellőzött festészethez tér vissza, hogy a hatvanas évek „alkalmazott absztrakcióját” manuálisan jelenítse meg a táblaképeken, mint a Born in Life's Fire olaj-széria (2020) vagy a Mirage és a Seriously Deep (2019) című gouache-sorozat. Ezeket a hangsúlyozottan univerzális, időn és téren kívülinek gondolt formákat Fridvalszki személyes gyázmunkaként dolgozza fel egy olyan korban, amikor azok képtelennek tűnnek betölteni küldetésüket.

Az 1968-as időszak előtt Fridvalszki archeo-futurologiai kutatásai az „1989-es évekre” koncentráltak, ezzel mintegy kijelölve a populáris modernizmus kezdő- és végpontját. Míg a hatvanas–hetvenes évek fordulópontja a populáris modernizmus kiteljesedése volt, a nyolcvanas–kilencvenes évek fordulója a modernitás utóvédharcainak időszak a túlerőben lévő antimodernista erőkkal szemben. A II. világháború után kiépülő jóléti államok, az egyre radikálisabb reformokat küzdő szociáldemokráciák, amelyek biztosították a populáris modernizmus társadalmi-gazdasági feltételeit, a hetvenes évekre válságba kerültek, az ezt kihasználva fellépő neolibe-



Fridvalszki Márk: „Tökéletes formák, tökéletes vonalak”, 2020
installáció, 28 pilleszék, változó méret

végül sikerül ismét láthatatlanná változtatnia e felszín alatt húzódó alternatív jövő kísérteteit, méghozzá úgy, hogy kúraszerűen fogyasztja az anti-modernista konzumkultúrát és a válságokról, jövőbeli fenyegetésekről szóló, kiábrándító híreket.

Gibson novelláját leggyakrabban a cyberpunk programszövegeként olvasták, amely maró ironiával számolt le a sci-fi korábbi korszakának naiv és nemritkán propagandisztikus optimizmusával. A szöveg azonban visszanevezve nemcsak egy új művészeti, hanem egy gazdasági és politikai mozgalom kezdetét is jelöli, amely nem pusztán a naiv technoutópiákat számolta fel, hanem magát az egész századon végighúzó, jövőorientált modernista képzelethorizontot.

A szöveg ugyanis a neoliberalizmus máig uralkodó paradigmájának szimbolikus amerikai kezdőpontján, 1981-ben jelent meg, Ronald Reagan elnökké választásának évében. Jürgen Habermas négy évvel később, 1985-ben már így fogalmaz A jóléti állam válsága és az utópikus energiák kimerülése című tanulmányában: „Hogy az utópikus perspektíva magába a politikailag hatékony történelmi tudatba van belevésve, [a XIX. századtól kezdve] egészen tegnapig igaznak tűnt. Úgy látszik azonban, hogy mára felemészthetők az utópikus energiák [...]. A jövő horizontja összehúzódott,

amelyet a neoliberalizmus felszámolt, és amelyet egy újabb, oximoronnak tűnő neologizmussal – ezúttal a brit kritikai kultúrakutató Mark Fishertől – populáris modernizmusnak nevezhetünk. Adorno és Horkheimer 1947-ben, az amerikai emigrációban adta ki jól ismert téziseit a kultúriparról. Ennek középpontjában egy nagy hatású, a marginalizált, de komplex és autonóm, illetve a domináns, de piaci szempontoknak alárendelt és egydimenziós kultúra éles szembeállítására épülő baloldali-modernista kultúrafelfogás áll, amelyre Andreas Huyssen nyomán szokás csak „a nagy elválasztásként” hivatkozni.

Am az éppen ekkor, a II. világháború után kiépülni kezdő szociáldemokráciákban és jóléti államokban szaporodtak el néhány évvel később az olyan kulturális, majd mindenekelőtt ellenkulturális erők, amelyek addig nem láttott módon kuszálták össze a korábban valóban átirhatatlannak tűnő demarkációs vonalakat populáris és autonóm között. A legkülönbözőbb művészeti ágak bizonyították példátlan mennyiséggel és minőséggel, hogy az, ami népszerű, nem feltétlenül a piaci szempontoknak alávetett kultúripar terméke, míg az is lehet kísérleti, kritikai és komplex, ami nem a „magaskultúrából” érkezik. A populáris modernizmus-



Fridvalszki Márk: Untitled (Escape), 2019
digitális nyomtat, 420x780 cm

kinál is visszatérő stratégia, de a pilleszék-installációhoz hasonlóan ez sosem ironia, hanem kritikai nosztalgia, a populáris modernizmus halálának kritikus demonstrálása, ahol a tömegek által korábban birtokba vett formák ismét privatizálódnak, a forma-forradalmak ismét bezáródnak a múzeumok és galériák elit és exkluzív tereibe.

ralizmus pedig 180 fokok fordulatot hajtott végre a kapitalizmuson belül. Angliában 1979-ben került hatalomra Margaret Thatcher, aki megkezdte ellenforradalmát az állam szerepének minimalizálásáért és a jóléti-szociális rendszer, társadalmi-gazdasági feltételeit, a közös eszmék, a jövőképek és a szó nemesebb értelmében vett politika leépítéséért.

Fridvalszki nem véletlenül látja a korabeli, mindenekelőtt angol rave-szubkultúrában az „utolsó jövőket”: kevés ellenkulturális erő volt annyira a fordizmus végének terméke és a mindent leuraló neoliberális kritikája, mint az éppen ekkor szerveződő brit és nemzetközi rave-mozgalom, amely a thatcheri értékrenddel – az individualizmussal, az atomizációval és a „kapitalista realizmussal” – szemben határozta meg magát. A pszichedeliák, a techno-törzsi ütemek és az együtt mozgás több száz vagy több ezer ember-

sokszor azokban a posztindusztriálisizáció miatt elhagyott gyárépületekben és raktárakban rendezték az illegális partikat, amelyekben a szüleik generációja még dolgozott – mintegy gyásmunkaként a fordizmus halála felett. Noha direkt módon nem politizált, a rave maga volt az antithatcherizmus, amely a kollektív eufórián keresztül próbálta megidézni „annak a világnak a kísértét, amely szabad lehetne” (Herbert Marcuse). Ezek az „utolsó jövők” alkotják a populáris modernizmus végét te-

demokratizálása ekkor egybeesett: a nyolcvanas–kilencvenes évek fordulóján az ofszetnyomógépeknek köszönhető olcsó, négyszínű nyomtatással és a korai komputergrafika terjedésével, amelyek a rave pszichedelikus, minden színben pompázó, avantgárd flyereiben ötvöződtek. Fridvalszki 2018–2019 folyamán készült akriltranszfer táblaképei, majd később a brnói TIC galériában bemutatott festmények ((A)cid – Pink; Psychedelize Yourself!, 2020) ezeket a magukban is sűrű rave-víziókat ikonizálják vagy épp a kollázstechnikán keresztül fokozzák tovább, a jövő utáni jelenünkbe csatornáztva a kilencvenes évek ellenkulturájának utópikus és futurisztikus vektorait.

A 2020-ban „újraemixelt”, eredetileg a lipcsei D21 Kunstvereinben bemutatott An Out of This World Event I (2018) című tapétamunka Fridvalszki archeo-futurológiai fordulatának kezdőpontja volt, hiszen az évek óta összegző jellegű műnek tekinthető. Itt találkozik ugyanis a legközvetlenebbül a két ikonikus és a populáris modernizmus kezdő, illetve végpontját is kijelölő év: 1968 és 1989. A két év között, mint arra számos táblakép is utal, reng egeg a párhuzam: mindkettő egy-egy történelmi paradigmaváltás gócpontja, mindkettőben virágoznak az experimentális zene és a pszichedelia köré épülő ellenkulturák, és mindkét év szubverzív erőit végül a neoliberalizmus szívja fel. 1968-ban mutatja be Douglas Engelbart az egér, a Skype és a Word őst, és készítik el az amerikai védelmi minisztériumban az internet első prototípusát, de 1989-ben születik meg a World Wide



Fridvalszki Márk: Euphoria, 2018
akriltranszfer, vászon, 70x100 cm

Foto: Biro Dávid, a művész jóvoltából

mélyében. Alkalmazott absztrakt motívumokat hordozó festmények lebegnek együtt a rave-flyerek és a korai számítógépes grafika elemeivel, megidézve egy másik korabeli utópiát, az internethez fűződő technooptimizmust és az eljövendő kiberkultúrát. Fridvalszki, akárcsak a fotós Gibson novellájában, egy saját jelenéhez képest mintegy ötven évvel korábban születő képzeletparadigma megszálott kutatója. Mikor elhatalmasodnak a látomások, Gibson fényképésze egy Merv Kihn nevű szabadúszó újságíróhoz fordul magyarázatért, aki ezeket a modernista víziókat „szemiotikai szellemekként” azonosítja. Mint fogalmaz, a szemiotikai szellemek „a kulturális tárgyú képzelgések önálló életre kelt szilánkjai. [...] valaha a tömegek képzelgésének tárgyai voltak, te meg ráhangolódttál valahogy az ő hullámhosszokra”. A novella végén a fényképész fáradtságos munkával megszabadul e szemiotikai szellemektől. Fridvalszki Márk ezzel szemben minden erejével azon van, hogy megidézze és benépesítse jelenünket a múlt jövőinek kísérteteivel. Azzal kísérli meg felszabadítani a neoliberalizmus által évtizedekre elfojtott utópikus energiákat, hogy szétfeszíti a klausztrófób jelent a populáris modernizmus korszakának tágas képzelethorizontjaival. Egyfajta spektropolitikat képvisel tehát, melynek célja, hogy közös tapasztalattá szélesítse a Gibson novellájában egyetlen embernek megmutatkozó, elfojtott jövőket, kiszabadítva kollektív tudattalanunkból a „modernitás befejezetlen programját”. ZEMLÉNYI-KOVÁCS BARNABÁS



Fridvalszki Márk: TIME OUT I., 2020
akriltranszfer, rétegelt lemez, 75x110 cm

Foto: Biro Dávid, a művész jóvoltából

rel nem egyszerű szórakozás volt, hanem a radikális „kívüliség” és kollektivitás keresése egy olyan társadalmi állapotban, amelyről Thatcher azt állította, hogy „nincs alternatívája”. Ehhez hozzátartozott, hogy

matizáló Fridvalszki-művek kontextusát, aki a rave-mozgalom szellemiségét annak vizuális archívumán, flyereken, plakátokon, videofelvételképkockáin keresztül dolgozta fel. A zenei és a vizuális technológia

08. 27.
_
11. 14.

GERHARD RICHTER
Valós látszat

Gerhard Richter: Betty, 1977. Museum Ludwig, Köln (tartós letét magángyűjteményből, 2007) © Gerhard Richter 2021

MAGYAR NEMZETI GALÉRIA

mng.hu

Fótámogató:



Szakmai együttműködő partner:



Együttműködő partnerek:



Médiatámogatók:



Az anyaság reprezentációja a kortárs magyar képzőművészetben

Művészet, amely az életet szolgálja

Amikor a New York-i Museum of Modern Art bemutatta Carmen Winant amerikai képzőművész *My Birth* (2018) című, több mint 2000 talált fotóból álló monumentális installációját, megtörni látszott a csend a szülés és a születés ábrázolhatósága körül. A MoMA kanonizáló gépezetén keresztül egy biológiai és kulturális értelemben is összetett, de vizuálisan addig alig látható téma került be az artworld látómezejébe. Könyvek, újságok, magazinok gyermekszülésről megjelent képeinek egymás mellé helyezésével felszínre került ennek az alapvető életeseménynek a társadalmi-politikai rétegzettsége, a medikalizálttól a spirituálisig terjedő folyamata. A múzeum falait elborító, zavarba ejtő képgyűjtemény új fejezetet nyitott a női szempontú művészettörténetben, mintegy pótolva annak üresen hagyott lapjait.

A nemzetközi diskurzusban kirajzolódó „anyai fordulatot” (maternal turn) – a kiállítások és publikációk egyre növekvő száma mellett – az utóbbi időszak társadalmi (nő)-mozgalmai és a közösségi médiában tapasztalható, az anyaságról való nyílt (vizuális) beszédmód is katalizálta. Az egyik legátfogóbb kiállítást La Grande Madre (A Nagy Anya) címmel Massimiliano Gioni (a New York-i New Museum igazgatója és a 2013-as Velencei Biennálé főkurátora) rendezte 2015-ben. A milánói Palazzo Reale-ben bemutatott nagyszabású tárlat a tradíció és az eman-



Czene Márta: Tanult szimmetriák (részlet), 2020

bi férfiak által meghatározott és ellenőrzött, míg az utóbbi a társadalom elvárásai alóli felszabadulás és az annak korlátozásaival szembeni ellenállás terepe. A feminista művészet és az anyaság között feszülő szellemi űrt tölti be Andrea Liss könyve (*Feminist Art and the Maternal*, 2009). Az amerikai művészettörténész-teoretikus többek között Mierle Laderman Ukeles tevékenységének elemzésekor az érzelmi munka társadalmi jelentőségére, az anyai gondoskodás emancipatív potenciáljára világít rá.

guk a mű létrejöttének körülményei szöges ellentétben állnak azokkal az idealizált anya–gyermek-ábrázolásokkal, férfiak által megrendelésre készített, időtálló szobrokkal, amelyekkel babakocsis sétái alkalmával a köztereken találkozott. Az új élethelyzettel nemcsak az alkotás feltételei és (idő)keretei, hanem a valóság befogadásának módja és perspektívája is megváltozott számára. Ekkoriban keletkezett kollázsai és köztéri szoborparafrázisai az anyaság mítoszának lerombolására, a művészet és az élet között keletkezett hézag összeillesztésére tesznek kísérletet. Zúzott kőből és papírmaséból készült kis méretű szobráival új, a művészettörténetből hiányzó ikonográfiai típusokat hoz létre. Az anyaság egyoldalú, eszményített bemutatása helyett az érzelmek széles – és szélsőséges – spektrumát jeleníti meg, a gyermekvállalással kapcsolatos kéteylektől (Karikás lány) a szülés utáni kiüresedésérzésen át (Anyai lyukas hassal) az önfeláldozó gondoskodásig (Anyai beteg gyerekkel). Hogy közelebb kerüljön az anyaság elvárásoktól, előírásoktól mentes természetéhez, a matriarchális világkép szimbólumai felé fordult. Anyaállat (2020) című szobra olyan hibrid lényt testesít meg, melyben keverednek a nőiség ősi formái, az ösztönös és a tudatos, az állati és az emberi természet. Hogy az anyaságról lehámozza az evolúciós, civilizációs és ideológiai rétegeket, az ősi kultúrák tárgyi emlékeihez nyúl vissza. Vénusz szü-

letése (2018) című műtárgygyűjtésének darabjai a gyermekével közös sólisztgyurmázás során jöttek létre, és az élet velejárói voltak – akár csak a legkorábbi művészeti alkotásokként számontartott paleolitik Vénusz-figurák. Lehet-e művészet, amely az életet szolgálja? Egybeolvasható-e a művészet és a hétköznapi élet, például a konyhaasztalon? A kis willendorfi Vénuszok „a művészet életből történő kihasításának” lenyomatai, emellett a megváltozott anyatesthez való viszonyt is problematizálják.

Ősi tálak (2020) című szobrái az anyaság kultúrtörténeti, antropológiai és evolúciós mélységeivel foglalkoznak. Az archeológiai lelet látványát keltő munkák központi eleme egy edény, amely a nőiség lényegét kifejező archetipusos jelkép a jungiánus pszichológiában. Erich Neumann A Nagy Anya című könyvében leírja, hogy a női test mint edény élménye egyetemes emberi tapasztalat, a lelki folyamatok, a tudattalan lakhelye. Ennek a koncepciónak szerves folytatása Tranker Lucy in the Sky with Diamonds című 2021-es tárlata a székesfehérvári Új Magyar Képtárban. A kiállítás központi figurája a Lucy néven ismertté vált 3,2 millió éves előember, aki a művész szimbolikájában az emberiség őspanyjának tekinthető. Az emberiség fiktív eredettörténetének meg-

Anyaság mint önismereti program

Czene Márta számára egy önreflexív, pszichoanalitikus mélységekbe vezető és az addigi művészeti gyakorlatát is átértékelő folyamat indult el az anyasággal. A befelé figyelés nemcsak új témákat és szempontokat hozott számára, hanem technikai kísérletezést, festői stílusának újraértékelését is jelentette. Többgenerációs művészcsalád tagjaként az „örökölt sors” szálainak felfejtésébe kezdett: apai vonalon a festésszettel, az aktmodell–művész viszonytal, anyai vonalon a női szerepmintákkal, az anyagyermek kapcsolattal volt dolga. Gyerekkorának markáns tapasztalata az édesapja és nagyapja által közvetített művészidentitás. A család férfitagjainak az otthon falain függő festményei vizuálisan erősen bevésszék tudatába, saját festői nyelvezetére is hatást gyakorolva. Nőképét pedig édesanyja mellett azok a ruhátlan festőmodellek határozták meg, akik nemcsak a képeken, hanem a valóságban is, szinte „harmadikként” voltak jelen a család életében. A múltbeli események tudatosítása 2010-re nyúlik vissza, és ez a Fókusz című festmények terápiás jellegében érhető tetten. Az azóta folyó belső munkát feldolgozó műveit Elengedési gyakorlatok címmel 2020-ban mutatta be az INDA Galériában. Az anyasággal



Simon Zsuzsanna: Kormányváltásig nem szülök, 2015

cipáció fogalma mentén foglalkozott az anyaság művészeti reprezentációjával a korai avantgárd mozgalmaktól az 1990-es évek posztfeminista művészetén át napjainkig. Ugyanebben az évben Rabenmütter címmel a linzi Lentos Kunstmuseumban volt látható hasonlóan nagyívű válogatás az anyasággal kapcsolatos kép elmúlt száz évben végbement változásairól (kurátorai: Stella Rollig, Sabine Fellner és Elisabeth Nowak-Thaller).

Az anyaság mint új kutatási terület megtermékenyítően hatott a feminista művészetelméletre és művészeti gyakorlatra is. A feminizmus második hullámának alkotói még gyakran ütközőpontként, a női kiteljesedés akadályaként tekintettek az anyaságra. A „feminista vagy anya” dichotómiát *Of Woman Born* (1976) című nagy hatású könyvében Adrienne Rich próbálta feloldani, különbséget téve patriarchális anyaság („motherhood”) és feminista anyaság („mothering”) között. Az előb-

A hazai képzőművészetbe a személyes hang megjelenésével, a saját test problematizálásával, a saját élettörténet feltárásával révén gyűrűzik be az anyai tapasztalat és az abból adódó művészeti, társadalmi, valamint politikai problémák artikulálása. A jelen írás a teljesség igénye nélkül az utóbbi időszak azon kiállítási és művészeti gyakorlataiból válogat, amelyek az anyaság esszencialista felfogása helyett az azzal kapcsolatos sztereotípiákat, tabukat és ábrázolási kliséket veszik górcső alá.

Az önfeladó anya mítoszána lerombolása

Tranker Kata anyasággal foglalkozó első munkája – egy faágakból eszkábált, babakocsit toló, stilizált anyafigura – pár hónapos kislánya alvásidejében készült, egy külföldi rezidenciaprogram alatt. A talált, efemer anyagok használata, a kompozíció sérülékenysége, instabilitása és ma-



Tranker Kata: Ősi tálak, 2020

installáció, papírmásé, zúzott kő

alkotása során Tranker arra keresett választ, hogy a női test anatómiai változásai, az evolúcióval járó előnyök és hátrányok hogyan alakították az utódgondozás természetét, miben rejtett a női ösközösség megtartó ereje.



Fajgerné Dudás Andrea: Önarckép anyaként, 2016

olaj, vászon, 170x190 cm

kapcsolatos félelmek, lélektani blokkok, elfojtások oldásával korábban nem látott összefüggésekre eszmélt rá. Ezzel párhuzamosan festői nyelve is átalakuláson ment keresztül. A rá jellemző túpontos leképező festészet oldottabbá vált, elengedte a valóság-hűség iránti igényt, és az absztrakció felé mozdult el, a precíz ecsetvonásokat festői gesztusok váltották fel. Korábbi munkái filmes asszociációk mögé bújva tartottak távolságot saját történetétől. Az utóbbi időszak képei azonban meglepően közel engednek: belső világára, a legintimebb szférájára nyitnak ablakot. A legradikálisabb változás, hogy saját testét modellként használja, új műfajokkal és technikákkal kísérletezik. Talált fotó alapján készült akvarelljén (Önarckép kanapén, 2020) gyerekkori önmaga látható önkéntelenül kitaruló pózban, mely jól illusztrálja a Laura Mulvey által megalkotott „male gaze” fogalmat. A filméletből származó megállapítás szerint a férfitekintet tárgyiasítja a nőt, és befolyásolja azt is, ahogy a nő saját magát lát-

ja. A Tanult szimmetriák (2020) című festményinstalláció egyik képkockáján saját kislánya látható egy mezte- len modell mellett fekve, annak test- tartását felvéve. A három különböző hordozó (falmatrica, festmény, fotó) három generáció egymásra hatását, a családi minták identitást meghatá- rozó egymásra vetülését jeleníti meg. A Czene Márta művészetében bekö- vetkezett változás túlmutat a festa- szettechnikai kérdéseken. Az anya- ság és a gyereknevelés kapcsán felszínre került örökölt és tanult min- ták tudatosításának és elengedésének legfőbb hozadéka a saját identitás új- rakonstruálása és ezzel összhangban az adekvát művészi nyelv megtalálá-



Limes Galéria, Komárom; Foto: Majoros Áron Zsolt

Mayer Éva–Majoros Áron Zsolt: Bölcsök, installáció hanggal, 2018

sa volt. A művek narratívája egy te- rápiás folyamatba, a pszichében zajló történésekbe enged betekintést, mi- közben az alkotás folyamata régi be- rögződéseket oldó terápiává válik.

Amiről nem lehet beszélni, arról hallgatni kell?

Mayer Éva az anyává válás viszon- tagságairól szóló grafikai installá- cióival nemcsak a hazai kortárs mű- vészetből hiányzó tematikát dolgoz fel, hanem a társadalmi közbeszéd- ben is tabunak számító, nőket érintő betegségekkel és a meddőséggel fog- lalkozik. Művészetére sajátos kettős- ség jellemző: az érzelmi-emocionális és a racionális-analitikus megköze- lítés. Személyes érintettségét, az át- élt krízishelyzeteket társadalmi kon- textusba helyezi, belső küzdelme- it metafizikai kérdésekbe ágyazza. Az egyéni traumák társadalmi vetü- leteiről éppúgy van mondanivalója, mint a személyes veszteségek transz- cendentális síkon való értelmezésé- nek lehetőségeiről.

Legújabb, a Molnár Ani Galériában Terra Incognita címmel 2021-ben be- mutatott munkái a gyermek iránti – még beteljesületlen – vágygal fog- lalkoznak, kiindulópontjuk a nők százezreit érintő endometriózis oko- za számos fizikai és lelki megpróbál- tatás. A téma feldolgozásához saját tapasztalatait és betegségétörténetét kérdőíves kutatással, társadalmi „min- tavétellel” validálta. Még gyermeke- len nők, várandós és gyermekes anyák körében végzett felmérést arról, hogy milyen utat jártak be az anyává válá- ság, milyen lépéseket tettek a sikeres fogantatás érdekében. A közel négy ezer fős Endometriózis Támogató Cso- port zárt közössége tagjainak válasza- i nagyban hozzájárultak ahhoz, hogy a munkát hiteles, mélyreható és valós tartalommal töltsen meg. Az endomet- riózisban szenvedő nők számára a be- tegség lelkileg, testileg és anyagilag is megterhelő folyamat, mely gyakran az anyaság élményétől is megfoszt-

ja őket. Míg a politikai közbeszédben a gyermekvállalás mint legszemélye- sebb közügy tételeződik, addig a je- lenlegi egészségügyi-jogi környezet rendkívüli módon megnehezíti a nők százezreit érintő krónikus betegség gyors és államilag támogatott kezel-ését. A Mayer Éva kezdeményezte párbeszédnek ebben a kiélezett hely- zetben különösen nagy társadalmi je- lentősége és üzenetértéke van. A mé- lyen elhallgatott téma felszínre hozása során maga is előbújik az események mögül. A sokfajta élettörténettel és személyes tapasztalattal átszőtt, bo- nyolult háttéranyagot technikailag magas színvonalon kidolgozott, kéz- zel festett és sokszorosító eljárással ké-

ható kivesézése adja. Statementnek értelmezhető Őnarckép anyaként (2016) című képén százkarú Sivaként ábrázolja magát: a nőt, aki egyszerre főz, szoptat, fest és feminista szakiro- dalmat olvas. Performatív projektjei- ben testét festővászonként, művészi üzenet közvetítésére alkalmas pro- jekciós felületként használja, mellyel a női test reprezentációjának művé- szettörténeti és tömegkommuniká- ciós hagyományát kritizálja. Angyali üdvözlés (2014) című festménycik- lusában a mesterséges megtermé- kenyítés küzdelmes folyamatát, va- lamint a szigorú tabunak számító férfimeddségi kezelést festi meg. Nemi és reprodukciós szerveit (és fér- jéét is) megjeleníti, ezáltal a biológiai funkcióira redukált nő (és férfi) képét emeli be az ábrázolási hagyományba. A festményekhez installáció, egy le- pedővel letakart ágy is tartozik, mely az intimszféra – szexuális együtt- lét, fogantatás, szülés – szimbolikus színrevitelének helyszíne. A lepedőn ezzel szemben hormontabletták, ovulációs tesztek csomagolásai sora- koznak, a gyógyszerleírások lapjai pe- dig egy női test sziluettjét rajzolják ki.

Második várandósságának szen- telt virtuális kiállítása és perfor- mansza egy lépéssel még mélyebbre hatol az önfeltárlkozás és tabudön- tés terén. Terhes aktfestményein fel- tűnnek az öregedés jelei, az előző vá- randósságból megmaradt striák és narancsbőr. A Kamilla-performansz szuggesztív monológ a második med- dőségi eljárás gyötrelmeiről, melyben pontról pontra beszámol a nőgyó- gyszati vizsgálatokról, a hormon- gyógyszerkezelésről, a petesejtek (nem) termelődéséről, testi-lelki érzetek- ről. A performansz során kamillavi- rág-főzetből készített ülőfürdőt vesz, majd teával kínálja a virtuális látoga- tót, melybe terhességi tesztcsikot he- lyez. A fürdőszobaittkok naturalisz- tikus bemutatása, a kényes témák kibeszélése Fajgerné esetében a ku- darc feldolgozásának terápiás eszkö- ze, önfeltárló és személyiségfejlesztő munka.

A szoptatás témájának szentelt fest- ménysorozata az anyatejes táplálás- ra rakódott társadalmi elvárásokról rántja le a leplet. Galaktotrophusza sorozatában a bizánci szoptató Ma- donna-ábrázolásokból indul ki. Gye- re keblemre (2017) című festménye a Louvre híres mellbimbócsipő képét értelmezi újra (Gabrielle d'Estrées és testvére a fürdőben, 1592). A para- frázissal a csecsemőgondozási osztá- lyokon bevett gyakorlatot idézi meg, ahol az érzékeny mell megcsavarásá- val tesztelik, hogy az újdonsült anyá-



A művész jóvoltából

Fajgerné Dudás Andrea: Gyere keblemre, 2017
olaj, vászon, 90x120 cm



A művész jóvoltából

Fajgerné Dudás Andrea: Angyali üdvözlés, 2014
olaj, vászon, 120x150 cm

nak elindult-e a tejelválasztása. Faj- gerné olyan jeleneteket is ábrázol, ahol a szoptató anya fantáziavilága, a szoptatás erotikus konnotációban jelenik meg. A Szoptatás-helyettesít-ő (2015) festmények témája a meddő mell és a szoptatást segítő különböző készülékekkel való küzdelem.

Fajgerné dekonstruálja a tradicio- nális háziasszony–feleség–anya sze- rephármast, majd azt újraértelmez-

ból álló Legfelsőbb Bíróság döntött. A gyermekvállalás állami eszközök- kel történő ösztönzése, a szülésre való pénzügyi késztetés, az asszisz- tált reprodukciós eljárások körüli vita, a reprodukciós jogok korlátozá- sa és az abortusztörvény szigorítása csak néhány példa arra, hogy a nők teste továbbra is csatátér.

Ezen a ponton érdemel kiemelt említést a Városháza – női gyógyítók



A művész jóvoltából

Tranker Kata: Anyáállat, 2020
papírmásé, zúzott kő, 75x15x55 cm

ve, emancipált, öntudatos nőként tölti be újra. Kikezdi és minden le- hetséges felületen támadja a patriar- chális anyaság intézményét, helyet- te a feminista anyaság mellett teszi le a voksát.

Tested csatátér

A nyilvános szféra előterébe kerülő anyaság erősen átpolitizált terület, könnyen esik a politikai retorika ál- dozatául. Erre a jelenségre reflektált Simon Zsuzsanna Kormányváltásig nem szülök (2015) című, közösségi médiában szárnyra kapott fotóakció- ja. Az akció azonban messze túlmu- tat a művész és az őt követő nők által képviselt – vörös rúzzsal a hasra felírt – provokatív üzeneten. A képek kivál- totta szélsőséges reakciók és a heves médiavisszhangsoroson hozzátarto- zik a mű kontextusához: jól mutatja, hogy a nők életfeladatait és a nekik ki- teljesedésül szánt utat a mai Magyar- országon korántsem csak a politiku- sok és közszereplők betonozzák be.

Barbara Kruger ikonikus művé- nek felirata – Your Body is a Battle ground – joggal válhatna az anya- sággal kapcsolatos kritikai diskur- zus szlogenjévé. A plakát az ameri- kai abortusztörvény elleni 1989-es tüntetэшullám idején készült, mely jogszabályról a kizárólag férfiak-

és páciensek az orvoslás perifériáján címmel a Semmelweis Orvostörté- neti Múzeum állandó gyűjteményé- re reflektáló kortárs művészek inter- vencióit bemutató kiállítás (Műértő, 2021. február–március). A tárlat ha- zai kontextusban egyedülálló mó- don foglalkozik az orvostudomány és a nők között feszülő egyenlőt- len, kiszolgáltatott, hierarchikus viszony- nal, melyben a társadalmi berendezkedés hatalmi struktúrái képeződnek le. Trapp Dominika és Kremmer Sarolta a bábaság történe- tének kritikai vizsgálatán keresztül a szülés medikalizálódására és a szü- lésben részt vevő női segítők peri- ferális helyzetére világít rá. Fátyol Viola és Szász Lilla munkái a védő- női praxis társadalmi jelentőségére hívják fel a figyelmet, hangot és ar- cot adva egy méltatlanul alacsony megbecsültségű szakma elhivatott képviselőinek. A kiállítás és a hozzá kapcsolódó beszélgetéssorozat az or- vostudomány patriarchális erővi- szonyai mögött húzódó láthatatlan, bújtatott és elvarratlan női szálak felfejtésére vállalkozik, egy hiány- zó narratíva vezérfonalává téve azt.

POPOVICS VIKTÓRIA

A szerző az Emberi Erőforrások Mi- nisztériumának Kállai Ernő Művészet- történeti és Műkritikai ösztöndíjasa

Hogyan szeret bele egy tizenéves fiú a herendi porcelánba? Honnan ered az a máig tartó szerelem, amelynek hatására az eleinte amatőr rajongóból világszerte számontartott gyűjtő és szakértő lesz? Nehéz erre választ találni még akkor is, ha nem először találkozom a világ egyik legteljesebb herendi gyűjteményének tulajdonosával, Szilasi Lászlóval.

Amikor először léptem be a gazdag kollekciónak otthont adó villába, rögtön megragadott a tökéletességre törekvés. Áttekintve a ritkaságok tárházát – szintén gyűjtőként ezt különösen értékelve – feltűnt emögött a végletes, szinte érzéki megszállottság. Hívós korrektség, kemény üzleti tárgyalási stílus, konok kitartás és szenvedély – mindez megfér interjúalanyomban. Ez így szerencsés, hiszen mindeme tulajdonságok szükségeltetnek ahhoz, hogy valaki reális áron szerezzon meg a Sotheby'stól, a Christie'stól vagy éppen egy bécsi antikvítás kereskedőtől egy ritka, talán évtizedek óta vágyott műtárgyat.

A falakon parádés festménytárlat, nagy hozzáértéssel restaurált vitrinek, velencei asztalkák és komódok hivatottak bemutatni a sok száz herendi, valamint más európai és hazai eredetű porcelántárgyat. A gyűjtő a gyárral és a múzeummal, az ott dolgozó művészekkel a mai napig jó kapcsolatot ápol. Előfordul, hogy kollekciója darabjai alapján újítanak fel termékeket, és ezért tőle kérnek kölcsön tárgyakat.

– *Hogy vannak az asztalkák?*

– Köszönöm, jól. Épp a napokban vettem még egyet, de már tényleg nehezen férnek el, pedig hatalmas a tér.

– *Amikor legutóbb itt jártam, 700 herendiről beszéltünk. Már akkor sem tudta mindet egyszerre közszemlére tenni, ha egyáltalán illik ide ez a szó, hiszen csak kevés idegen lép be az otthonába.*

– Mára több ezerrel büszkélkedem. Ennyi nem fér el az azóta kibővült ház vitrinjeiben sem. Van, amelyik dobozban várja, hogy majd bemutatkozzon valamelyik kiállításon.

– *Mint elmesélte, érettségi után ragadta meg egy antik herendi váza kecsessége, amelyet a Bécsi utcai BAV-áruházban vásárolt. Mi történt azután?*



Kávékészlet, 1860

– A sok eltelt évized óta az érdeklődésem nem lankadt. Fokozatosan beleástam magam a herendi gyár történetébe, a motívumok világába, megismerkedtem a porcelánfesté-

rendezési trendek, főleg ami a fiatalok lakását illeti, inkább a skandináv minimalizmus felé hajlanak. Jóllehet számos olyan készletet gyártanak ma is Herenden, amely bármely irányzat-

szettel és idővel személyesen a festőkkel is. Mindegyikőjüket nagyon tisztetem.

– *A herendi a legtöbb embernek csupán porcelán, nem más – esetleg esküvőre kapott készlet, tányér, levestál, teáscsésze. Van, akinek státuszszimbólum, és nem is használja. Ön műkincsként kezeli, főleg a régi darabokat, ugyanakkor most is herendivel terített...*

– A kettő nem zárja ki egymást. Persze az antik ritkaságok nyilván nem hétköznapi kávézásra valók.

– *El tudja képzelni, hogy egy mai huszonéves a világ egyik leghíresebb porcelánjából issza a kávéját, mielőtt lappal az ölében megkezdi napi munkáját a home office-ban?*

– Miért ne? Talán csak nem ismerte még fel ezeknek a tárgyaknak az örök szépségét. Ma a „vedd meg, dobd el” veszélyes és értelmetlen divatja uralkodik, ami ellen egyre többen küzdünk. Bízom benne, hogy ez a környezetszennyező és pazarló szemlélet idővel megváltozik. Azzal is tisztában vagyok, hogy a mai lakbe-

ba beleillik, még a legpuritánabbba is. Az is tény, hogy a herendi nem olcsó, hiszen ezek kézzel festett, egyedi tárgyak. Úgy is mondhatnám, a herendi-



Fali dísztal, 1884

hez meg kell érni. Van, akinek előbb sikerül, és van, akinek később. És van, akinek soha, de hát az ízlések, hobbik, szenvedélyek különbözők.

– *Ön érthetően rejtőzködő ember, de a kincseit azért olykor megmutatja. Többször rendeztek már kiállítást a kollekció legérdekesebb darabjai-ból.*

– Különösen emlékezetes az, amely 2013-ban, a Budavári Palotában a BTM rendezésében Otthonok kincsei címmel aratott nagy sikert, és amelynek létrehozásában hadd emeljem ki régi barátom, Csörge Csaba szakértelmét. Bár egy kiállítás megszervezése tényleg csak hobbi, méghozzá költséges. Rengeteg munkával, egyeztetéssel, izgalommal jár, én meg csak észrevétlenül, csendben álldogálok a sarokban és figyelem, melyek azok a tárgyak, amelyek leginkább felkeltik a témában nem jártas látogató érdeklődését.

– *Azért mégis megkérdezem, mikor várható a legközelebbi kiállítás?*

– Öt év múlva lesz 200 éves a Herendi Porcelánmanufaktúra. Akkor mutatkozik rá igazi esély.

– *Rejtőzködést említettünk az imént, bár nem erről tanúskodik szenvedélye nemcsak egy-egy ritka-*

ság megszerzése, hanem a világyárás iránt is...

– Sok országban jártam szerte a világban, rabul ejtenek például a skót kastélyok – inkább, mint a high tech szállodák –, de legjobban Japán ragadott meg. A természet és az emberek egymás iránti tisztelete irigylésre méltó, nem utolsósorban pedig ők is rajonganak a herendiért.

– *Újabb szerzemény és különösen kedves házigazdám számára egy piciny tubákosszelence, amelyet Fischer Mór személyesen készített Rotschild báró részére.*

– Mindig nagy csodálattal szemlélem az Iparművészeti Múzeum kiállításait, eljátszva a gondolattal, milyen fantasztikus is lenne, ha nekem is lehetne egy ilyen szelencém. Mivel összesen két darab készült belőle, erre sok reményt nem láttam. Hihetetlen módon, 2012 áprilisában egy párizsi aukción felbukkant a második szelence, amit el is árvereztek. Sajnos, erről későn értesültem, megvette valaki más. Az új tulajdonos azonban megvált a szelencétől, amely a következő év novemberében Ausztriában került elő egy árverésen. Egy kedves legyezőgyűjtő barátom értesített erről, és tudtam, ezt a lehetőséget nem lehet elszalasztani.

Így nyert ismét értelmet az a sokat elhangzó gondolat, amelyet az igazi gyűjtők vallanak: a tárgyak tudják, hova kell kerülniük, a legjobbaknak a legrangosabb, megbecsült gyűjteményekben van a helyük. Fontos tudni, hogy a szelencéből 1847-ben csupán két darabot készített személyesen a gyár alapítója, Fischer Mór. Mind-egyiket egyedi ajándéknak szánta. Ezt a szelencét Solomon Mayer von Rotschild bárónak adta ajándékba, erről a dedikáció tanúskodik. 1843. március 18. éjszakáján a gyár leégett. Fischer a hatalmas károok ellenére sem adta fel. Gróf galántai Eszterházy Károly közvetítésével a párizsi Rotschild családtól nagy összegű, 25 ezer ezüstforintnyi kölcsönt szerzett a gyár megmentésére. Ezért a másik, a múzeumi szelencét Eszterházy Károly kapta ajándékba. Az iparművészeti remekmű kvalitásain jelentősen túlmutat az eszmei értéke, hiszen a gyár újjászületését és mai létezését szimbolizálja. Jelentősége egészen kivételes a Herendi Porcelánmanufaktúra történetében. A mérete 7,5×5,7×2,5 cm. A két külső felén és belsejének egyik oldalán bibliai témájú miniatűr-festés található, a másik oldalán a kézzel, arannyal írt személyes dedikáció. Három képben kel életre Rebeka és Izsák története. Aranyozott fémszerkezete a szabadságharc előtti idők fényével ragyog mind a mai napig, hibátlan állapotban megőrizve az elmúlt 174 év titkát.

Nehéz kiemelni egy ilyen gazdag gyűjteményből néhány további kincset. Ezek egyike az 1860 körüli, 63 cm magas padlóláva festett Imari-dekorral, plasztikus Foo kutya fogóval. A 17 cm magasságú, 1861 körül készült kávéskanna meissenai modorban van festve. Szintén páratlan a XIX. század második feléből származó fali dísztal főnixmadarakkal, stilizált kínai bazsarózsa között email festéssel. A 38,5 cm átmérőjű tál peremén gránátalma-motívumok láthatók.

Igazi ritkaság a kávékészlet, tálcával, Miramare dekorral. Fischer



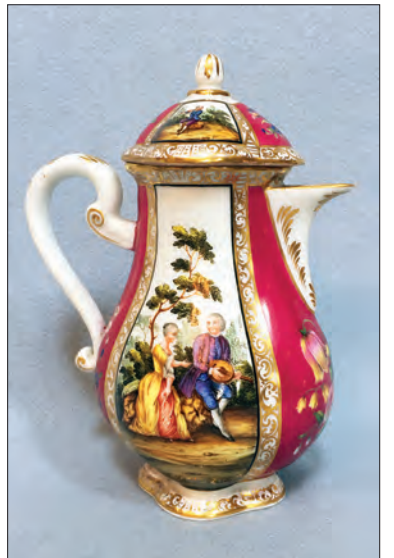
Padlóláva, 1860

Mór ezt a mintát Ferdinánd Miksa osztrák főherceg, a későbbi mexikói császár számára készítette, ötletét a főherceg 1856-ban, Trieszt mellett épült Miramare kastélya adta. A kobaltkék tenger hullámai közt megjelenő kastély a tornyokkal és gránát almafákkal mesészerű, romantikus képet idéz. Az 1860-ban alkotott tárgy érdekessége, hogy a tálcának négy kis mandarinlába van, továbbá a hátulján is megjelenik az elején látható dekor tükörképe monokróm festéssel.

– *Bukkant már rá hamisítványokra?*

– Természetesen. A hozzáértő szem rögtön látja, hogy eltérő a márkajelzés, nem jó a formaszám, a festés stílusa, a dekorkiosztás, a színek árnyalata.

– *Tudom, úgy tartja, hogy a szerénység nem igazán praktikus tulaj-*



Kávéskanna, 1861

donság. Ugyanakkor szentimentális típus. Miért szereti annyira a régi tárgyakat?

– Mert mindegyik sorsa többretegű: ki tudja, melyik főúri, nagypolgári család vagy történelmi személy tulajdonában volt hajdanán. De hasonlóan izgalmas a személyes, újkori története – hogyan jutott hozzá ezekhez a gyűjtő, miként varázsolta-tatta újjá.

– *Ön még fiatal, de mi lesz a távoli jövőben a gyűjteménnyel? Hiszen mindegyik tárgynak megvan a maga sorsa, olykor kalandos előélete... Nem kíván múzeumot alapítani?*

– Régebben így gondoltam. De ha a most birtokomban lévő herendik mind múzeumi tárgyak lettek volna, akkor meg sem vásárolhattam volna ezeket. Ma már azt gondolom, hogy az örök körforgást megszakítani nem szabad, a tárgyaknak időnként másokat is boldoggá kell tenniük. Ez az élet rendje.

ELEK LENKE

Ajánlás, a „Ragyog az aranytól, vörös a vértől” című kötethez

Szathmáry Tibor térképtörténész, műgyűjtő és egykori régiségkereskedő egy nem mindennapi katalógussal lepte meg a magyar fegyvergyűjtőket, valamint a régi könyvek és kéziratok szerelmeseit. A híres történelmi személyeinkhez köthető birtoklevelek, rendkívül ritka és izgalmas metszetek, továbbá térképek mellett egy patinás fegyvergyűjteményt is az olvasó elé tár.

A kiváló minőségű fotókkal illusztrált, reprezentatív kötet a következő szekciókból áll: adománylevelek, szűrő- és vágófegyverek, vadászfegyverek a 17. századból, valamint puskák és pisztolyok ugyancsak az előbbi évszázadból, süjtőfegyverek, lófelszerelés és egyéb kiegészítők, oszmán-török fegyverek a 16-19. századból, 17. századi indo-perzsa fegyverek, orosz hadfelszerelés, ezenkívül különleges és ritka térképek, továbbá metszetek.



Bercsényi Miklós kuruc főgenerális pisztolya a 17.század végétől.

A jóval több mint 200 tételszámot tartalmazó kötet számos 18-19. századi, mívés díszszablyát tár elénk, amelyek között vannak olyanok, amelyek a Zichy és az Andrássy családokhoz köthetők. Különösen kedves számomra a Magyar Nemzeti Múzeum egykori igazgatójának, Kubinyi Ágostonnak (1798-1873) az ékkövekkel kirakott díszkardja, amely két neves festő, Pesky és Lieder portréiról kitűnően azonosítható.

A huszárság nemzetünknek oly kedves és legendás hírű fegyverneme, amely a magyarság egyik legismertebb „exportcikke” lett a 18. század elejétől Európa, majd a világ számára. A Szathmáry-gyűjtemény egyik meghatározó darabja a Muhr Ottmárnak (1860-1914) tulajdonított, 1904 M mintájú, kosaras lovassági kard. Muhr ezredes a 9. Nádasdy huszárezred parancsnoka volt, és rettenthetetlen fiaival együtt a limanovai csata hőse, valamint egyik legismertebb halottja. 1914 decemberében az előbbi csata tétje az volt, hogy az oroszok át tudnak-e törni Krakkó irányába. A 9. és a 13. huszárezredek hősi önfeláldozásának köszönhetően az orosz áttörés kudarcba fulladt, a támadók visszavonultak.

A magyar történelem egyik szomorú eseménye fűződik a Szathmáry-gyűjtemény egyik díszszablyájához, amely a markolatgombon lévő címer alapján Arad vármegye egykori alispánjának, Bohus Jánosnak a tulajdona volt. János

felesége, Bohus Jánosné Szögyény Antónia Görgei Artúr tábornok unokatestvére volt. 1849. augusztus 13-án a család világosi kastélyában írták alá a magyar honvédség fegyverletételéről szóló megállapodását az oroszok előtt.

A vadászat gyakorlata egyidős az emberiséggel, amely eleinte a létfenntartást és az önvédelmet szolgálta, majd a lovagi életnek lett az egyik fontos eleme. Aki ugyanis biztos kézzel ejti el a nagyvadat, a csatamezőn is bátran helyt fog állni. A szarvasok elejtésének egyik kedvelt módja volt a lovasvadászat. Ebben az esetben a szarvast lovakkal és vadászebekkel szinte a végkimerülésig üldözték, és legvégül „szarvasgyilokkal” (erős pengéjű tör) döfték le. A Szathmáry-gyűjtemény két ilyen pompás vadászfegyverrel is büszkélkedhet a Schwarzenberg (18. század második fele), illetve a Pálffy (19. század eleje) családok hagyatékából. A vadász

as megjelenés egyik kelléke lehetett az a tör, amely Ferenc Ferdinánd trónörökös (1863-1914) személyéhez köthető.

Jelen kötetben még számos olyan szablyát csodálhatunk meg, amelyeknek mind a pengéje, mind a szerelése elsőrangú kovács-, illetve ötvösmunka.

A lőfegyverek közül elsőként a Szathmáry-gyűjteményből egy Sziléziában, a 17. század közepén készült, keréklakatos pisztolyt emelnék ki, amelynek a markolatgombját az Esterházy grófi család címere ékesíti. A lőfegyverek és a gyűjtemény egyik meghatározó tárgya a Zrínyi-címeres, keréklakatos „gránátvető mordály” 1652-ből, amely a felsőlendvái plébános padlásáról került – kalandos úton – a Szathmáry-gyűjteménybe. Az 1960-as években a csáktornyai Zrínyi-fegyvertár ikonikus, ezüstözött gyűrűkből készült, bogláros sodronyinge, valamint egy Zrínyi-címeres és jelmondatos, 1660 körül készült pisztolypár bukkant fel egy svájci régiségkereskedőnél. A rendkívül ritka műtárgyakat a Magyar Nemzeti Múzeumnak ajánlották fel cserére. A fegyverek szerepelnek a Kalmár János nevéhez fűződő „fegyverbibliában” (Régi magyar fegyverek, Bp. 1971), sajnos azonban a csere nem jött létre, és most ezek a csodálatos műtárgyak az USA-ban, a Museum of Art Philadelphia tulajdonában vannak! Szerencsére Bercsényi Miklós (1665-1725) kuruc főgenerális pisztolya – sátorvasán



Készült 300 számozott példányban a Pauker nyomdában. A szerző e-mail címe: relichunter5000@gmail.com

az 1687-ben elnyert grófi címerrel – viszont itthon van, ahová a vöröskői bolhapiacról érkezett. A pisztolyaikról méltán híres pozsonyi Fischer családot egy remek franciakovás pisztolypár képviseli az 1730-as évekből. Rendkívül érdekes gróf Grassalkovich Antal (1694-1771) prágai kovás puskája, amelyet a 17. század végén zsákmányolt, pompás damaszkolt török csővel láttak el. A 19. századi lőfegyvereket a hazai kisipari fegyvergyártás legismertebb képviselőjének, a Kirner családnak egy dobozos pisztolypárja képviseli. Különösen érdekes a sátorvasba vésett MI monogram. A pisztolypár korábbi tulajdonosa szerint jelen készlet egykor Madách Imre (1823-1864) író tulajdonában volt.

Szathmáry Tibor, amint az a gyűjtemény katalógusából is jól látható, gondosan ügyelt arra, hogy mindig jó állapotú, minőségű és intakt fegyvereket vásároljon. A mintegy hetven darabból álló, oszmán-török gyűjteménye is jól igazolja az előbbieket. Rendkívüli ritkaságnak számít a 16. század elején készült, az egykori szultáni fegyvertár tamgáját viselő, arab írásos turbánsisakja.

Az oszmán-török védőfegyverzet a 14. században és a 15. század első felében egyértelműen timurida hagyományokat követett. A gyűjtemény igen ritka védőfegyvere egy komplett, „krug” (mell- és hátvért) a 16. századból, szintúgy az egykori szultáni Szent Eiréné-fegyvertárból. Az oszmán-török fegyverzetben a 16. századtól egyre inkább méltóságjelvénné váló buzogányok között legismertebbek a nyomott gömb alakú fejű „vezéri” darabok. Ez utóbbi egy vasból készült változattal képviselteti magát a Szathmáry-gyűjteményben. A török szablyák egyik jellegzetes típusa a karabela, amely a 17. század közepétől a 18. század közepéig rendkívül népszerű fegyvernek számított. A gyűjtemény egyik 17. század végén készült, niellós ezüstveretekkel szerelt karabelájának igen különleges története van. Az ismert fegyvergyűjtő, Rolkó István (1948-2005) tulajdonában volt, aki az 1970-es években mentette meg akkor, amikor jelentősen felment az ezüst világpiaci ára, és vereteit beolvasztásra az egyik „Óra és ékszer” üzletben akarták „értékesíteni”. A Szathmáry-gyűjtemény még számos niellós díszítésű szablyával rendelkezik, amelyeket kiváló ötvösmesterek ékesítettek. Az Oszmán Birodalom leg-

ismertebb, valamint legmegbecsültebb ötvöse a keresztény örmény kisebbség soraiból kerültek ki. A lőfegyverek közül kiemelkedik egy 17. század végén készült, úgynevezett „Sánc- vagy várpuska” türkizekkel és niellóval ékesítve, pompás damaszkolt csővel szerelve. Ez utóbbi vélhetően a török alóli felszabadító háborúk során került keresztény kézbe, akárcsak a gyűjtemény egyik ritka handzsárja.

Egykor a Rolkó-gyűjteményben volt a 19. század elején készült dervisbárd, valamint egy 19. század közepén készült török szablya (kilidzs). Ez utóbbi típus a 18. század végétől lett rendkívül népszerű szablyatípus. Rolkó István szerint a gyűjteményében lévő darabot egykor a neves történész, Thallóczy Lajos (1857-1916) hozta Konstantinápolyból, és I. Abdül Aziz szultán (1861-1876) tulajdonában lehetett.

Az oszmán-török lófelszerelést pedig egy pompás, 18. századi bronzkengyel képviseli.

A Szathmáry-gyűjtemény számos papíralapú műtárgyat is őriz, köztük ritka térképeket. Ez utóbbiak közül kiemelkedik Lázár deák Hungáriájának 1559-es római kiadása, valamint egy velencei haditérkép 1566-ból. E sorok írójának a birtok- és címeres levelek közül különösen kedves Bethlen Gábor erdélyi fejedelem (1613-1629) által 1621-ben, a Dezső Mihály huszárnak szóló egyik példánya. Ugyancsak nagyon érdekes és ritka a Rugendas kuruc vitézeket ábrázoló, négy mezzotintója.

A Szathmáry-gyűjtemény nagy érdeme, hogy csak jó állapotú, egyedi készítésű, kiváló minőségű fegyvereket és műtárgyakat tartalmaz. A gyűjtemény számos darabja – minden túlzás nélkül – igazi „nemzeti kincsnek” tekinthető. Nos, nemcsak a könyveknek, hanem a fegyvereknek és egyéb műtárgyaknak is megvan a maguk sorsa. Szívből kívánom, hogy a gyűjtemény jeles darabjai egykoron majd jelentős magyar közgyűjteményekbe kerüljenek, hogy – többszörösen kirabolt hazánk Szathmáry Tibor több évtizedes áldozatos gyűjtői munkásságának köszönhetően kitűnő minőségű műtárgyakkal gazdagodjék.

Dr. Kovács Tibor
fegyvertörténész, tárigazgató
Magyar Nemzeti Múzeum
Történeti Tár

Einspach Fine Art & Photography, Budapest

Chapter II, a második fejezet

A Batthyány Lajos-örökmécsessel szemben, a Hold utca sarkán egy impozáns galéria portálja állítja meg a járókelőt. A hatalmas ablakokon betekintve jelenleg Magdalena Abakanowicz, Marina Abramovic, Drozdik Orshi, Grayson Perry és Fajó János munkái is láthatók. Amikor belépünk a galériatérbe, a nagyvonalú térkialakítás és persze a kiállított műalkotások hatására úgy érezhetjük, mintha egy párizsi vagy londoni galéria falai között volnánk. Az Einspach Fine Art & Photography idén nyáron nyitott, új szint hozva a budapesti galériás színtérbe.

A galériát alapító Einspach Gábor neve nem ismeretlen a hazai képzőművészeti életben, hiszen több mint harminc éve van jelen a magyar műkereskedelemben igazságügyi szakértőként, az Artmagazin felelős kiadójaként, a Magyar Műkereskedők és Galériák Országos Szövetségének elnökeként vagy a 2019 tavaszáig működött Art+Text Budapest egykori vezetőjeként.

Az Einspach Fine Art & Photography nyitása kapcsán lehetne beszélni a galéria művésztköréről, tervezett kiállításairól és programjairól – amit majd meg is teszünk –, de hasonlóan fontos megemlíteni a galéria működését meghatározó alapelveket. Amikor az alapítás körülményeiről kérdezem, Einspach az életét néhány éve gyökeresen felforgató – mára már leküzdött – betegség-



Kiállítási interiőr

ről mesél, egy olyan személyes élményről, amely elmondása szerint a munkáját is új alapokra helyezte: fenntartható, fokozatosan és szervesen növekvő cég építésébe kezdett. A művészet iránti szenvedélye nem csökkent, de ahogy mondja, nemcsak ön maga és családtagjai, hanem a vele együtt dolgozó művészek iránt is felelősséggel tartozik. Ami a galéria működését illeti, ez a szemlélet számos praktikus területen is megmutatkozik: például a tőle korábban megszokott évi tizenkét kiállítás helyett maximum hatot tervez, és kevesebb művészt képvisel, akik

viszont nagyobb figyelmet élvezhetnek. A nemzetközi vásárok közül kizárólag a legfontosabbakat célozza meg, először azonban a galéria folyamatosan fenntartható működésének megalapozására fókuszál. Tervei között szerepel, hogy olyan nemzetközi művészeket állítson ki, akiket itthon ritkán lát a közönség. Tevékenységének további fontos szele a magyar művészek nemzetközi kontextusba helyezése, amit már az Art+Text Budapestben elindított. Ott az egyik legjelentősebb kiállítása a Nicola Trezzi kurátorral közösen létrehozott Diagonal Histories volt,

amely Peter Halley és Bak Imre munkáiból állt össze.

A galéria nyit a háború utáni művészet felé, foglalkozik fiatal alkotókkal és hagyatékok gondozásával egyaránt (többek között a 2010-ben elhunyt Hetey Katalin művészi hagyatéka is itt található). Az Art+Text Budapest egykori művésztköréből mások mellett Makai Mira és Ezer Ákos is Einspachal folytatja a munkát, ami pedig a fotóművészetet illeti, az idei évben várhatóan Tombor Zoltán és Szatmári Gergely önálló kiállítása lesz látható a galéria falain.

A jövőben a képzőművészet mellett zenei és színházi események is helyet kapnak, illetve az Art+Text Budapesttől megszokott művészettörténeti kutatómunka és könyvkiadás is részét képezi a galéria profiljának.

Az Art+Text Budapest 2019 májusában rendezte utolsó kiállítását Chapter I. címmel, az addig eltelt öt évet áttekintve, összegezve. Az ottani munka befejeződött, az Einspach Fine Art & Photography megnyitásával azonban megkezdődött a Chapter II, a második fejezet.

MOLNÁR ZSUZSANNA

A FÁRAÓ SÍRJÁNAK FELFEDEZÉSE

II. Amenhotep és kora

SZÉPMŰVÉSZETI MÚZEUM

2021. 09. 17. – 2022. 01. 09.

Királyfej III. Amenhotep) Koppenhága, Ny Carlsberg Glyptotek

Szakmai partner:



Együttműködő partnerek:



Médiatámogatók:



Kunsthhaus Lempertz, Köln

Nászajándék a királytól a márkinak

Évtizedek óta nem került a német műkereskedelemben olyan mennyiségű és minőségű arany- és ezüstnemesmű kalapács alá, mint amilyenre július 15-én a Rajna-parti nagyvárosban lehetett licitálni. A kivételes kollekciót a világviszonylatban is szaktekintélynek számító Bernard De Leye belga műértő, műgyűjtő és műkereskedő állította össze. A most 5,3 millió euró összértékben és 266 tételben a közönség elé került tárgyakat uralkodók és magas rangú arisztokraták rendelték a legkiemelkedőbb ötvösöktől. A XVII–XVIII. századi francia iparművészeti remeklések mellett Itáliából és Flandriából származó képek, textíliák, bútorok, ókori, gótikus és barokk plasztikák is szerepeltek a kínálatban – egészen a szimbolizmusig és a szecesszióig.

Az árverés legkiemelkedőbb darabját, az aranyozott ezüst mosdókészletet egy belga gyűjtő szerezte meg 1,1 millió euróért. A Jean Baptiste François Chéret udvari ötvösmester által 1770-ben készített pompás tálból és füles-fedeles kannából álló együttest a kor különös szokása szerint maga XV. Lajos rendelte meg korábbi szeretője, Marguerite



Részlet a Bernard De Leye-kollekció előzetes tárlatáról

Catherine Haynault számára, amikor az hozzám a francia gárda ezredéséhez, Blaise Arod de Montmelas márkához. A nászajándék súlya 2479 gramm, a kancsó magassága 29,5 cm, az ovális tálé 9 cm; felületüket virágfüzér-reliefek és masnira kötött szalagok, továbbá kagylók, delfinek és galambok díszítik. A kancsó füle maga Vénusz virágkoszorút tar-

tó félalakja, a fedő fogantyúja a kagylón pihenő Cupido, míg a közepmezőben az arisztokrata házaspár egyesített, vésett címere látható a koronával, amelyet oroszlánok tartanak. A remekmű méltán került a vasos katalógus első és hátsó borítójára. A tárgyak mellett a tételhez járt még az ötvös négy előzetes vázlatrajza az egyes fázisokról, amelyeket az új

tulajdonos üvegezve-rámázva most ingyenes ráadásként megkapott.

A második helyezett, Christoph Maucher 1690 táján sötétebb és világosabb tónusú borostyánkőből, valamint elefántcsontból faragott, közel félméteres oltára szintén belga tulajdonba került 325 ezer euróért. A gyönyörű munka két fő elem-ből tevődik össze: felül Mária áll, karján a gyermekkel, az architektu-rális talapzat félköríves alkóvjaiban Krisztus mint a világ Megváltója, továbbá apostolok és szentek egész alakos reliefjei, illetve az Újtesta-mentum jelenetei láthatók. A német nyelvterület szakirodalmában bőségesen pertraktált északnémet kegytárgyat a közelmúltig a danzi-gi (ma Gdansk) Einsiedeln kolostor kincstárában őrizték. Ezzel a tétellel nagyjából egyidős (1680 körüli) a harmadik legmagasabb leütést el-ért tárgy, az ugró szarvast mintá-zó, finoman cizellált ezüst ivókupa. Az aranyozott agancscsal, nyakörvvel díszített, mellén a schorndorfi Hirschmann nemesi család koronás címerét medálként viselő, szökellő állat figurájának ovális talapzata egy sziklaszirt, a kupa fedele a nyakörv-



Jean Baptiste François Chéret: Aranyozott ezüst mosdókészlet, 1770

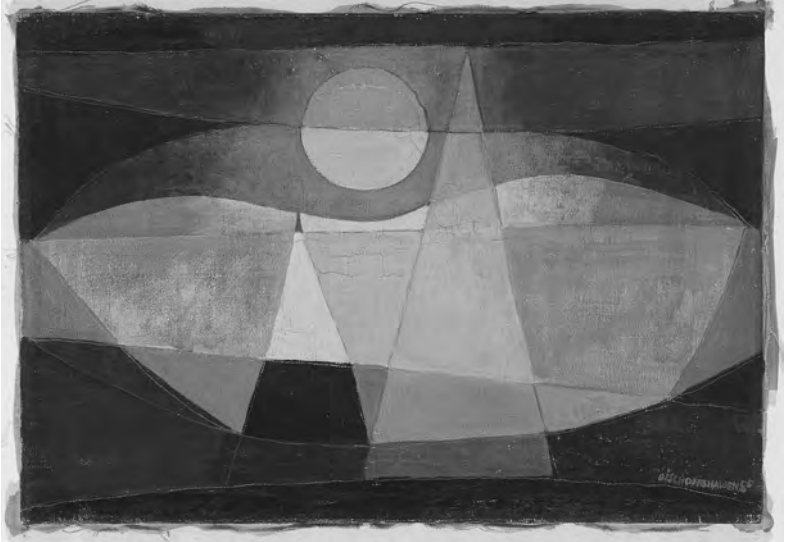
nél hátrahajtható fej, mely ivás köz-ben a szarvnál tartható. Súlya 1009 gramm, magassága 32 cm, és Johann Jakob Wagner stuttgarti ötvös már-kajelével hitelesítették. Ez esetben is belga licitáló került ki győztesen a vetélkedésből: 260 ezer euróért lett az övé a tétel.

Hazai vonatkozású volt az erdélyi Nagyszebenből 1600 tájáról, a szász Paulus Kirtscher ötvösműhelyéből származó arasznyi barokk mellbross, aranyozott ezüsttalapon 29 színes – gránát, smaragd, hegyikristály – drá-gakövel és 18 igazgyönggyel díszít-ve. Az ékszer peremén levélkoszorú, közepén úgynevezett pate de verre kámeán török turbános férfigrofil relief látható, ám a 30–40 ezer euró közé becsült mestermű végül vissza-maradt.

W. I.

ART&ANTIQUÉ Residenz, Salzburg

Régiségvásár sátorban, díszteremben



Hans Bischoffshausen: Cím nélkül, 1955
olaj, vászon, 32x45 cm

A tavaly elmaradt nyári mustrát pótlándó, valamint a galériások és a közönség felfokozott érdeklődése miatt idén augusztus 7. és 15. között a barokk hercegerseki palota udvarán álló szokásos klimatizált óriássátor mellett a legnagyobb belső tér, a Carabinierisaal is a tradicionális sereg-szemle helyszínévé vált. Ehhez igazodva az osztrák, német és belga kiállítók száma is megduplázódott, tucatnyi helyett annak kétszeresét tette ki. A szervezők szerint a bemu-tatott műtárgyak összértéke megha-ladta a 100 millió eurót.

A kínálatban tallózva a rangos bécsi Christoph Bacher Archäologie Ancient Art standján nemcsak kimagas-ló ára (150 ezer euró), hanem érdekes témája és formája miatt is feltűnő volt egy római márványszarkofág fede-lének sarokszobra. A remek állapot-ban fennmaradt, 33,5 cm magasságú II. századi példány az utóbbi években Elvis-Akroterion kortárs-ókori iker-

néven híresült el a nemzetközi mé-diában, mivel frizurája és arcvonásai a megtevesztésig hasonlítanak a rock and roll koronázatlan királyára. Bár valamivel nagyobb (49,5 cm) és rége-bbi (I–II. század), társa, Silenus a gyer-mek Bacchusszal kevesebb mint fele-annyit ért (60 ezer euró). A Krems an der Donauból érkezett Franz Schauer egy XIX. századi, homokkőből fara-gott szobrot kínált: a vadászok védel-mezőjének, Szent Hubertusnak 130 cm-es figuráját térdénél tekintélyes agancsú szarvassal – 12 500 eurós áron. A völkermarkti Galerie Magnet kortárs osztrák műveket hozott Salz-burgba. A ritka eljárással, márványból faragott eredetiről öntött bronzmun-kák közt Otto Eder Nőalak II. című (1965) plasztikája karintiai magántu-lajdonból került a vásárra 17 500 euró-ért. Hans Bischoffshausen cím nélküli (1955), olajjal festett absztrakt, szinte monokróm tóábrázolása 29 500 euró-ért várta új gazdáját.

Johannes Faber neves bécsi fotogál-riája ezúttal sem maradt el az előzetes várakozásoktól: ismert, sokat reprodu-kált felvételek eredeti példányait sze-repeltette. Moritz Nähr Gustav Klimt, macskával (1911) című, a művészt jel-legzetes köntösében, a bécsi Josefstad-ter Strasse 21. alatti műterme előtt állva ábrázoló képe 58 ezer euróba került. Az aktjairól elhíresült Rudolf Koppitz Mozgástanulmány (1925) című hitelesített fotogravűrűja (szig-nálva, hátoldalán a művész pecsétjé-vel) három, sötét antik lepelbe öltözött és egy, velük együtt lépő meztelen tán-cosnóról 14 ezer euróért volt elvihető. A bécsi Galerie Kovacek egyik büsz-kesége a 35 ezerért kínált szecessziós,

„sok szem”-mustrás, mázcsorgatásos Argus-váza volt, Koloman Moser 1899-es terve nyomán, a Joh. Lötzwitwe, Klostermühle üveg-huta 1902-es kivite-lezésében. A helybéli Pintar, Schmuck & Silber des 20. Jahrhunderts nemzet-közi ékszerkínálatából egy csigaház formájú, 18 karátos, a nyolcvanas évek New Yorkjában készült, számozott arany fülbevalópár gyöngyház alapon, csiszolt hegyikristály és tenyésztett gyöngy díszítéssel, Seaman Schepps szignóval 7900 euróért várt gazdára. Két, a hetvenes évekből származó, tek-nősbékát mintázó, türkizkövekkel és brillel dekorált aranybross is szere-pelt a tárgyaik közt. Az egyik egy fran-cia manufaktúrában készült, és bár ké-



Római márvány „Elvis-Akroterion”

szítője ismeretlen, valamivel több mint 6500 eurós árat kapott, míg a Beverly Hillsből való, Ruser aláírással ellátott másik 6400 euróba került.

WAGNER ISTVÁN

2021. szeptember 9.  október 21.

Aukciós naptár

Tisztelt Olvasónk!

Az alábbi aukciós naptárt augusztus 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	tárgytípus	árverező	árverés helye	kiállítás helye	ideje
09. 09.	19:00		401. Gyorsárverés	Darabanth Aukciósház	darabanth.com	darabanth.com	egy héttel előtte
09. 10.	18:00		Elő Online Aukció	Amor Del Arte Kft.	axioart.com	amordelarte.hu	egy héttel előtte
09. 16.	17:00		Az Antikvárium.hu 15. online árverése	Antikvárium.hu Kft.	antikvarium.hu	antikvarium.hu	egy héttel előtte
09. 20.	19:00		2. Grafikai Aukció	Virág Judit Galéria és Aukciósház	viragjuditgaleria.hu	V., Falk Miksa u. 30.	két héttel előtte
09. 21.	19:00		6. háború utáni és kortárs művek aukciója	Virág Judit Galéria és Aukciósház	viragjuditgaleria.hu	V., Falk Miksa u. 30.	két héttel előtte
09. 23.	19:00		402. Gyorsárverés	Darabanth Aukciósház	darabanth.com	darabanth.com	egy héttel előtte
09. 24.	17:00		108. árverés I könyv, kézirat, papírmű, fotó	Honerus Antikvárium és Aukciósház	axioart.com	V., Múzeum krt. 35.	egy héttel előtte
09. 28.	17:00		Néprajzi aukció és Saphier-gyűjtemény IV.	Nagyházi Galéria és Aukciósház	V., Balaton u. 8.	V., Balaton u. 8.	egy héttel előtte
09. 29.	17:00		Néprajzi aukció és Saphier-gyűjtemény IV.	Nagyházi Galéria és Aukciósház	V., Balaton u. 8.	V., Balaton u. 8.	egy héttel előtte
09. 30.	17:00		Néprajzi aukció és Saphier-gyűjtemény IV.	Nagyházi Galéria és Aukciósház	V., Balaton u. 8.	V., Balaton u. 8.	egy héttel előtte
10. 01.	18:00		Elő Online Aukció	Amor Del Arte Kft.	axioart.com	amordelarte.hu	egy héttel előtte
10. 07.	19:00		403. Gyorsárverés	Darabanth Aukciósház	darabanth.com	darabanth.com	egy héttel előtte
10. 09.	10:00		23. Szegedi Könyvárverés	Delkameron és Könyvmoly Antikvárium	Szeged, Kálvária sugárút 23.	Szeged, Kálvária sugárút 23.	egy héttel előtte
10. 14.	19:00		Az Antikvárium.hu 13. Dedikált könyvek és kéziratok árverése	Antikvárium.hu Kft.	antikvarium.hu	antikvarium.hu	egy héttel előtte
10. 16.	18:00		37. könyvárverés	Laskai Ösvárt Antikvárium	Esztergom, IV. Béla király u. 6.	Esztergom, IV. Béla király u. 6.	egy héttel előtte
10. 21.	18:00		404. Gyorsárverés	Darabanth Aukciósház	darabanth.com	darabanth.com	egy héttel előtte

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

AXIOART | műkereskedelem az interneten

Megtalálja a Múértőt az axioart.com-on is!

Jaya He Adani New Museum, Mumbai

Beszállókártya mint múzeumi belépő

„Indiában múzeumba menni... Ha véletlen kiválasztás alapján megkérdeznék 100 felnőttet Mumbaiban, hányszor voltak bármilyen múzeumban, kétem, hogy egyetlen ember is azt mondaná, hogy kétszer. Egész életében! Az egyetlen alkalom, amikor esetleg elmehetett, egy iskolai kirándulás volt.” (Ashvin E. Rajagopalan, a Piramal Museum of Art igazgatója személyes közlése.)

Melyik a világ leglátogatottabb múzeuma?

Számos felmérés szerint a Louvre, évi 8-9 millió látogatóval – természetesen a pandémia előtti évekre vonatkozóan. A kérdésre azonban alternatív válasz lehet a Jaya He Museum is, amely a mumbai Chhatrapati Shivaji Maharaj nemzetközi repülőtér (CSMIAL) 2-es terminálján kapott helyet – nem elkülönített térben. A maga 5500 kiállítási darabjával India legátfogóbb, a XII. századi tárgytól a kortárs művekig terjedő képző- és iparművészeti gyűjteménye a repülőtér négy emeletén, közel tízezer négyzetméteren terül el. A repülőtérén, ugyancsak a pandémia előtt, évente 48 millió utas haladt keresztül.

A kritikus olvasót valószínűleg nem győzik meg a fentiek, még akkor sem, ha eltekint a „múzeumi látogatás szám mint minőségindikátor” vagy a „repülő utazás” szókapcsolatok anakronisztikus voltától. A látogatás szám mérése ugyanis ez esetben legalábbis problematikus: az emberek nem múzeumlátogatás céljából jönnek ide, hanem utaznak Mumbaiból vagy Mumbaiba, esetleg a tranzit-



RMZ Ecoworld, Bengaluru, Ravinder Reddy és Subodh Gupta munkáival

A látogatószám minőségi indikátorként való alkalmazása ezen túl is számos veszélyt rejt természetesen magában, ez már a járvány előtt is így volt – a fenti állítás valójában tehát a múzeum koncepciójának megkérdőjelezésére irányul.

Mit is tekintünk múzeumnak?

A múzeumok szerep- és feladatkörét nemzetközi szervezetük, az ICOM (International Council of Museums)

gok feltűnésére a globális művészeti térképen), a rohamos információs és technológiai fejlődésre, valamint a közönség igényeire reflektálva. A múzeum fogalmának revíziója 2017-ben hivatalosan is megkezdődött egy e célra létrehozott állandó bizottság megalapításával, ami mindenestre azt jelzi, hogy változás van a levegőben. A jelenleg alkalmazott definíció érvényességét megkérdőjelező sokféle argumentum közül talán az egyik legfontosabb a múzeumok társadalmi szerepvállalásával, részvételi és inkluzív funkcióival kapcsolatban felmerülő igény. Különösen fontos ez Indiában, ahol a közönség megszólítása, majd „kinevelése” az egyik legnagyobb kihívás a múzeumok számára, hiszen az országban nincsen széles körben elterjedt hagyománya a múzeumlátogatásnak.

A múzeumok edukatív és befogadó szerepe szorosan kapcsolódik ezen intézmények létrejöttéhez, aminek idejét Nora Sternfeld osztrák kurátor és művészettörténész a francia forradalom idejére datálja. Érvelése szerint a Louvre 1793-as megnyitásával érhető tetten a művészethez való hozzáférés drámai demokratizálódása, amelynek során a királyi család tulajdona köztulajdonná, közgyűjteménnyé vált. Innen nézve a múzeum eredete alapvetően edukatív célokkal függ össze, valamint azzal a meggyőződéssel, hogy a nyilvánosságnak is hozzá kell férnie a műtárgyakhoz, még akkor is, ha a „hozzáférés” és a „nyilvánosság” XVIII. századi fogalmi különböztek a maiaktól.

Tulajdonlás: vállalati művészeti gyűjtemények

A tulajdonlás kérdése, melynek szintén kulcsszerepe volt a gyűjtemények múzeummá válásában, vezet át bennünket a következő gondolathoz. A közgyűjtemények mellett azért is érdemes közelebbről megvizsgálni a vállalati gyűjteményeket, mert a fent

említett, mindenki számára hozzáférhető, repülőtéri Jaya He Museum is egy vállalat tulajdonát képezi.

A szakirodalmi konszenzus alapján a cégek a következő okokból gyűjtenek művészeti alkotásokat: a vállalat vezetőjének érdeklődése a művészetek iránt; vállalati imázs és identitás építése, fejlesztése; filantropia, altruizmus: művek adományozása művészeti intézmények számára vagy ismeretlen fiatal művészek támogatása; inspiratív munkahelyi környezet kiala-

Múzeumok Indiában – kortárs körkép

Az indiai modern és kortárs múzeumi látkép rövid felvázolásakor érdemes megemlíteni az első önálló helyi múzeumot, a National Gallery of Modern Artot, amelyet 1954-ben, az ország 1949-es függetlenné válása után hoztak létre.

Érdekessége, hogy a gyűjtemény a magyar anya és szikh apa gyermekeként Budapesten született, az indiai modernizmus megteremtőjeként számontartott Amrita Sher-Gil festményeire épül. Egyébként éppen nemrég, 2021. július 13-án dőlt meg a művész életműrekordja a Saffronart mumbai aukcióján, ahol egy képéért (In the Ladies Enclosure, 1938) 5,14 millió dollárt fizettek. Ezzel ő vált a második legdrágább indiai festővé.

A nemzeti galériát leszámítva a modern és kortárs művészet állami apanáza igencsak korlátozott, mivel leginkább a történelmi örökség megőrzése a cél. A kormányzati támogatás hiányát a magán- és vállalati szféra igyekszik pótolni. Az egyik legfontosabb ilyen progresszív magánintézmény a 2010-ben alapított Kiran Nadar Museum of Art, amely Kiran Nadar (Shiv Nadar, a HCL Technologies szoftverszolgáltató cég alapítójának felesége) műgyűjtő kezdeményezésére jött létre. A múzeum jelenleg Új-Delhiben saját, önálló épület hiányában a DLF South Court Mall plázában, valamint a külvárosban, Noidában, a HCL vállalat telephelyén működik immár 11 éve, de közben készül az új otthona, amelyet Sir David Adjaye OBE ghánai-brit sztárpítész tervez.

A vállalati és magánfinanszírozású intézmények listáját a bengalurai Museum of Art and Photography is



The Scupture Park a jaipuri Madhavendra-palotában, Richard Long installációjával



A szerző felvétele

ban várják a gépük csatlakozását. Így akár akarattuk ellenére találhatják magukat a múzeumban, mivel a repülőtér maga a múzeum. Igaz, ily módon a hozzáférhetőség és inkluzivitás kívánalmait, a kortárs muzeológia kulcsfogalmai a végtelenségig képesek megvalósulni. Másfelől azonban, mivel Indiában terrorfenyegetettség miatt a biztonsági intézkedések minden szempontból sokkal szigorúbbak, mint másutt, itt a repülőtérnek még az épületébe sem lehet belépni, várakozni vagy kávézni érvényes repülőjegy és útlevél nélkül. Innen nézve pedig a hozzáférhetőség és inkluzivitás elve mégiscsak sérül. Másfelől persze akár vehetjük úgy is, hogy nagyon drága a múzeumi belépőjegy.

jelöli ki. A jelenleg használatos definíciót 2007-ben fogadták el, a struktúráját pedig 1974-ben, s ezt azóta csak kisebb módosítások követték. Így szól: „A múzeum olyan nem profitérdekelt, a társadalom és fejlődése szolgálataiban álló, a köz számára nyitott állandó intézmény, amely az emberiség és környezete tárgyi és szellemi örökségét gyűjti, megőrzi, tudományos szempontból feldolgozza, kiállítja, vagy más módon közvetíti tudományos, oktatási és szórakoztató céllal.”

Ez a meghatározás azonban feltehetően hamarosan módosul, mivel új szempontok merültek fel a megváltozott társadalmi és globális geopolitikai kontextusra (így új orszá-



Tárlatvezetés a CSMIAL repülőtérén

A Jaya He Museum jóvoltából

kítása; presztízs; továbbá befektetési és egyéb pénzügyi ösztönzők, például adókedvezmény. Ezek a motivációk – a befektetést leszámítva – tulajdonképpen mind a céges, illetve márkaidentitás építését szolgálják. Erre a jelenségre jó példa a Ritter Sport német csokoládémárka: az ikonikus négyzet alakú táblával összhangban a vállalat gyűjteménye olyan művészeti irányzatok alkotásaiból áll, amelyek kiinduló vagy végpontja a négyzet maga. Tehát a márkaidentitás szoros kapcsolatban áll a kollekcióval, amely végső soron a márkáról kommunikál.

gyarapítja, amelyet Abishek Poddar üzletember és műgyűjtő alapított 2016-ban. A gyűjteményből már több helyen láthatott válogatást a közönség, a múzeumépület befejezését 2021-re tervezik. E listán említést érdemel még a 2017-es alapítású ahmedabadi Kasturbhai Lalbhai Museum, amely egy textilipari mágnáscsalád tulajdonában van, és kortárs fiatal alkotók műveit is bemutatja. Fontos megemlíteni továbbá a Kolkata Center for Creativityt is, amelyet R. S. Agarwal és R. S. Goenka, az Emaami Group műgyűjtő alapítói hoztak létre 2018-ban. Az évszámokból lát-



A Jaya He Museum jóvoltából

Különleges ajtókat bemutató kiállítás a CSMIAL repülőtéren

juk, hogy bő tíz éve zajlik e folyamat Indiában: a múzeumok nagy része már működik, bár gyakran még nincs saját épületük.

Kell-e az épület?

Léteznek olyan intézmények is, amelyeknek nemcsak jelenleg nincs, de a jövőben sem lesz épületük. A falak nélküli múzeum koncepciója valósul meg a Piramal Museum of Art esetében, amely 2014-ben, a Piramal család gyűjteményeként jött létre. A kollekcióból tárlatokat szoktak rendezni a család nevét viselő vállalati konglomerátum mumbaii székhelyén lévő Piramal Tower belső terében: minden alkalommal új, ideiglenes falakat, installatív hordozókat emelnek. A kiállítás a nagyközönség, vagyis mindenki, nem csak az ott dolgozók számára ingyenesen hozzáférhető. Sőt aktív múzeumpedagógiai és outreach programokat is szerveznek, gyakran még fagyaltot is osztanak a gyerekeknek.

Hasonló koncepciót mutat a bengalurai RMZ vállalat tevékenysége. A város üzleti negyedében található RMZ Ecoworld székhelyhez egy (neves indiai művészek nagy léptékű alkotásait bemutató) szoborpark tartozik. A kiállított térplasztikák mellett információs szöveg is olvasható, különböző irányítótáblák segítik a tájékozódást a szobrok között, melyeket még egy online applikáció is kiegészít, tárlatvezetéssel. Ez a gondolat – a múzeum kitelepülése, kilépése saját falai közül – India-szerte másutt is megjelenik. Ilyen a chennai Palladium pláza helyspecifikus installációkat bemutató művészeti programja, vagy a jaipuri XIX. századi Madhavendra-palota, amely egyébként kulturális örökségi helyszínként népszerű turistalátványosság, kortárs szoborparkja több vállalat együttműködésében és támogatásával jött létre. E törekvések ismeretében érdemes vizsgálni a repülőtéri múzeumot.

A Jaya He Museum

Ezt a kiállítási intézményt 2014-ben nyitották meg Jaya He GVK New Museum néven, a CSMIAL terminál átadásával egy időben, a köz- és a magánszféra együttműködésében (public–private partnership, PPP), a GVK vállalati konglomerátum vezetőjének, Sanjay Reddynek és feleségének, Aparna Reddynek a kezdeményezésére. Víziójuk már a kezdetektől fogva ez volt: „olyan repteret építeni, amely versenyképes bármely globális megfelelőjével, ugyanakkor helyi karakterrel bír, amely Indiát ünnepli.” A múzeum tervezése és építése te-

hát egybeesett a repülőtérré. Selnevezése is ezt a törekvést illusztrálja: Jaya He a nemzeti himnusz utolsó sora, jelentése: „dicsőség/győzelem neked”.

A múzeum összesen 87 installációt tartalmaz. Közülük 29 újonnan, erre a célra megrendelt és létrehozott kortárs alkotás a 2-es terminál érkezési oldalán kapott helyet. A csomagkiadó részen is található 4 installáció, valamint további 54 kurált kiállítás a helyi és nemzetközi járatok indulási oldalán. A művészeti program összesen közel 20 ezer négyzetméter falterületet foglal el, 18 méter magasra nyúlóan. A gyűjteményben a kortárs alkotók, így a 2019-es Velencei Képzőművészeti Biennálé indiai pavilonjában is szereplő GR Iranna vagy az India Art Fair egyik kiemelt művésze, Mithu Sen munkái mellett isteneket és istennőket ábrázoló szobrok, ajtós kapuk, hajók, hajófejek, maszkok, hintók és egyéb mitikus vagy rituális tárgyak is találhatók. A kollekció építése során szempont volt, hogy az ország minden tája képviselve legyen, különös tekintettel azon régiókra, ahonnan egy-egy indiai művészeti vagy kézműves hagyomány eredeztethető. A gyűjtés az indiai művészeti és kézműves hagyományok kortárs prezentálására és a kortárs tendenciák együttes bemutatására irányult.

Itt érdemes kitérni egy indiai sajátosságra. Felismerve, hogy az indiai műpiac még kevésbé integrálódott a nemzetközi vérkeringésbe, a helyi értelmiség arra törekszik, hogy az országban a mai napig erőteljesen jelen



A Jaya He Museum jóvoltából

Rajeev Sethi installációja a CSMIAL repülőtéren

lévő és alkalmazott kézműves tradíciók, a népi és törzsi mesterségek hangsúlyozásával, azokat továbbgondolva és új technológiákkal ötvözve lépjenek a nemzetközi kortárs színpadra – természetesen a nem e hagyományokból merítő alkotók támogatása mellett. Ez az igény érhető tetten a fent felsorolt múzeumok gyűjtemé-

nyének alaposabb vizsgálata során is. (Szemben a Nyugaton lejátszódott folyamattal, ahol az ipari forradalom háttérbe szorította a kézműves tradíciókat, s ahol azóta is zajlanak a folyamatos felélesztési kísérletek.)

A múzeum gyűjtői funkciója a JayaHe esetében már nem teljesül: az alkotásokat beépítették, így mindegyik megvan a maga helye. Nincs szükség változtatásra, és nem is akarnak új tárgyakat hozzáadni a meglévőkhöz. A visszatérő utazó-látogatók a változatosságot az aktív programokban lelhetik meg.

Inkluzivitás, edukáció

A véletlenszerű közönség megszólítása a legnagyobb kihívás a legtöbb repülőtéri múzeum számára, mivel általában ezeken a helyeken csak azért néznek körül a látogatók, mert késik a járatuk. Mint láthattuk, az indiai múzeumok számára még az is feladat, hogy bárkit is megszólítsanak, ezért választják gyakran a falak nélküli megoldást. A helyzet bármely



Folyosó a CSMIAL repülőtéren, antik ajtók és Tanuja Rane kortárs művész munkái

A Jaya He Museum jóvoltából

múzeumpedagógus számára komoly fejtörést okozna.

A Mumbaion átutazók a Jaya He Museum honlapján előre bejelentkezhetnek ingyenes tárlatvezetésre, sőt a helyszínen a múzeumi applikációt letöltve egyedül is felfedezhetik a bemutatott anyagot. Ezen túlmenően az intézmény egész évben biztosít foglalkozásokat, például a nemzetközi filozófia napjára, a nők napjára, a múzeumi hétre, valamint az indiai

zésükkor vagy indulásukkor megismerték mindazt, amit az indiai múzeumok adni tudnak.

A múzeum eközben számos erőfeszítést tesz a több mint 3000 repülőtéri alkalmazott elköteleződéséért is. Különböző alkalmakat szervez, hogy megismerjék az anyagát, és hogy nagy nyomással járó munkájuk mellett olykor ott kapcsolódhassanak ki. A pandémia előtt a sokszínű programokon több mint 300, különböző területeken dolgozó munkavállaló vett részt, köztük hivatalnokok, takarítók, valamint a terminál működéséért, a poggyászáért, a biztonságért és a vámkezelésért felelős dolgozók. A múzeum időről időre különleges tréningeket is szervez az utazóközönséggel kapcsolatban álló régi és új munkatársai számára, hogy tisztában legyenek az intézmény szerepével, lehetőségeivel és magával a gyűjteménnyel, amire ők – személyes megfigyelésem alapján – nagyon büszkék.

A múzeum maga a repülőtér az ország pénzügyi központjában, ezért

mek stratégiai lehetőség. Egy funkcionális és kiemelt közlekedési helyszín együttműködése egy kulturális intézménnyel logikus lépés lehet, ha „helyi ízt” szeretnének kölcsönözni a légikötőnek, mivel a múzeumok a város identitásának szerves részei. A mumbaii példa esetében – a repülőtér gazdasági hatását tanulmányozó jelentésben közölt statisztikák szerint – az utasok hozzávetőlegesen egyharmada külföldi, tehát a kultúrdiplomácia szempontjából ideális térről van szó. Az írás elején felvetett márkaidentitást erősítő gyűjteményezési tevékenység szempontjaival összhangban a vállalkozás célja itt is hasonló: India felhelyezése a globális kultúra térképére. India soft-power apparátusának egyik legfontosabb eleme a jóga mint a nemzeti kultúra szerves és kiemelkedő eleme – a repülőtéri múzeumban is a nemzetközi jognap alkalmával szervezett múzeumpedagógiai események a legnépszerűbbek, különösen a külföldiek körében.

Múzeumok és repülőterek

Az utóbbi években egyre ismertebbek a világ légikikötőiben megvalósuló múzeumi kiállítások. Erre híres példa a párizsi Charles de Gaulle repülőtér 2-es terminálján lévő Espace Musées nevű, dedikált és elkülönített kiállítótér, amely minden alkalommal a város más és más fontos múzeumával együttműködésben hoz létre kiállítást. Gyakori az is, hogy a múzeumshop szatellit egysége települ ki a repülőtérre. A Taipei Taoyuan repülőtéren például az utazó a várakozás közben vehet ajándéktárgyat a tajpeji National Palace Museum kínálatából.

A mumbaii Jaya He Museum azért kivételes, mert itt a múzeum egységet alkot a repülőtérral, nem csupán annak elkülönített része. De hát a repülőtér nem mégiscsak éppen a múzeum antitézise? A kiállítási intézmények gyakran a tárgyak kontemplációját helyezik előtérbe, amikor cél, hogy minél több időt töltsön ott a látogató, tanuljon vagy kikapcsolódjon, legyen lehetősége lelassulni. A repülőterek pedig éppen a hatékonyságról szólnak: igyekszünk olyan gyorsan áthaladni rajtuk, ahogyan csak lehet. Itt a látogatószám csak részben alkalmas minőségjelzője a múzeumoknak. A repülőtéri múzeum speciális esetében tehát akár azt is felvethetnénk, hogy az intézmény akkor tekinthetné magát igazán sikeresnek, ha olykor egy-egy látogató olyannyira elmélyülne a kiállításban, hogy lekésné a járatát – ami a repülőtér számára kontraproduktív megoldás, de jól jelzi a helyzet paradox voltát.

E cikk megírásának időpontjában nemcsak a pandémia rendezte át a játékszabályokat, hanem tovább árnyalja a képet és tesz fel kérdőjeleket a jövőre nézve az a hír, hogy a közel-múltban, 2021 júliusában tulajdonosváltás történt az intézmény életében: a mumbaii repteret megvásárolta a GVK-tól az Adani Group. Egyelőre ennek a múzeum átnevezésében van csak jele (Jaya He GVK New Museum helyett Jaya He Adani New Museum), a személyzet, úgy tűnik, változatlan. A fenti gondolatmenet még a tulajdonosváltás előtti időszakra utalt, s az íráshoz szolgáló élmény- és kutatási anyagot 2018–2019-es indiai tartózkodásom során az ország művészeti színterének számos képviselőjével folytatott személyes, majd online interjúk adták.

HAMVAI KINGA

Borsos, Molnár és Simonyi

A kétszáz éve született festő-fényíró trió

A magyar művészettörténet jelentős biedermeier festőművészei között többeket találunk, akik egy ideig fényképszámítást tartottak fenn. Az 1883-ban elhunyt Borsos Józsefben, az 1899-ben meghalt Molnár Józsefben és az 1892-ben eltávozott Simonyi Antalban viszont még az is közös vonás, hogy mindhárman kétszáz évvel ezelőtt, 1821-ben születtek.

A cikk megírásának idején Molnár novemberi Magyar Nemzeti Galéria-beli kamaratárlatáról érkeztek hírek. Az azonban sajnálatos, hogy a három alkotó születési évfordulóján közös kiállításon nem láthatjuk egymás mellett alkotásaikat. Pedig az életművekben feltűnően sok a – már felületes szemléléskor is egyértelmű – hasonlóság.

Mindhárom életutat befolyásolta a szabadságharc. Az 1850-es években többféle tevékenységgel is próbálkoztak, minden lehetséges pénzkereseti forrásból (rajztanítás, iparoscég- és zászlófestés) meríteniük kellett. Majd 1855 körül egy teljesen új műfaj, a fényképezés kecsegtetett viszonylag könnyűnek látszó bevételi lehetőségekkel, de leegyszerűsítő túlzás volna az akkortájt a fényképezéssel foglalkozó festőművészeinkre rámondani: a megélhetési kényszer motiválta őket.

(1819–1901), festő barátjával 1862-ben közös fényképszámítást nyitottak Győrben. A vállalkozással azonban elégedetlenek lehettek, mert két-három évi működés után eladták, és mindketten visszatértek a festészethez. Figyelmet érdemel, hogy Brodszky rokonai (Mór és Miklós) a későbbiekben is fényképszámként dolgoztak Győrben. A hasonló nevű mesterek tevékenységének pontos szétválasztását sajnos nem segíti a győri bencés gimnázium gyűjteményébe 1874-ben bekerült 308 darab fénykép. Az egykori feliratok, datálások olykor inkább zavarják, mint támogatják a helyi fényképezési ipar korabeli helyzetének pontosítását.

A színekben tobzódó, monumentális tájképeket vagy az 1855-ös datálással, 187×153 centiméteres életképet, a Dezső vitéz önfeláldozását csodálva alig értjük, hogy Molnár József, aki ilyet alkotott, miért fűzött reményeket a 6,5×10,5 centis, sárgásbarnás, olykor elmosódott fényképek készítéséhez, értékesítéséhez.

Simonyi Antal motivációja talán kisebb kevésbé volt összetett Molnárénál. A kecskeméti származású festő munkáiból 1992-ben Kincses Károly rendezett tárlatot a Magyar Fotográfiai Múzeumban. A művész szülővárosában akkor a fényképei mellett mindössze

portré is. A megismerhető festmények alapján elmondható: Simonyi fényképezési munkássága jelentősebb, mint festőművészi tevékenysége.

Eredetileg mérnöknek készült, majd 1842-től a bécsi festészeti akadémián képezte magát. A következő évtől már Velencében tanult, ahol az 1844-es kiállításon dicséretben részesítették. Eljutott Párizsba, ahonnan 1847-ben érkezett haza, majd részt vett a szabadságharcban. 1851-ben letartóztatták, fogsága alatt rabtársairól rajzolt arcképeket. Kiszabadulása után, 1852-ben ismét Párizsba utazott, ahol egy helyi fényképszámkészítőnél igyekezett kitanulni az akkor új és divatos mesterséget. 1854-ben a Pesti Műegylet tárlatán szereplő festményei több negatív bírálatot is kaptak. A következő évben azonban felcsillant a remény: szülővárosa támogatásával újból kijutott Párizsba, az 1855-ös Világkiállításra. Szakszerű leírás híján csak sejthető, hogy saját kialakítású, kis képméretet kirajzoló, de nagy fényerejű fényképező-objektívjéhez egyszerű kivitelű zárszerkezetet illesztett. Simonyi így elkészített pillanatfelvételei jelentős újdonságnak számítottak, hiszen az 1850-es években használatos nedves lemezes fényképezési eljárás nyersanyaga még meglehetősen érzékeny volt. Párizsban bemutatta nem szabadalmaztatott találmányát a Société des sciences industrielles (Ipártudományok társasága), amely a festő-fényképezést levelező tagjai közé választotta és 1855. július 28-i ülésén oklevéllel, éremmel jutalmazta.

Bár Simonyit nagy reményekkel töltötték el külföldi sikerei, azok eredményeit idehaza már nem tudta kamatoztatni. Fényképszámítást nyitott, először a Váci utcai Keglevich-féle ház udvarán, 1863-ban már az Al-Dunatoron lévő saját házában, majd 1871-ben a Sebestyén téren építtetett nagy műtermet. 1873-ban, a Bécsi Világkiállításon az akkoriban fényképezési úton még nehezen elkészíthető, nagy méretű, életnagyságú, egész alakot bemutató emberábrázolásait tette közszemlére. Az 1870-es évek végére azonban vállalkozása veszteséges lett, és 1880-ban csődbe is ment. Mindenét elárverezték. Barátai beajánlották a budapesti statisztikai hivatalba, tisztviselőnek. Sebestyén téri műtermét 1883-ban Kozmata Ferenc (1839–1902) nyitotta meg újra.

Napjainkban sok XIX. századi fényképet láthatunk, amelyek között minden mestertől akadnak gyengébb munkák is. Ezek készítésének pontos körülményei azonban nem ismertek, így azt sem tudhatjuk, mi a szokásosnál rosszabb technikai vagy esztétikai minőség oka. Fogadjuk el, hogy egy-egy alkotó elveszíthette kezdeti lendületét, és belesüppedt a kis méretű vizitképek hétköznapi sokszorosításába. Ez történhetett a külföldi sikerélethez végéig büszke Simonyival is. A szakmai és az üzleti hozzáértés pedig két különböző dolog. A kecskeméti születésű mester is inkább az elmélet, mintsem a gyakorlat terén jeleskedett.

Az előzőekben elmondottakat látványosan egyesíti a trió legismertebb festőművésze, Borsos József. Nála minden együtt volt: ismert, jó nevű külföldi barát (Pettenkofen), példaképek és mesterek (Amerling, Dan-



Borsos József fényképezési kellékek között, 1856 körül

A Magyar Nemzeti Múzeum Történeti Fényképtára jóvoltából



Simonyi Antal: Önarckép feleségével, vizitkártya, Pest, 1863 körül

© Borda Márton Aron gyűjteménye

Molnár József 1837-ben, Bécsben kezdett festéssel foglalkozni, 1843 körül Erdélyben dolgozott, 1844-ben a Velencei Akadémián tanult, az ott megrendezett 1845-ös kiállításon díjat is nyert. Ezután 1847-ben Münchenben, majd 1853-ig Stuttgartban élt és tanult. Az utóbbi városban megrendezésre több portrét is festett. 1853-ban megváltozott és a magyar fővárosban dolgozott, festészeti pályázatokon is részt vett. Brodszky Sándorral

hat festményt láthattak az érdeklődők, mivel Simonyi több – korábban a református egyháznak adományozott – képe az I. világháborúban megsemmisült. Az 1992-ben kiállított művek közül az 1850-es Önarcképet a Magyar Nemzeti Galéria őrzi. Két, 26×20 centis, olaj-vászon technikájú, 1851-es és 1852-es portré a Herman Ottó Múzeumból érkezett. Pontosan ugyanakkora a Hadtörténeti Múzeum gyűjteményében található Rab-

hauser, Waldmüller). A bécsi tanulmányokat zajos sikerek követték, amelyek a császári udvarig is elértek.

Borsos 1848-ban készült, 86×100 centiméteres olajfestménye, az ikonikus Nemzetőr olyan fő mű, amely évtizedek óta minden magyar iskolás történelemkönyvében megtalálható. A mester 1855-ben festette a szintén jól ismert, sugárzóan szép hölgyet ábrázoló Női arcképet. Az öt évvel korábbi Lányok bál után című hatalmas, erotikát árasztó csoportképéhez képest a női portré az eszményi szépséget mutatja. Borsos Józsefnek azonban volt érzéke a mindennapok olykor kiábrándító valóságához is, hiszen az 1854-es Ballépés két változatán egy titkos találkára érkező ifjú hölgyet örökített meg.

Az ekkor 33 éves Borsos nőket ábrázoló alkotói érdeklődésére hatással lehetett Ferenc József és Wittelsbach Erzsébet 1854-es házasságkötése is, mely abban az időben a császárváros legfontosabb eseménye volt. Ekkortájt fordult a fényképezés felé is, a magyar fotótörténet legismertebb „szelfi”-je legalábbis erre utal. A 28,4×21,7 centiméteres, 1856 körüli, datált sópíros képen a festőt állványos fényképezőgépre könyökölve, szakmai kellékek között (előhívótálcák, objektívek és favázás kamerák) láthatjuk. A felvételt az egyik első, korai magyar fényképgyűjtő, Kallós Oszkár (1874–1955) tette híressé, amikor éppen 80 éve kölcsönadta egy könyv borítójához. Kreilisheim György (1913–1945) a Régi magyar fényképezés című úttörő munkájának a címlapjára tette Borsos fotóját, így az a Nemzetőrrel egyező történeti fontosságúvá vált. Az 1861-ben Budapesten fényképszámítást nyitó festőművész a XIX. század ugyanolyan ikonikus alakja lett, mint kardjára támaszkodó modellje.

Már 1860 decemberétől készült Bécsből Pestre költözni. Húszéves

fényképezési munkássága a helyszínek és az együttműködő társak, valamint a fényképhátoldalak (verzők) alapján – Farkas Zsuzsa művészettörténész szerint – tíz részre osztható. Végül azonban Simonyihoz hasonlóan csődbe ment: az 1877. február 24-én lezajlott árverésen Borsos 188 tétel tartalmazó leltárral volt kénytelen eladni pesti fényképszámítást.

Festészeti tudását jól példázza Esterházy Pál Antal (1786–1866) 160×235 centiméteres életnagyságú állóképe. A 2009-es Magyar Nemzeti Galéria-beli életmű-kiállítás rendezői a 250 oldalas katalógusban nem emelték ki a herceg mellett lévő fontos kitüntetés selyemszalagját. A nemes anyag sajátos mintázatú felületi recéit Borsos olyan valóságúfen festette meg, hogy a néző el sem tudja dönteni: festményt lát, vagy magát az eredeti ruhadarabot.

A virtuóz festőtudással rendelkező Borsos pályája fényképezési működése után újabb kanyart vett: a korábban Szartory Lajos kéményseprő által működtetett Szép Juhászné nevű budai „nyári mulatóhelyet” még 1865-ben megvette 13 ezer akkori forintért egy árverésen társával, Doctor Alberttel, a Csehországban született, Bécsben tanult festő-fényképpel közösen. Borsos először még koncert- és táncszalont is építtetett a fogadóhoz, felesége halála után azonban felhagyott minden tevékenységével, a vendéglátóegységet is berbe adta.

Az étterem nővóját jelzi, hogy megfordult itt Bismarck és Ferenc József, Deák Ferenc pedig még törzsasztallal is rendelkezett. A későbbiekben többször járt falai között Erzsébet királyné, eleinte inkognitóban, ám 1884. májusi látogatásáról a Budapesti Hírlap is beszámolt. Igaz, addigra régi rajongója, a Szép Juhászné tulajdonosa, Bécs egykor ünnepezt művésze már egy éve eltávozott az élők sorából.

FEJÉR ZOLTÁN

Időszaki kiállítások 2021. szeptember–október

Tisztelt Olvasónk! Az alábbi kiállítási naptárt augusztus utolsó napjaiban állítottuk össze. Az egészségügyi helyzet változásával a benne szereplő adatok időközben módosulhatnak. Ezért kérjük, hogy tárlatlátogatásai tervezésekor minden esetben tájékozódjon az intézmények honlapján.		
Budapest		
acb Galéria		
VI., Király u. 76. Ny.: K-P 14-18		
Peter Peri, IX. 16-X. 29.		
acb Attachment		
VI., Király u. 76. Ny.: K-P 14-18		
Várnai Gyula, IX. 16-X. 29.		
aqb		
XXII., Nagytétényi út 48-50. Ny.: bejelentkezésre		
Techno Worlds, X. 3-ig		
Art9 Galéria		
IX., Ráday u. 47. Ny.: K-P 14-18		
Gaál Tamás: Találkozások, IX. 24-ig		
2B Galéria		
IX., Ráday u. 47. Ny.: bejelentkezésre		
A numerus clausus és a lányok, IX. 26-ig		
B32 Galéria és Kultúrtér		
XI., Bartók Béla út 32. Ny.: H-P 14-19		
Tengely, IX. 23-ig		
Budapest Galéria		
III., Lajos u. 158. Ny.: K-V 10-18		
Mikrotómia, X. 3-ig		
Elfelejtett tudások jegyzéke, X. 3-ig		
Esernyős Galéria		
III., Fő tér 2. Ny.: K-P 15-20		
Péntek Orsolya: Tarot, X. 8-ig		
Fészek Galéria		
VII., Kertész u. 36. Ny.: H-P 11-17		
Jeger Krisztina tiszteletére, IX. 20-X. 20.		
Foton Galéria		
V., Képlő u. 6. Ny.: K-Szo 14-18		
Interdiszciplináris látomások, X. 25-XI. 6.		
FUGA		
V., Petőfi S. u. 5. Ny.: H-V 13-19		
Finta Studio, IX. 17-ig		
Cserny Márton, IX. 20-ig		
Gaál Imre Galéria		
XX., Kossuth L. u. 39. Ny.: K-Szo 10-18		
Hegedűs 2 László és Hegedűs Hanna Léna, IX. 25-X. 13.		
Godot Galéria		
XI., Bartók Béla út 11-13. Ny.: Sze-P 10-14		
Váli Dezső, IX. 15-X. 16.		
Fajgerné Dudás Andrea, X. 20-XI. 13.		
Hegyvidék Galéria		
XII., Királyhágó tér 10. Ny.: K-P 10-18		
Kovalovszky Dániel, IX. 11-ig		
Horizont Galéria		
VI., Zichy Jenő u. 32. Ny.: H-P 14-18		
Tasnádi József: Agglegény a szépségszalomban, IX. 22-X. 27.		
ISBN könyv+galéria		
VIII., Vig u. 2. Ny.: K-P 12-19		
Fridvalszki Márk: Ad Futura, Ad Inexplorata, IX. 29-ig		
Jurányi Galéria		
II., Jurányi u. 1. Ny.: H-V 10-21		
Rácz Nóra: Hovaki, X. 6-XI. 7.		
K Galéria		
V., Magyar u. 44. Ny.: H-Szo 10-16		
Horváth Dániel: Más táj, IX. 24-ig		
Karinthy Szalon		
XI., Karinthy Frigyes út 22. Ny.: H-P 13-18		
A Remix of Imaginary Interactivity, IX. 17-ig		
K.A.S. Galéria		
XI., Bartók Béla út 9. Ny.: Sze-P 15-18		
Ars Sacra – a K.A.S. Gyűjtemény, IX. 14-ig		
Husz Ágnes: Tomeishi, IX. 16-X. 14.		
Kassák Múzeum		
III., Fő tér 1. Ny.: Sze-V 10-17		
Költészet és performansz, X. 4-ig		
Kisterem		
V., Képlő u. 5. Ny.: K-P 14-18		
Nádlér István, IX. 15-X. 22.		
Koreai Kulturális Központ		
II., Frankel Leó út 30. Ny.: H-P 12:30-20		
Lee Dae Sung: Egy eltűnő sziget partján, IX. 30-ig		
Léna & Roselli Galéria		
V., Galamb u. 5. Ny.: H-P 11-16		
Juhász Dóra: Ab Ovo – A tojástartól, IX. 10-X. 9.		
Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum		
IX., Komor Marcell u. 1. Ny.: K-V 10-18		
Nagylátószög – 120 éves a magyar film, XI. 14-ig		
Robert Wilson: A fejekben táncolok, IX. 17-X. 9.		
Metafizikus áthatolás egy zebrán – Kortárs körkép vadásatról, természetről, IX. 24-XI. 21.		
M Galéria		
II., Marczibányi tér 5. Ny.: bejelentkezésre		
Cseh-magyar fotókiállítás, X. 9-24.		
Magyar Műhely Galéria		
VII., Akácfa u. 20. Ny.: H-P 10-17		
Ágoston Lóránt, IX. 24-ig		
Bartus Ferenc, IX. 29-X. 22.		
Magyar Nemzeti Galéria		
I., Szent György tér 2. Ny.: K-V 10-18		
Vágyott szépség, IX. 19-ig		
Az utópia szépsége, IX. 19-ig		
Gedő Ilka: „...félíg kép, félíg fátyol...”, IX. 26-ig		
Gerhard Richter: Valós látszat, XI. 14-ig		
Magyar Nemzeti Múzeum		
VIII., Múzeum krt. 14-16. Ny.: K-V 10-18		
Műértő fényűzés, IX. 26-ig		
World Press Photo, IX. 23-X. 31.		
Mai Manó Galéria		
VI., Nagymező u. 20. Ny.: K-V 12-19		
Tombor Zoltán: Fényterápia, X. 3-ig		
MissionArt Galéria		
V., Falk Miksa u. 30. Ny.: H-P 10-18		
Kabai Lóránt fotói, IX. 17-ig		
Tandori Dezső-Baranyay András, X. 4-XII. 4.		
Molnár Ani Galéria		
VIII., Bródy Sándor u. 36. Ny.: K-P 12-18		
Fábian Erika és Sági Gyula, IX. 16-XI. 5.		
Molnár C. Pál Múterem-Múzeum		
XI., Ménesi út 65. Ny.: Cs-Szo 10-13		
Ami szép, az igaz is, IX. 4-2022. I. 30.		
Műcsarnok		
XIV., Dózsa Gy. út 37. Ny.: K-V 10-18		
A fény képei, IX. 26-ig		
Képekben gondolkodnak, IX. 26-ig		
Simon Endre: Színtér, álmotér, X. 3-ig		
Baranyay András-émlékkiállítás, X. 6-XII. 6.		
Neon Galéria		
VI., Nagymező u. 47. Ny.: K-P 14-18		
Ötvös Zoltán: Eladó lakás, Budapest, IX. 17-X. 29.		
Óbudai Társaskör Galéria		
III., Kiskorona u. 7. Ny.: H-P 15-19		
Fekete Balázs: Irányultság II., IX. 24-ig		
Fodor Emese: Hol van Zénón?, X. 4-24.		
Paperlab Galéria		
VI., Nagymező u. 20. Ny.: K-V 12-19		
Lőrinczy György, Andr Kertész: New York, IX. 12-ig		
Alan Huck, IX. 15-X. 24.		
Pesti Vigadó		
V., Vigadó tér 2. Ny.: H-V 10-15		
Ezerarcú szeretet, IX. 20-ig		
Legyetek tanúim, IX. 20-ig		
Találkozás, X. 10-ig		
Q Contemporary		
VI., Andrássy út 110. Ny.: K-Szo 12-18		
XY_now, Q_now, IX. 21-XII. 31.		
Robert Capa Kortárs Fotográfiai Központ		
VI., Nagymező u. 8. Ny.: H-V 10-19		
Válogatás a Pictorial Collective első tíz évéből, IX. 19-ig		
Koholt és törekeny jövő, IX. 19-ig		
Szépművészeti Múzeum		
XIV., Dózsa Gy. út 41. Ny.: Sze-V 10-18		
II. Amenhotep és kora. A fáraó sírjának felfedezése, IX. 16-2022. I. 9.		
Szikra Képzőművészeti Bemutatóterem		
V., Vármegye u. 7. Ny.: K-P 14-18		
Teplán Nóra, IX. 23-X. 29.		
Tér-Kép Galéria		
I., Krisztina krt. 83-85. Ny.: K-Szo 11-18		
GlasSpring, IX. 18-ig		
Kovács Júlia és Szilágyi András, X. 14-XII. 10.		
TOBE Gallery		
VIII., Bródy Sándor u. 36. Ny.: Sze-P 14-18		
Standovár Júlia: A kék melleken túl, X. 2-ig		
Trafó Galéria		
IX., Liliom u. 41. Ny.: K-P 16-19		
Antal Balázs és Hatházi László: A nap alatt, IX. 25-ig		
Trapéz		
V., Henszlmann Imre u. 3. Ny.: K-P 12-18		
Barta Mária: Korai munkák, IX. 30-ig		
Újlipótvárosi Klub-Galéria		
XIII., Tátra u. 20/B. Ny.: H-P 13-18		
Elekes Károly: Tuning, IX. 8-X. 8.		
Várlok Galéria		
I., Várlok u. 11. Ny.: K-Szo 11-18		
Gaál Kata és Orr Máté, IX. 17-XI. 6.		
Viltin Galéria		
VI., Vasvári Pál u. 1. Ny.: K-P 13-18		
Halmi-Horváth István: Lumen, IX. 15-X. 22.		
Vintage Galéria		
V., Magyar u. 26. Ny.: bejelentkezésre		
Szj Kamilla, IX. 21-X. 22.		
Virág Judit Galéria		
V., Falk Miksa u. 30. Ny.: H-P 10-18, Szo 10-13		
Joseph Szabó, X. 2-ig		
Vízivárosi Galéria		
II., Kapás u. 55. Ny.: K-P 13-18, Szo 10-14		
Albert Katalin és Ganczaugh Miklós: Kettős emlék, IX. 28-ig		
Magyar Festészet Napja – Miniképek 2021, X. 6-27.		
PAKS		
Paksi Képtár, Tolnai u. 2.		
A madarak tapsolnak, amikor felszállnak, X. 31-ig		
PANNONHALMA		
Pannohalmi Főapátság, Vár 1.		
Láthatatlan spektrumok, XI. 11-ig		
PÉCS		
m21 Galéria, Major u. 21.		
Lucien Hervé és Rodolf Hervé, X. 4-ig		
Nemes Csaba, X. 14-XI. 21.		
Pécsi Galéria, Széchenyi tér 10.		
Fiesta Grafika, XI. 14-ig		
Janus Pannoniusz Múzeum, Káptalan u. 5.		
Variációk a Színes városhoz, IX. 30-ig		
SZÉKESFEHÉRVÁR		
Pelikán Galéria, Kossuth L. u. 15.		
Falak és kapuk, IX. 24-ig		
Kéri Mihály, X. 1-XI. 5.		
Project Room, Oskola u. 10.		
A modell, XII. 31-ig		
SZEGED		
REÖK, Magyar Ede tér 2.		
Horizont, IX. 14-ig		
SZENTENDRE		
Kmetty Múzeum, Fő tér 21.		
Bródy Vera & barátai, X. 3-ig		
MűvészetMalom, Bogdányi u. 32.		
A kísérteties szabadsága, IX. 26-2022. I. 9.		
MANK Galéria, Bogdányi u. 51.		
Szén és beton, IX. 29-ig		
Vajda Múzeum, Fő tér 2.		
Haász István: Nagytér, IX. 30-ig		
Vajda Lajos Stúdió Pinceműhely, Péter Pál u. 6.		
A helybenjárás metafizikája, IX. 12-ig		
SZIGETSZENTMIKLÓS		
Városi Galéria, Tököl út 19.		
P. Boros Ilona: Útközben a teljesség felé, IX. 16-ig		
Patak Fesztivál Új JövőKÉP, IX. 25-X. 31.		
VERESEGYHÁZ		
Udvarház Galéria, Fő út 45-47.		
In memoriam Mészner Pál, X. 3-ig		
VESZPRÉM		
Művészetek Háza, Vár u. 17.		
Ujj Zsuzsi: Self-timer, IX. 12-ig		

concerto
BUDAPEST

21|22

2021. SZEPTEMBER 24.

ZENEAKADÉMIA

Christian Tetzlaff | Keller András

ÉVADNYITÓ KONCERT

Fotó: Giorgia Bertazzi

RUBACKYTÉ
KOROLJOV
KRILOV
TETZLAFF
LEONSKAJA
DEBARGUE
ZEHETMAIR
KREMER
KHATIA
& GVANTSA
BUNIATISHVILI
KELLER

EMBERI ERŐFORRÁSOK
MINISZTERIUMA

concertobudapest.hu

XXIV. ÉVFOLYAM – 9–10. SZÁM

Idényszárás a könyvaukciókon

Balatoni tanulmányok rekordáron

Az első félévi aukciós idény összegzéseként kijelenthető, hogy nem jöttek be azok a pesszimista jóslatok, melyek szerint az online árverések miatt jelentős bevételkiesés várható. Nem biztos, hogy jól jártak azok, akik kimaradtak a tavaszi évadból, mert a licitáló, illetve a vásárlói kedvet az online árverések és a pandémia nemhogy nem csökkentette, hanem inkább növelte. A katalógusok kínálata és a bevétel alapján kiemelkedett a Krisztina és a Központi Antikvárium, de a többiek is jól teljesítettek. Az idény zárásaként május 29-től július 15-ig színre lépett a Szőnyi Antikvárium, a Központi (kétszer), a debreceni Crystal és a Studio Antikvárium.

A **Szőnyi Antikváriumának** május 29-i aukciója balszerencsésen kezdődött. Közvetlenül előtte oldották fel a járvány miatt elrendelt zárlatot, így nyilvános árverést rendezhettek, de erről időhiány miatt sokakat nem tudtak értesíteni, ezért az aukción alig húszan jelentek meg. Szerencsére az online licitek és a vételi megbízások ellensúlyozták a megszokott 50-60 helyszíni érdeklődő hiányát, így jól sikerült az árverés. A kínálatban található tételek szerzői közt szerepelt Bangha Béla jezsuita szerzetes, teológus, író, a Katolikus lexikon főszerkesztője, az Actio Catholica alelnöke és a budapesti eucharisztikus világkongresszus (1938) szervezője,



P. Howard (Rejtő Jenő): Pizkos Fred közbelép..., Budapest, 1941
első kiadás, restaurált, színes, rajzos kiadói papírborítóban

több mint 80 könyv szerzője és társ-szerzője. Összegyűjtött munkáinak (Budapest, 1942–1943) 30 kötete 50 ezerről indulva baráti áron, 70 ezer forintért kelt el. Bertuch Friedrich Justin Természethistóriai képeskönyv az ifjúság hasznára és gyönyörködtetésére... című munkája 12 kötetben jelent meg. Itt az 50 színes táblát tartalmazó hatodik kötetét (Bétsben, 1808) indították, melyhez kezdőáron, 80 ezer forintért jutott új tulajdonosa. Antonio Bonfini Rerum Hungaricarum decades IV. cum dimidia című (Pozsony, 1744) kötete a magyar történelem első átfogó humanista leírása. A Honterus árverésén 2010-ben 60 ezerről indulva 75 ezer forintot, itt 80 ezerről éppen még egyszer annyit, 150 ezer forintot ért.

A Chronica Hungarorum (Budae, 1473) a legrégebb hazai nyomtatvány. A Nemzeti Múzeumban lévő példányáról 1900-ban Budapesten készült lenyomat, melyet kiadói kötésben ko-

rábban akár 10 ezer forintért is meg lehetett szerezni, de az itt aukcionált egész maroquin kötésű, levelekkel és indákkal díszített egyedi könyvkötészeti mesterműhöz 120 ezres kikiáltás után csak 300 ezer forintért lehetett hozzájutni. A nyilas újságíró, szerkesztő Fiala Ferenc így dolgoztak...! (A magyarországi kommunizmus 133 napja.) Emlékeztető című (Budapest, 1942) művének harmadik kiadása hozta a nap egyik legmeglepőbb leütését: a több kiadása ellenére ritka kiadvány megszerzéséért 20 ezerről 180 ezer forintig küzdöttek.

A Magyar Iparművészeti Társulat kiadásában megjelent Magyar Iparművészet köteteiből 22 (1897–1941 közötti) évfolyam került kalapács alá, melyek 200 ezer forintos induló áron cseréltek gazdát. A gasztronómiai és vadászati blokk már megszokott magas leütései itt sem maradtak el. Török Ferencné Minden háztartásban nélkülözhetetlen gazdaságos, kipróbált cukrászati receptek című (Cluj, 1936), mindössze 63 oldalas süteményeskönyve 3 ezerről 90 ezer (!) forintig jutott. A vadászati blokk sztárja Kittenberger Kálmán Vadász- és gyűjtőúton Kelet-Afrikában, 1903–1926 című (Budapest, 1927) dedikált kötete sérült címlapja ellenére is 8 ezerről 100 ezer forintért ment tovább. Lengyel Árpád, a Titanic segítségére sietett Carpathia egykori hajóorvosa írta A Titanic elsüllyedése című (Sopron, 1937), mindössze 7 lapos visszaemlékezést. A Mentők Lapja különlenyomataként megjelent, 15 ezer forintért kínált ritkaság 80 ezer forintért kelt el.

A magyar kereszténység és a benecés rend fennállásának 900 éves emlékére összeállított, A Pannonhalmi Szent-Benedek-Rend története című (Budapest, 1902–1916), 12 kötetből álló, 14 kötetben kiadott munka kompletten igen ritka; itt 120 ezerről indul, és 320 ezer forintért lehetett elvinni. Egy kozmetikumokat reklámozó, 7 darabból álló kislakátoszorozat (é. n.) szintén szépen szerepelt: 5 ezerről 180 ezer forintig versengtek a megszerzéséért. A Balaton tudományos tanulmányozásának eredményei című (Budapest, 1897–1920) munkák 31 kötete 10 kötetbe kötve került a kínálatba. A teljes sorozat 280 ezerről indul, végül 340 ezer forintnál koppant a kalapács – ez lett az aukció rekordleütése.

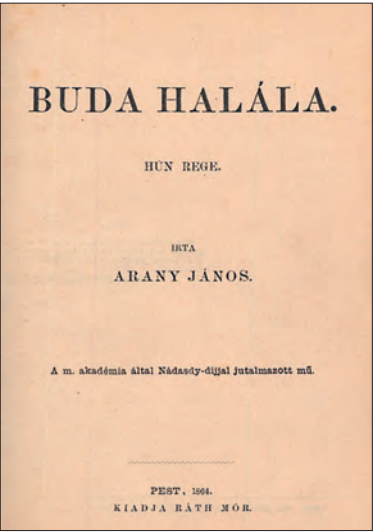
Szintén nyilvános árverést tartott a **Központi Antikvárium** június 4-én, a Festetics-palotában. Nekik szerencsésük volt, mert a gyűjtők már értesültek a zárlat feloldásáról, így lett ház előtt kezdődhetett a sok meglepő leütést hozó aukció. A mindössze két tételből álló Balaton-blokkban Szerelmey Miklós 10 rajzot tartalmazó Balaton-albumának második kiadása (Pest, 1851) javított kiadói papírkötése ellenére is 150 ezerről indulva 460 ezer forintig vitte. Raimann Rudolf Füredi emlék című (Veszprém, é. n.), 9 tábla könyvmotot tartalmazó mappája az 1860-as évek elején jelent meg, különböző díszítettségű kötésekben és eltérő terjedelemben. A kevés példányban fennmaradt, a szakirodalomban is szinte ismeretlen képsorozat, amely az egyik első idegenforgalmi reklámkiadványnak is tekinthető, 400 ezres indulás után 800 ezer forintig jutott – 2010-ben



Raimann Rudolf: Füredi emlék, Veszprém, é. n.
Az egyik első idegenforgalmi reklámkiadványnak is tekinthető mappa az 1860-as évek elején jelent meg

egy díszesebb kötésű, 14 könyvmotot tartalmazó példánya szintén a Központinál 800 ezerről 1,2 millióért ment tovább.

James Fenimore Cooper The Last of the Mohicans című (New York, 1853) híres regénye, hozzá a szerző Archibald Campbellnek, New York állam kormányzóhelyettesének címzett autográf levele (Cooperstown, 1841. V. 30) 600 ezer forintos induló árat kapott, de csak egy jelentkező volt rá, aki így már kikiáltási árán hazavihette. Katona József Bánkban című (Pesten, 1821) művének árát 500 ezerről csak 700 ezer forintig vitték fel, ami nagyon jó vételnek számít, mert a kötet aukciós előfordulásai során már kétszer is bekerült az egymillió fölötti leütések közé. A különleges ajánlások blokk



Arany János: Buda halála. Hun rege, Pest, 1864
első kiadás

jában került kalapács alá Karinthy Frigyes Harun al Rasid című (Budapest, 1924) novelláskötetének első kiadása, amelyet Molnár Ferencnek dedikált. A két híres író miatt kis-sé magas lett a kikiáltási ár, de egy érdeklődő azért akadt, aki így 500 ezer forintért lett a könyv új tulajdonosa. Szerb Antal Magyar irodalomtörténet című (Cluj-Kolozsvár, 1934) munkájának két kötetét, melyeket Lengyel Jenő tanár kollégájának dedikált, 150 ezres kikiáltásánál jóval magasabban, 600 ezer forintnál ütötték le. Meglepő licitversenyt hozott a Budapesti Újságírók Egyesületének jótékonsági báljára készült, Rippl-Rónai József

színes rajzával díszített meghívó (Budapest, 1899). A tétel 40 ezerről indul, de 380 ezer forintig tartott érte a versengés. Az új Országház megnyitásának alkalmából jelent meg Ney Béla A magyar Országház című (Budapest, 1904) kötete, mely a magyar könyvtörténet legnagyobb méretű díszalbuma. Szintén a Központinál 2020-ban egy gyönyörű példánya 500 ezerről másfél millió forintot ért; az itt aukcionált példány kis sérülésekkel, benyomódással, megkopott aranyozással került kikiáltásra 400 ezer forintért, végül vevőjének 850 ezer forintot kellett fizetnie érte. Az album első aukciós előfordulása alkalmával, 1982-ben ezer forintról indul, és végül 2600 forintot adtak egy szép, díszdobozos példányáért.

Ezúttal 12 tétel ért el egymillió forint feletti leütést. Az első pesti lófutatásról (1827) készült, négy lapból álló metszetsorozat (é. n.) 2019-ben, a Központinál 3 millióról indulva 3,2 millió forintért cserélt gazdát. Vevője azonban meggondolta magát, és idén árverésre bocsátotta az unikális ritkaságot ott, ahol vette – de nem járt jól, mert 2,6 millióról csak 2,8 millió forintot adtak érte. A metszetsorozat évszám nélküli megjelölése azért történt, mert bár Gerszi Teréz művészettörténész-muzeológus az 1830-as évek második felére teszi a megjelenését, valószínűbb, hogy közvetlenül az események után látott napvilágot. Az oklevelek blokkjának kiemelkedő tételle volt a váradi káptalan latin nyelvű oklevele (Várad, 1279). Ennél régebbi okirat csak egyszer fordult elő az árverések újkori történetében. Bár a mostani aukción 3,5 millió forintos kikiáltási árán nem kellett senkinek, a rendezvény után egy közgyűjtemény mégis megvette. Petrus Aureolus Compendium litteralis sensus totius bibliale... című (Strassburg, 1476 körül), a Szentírás értelmét magyarázó kötete korai és ritka ősnymotatvány, fel is verték az árát 1,5 millióról 2,6 millió forintra. A blokk legértékesebb darabja Ptolemaeus Claudius Quadripartitum... című (Venetiis, 1493) munkája lett. A korszak legfontosabb asztrológiai szöveggyűjteménye 600 ezres induló árat kapott, de csak 4,6 millió forintért lehetett megvenni. A Régi Magyar Könyvtár kötetek közül most mindössze egy került be a kínálatba. Gönci István Panharmonia sive Universalis consensus

Jesu Christi veri Dei & Hominis & Joannis Calvini... című (Visolini, 1599) művében azt bizonygatja, hogy Kálvin valójában nem háborúban, hanem a lehető legnagyobb „panharmonia-ban” áll Jézussal. A híres vizsolyi nyomda utolsó terméke 600 ezerről 1 millió forintért kelt el – jó vétel volt.

A térképek leütési rekordere Skandinávia páratlanul ritka, fametszetű, Olaus Magnus által készített (Basel, 1567) térképe lett, melyért 850 ezerről 1 millió forintot adtak. Teleki Pál Atlasz a Japáni szigetek cartographiájának történetéhez című (Budapest, 1909) műve a külföldi szakkönyvek szerint is a legpontosabb, leghasználhatóbb térképtörténeti munka Japánról. Ritkaságának megfelelő, 1,2 millió forintos kikiáltási árat kapott, és 1,5 millió forintot váltott tulajdonost. A világirodalom remekei blokkjában kapott helyet Thomas Mann József Egyiptomban című (Budapest, 1936) kötete, melyet Révész Imrének dedikált. A dedikáció címezettjének 1945-ben jelent meg A béke anatómiája című munkája, amelyet – többek között – Albert Einstein, Winston Churchill és Thomas Mann is



XIX. századi figurális csillagömb, amely William és Alexander Keith Johnston edinburgh-i műhelyében készült 1861-ben
a gömb átmérője 457 mm

meleg szavakkal méltatott. A másfél millióról induló kötet megszerzéséért 2 millió forintig tartott a licit. Az utóbbi évek legmeglepőbb leütését hozta Rejtő Jenő Pizkos Fred közbelép Fülüg Jimmy őszinte sajnálatára című (Budapest, 1941) regénye, melyet szerzője „Dr. Haumann Miki bátyámuramnak” dedikált. Rejtő – akit a kiadója (Nova) keresztelt át P. Howardra – színészként indult, majd bejárta Európát, ahol eleinte színműfőrnak készült, később volt lócsutakoló, dokkmunkás, harisnyaügynök, cukorkaár. Minden valószínűség szerint állításával ellentétben nem volt idegenlégiós, nagyon is valós tragédia azonban a munkaszolgálatban elszenvedett halála. A hozzá köthető egyedi dokumentumok többsége az évtizedek során az enyészeté lett, nem véletlen tehát, hogy a tíz-húsz évenként egyszer felbukkanó dedikált Rejtő-kötetek páratlan kincsnek számítanak: a nap leghosszabb licitversenyén egy helyszíni érdeklődő 7,5 millió forintot adott a dedikált példányért. A sikeres aukció rekordleütését a Johnston's Celestial Globe (Edinburgh, 1861) XIX. századi, figurális csillagömbje hozta: ez 8 milliós indulás után 9 millió forintot hozott.

HORVÁTH DEZSŐ

Az első Helsinki Biennálé

Puskaporraktár és ránc szakadó ég

Két órával nyitás előtt érkeztem a Helsinki Biennáléra, ezért addig is elkezdtem nézni a műveket. Az önellentmondásnak tűnő megállapítás magyarázata, hogy az idén első alkalommal megrendezett művészeti esemény helyszíne egy lenyűgöző – és a biennálétól függetlenül is látogatható – sziget, Vallisaari, ahol számos műalkotás szabadtéri installációként tűnik a látogató elé. Így ezeket azok is élvezhetik, akik nem (feltétlenül) a kortárs művészet iránti szenvedélyüktől fűtte látogatnak ide.

Ez máris elvezet a biennálé több jellemzőjéhez. Az első és látványosan megnyilvánuló sajátja maga a helyszín különlegessége, amelyre egyébként több alkotó is reflektál hely- és eseményspecifikus művében. A belvárostól húszperces hajóúttal elérhető szigeten már a XVII. században is épült egy erőd, amikor a terület még Svédország része volt. Az 1809 és 1917 közötti orosz fennhatóság alatt erőteljesebb építkezések folytak. Az ország függetlenné válása után, 1918-tól 2013-ig katonai gyakorlótér volt itt, majd a terület megtisztítása és biztosítása után, 2016-ban megnyílt a nagyközönség számára. Vallisaari látogathatóvá tétele a finn főváros hosszabb távú stratégiájának része, melynek értelmében a „Helsinki-archipelago” közel 300 szigetét jobban be akarják vonni a város életébe és turisztikai látványosságai közé.

A „profilváltás” jó döntésnek bizonyult, mert a sziget önmagában, műtárgyak nélkül is nagy élményt nyújt: a manapság egyre nehezebben elérhető nyugalom és csend uralja, és rendre fotózásra (vagy ha tetszik: skiccelésre) készítő partszakaszok, erdőrészek, sziklaformációk, egy tó, lassan pusztuló épületek – és lenyűgöző panoráma az Észtország irányába megnyíló tengerre – várják a kirándulót. A különleges környezet kortárs művészeti befogadó helyszínné történt ideiglenes átalakítása környezetvédelmi szempontokat is követelt, például nem lehetett olyan installációkat elhelyezni, amelyek éjszaka túl erős fénnel világítanak.

Ez az idilli környezet ad tehát ott-hont a műveknek, amelyek háromnegyede új megrendelés és – ebből, valamint az előzőkből is következően – helyspecifikus installáció. Az igazgató, Maija Tanninen-Mattila és a két kurátor, Pirkko Siitari és Taru Tappola meghívására 41 művész és csoport munkái tekinthetők meg itt.



Laura Könönen: No Heaven up in the Sky, 2021

Nem meglepő, hogy több mű reflektál korunk égető problémáira, közülük is kiemelkedően a környezeti katasztrófára és a klímaváltozásra, amely – globális fenyegetése

miatt – nem kerüli el a környezetvédelemre hagyományosan (és sok más országhoz képest jóval régebben) nagy gondot fordító skandináv országokat sem. Jaakko Niemelä installációját (Quay 6, 2021) már a szigetre tartó hajóról is jól látni, sőt éppen jól láthatósága a mű egyik lényeges eleme. Egy fémállványzat tart hat méter magasba egy élénkvrösrre festett lapos faszerkezetet. A magasság nem véletlen: a művész arra hívja fel a figyelmet, hogy ha Grönland északi jégtakarója elolvadna, hat méterrel (!) emelné meg a tenger szintjét. Ennek a magasságnak a tényleges érzékel(tet)ésére tesz látványos kísérletet, amit további bizonytalanság érzettel egészít ki: a vörös tetőről folyamatosan, finoman csöpög a víz, ami – hangzása alapján – kellemes, frissítő nyári esők emlékét juttathatja eszünkbe. A fenti részletek megismerése után a felfrissülés sokkal inkább felrázásba megy át, amikor a nézőben tudatosul, hogy itt az olvadó jég hangja idéződik fel. Csekély vigasz,



Jaakko Niemelä: Quay 6, 2021

hogy a vörös szerkezet mellett, hogy élénk színével kiemeli a komoly aggodalmat okozó magasságot, anyagából következően egyfajta tutajként is funkcionálhatna.

Ehhez képest a természet „természetesebb” pusztulását érzékelteti Teemu Lehmusrusu installációja (House of Polypores, 2021), mely környezeti folyamatokat, új bioanyag-kísérleteket és hangalapú művészeti formákat kombinál. A mű gyakorlatilag „meghallgatja” és az emberi érzékelés számára elérhetővé teszi a természetben lejátszódó bomlási folyamatokat. A speciális, micéliumalapú szerkezetek az egyébként számunkra érzékelhetetlen bomlást orgonahanggá alakítják, a komplex rendszert napelemmel működtetve.

Több mű szintén a környezethez kapcsolódik, ám nem globális világunkhoz, például annak pusztulásához, sokkal inkább Vallisaari környezetéhez, azaz a helyi természeti adottságaihoz és történetéhez. Katharina Grosse a sziget egykori iskolaépületét választotta kiindulópontként (Shutter Splinter, 2021). A romosodó faépület korábban lebontásra ítéltett, így nem ütközött ellenállásba, hogy a művész munkájának alapanyagául szolgáljon, és így még egy utolsó funkciót kapjon. Grosse korábbi, látványos és népszerű műveihez hasonlóan itt is a felületek élénk színek



Katharina Grosse: Shutter Splinter, 2021

kel való kitöltése tűnik fel: az alkotó az épület külsejének nagy részét, valamint közvetlen környezetét, farönköket, bokrokat, fűcsomókat festett be szórópisztollyal. Az egyetlen hozzáadott elem – azaz, ami eredeti-

Párt egy munkája, ám ehhez az alkotók hozzátettek egyéb hangokat – például háborús csatazajt, madárcsicsergést (ami persze összekeveredik a sziget jelenlegi madarainak csicseregésével is) – így a látogatók különleges, képzeletbeli és hangzó időutazáson vehetnek részt.

Az időbeli perspektíva kinyílásával párhuzamosan a tér is megnyílik, igaz – a művek szép kivitelezése miatt sok látogatót szelfizésre ösztönző jellege ellenére –, valójában inkább aggasztó módon. Laura Könönen hatalmas diorittömbök felső részét csiszolta simára és festette be égszínkékre (No Heaven up in the Sky, 2021). Ezért a sziget egyik legmasszívabb erődjének maradványa előtti téren elszórt szikladarabok úgy néznek ki, mintha egyenesen az ég egy darabja szakadt volna ránc, és annak töredékei „színükkel felfelé” hevernének szerteszét. Így hívja fel figyelmünket igen látványosan a megingathatatlan(nak tűnő) igazságok ingatagságára, a biztosnak hitt valóság korábban elképzelhetetlen repedezésére. A mű – Alicja Kwade két kiállított installációjával együtt – a biennálé után Helsinki egy-egy közterére kerül, és ott is marad.



Dafna Maimon: Indigestibles, 2021

Ahogy Vallisaari „természettörténete” inspirált több művet vagy adott helyet ezeknek, ugyanúgy az ottani korábbi emberi élet nyomai is fontos szerepet kaptak, ismét akár inspirációs forrásként, akár olyan helyszíneként, amely további rétegeket képes megnyitni a mű értelmezésében. Ez utóbbira példa három olyan munka is, amely a migrációval és az abból következő kérdésekkel foglalkozik.

Mindhárom a sziget lakói által használt háromszintes, többalakú álló épületek évek óta elhagyatottan álló egykori otthonaiban kapott helyet. A pusztulófélben lévő belső terek – sokszor még az 1970–1980-as évekbeli berendezés maradványaival – fogadták be Mario Rizzi 2013 és 2019 között készült, menekültek személyes történeteiből kiinduló filmtrilógiáját (Bayt – Koti/Home). Baran Caginli Expressions című, háromsoros neonfelirat-installációja 2021-ből az Óz Dorothyjának mondatát („There is no place like home”) bontja fel a következő két sorban két töredékre: „There is no home” és „no place home”. Az Uwa Iduoze & Maryan Abdulkarim együttműködésében létrejött fotósorozat és az ahhoz kapcsolódó szövegek 2018-ból, They Walked on Water címmel az 1950-es és az 1990-es évek között Finnországba érkező bevándorlók életének, törekvéseinek, vágyainak és kétségeinek leírását végezték el. Fontos adalék tehát, hogy az ezekkel a témákkal foglalkozó műveket egykori lakásokban mutatták be: használaton kívüli otthonok adnak helyet olyan alkotásoknak, melyek fő témái azoknak az embertársainknak az élete, akiknek (még) nincs saját otthonuk, és sokáig vagy talán örökre reményük sincs e cél elérésére.

Az egykori lakóépületek mellett a pusztuló katonai létesítmények is befogadó helyszínné váltak. Dafna Maimon Indigestibles című installációjában (2021) például a hely fizikai adottsága közvetlenül játszik szerepet: a művész egy lőporraktárt alakított át egy képzeletbeli, válságoktól sújtott nőalak bejárható béli rendszerévé, ahol a néző az élmények, hatások pszichoszomatikus lenyomatait követheti végig intesztinális sétáján.

A bemutatott munkák az összefüggéseket, összehatásokat vizsgálják test és psziché, természet és történelem, egyéni és társadalmi identitás koordinátáit mentén. A biennálé címe alapján is (The Same Sea) hangsúlyossá válik,

Jen Kratochvíl, a fiatal cseh kurátor és művészettörténész alig fél éve a pozsonyi Kunsthalle (KHB) igazgatója, és máris nemzetközi figyelmet keltett az EU – Kreatív Európa támogatásával és Németh Ilona képzőművész vezetésével megvalósuló Eastern Sugar projekttel. Az öt kiállításból álló sorozat negyedik eseménye a most megnyílt Potential Agrarianisms című csoportos tárlat, amely a két-éves EU-projekt egyik zárórendezvénye. A KHB tárlatát három kiállítás előzte meg (Galerie La Boxe/ENSA, Bourges; FUTURA, Prága; Schafhof, Freising), az utolsót pedig a grazi <rotor> rendezői majd 2021. október–novemberben.

Németh Ilona már három évvel ezelőtt kiállított Eastern Sugar címmel a pozsonyi Kunsthallében (Műértő, 2018. június), akkor a szlovákiai cukorgyártás történetét és a neoliberális gazdaságpolitika miatt bekövetkezett összeomlását szemlélte kritikai

perspektívából. Ez volt az EU-s projekt kiindulási pontja, s most a Potential Agrarianisms egy ennél átfogóbb koncepciót kínál: célja az agrárizmusok tematikai kifejtése a művészetben. Kulcsszerepet töltenek be a kurátorok, Maja és Ruben Fowkes, akik e tárlat anyagát az eredeti Eastern Sugar koncepcióját alapul véve bővítették Indiától Spanyolországig, hogy az agrárizmusok régi-új és újabb innovatív lehetőségeit jelenítsék meg a mezőgazdaság és az állattenyésztés rendszerszintű megváltoztatása alternatíváiként.

A több egységre bontható művészeti anyagban elsőként a közép-európai kontextus érvényesül Alicja Rogalska és a kartali női kórus videó-

Kunsthalle, Pozsony

Innovatív agrárizmusok



Marzia Migliora: Paradoxes of Plenty, 2021

jában (News Medley, 2021). A helyi cukorgyári munka nehézségeit női szempontból láttatják a népi hagyomány eszközeivel (öt népdal motívumával), de kortárs tartalommal és szöveggel. Mindjárt mellette a MyVillages közel két évtizede élő projektjében az agrárizmus mint ideológia jelenik meg egyik ismérével, a vidék és a város dichotómiájával (Asztalterítés: mindennapi ruralizmus, 2021). Eddig világszerte több mint 100 település (többek közt Köresszegapáti és Nagykamarás) csatlakozott a német–holland–brit kezdeményezéshez. Ez a művészeti koncepció a vidéki örök-

így Oto Hudec installációja, a Corn Song (2012–2021), amelyben az amerikai indiánok eredeti kukoricatermesztési gyakorlatát a modern kor ipari természetével konfrontálja vizuálisan és zenei performansszal, autentikus helyszínen, az Illinois állambeli Oregonban.

Külön figyelmet kapott Franciaország kolonialista történelme és gyakorlata. Az interdiszciplináris művészeti kutatásokat végző Uriel Orlow installációjában (Soil Affinities, 2012–2021) földrajzi és történelmi összefüggéseket keres. Így a növények „migrációját” kutatja,



Annalee Davis: A Walker's Diary – An Effort at Disalienation, 2021

ség, hagyomány és ismeretek közvetítését, a közösségi szemlélet megerősítését célozza. Lényegét tekintve egy arra irányuló kulturális kísérlettel ér fel, hogy gondoljuk újra a kollektív tulajdon és az alternatív gazdasági rendszerek lehetőségét. E nézőpontot támasztja az ökofeminista Melanie Bonajo, aki videójában (Éjféli kertészkedés, 2016) négy nő történetén keresztül mutat rá a Nyugat elidegenedésére a természettől, alternatív megoldásokat nyújtva az új közösségépítéshez és a természettel együtt létezés nem kapitalista formáihoz. A monokultúras mezőgazdaság, a kizsákmányolás, a rabszolgaság és a kolonializmus válik hangsúlyossá a torinói Marzia Migliora kollázsaiban. A lapok a mezőgazdaság tudományos haladásba vetett hitét konfrontálják annak fatális ökológiai következményeivel. Hasonló kontextusban értelmezhető Annalee Davis naplója és fotósorozata a barbadosi cukorgyártás és a brit kolonializmus következményeiről, de a műben a Karib-térség biodiverzitásának helyreállítására is megjelenik a remény. Az imént említett művekből kitűnik, hogy a kiállítás a kolonializmus témakörét tárgyalja legmélyebben. Ehhez szólnak hozzá még további munkák,

pontosabban a legmegfelelőbb növényfajok meghonosítására tett kísérleteket – például Szomália számára – annak érdekében, hogy az afrikai ország mezőgazdasága mindenek-



Prabhakar Pachpute: The Song for an Assembly II. (részlet), 2021

előtt az európai piacokat és szükségleteket szolgálja. Gróf Ferenc és Jean-Baptiste Naudy új munkája (Sahara Sea, 2021) a francia kolonialista fantázia egyik XIX. századi monumentális kísérletét eleveníti fel:

a sivatag egy részét a tengerrel akarták előnteni, így gondoskodva a terület vízellátásáról és mezőgazdasági termeléséről. A szerzőpáros szerint éppen a természet átalakítása, törvényeinek felülírása és technokrata ellenőrzése, a profit és a nemzeti érdek pienesztálra emelése vezethetnek oda, hogy ellenkező folyamatok jönnek létre: termőföldek válnak sivataggá a klímaváltozás, a globális felmelegedés következményeként.

A KHB központi termébe került Gerard Ortín Castellví filmtrilógiája, az Agrologistics (2021). Ezt látva egy disztópikus kérdés nyugtalaníthatja a nézőt: mennyire felcserélhető az emberi, a gépi és a növényi tényező a high-tech technológiák mesterséges világában? A teret Prabhakar Pachpute monumentális, szürreális-agitatív falfestménye uralja (The Song for an Assembly II., 2021), mely a közép-európai nézőt egy letűnt kor művészetére emlékezteti, ám a festő feltétel nélküli támogatását fejezi ki az indiai mezőgazdászok millióinak, akik a földreform ellen lázadva vonultak az utcákra, hogy megvédjék a termőföldet és a vidéki embereket a nagyvállalatok kizsákmányolásától. A forradalmi hangulatú festménytől eltér Anetta Mona Chisa 1 ár (2021) című plasztikus installációja. 100 m² termőföld pozitív/negatív szobrászati formájával olyan aktuális kérdéseket vet fel, mint a magán- és köztulajdon közötti feszültség, illetve a hatalom kifejezéseként birtokolt termőterület és annak elérhetetlenedése a vegyszerhasználat miatt.

A tárlat nem lenne teljes Németh Ilona munkája nélkül. A Részletek az Eastern Sugar archívumából (2021) művészeti kutatása újabb átlomlásait, újraserkesztett változatait mutatja be, valamint az egykori dunaszerdahelyi cukorgyár cégérének videoperformansszal történt kisajátítását. E fragmentumok – a cégerek fizikai jelenléte a KHB belépő terében – jelzik Németh lehetséges útját az Eastern Sugar / Juhocukor köztéri mementójának megvalósítása irányába. A kiállított művek mellett a tárlat részét képezi a Fowkes házaspár szerkesztette Ilona Németh: Eastern Sugar című kiadvány is. A kurátorok a művészettörténet területét meszsze meghaladó bevezető tanulmánya és a további szövegek segítik a komplex befogadást, megóvnak attól, hogy egyes művek kapcsán mindössze romantikus visszatérést a természethez vagy antikapitalizmust kiáltunk.

Kunstpallast, Düsseldorf

Barokk–modern párhuzamok

A Rajna-parti város mai intézményének őst grafikai gyűjteményéből és festménygalériájából 1711-ben alapította János Vilmos pfalzi választófejedelem. A művészeti múzeum 1913-ban nyílt, melyhez 1932-ben csatolták a helyi akadémia kollekcióját. A tavaly év végén elhunyt Willi Kemp adótanácsadó és műgyűjtő 2011-ben adományozta közel háromezer, a háború utáni irányzatokat (informel, absztrakció, ZERO-csoport) képviselő műtárgyat a Kunstpallastnak. A tárlatrendezők Barokk Modern címmel most először szembesítik 120 kép, szobor és műtárgy révén a két végpontot.

Németország-szerte is páratlan a XVII–XVIII. századi észak-itáliai, velenzei, római mesterek részlege, míg a kortársak közül a híres helyi főiskola professzoraiból mára világhírűvé vált „nagy öregek” viszik a prímet. Jól tükrözi a rendhagyó rendezvény alapötletét a kiállítás hívóképe, amelyet a kölni Wienand Verlag másfélszáz oldalas katalógusának borítóján is reprodukál-



képelményei alapján tisztelgett a mester emléke előtt. Ami ennél is figyelemre méltóbb, hogy milyen jól illeszkedik a felhőkön lebegő, gyermekét ölelő Mária és az angyalok kara a krómsárga–narancs–földszín árnyalatokból szőtt, őszi szélben kavargó faleveleket idéző foltfestményhez.

A düsseldorfi professzor korábbi, fekete-fehér periódusából a cím nélküli (1963) litográfia kompozíciója egyrészt Gaulli 1689 utáni kupolatervére (Szent Ágnes mennybemenetele) emlékeztet, másrészt a XVII. századból id. Gaspar Peeter Verbruggen Ecce Homo-jelenettel kombinált virágkoszorújára. Caspar Merian Császári tűzijáték Nürnbergben, 1650-ben című madártárlati rézmetszetének kortárs „ikertestvére” Otto Piene könyomata (Sky-Event, 1994). Hendrick Goltzius rézmetszetsorozatából (A négy eget ostromló, 1588) az úrben lebegő Ikarusz párja Hans Trier ciklusából az Úszó III. (1963). Nicolas de Pigage a közeli Benrath kastélyának északi homlokzatáról készült építészeti vázlatát (1755–1756 körül) Sigfried Cremer papírkollázsán (À Pigage, 1998) reprodukálja. Egy XVII. századi ismeretlen mester hársfából faragott, festett, kétméteres Szent Sebestyén-szobrára Niki de Saint Phalle 1963-as szitanyomata a válasz, a vértanú alakja körül állatfigurákkal, szöveggel, jelekkel.

A kortársak nemcsak a barokk elődökre rezonálnak, hanem egymásnak is felelgetnek. Otto Piene kettős gömbalakzatba rendezett, programozott neonfény plasztikája (Double Neon, 1972) kerek, krómozott fémtalpon áll és kloritban-formában egyaránt rokona Dorothy Iannone 1975-ös tusrajzá-
nak, amelynek „édes-hármasát” az édenkertben látjuk. A szerelmesek lábánál oroszlán, fölöttük galambpár holdkoronggal és a Ce n'est qu'un jeu, Maman (Ez csak játék, Mama) felirattal.

A mecénás Kemp emléket sokrétű érdeklődésének illusztrálására külön terem idézi meg gyűjteménye kulcsdarabjaival, archív anyagokkal és fotókkal. *(Megtekinthető október 17-ig.)*

W. I.

A japán birodalmi hadsereg 1932-től a II. világháború végéig a katonák szexuális igényeinek kielégítésére úgynevezett „vigaszállomásokot” alakított ki. Történészek becslései alapján 50–200 ezer nőt és leányt hurcoltak el és kényszerítettek szexrabszolgaságra, elsősorban Koreából, Kínából, a Fülöp-szigetetről, Tajvanról és Indonéziából. Az áldozatokat naponta többször megerőszakolták, verbálisan és érzelmileg bántalmazták, éhezették és megkínózták. Sok közülük nem élte túl a háborút vagy nem tért vissza hazájába.

A japánok titkolózása és a tabusítás miatt ez a történelmi tragédia sokáig nem szerepelt a köztudatban. Közel ötvenévnyi hallgatás után, 1991-ben Kim Hak-sun elsőként állt ki a nyilvánosság elé és vállalta fel, hogy vigasznő volt a háború alatt. Bátorságából erőt merítve ezután sorra jelentek meg további áldozatok, hogy megosz- szák a világgal saját történeteiket.

A túlélők megsegítésére és az események feldolgozásának érdekében különböző szervezetek és alapítvá-



A béke szobra, Berlin

nyok jöttek létre. Az akkori japán miniszterelnök dél-koreai látogatá- sakor, 1992 januárjában indultak el a mai napig ismétlődő, a szülői japán nagykövetség épülete előtt megtar- tott Szerdai Tüntetések. Ez mára a vil- ág leghosszabb ideje tartó demonst- rációjává vált.

A megmozdulás célja többek között az, hogy a japán kormány ismerje el a háborús bűnként a szexuális rabszol- gatartást, és kérjen hivatalosan bo- csánatot a fogva tartott és prostitu- cióra kényszerített nőktől. Emellett tegye a történelem, így országa tan- könyveinek részévé a vigasznők ellen elkövetett rémtetteket.

A tüntetéssorozat immár nem- csak a koreai fővárosban, hanem a világ számos országában is egyet jelent az emberi jogok és a béke mel- letti demonstrációval, amelynek egy fiatal lány bronzszobra lett a jelképe. Az ezredik tüntetési nap alkalmából, 2011-ben állították fel A béke szob- rát, amely – világos politikai üzenet- tel – egy ülő lányt ábrázol, aki eltökél- ten néz a japán nagykövetség épülete felé. A számos szimbólumot megjele- nítő emlékművet az arra járók sok- szor felöltöztetik, betakarják, mez- telen lábait melegen bebugyolálják, törődésükkel kifejezve a vigasznők iránti együttérzésüket. Virágcsokro- kat helyeznek az ölébe és a mellette álló üres székre, amely a vissza nem tért nőket jelképezi.

Aktivistáknak köszönhetően a szimbólummá vált szobor egyre több helyen és formában jelent meg, így 2017-ben A béke szobrának színes,

Emlékállítás a háborúban megerőszakolt nőknek

Nők, traumák, emlékezés

életnagyságú műanyag másolata- it helyezték el több szülői buszjárat- on. A sofőr mögötti ülésen utazó, fe- kete-fehér hanbokot, hagyományos koreai öltözetet viselő alakokkal leg- inkább a fiatalokat szeretnék volna el- érni, felhívni a figyelmüket a múlt e tragikus fejezetére, ugyanakkor egy- fajta diskurzust is kezdeményezni az idősebb és a fiatalabb generációk között.

A buszon utazó szobrokhoz hason- ló, az utca embereivel való szembe- sítésen alapuló és a megszokott em- lékműállítástól eltérő akció színhelye volt New York is. Chang-Jin Lee falfe- lületeken helyezett el volt vigasznő- ket ábrázoló plakátokat. Az arcképek piros keretet és arany hátteret kaptak, „Comfort Women Wanted” felirattal. A művész a vigasznők sorsa mellett napjaink emberkereskedelmére is fel



Szerdai Tüntetések és A béke szobra, Szöul

Bár 2015 decemberében a két or- szág kormánya hivatalosan lezár- ta az ügyet, ezt követően az emlé- mű további változatai bukkantak fel. Az Egyesült Államoktól Ausztrálián keresztül Kanadáig mintegy hatvan szobrot állítottak fel a vigasznők em- lékére – köszönhetően a helyi koreai és kínai kolóniáknak. Ezt túlnyomó- részt heves politikai vita követte.

Annak ellenére, hogy német terü- leten is nők százezrei váltak háborús nemi erőszak áldozatává a II. világ- háború során, róluk és az ellenük el- követett gyalázatról a mai napig nem tanúskodik emlékmű. Berlinben csu- pán egy kőtömbre vésett rövid szöveg szól azokról a gyermekekről, lányo- król és nőkről, akik a háborúban kén-yszermunka, nemi erőszak, emberrab- lás vagy kiutasítás áldozataivá váltak. A japánok által prostitúcióra kénysze- rített vigasznők azonban szobrot kap- tak a német fővárosban: a szülői em- lékmű mását 2020 szeptemberében állították fel Berlin Mitte negyedé- ben. „A béke szobra figyelmezteté- sül és emlékül szolgál, és ösztönzi a lányok és a nők elleni bűncselek- mények üldözését, büntetését és végső felszámolását” – mondta Na- taly Jung-Hwa Han, a Koreai Egyesü- let elnökszónya a szobor avatása- kor. Németországban már korábban is volt két replikája a szülői szobor- nak: az első 2017-ben került a bajoror- szági Wiesentben a Nepál Himalája

kat ellátó honlap és Facebook-oldal is megemlékezik. Mindkét online szintéren különböző rendezvények- re és művészeti akciókra hívják fel a figyelmet, a fiatalokat is bevonva az emlékezés folyamatába. Berlin- ben A béke szobra, az egyesület által szervezett események és a weboldal együtt járulnak hozzá a történek fel- dolgozásához. Figyelemfelhívással, edukációval és az áldozatok jogsé- relmének elismeréséért folyó küzde- lemmel igyekeznek elejét venni an- nak, hogy hasonló kegyetlenségek újra megtörténjenek. A szobor felállí- tása, mint a világ többi városában, itt is heves politikai vitákat gerjesztett. Egy 2021 márciusában hozott határo- zat értelmében – amely egyes vélemé- nyek szerint a német szólásszabadság állapotát tükrözi – a szobor marad- hat Berlinben. Az emlékmű azonban Mitte városrészt nemzetközi viszály középpontjába helyezte, és a szobor kiváltotta szembenállás várhatóan folytatódik.

Noha a II. világháborúban me- gerőszakolt német nőknek nincs em- lékművük, korábban már történt kísérlet arra, hogy a művészet esz- közével felhívják a figyelmet a té- mára. Gdanskban egy fiatal lengyel képzőművész-hallgató, Jerzy Bohdan Szumczyk 2013-ban Komm Frau! címmel olyan efemer emlékművet állított fel, amely egy várandós nőt megerőszakoló szovjet katonát ábrá- zol. A brutálisan realista, közel 350 kilós, betonból készült életnagysá- gú alkotást a Győzelem sugárútján, a „felszabadító” Vörös Hadseregnek emléket állító T–34-es tank mellett helyezte el, így szembeállítva a szovjet katonák által elkövetett háborús bű- nökkel. Az emlékmű csak rövid ideig maradhatott a helyén, és mindössze talán tucatnyian látták, mert a rend- őrség néhány órán belül eltávolította, a művészt pedig bevették az őrszobá- ra. A bíróság azonban utóbb felmen- tette, arra hivatkozva, hogy az alkotó részéről nem történt szabálysértés, és az a kontextus, amelynek része a kö- zelben található szovjet tank, vala- mint a helyi német és lengyel száрма- zású női lakosok, a szovjet katonák által elkövetett tömeges erőszakra emlékeztet. A gdanski bíróság dön- tésének indoklásában arra is kitért, hogy a nők elleni nemi erőszak kér- dése tabutémának számít Lengyelor- szágbán, és a II. világháború során el- követett szexuális erőszak témája is csak a közelmúltban lett része a köz-életi vitáknak, a kérdéses emlékmű pedig ennek a diskurzusnak a része. Bár a szobor eltávolításával sikerült elhárítani a diplomáciai konfliktust,



Máté Hunor-Losonczy Áron: Az áldozatul esett csongrádi nők emléktáblája, Csongrád

borús nemi erőszak létezett, és nem csupán a koreai–japán háborúban volt jelen, hanem ma is rendszeresen előfordul a világ számos pontján zaj- ló fegyveres konfliktusokban. Az in- tézmény kiállításai egyben nyíltan be- szélnek a háború során honfitársaik, azaz dél-koreai katonák által vietnami nőknél elkövetett erőszakról.

Parkba, a második Frankfurtban ta- lálható, a koreai protestáns egyház- közösség épületében. A berlini azon- ban az első olyan koreai emlékmű, amely köztéren, a főváros egyik for- galmas részén áll.

A vigasznőkről a berlini szobor mellett – ahogy számos más ország- ban – oktató és tájékoztató feladato-

az oroszok rögtön reflektáltak az ak- cióra. Az akkori varsói nagykövet nemtetszésének adott hangot, és ki- fejtette, hogy a szerinte vulgáris szo- bor sérti az oroszok érzéseit, majd re- ményét fejezte ki, hogy a hatóságok megfelelően reagálnak a történetekre.

A II. világháborúban elkövetett nemi erőszak témáját több euró- pai országhoz hasonlóan Magyaror- szágon is elsősorban az irodalom és a filmművészet dolgozta fel, eszté- tikai alkotások tették közismertté. Ám 2019 januárjában Csongrád Vá- ros Önkormányzata hozzájárulását adta egy, „a háborúk alatt sokat szen- vedett asszony-áldozatok emlékére” megvalósuló emlékmű köztéri elhe- lyezéséhez – elsőként Európában. A Tari László Múzeum falán felava- tott dombormű dr. Botos Katalin és férje, dr. Botos József kezdeményezé- sére született meg. Máté Hunor és Lo- sonczi Áron műve teljes mértékben magánfinanszírozásban jött létre. Az emlékműállítás gyökere szemé- lyes családi trauma, de minden női mivoltában megalázott és a megaláz- tatástól szenvedő asszonynak tiszte- letet kíván adni.

A főváros új vezetése néhány hét- tel megválasztása után, 2020 január- jában hozott határozatával indította útjára A háborúban megerőszakolt nők emlékezete című projektet. A csongrádi civil kezdeményezés- sel ellentétben Budapesten – a szim- bolikus politikai döntést követően – nagyszabású programsorozat része- ként kívánnak a háborúban megerő-



Jerzy Bohdan Szumczyk: Komm Frau!, Gdansk, 2013

szakolt nőknek emlékművet állítani, amire 35 millió forintot különítettek el. Szakítva a korábbi emlékmű-állí- tási folyamatokkal, az alkotás széles körű társadalmi és szakmai diszkur- zust követően valósul meg, amelyet számos esemény, előadás és kiállí- tás kísér. Hasonlóan a Berlinben ta- lálható dél-koreai megemlékezéshez, a művészeti és edukációs projektek mellett egy weboldal, a www.elhall- gatva.hu is hozzájárul a kollektív em- lékezet formálódásához. A honlap végigkíséri a projekt folyamatát. Tá- jékoztat a rendezvényekről, felkerül- nek rá előadások és interjúk. Itt lehet megismerni az emlékmű létrehozá- sára kiírt pályázatot, majd az elké- szült pályaművek és az azokhoz kap- csolódo szakvélemények szakmai zsűri által készült bírálatait.

A projekt célja tágan értelmezni a nőkkel szembeni háborús erőszak kérdéskörét és a kortárs emlékállítás problematikáját, hogy minél többen átérezhessék az efféle erőszak elleni fellépés társadalmi jelentőségét. En- nek eredményeképpen születik majd meg az emlékmű. Az, hogy a művé- szet milyen eszközével, kiderül 2023 tavaszán.

BERÉNYI HENRIETT

Építészeti biennálé világjárvány idején

Zárva/Nyitva

A 17. Velencei Építészeti Biennálét 2020-ban kellett volna megrendezni, de közbejött a Covid-járvány, ezért a kiállítást előbb tavaly augusztusra, majd 2021-re halasztották. Az idei májusi nyitás is meglehetősen bizonytalan volt, hiszen a világban még számos országban javában tartott a járvány és a nyomában elrendelt karantén. Az utazási korlátozások és a szigorú biztonsági előírások (Covid-teszt, maszkviselés, távolságtartás, külön ki- és bejáratok a kiállításokon) következtében a májusi sajtónapok hangulata más volt, mint a megszokott: eleve kevesebben érkeztek, a nemzeti pavilonokban nem rendeztek megnyitót és fogadást, a nemzetközi zsűri sem tudott összeülni, így augusztus végére halasztották a pavilonok bejárását és a díjátadót.

A nehézségek ellenére a részt vevő országok száma (61) érdekesmód alig lett kevesebb, mint az előző építészeti biennálén. Olyan azonban az elmúlt évtizedekben – a politikai és gazdasági káoszba süllyedt Venezuela kivételével – még nem fordult elő, hogy egy ország állandó pavilonja a Giardiniban zárva maradjon. Idén ezt történt Ausztrália, Csehország és Szlovákia, valamint Venezuela esetében. Kína, Kuvait és Peru az Arsenalében lévő pavilonja is üres maradt a májusi megnyitón, kiállításukkal csak nyárra lettek készen.

Bár az ausztrál pavilon zárva maradt, egy online kiállítást (www.inbetween2021.com) azért létrehozta. A német kiállítást akár otthonról is megnézhetjük, ugyanis egy virtuális „felhőpavilonból” (www.2038.xyz) áll:



Impostor Cities, a kanadai pavilon projektje

maradtak résztvevő nélkül: a magyar pavilon Othernity projektjének köszönhetően a cseh Vojtech Rada és a szlovák PLURAL a magyar kiállításon szerepelt.)

Az oroszok is építkezésbe fogtak, sőt – mivel az épület a megcélzott időpontra, májusra nem lett kész – magát a felújítást helyezték kiállításuk fókuszába. A rugalmas alkalmazkodással mintegy az idei biennálé főkurátori szlogenjére, a Hogyan fogunk együtt élni? kérdésre adtak adekvát választ. Az Open című kiállítást úgy lehetett megnézni, hogy közben folytak az építési munkák. A földszinti monitorokon pályázat útján kiválasztott videójáték-feldolgozások futottak, miközben a munkások fúrtak, faragtak, betonoztak. Az emeleti teremben a Kovaleva and Sato Architects kis méretű akvarelljei segítettek értelmezni a felújítás koncepcióját. Az orosz–japán építésziroda arra is figyelt, hogy átértelmezze az újrateremte a térbeli kapcsolatot a szomszédos japán pavilonnal.

A nagyszabású rekonstrukció során helyrehozták az előző műemléki felújítás ballépéseit, például befalazott ablakokat és ajtónyílásokat nyitottak meg, megszüntették az emelet szinteltolási problémáit, továbbá megváltoztatták a pavilon külső színezését, ami a szovjet időkben okkersárga volt, majd az előző felújítás után kék lett, most pedig visszakapta a fás környezethez illeszkedő eredeti zöld színét. A felújítási projekt feleleveníti a pavilon tervezője, Alekszej Szucsev építészetének eredeti szellemiségét, és olyan karaktert kölcsönöz az épületnek, amely a nyitottságról és az átláthatóságról szól. (Szucsev teljesen más karakterű, híres munkája a moszkvai Lenin-mauzóleum.)

A felújítás végeztével az orosz pavilon egy csapásra a biennálé legkorszerűbb műemlék pavilonjává válik (hogy mást ne említsünk: a high-tech épületben az akadálymentesítés jegyében még liftet, a személyzet számára pedig fürdőszobát is létesítettek). Mindez a gázipari oligarcha, Oroszország egyik leggazdagabb embere, Leonid Mihelson bőkezű támogatásának köszönhető, aki eddig is a kortárs művészeti színtér aktív szereplőjének számított.

Kanada az elmúlt években már megmutatta, hogyan lehet hátrányból előnyt kovácsolni és figyelemre méltó kreatív megoldással – a pavilonon kívül, kültéri installációval – előrukkolni, amikor a felújítás miatt a pavilont zárva kellett tartaniuk.

Idei projektjük, az Impostor Cities az építészeti identitásról és annak meghamisításáról szól. A mintaszerűen felújított, lezárt épületet zöld színű műanyag ponyvával csomagolták be. A monokróm álcázás a greenbox-technikára utal – a filmes trükköt forgatási helyszínnek manipulálására használják. A kiállítás honlapján megnézhetjük, hogy egyes kanadai épületek és városi helyszínek hogyan bukkannak fel ismert filmekben más országbeli helyszíneként, hogyan játsszák más városképek szerepét. A projekt a kulturális reprezentáció, az építészeti élmény és hitelesség játékos bírálata, a kulturális önreprezentáció és az egyediség narratívájának kritikája, amely új nézőpontból világítja meg a nemzeti identitás érzékeny kérdését.

BOROS GÉZA

Hans Rasmus Astrup és műgyűjteménye

Egy művésztől több fő művet

Anselm Kiefer monumentális könyvespolcot ábrázoló, 32 tonnás fém installációja az oslói Astrup Fearnley Museet (Kortárs Művészeti Múzeum) gyűjteményének kiemelkedő darabja – és vélhetően az elkövetkező évtizedekben az is marad. Történik ez annak ellenére, hogy a kollekció tulajdonosa és a múzeumot fenntartó alapítvány megálmodója, Hans Rasmus Astrup 2021 áprilisában, 82 évesen elhunyt. A nagyvonalú norvég műgyűjtő az 1869-ben alapított Astrup Fearnley hajózási vállalat tulajdonosaként már jóval halála előtt, 2013-ban gondoskodott arról, hogy a nevét őrző alapítvány pénzügyi helyzete a következő évtizedekre biztosítsa a múzeum rendeltetésszerű működését, és lehetővé tegye a gyűjtemény fejlesztését.

A jónevű családi cég irányítását 1972-ben átvévő, eredetileg jogász végzettségű Astrup háttere ideális volt a magas színvonalú műgyűjtéshez. Anyai nagypapja, Jörgen B. Stang maga is elkötelezett gyűjtőként lett ismert a skandináv régióban. A berlini Julius Eliastól 1920-ban megvásárol-



Huang Yong Ping: Colosseum, 2007 installáció

ta Cézanne Kártyázók című festményének egyik változatát, amelyet egy évtized múlva Samuel Courtauld-nak adott el, és amely azóta is a londoni Courtauld Institute anyagát gazdagítja. Ilyen családi előzmények ellenére sem mondhatjuk, hogy Astrup számára csak idő kérdése volt, mikor fordul érdeklődése a műgyűjtés irányába. De – meglepő módon – a fiatalember az 1960-as évek üzleti sikerei után nem a „családi aranykor” valaha volt csúcsműveit akarta beszavásárolni, hanem kezdettől fogva tudatosan saját kortársaira és a még fiatalabb művésznemzedékekre koncentrált.

A médiaszereplésektől egész életében óvakodó Astrup gyűjtői stratégiája az volt, hogy egy-egy általa kiválasztott, „felfedezett” művésszel hosszú ideig intenzíven tartotta a kapcsolatot, kvázi mecénásként lépett fel. Az alkotókat mindig több oldalról akarta megismerni, így többtől különböző korszakaikból is vásárolt kiemelkedő darabokat. Ha kellett, felkereste műtermükben, de sokszor birtokára is meghívta őket. Természetesen akadtak olyan művészek, akiknek munkáit később nem tartotta meg, hanem a másodlagos piacon értékesítette. Ezáltal kollekciója egységesebbé, összefogottabbá vált. Az „egy művésztől több fő művet” elv pedig alkalmat adott arra, hogy az 1989-ben alapított, majd múzeummá „szilárdult” gyűjteményből rendszeresen tudjon kölcsönözni jelentős amerikai vagy európai kortárs kiállításokra úgy, hogy mindeközben az adott alkotó-



Hans Rasmus Astrup (1939–2021) az oslói Astrup Fearnley Museum ablakában

tól az állandó kiállításon is maradjanak fontos munkák.

A norvég hajómágnás még egy szempontot tartott lényegesnek: sohasem akart állami támogatást vagy nagy közgyűjteményekkel való együttműködést, így sok keletlenléstől megóvta magát. Végül a múzeum első állandó tárlata 1993-ban, Oslo pénzügyi negyedében nyílt meg, egy irodaházban létrehozott kiállítóterben. Ezt csak közel két évtized múlva követte a régi oslói hajógyár területén, egy klasszikus rozsdadozó helyén felépített új, elegáns városrészben a minden funkciót kielégítő múzeumépület. Tervezésére Astrup a genovai születésű olasz sztárépítész, Renzo Pianót kérte fel. A Tjuvholmen-félsziget végébe megálmodott új Astrup Fearnley Museet külső faburkolatával, földig érő, vitorla formájú üvegtetőjével hamarosan a norvég főváros egyik új építészeti szimbóluma lett. Az állandó és időszakos kiállítóterei elválasztó csatorna és az épületet körbevevő – többek között Louise Bourgeois, Anish Kapoor, Ugo Rondinone vagy Paul McCarthy szobraival díszített – közpark pedig a városlakók kedvelt helyszínévé vált.

A norvég milliárdos jó érzéssel kialakított vásárlásaira példa, hogy már 1993-ban megvette Damien



Shirin Neshat: Fervor, részlet, 2000 kétszoros videóinstalláció

Hirst több munkáját, így a formaldehidben úszó, kettévágott teheneket felhasználó „családot”. Vagy 2001-ben 5,6 millió dollárt adott a Sotheby's egyik aukcióján – ami akkor életműrekordot jelentett – Jeff Koons azóta világhírvé vált és több életmű-kiállításán is szerepelt, Michael

Jackson with Bubbles című giganti-kus porcelánszobraért.

Az alapítvány hosszú távú működtetésének érdekében azonban még Astrup is rákényszerült „vezéráldozatokra”. Egy 2016-os árverésen eladta gyűjteménye egyik fő művét, Francis Bacon 1981-es, Aiszkhülosz Oreszteia című tragédiája által inspirált, nagy triptichonját, amelyet még 1984-ben vásárolt a Marlborough Fine Artsnál. Ezért harminc évvel később már 84,5 millió dollárt fizetett ki új tulajdonosa. Persze a múzeum gyűjteményében maradt darabok között is van nem kevés olyan, amely tovább öregbítheti az intézmény hírnevét. Ilyen például Anselm Kiefer 1985–1989 között létrehozott, The High Priestess / Zweistromland című, 196 ólomkönyvet magába foglaló féminstallációja vagy David Hockney 1963-as Two Men in a Shower című korai, homoerotikus utalást tartalmazó festménye.

Az Astrup-gyűjteményben azonban nemcsak európai és amerikai művészek munkái találhatók. Még jóval a meghatározó trendek előtt vásárolt az iráni disszidens Shirin Neshat művei közül, ahogyan Cai Guo-Qiang és Huang Yong Ping műveit is jóval a kínai műtárgypiaci árindex felfutását megelőzően vette meg. Több évtizeden át rendszeresen megfordult a Velencei Biennálé látogatói között, ahová az utolsó két évtizedben múzeumi kollégái, kurátorai elkísérték. Így Astrup mások mellett Damien Hirstre az 1993-as, míg a dán Michael Elmgreen és a norvég Ingvar Dragset alkotta művészpárosra a 2009-es biennálén figyelt fel, hogy aztán a kiállítást követően egy-egy installációjukat megvásárolja. Folyamatosan gyűjtötte a legjelentősebb norvég és skandináv alkotókat is, és vigyázott arra, hogy kiemelkedő műveket szerezzen tőlük. Az 1980-as években az „újakadémikus giccs” felvállaló Odd Nerdrum nagy méretű festményét vagy a 2010-es évtizedben felfutó, New Yorkban élő norvég művész, Bjarne Melgaard egy-egy művét is beemelte gyűjteményébe – immár a múzeumi kollégák és az alapítványt irányító kuratórium egyetértésével.

Bár az Artnews 200 legfontosabb műgyűjtőt felsoroló rangsorában éveken át helyet kapott, Astrup élete végéig egy régi, gazdálkodásra is alkalmas udvarházban élt Oslo mellett. Ritka interjúinak egyikében életműve csúcának nevezte a gyűjteményét. Hans Rasmus Astrup esete is bizonyítja, hogy egy ilyen jelentős, a saját korának szinte minden kiemelkedő, nemzetközi léptékű művészt felvonultató magángyűjtemény létrehozásához nem kizárólag pénzre van szükség, hanem a jó időben meghozott döntések mellett biztos ízlésre, helyes értékítéletre és a jelenkor tendenciáit megismerni akaró szellemi kalandvágyra. Idén áprilisban bekövetkezett halálával kétségkívül az egyik legjelentősebb kortárs műgyűjtő távozott, aki az állami intézményekkel való összefonódás helyett magának és szülővárosának teremtett új, tisztán kortárs művészeti profilú, világszínvonalú múzeumot.

TÓTH KÁROLY

Beuys2021

Látnok és univerzális alkotó

Száz éve, 2021. május 12-én született Joseph Beuys a német alsórajnai alföld városkájában, Krefeldben. Igazi szülőhelyének a holland határon fekvő, kelta eredetű várost, Klevét tekintette, amely ifjúkorának művészetét inspirálta. Családneve is kelta eredetű. Itt találkozott első híveivel és támogatóival, a Van der Grinten családdal, a későbbi Moyland-kastélymúzeum és a Beuys-gyűjtemény – több ezer Beuys-mű őrzője – alapítóival.

A 2021-es Beuys-évben világszerte méltatják az univerzális művészt, aki a társadalom megújításának szükség-szerűségét a művészet forradalma elé helyezte. A jubileum esztendejében Berlin, Bonn, Duisburg, Düsseldorf, Wuppertal, Mönchengladbach, Stuttgart, München múzeumai tárják látogatóik elé a legfontosabb műveket, akciókat, projekteket. Új kiállításokon, rendezvényeken, színielőadásokon jelennek meg Beuys a XXI. század számára érvényes üzenetei. Ezért adta berlini galériájában a Group Global 3000 csoportos tárlatának a Beuys for future címet. Az év második felében remélhetőleg a lockdown feloldása lehetővé teszi, hogy a közönség ne csak livestreamként látogathassa a helyszíneket – a legtöbb városban meghosszabbították a tárlatok nyitva tartási idejét.

Düsseldorfban, a K20 „Jeder Mensch ist ein Künstler” („Mind-en ember művész”) című kiállításán nemcsak Beuys művei – plasztikák, rajzok, térinstallációk – voltak láthatók, hanem a művész társadalmi gyakorlatokat érintő tevékenységét is bemutatták. Beuys mai recepti-



Wilhelm Lehmbruck: Ülő ifjú, 1917 és Térdeplő, 1911

hogyan nőttek be a tölgyek az elmúlt 38 esztendő alatt a mellékük állított bazalttömböket.

Beuys szélesen értelmezett művészetfelfogása és az általa megalkotott szociális plasztika fogalma köré épült a bonni Kunstmuseum szabadtéri építészeti konstrukciója, többek között szalmakazal-labirintusban virágzó növényekkel. A hatalmas, bejárható méhkas-térinstalláció – az Alanus-Hochschule és az „A Fair Land Pforzheim” együttműködésében készült projekt – Beuys szellemében a méhek munkamegosztására és közösségi életük példamutató voltára utal. A bonni múcsarnok, a Bundeskunsthalle a Mézpumpát (1977) is kiállította termeiben. Az eredeti 173 csőben 300 kiló méz cirkulál. A méz



Joseph Beuys: Schlitten, 1969

óját semmi sem képviseli jobban, mint a természet-, környezet- és klímavédelem élenjáróinak, a protestmozgalmak szervezőinek akciói: a filmekben, installációkban Christopher D. Stone, Greta Thunberg, Edward Snowden, Zoe Leonard, Michel Houellebecq is szerepel. Phyllida Barlow cementblokkba állított zászlói a pusztuló természeti környezetben keresnek utat; Christopher D. Stone könyvének (Should Trees Have Standing?, 2014) dokumentációja a környezetvédelemért vívott harcokról számol be. Stone 1972-ben megakadályozta, hogy a kaliforniai Mineral King Valley síparadicsommá váljon.

A kiállításon követhettük Beuys monumentális projektjét, a kasseli Documentán 1982-ben kezdeményezett 7000 tölgyfa ültetését. A terv végül számos egyéni közreműködő segítségével valósult meg, de 1986-ban ő már nem érthette meg az utolsó faültetést. Fotósorozat jelenítette meg,

feldolgozása a kreatív gondolkodás és a társadalmi teremtfőző mindenki által gyakorolható tevékenységének metaforájává vált. Létrejöttékor a Beuys-művek közül az egyik legbotrányosabbnak bizonyult, de tovább növelte a művész népszerűségét. Egy emlékező szerint „a Mézpumpa után még a nagymamám is tudta, kicsoda Joseph Beuys”.

De hogyan jutott el Beuys – klasszikus szobrászati tanulmányait megszakítva – a merőben új művészeti gondolkodáshoz?

Fejlődésének megértéséhez az egyik kulcsot a duisburgi Lehmbruck Museumnak a bonni múcsarnokkal közösen rendezett Lehmbruck–Beuys-kiállítása szolgáltatja. Beuys példaképének a szobrász Wilhelm Lehmbruckot tekintette. Mindkettejük alapélménye a világháborúk front- és civil tragédiái voltak: Lehmbrucké az első, Beuysé a második világháború. A pusztítás, a sebesültek látványa,

a romokban heverő, visszahozhatatlan régi világ, a menekülés és a fog-ságba esés traumája, a humanitárius segítségnyújtás élményei mélyen beépültek mind a két alkotó művészetébe, koncepciójába. Lehmbruck művei közül a Térdeplő (1911) és az Elesett (1915–1916) – ezek a náci korszakban az „elfajzott művészet” elrettentő példaként bemutatott, a tárlatokból ki-zárt, kiátkozott expresszionista plasztikák – lényeges inspirációk maradtak Beuys számára. *(Megtekinthető november 1-ig.)*

Legenda vagy sem – Beuys művészetének spirituális háttere tagadhatatlan. A II. világháborúban pilótaként lezuhant, életét nomád tatárok mentették meg, égési sebeit sámánrítusokkal, fagygyúval, filckötéssel gyógyítva. Az eurázsiai mítoszok vissza-visszatérnek gondolati világában, totemhite (az újjászülető nyúl, a szelídfíthető kojot), művészi terápiajavaslatai végigkísérték egész életművét. Különleges kapcsolat fűzte az állatokhoz és a növényekhez. Pecsédjének a karizmatikus vörös keresztet választotta.

A Ruhr-vidék kortárs művészete Beuys ösztönzésének és szellemének továbbéléséről tanúskodik. Tanítványai közül nagy művészek kerültek ki, például Katharina Sieverding, Jörg Immendorff, Imi Knoebel, Blinky Palermo, Anatol Herzfeld és mások. A düsseldorfi művészeti akadémia professzoraként (1961–1972) radikálisan megváltoztatta a hagyományos művészetpedagógiai elveket: nem hivatalos („illegális”) hallgatóként mindenkit felvett az intézménybe. Ide zárandokoltak a reformtársadalom koncepciójának tervezői, Heinrich Böll-lel szellemi szövetségben itt született a Zöldek Pártja, az atomfegyverkezés elleni békeakciók nem egy dokumentuma, akárcsak a neoavantgárd Fluxus-mozgalmak manifesztumai. 1972-ben Beuyst elbocsátották az akadémiáról, a döntést azonban 1978-ban felülbírálták és megsemmisítették. Az ezt követő időszakot pályáján nagy sikerek kísérték: kiállítások, performanszok a Guggenheim Museumban, a Velencei Biennálén, Tokióban, Londonban.

Utolsó éveiben Beuys a „permanens konferencia” műfajával az emberi rombolást elszennvedő Föld jövőjének kilátástalanságára figyelmeztetett. Környezet, mutasd a sebeidet című installációja bizonyítja: Beuys számára a környezetvédelem már az 1970-es évektől domináns és aktuális akciótema volt, és mindvégig az is maradt. A kor egyre inkább igazolta Beuyst. A Lehmbruck-díj átvételkor, 1986-ban, röviddel halála előtt még egyszer hitet tett amellett, hogy a társadalom újraformálása és összefogása szükséges a katasztrófák elkerüléséhez, a túléléshez. A Berlinben bemutatott 100 iskolatábla szövegei tanúsítják, milyen szuggesztív nyelvi erő jellemzte ebben a harcban.

Látnok volt-e, lélekhalász, vagy egy új demokrácia katalizátora? Vajon mi lesz maradandó gondolataiból, életművéből? A bonni Kunstmuseum Passierschein in die Zukunft (Ütlevél a jövőbe) címmel, Beuys és három kortárs művész több száz multiplikációjának kiállításával október 7-től 2022. január 9-ig tervezi korán túlmutató örökségének és mai recepciójának bemutatását.

NEMÉNYI-ARNDT KATALIN

Beuys2021 – Pinakothek der Moderne, München

A kisugárzás próbája

Egy adó vagyok, amely kisugárzik – mondta egyszer magáról Joseph Beuys, mikor a művészet feladatáról faggatták: „Véleményem szerint a művészet az egyetlen evolúciós erő. Ez azt jelenti, hogy csak az ember kreativitásától változnak meg a körülmények, vagyis a mostani körülmények, csak ezzel lehet a művészet és az élet közötti határokat feloldani.”

A müncheni Pinakothek der Moderne kurátorai ennek a kisugárzásnak az erejére kérdeznak rá most azzal, hogy születésének 100. évfordulóján kivitték a múzeumi környezetből a művész tíz, korábban világszerte ismert, emblemikus munkáját, és azokat hét, a mai német társadalom összetettségét mutató közösségi helyszínen helyezték el. A törvényszéki palota Fehér Rózsá termében láthatók Beuysnak a hetvenes évek elejétől erős szimbólumként használt rózsái (Rózsák nélkül semmit sem tehetünk; Rózsát a direkt demokráciáért). Ez nem véletlen, hiszen a Fehér Rózsá mozgalom volt az egyetlen Münchenben, amely fellépett a náci rezsimmel szemben. A régi filmtekercsek-ből álló Hallgatás című objektet a város legjelentősebb filmszínházának előterében állították ki, utalva a mindenkor cenzúra veszélyeire vagy a pandémia következtében beállt kulturális csendre. Beuys talán legismertebb munkája, a Capri-Batterie helyszíne a gate – Garchingi Technologie und Gründerzentrum lett, a Kenés, zsírozás című tárgyat pedig a Haus der Kulturen und Religionenben (Kultúrák és vallások háza) helyezték el. Beuys CityMap címmel a munkákról internetes térkép készült, és ennek alapján a Münchenbe látogatók könnyen megtalálhatják a keresett helyszínt.



Joseph Beuys: A hallgatás / A csend, 1973

5 db filmtekercs, Ingmar Bergman filmjének (1965) kópiájával

– mely világ némi megtorpanás után új erőre kapott, és pénzt csinál abból is, ami alapvetően ellene irányult.

De ez hosszú történet. A mostani kurátori koncepció célja viszont az lenne, hogy a nem a művészet közelében élő fiatal generáció számára nyíljon új lehetőség arra, hogy a hétköznapi életben és helyeken találkozzon Beuysnak a múlt század második felében született és akkor elementáris erővel ható üzeneteivel. Bár ez a bevallott „próbára tétel”, egy már régen halott művész kisugárzásának tesztelése kissé provokatív gesztus, de egyáltalán nem idegen Beuys gondolkodásmódjától. Ő is ezt tette ugyanis, amikor az 1970-es évektől szobrok helyett multiplikátát és objektet készített azért, hogy



Joseph Beuys

alkotójaként tartották számon. Az elismerés nemcsak művészi teljesítményének szólt, hanem annak is, hogy ő volt az első, aki a neoavantgárd művészetnek tudatosan „társadalomjobbító” szerepet szánt. Emellett számos tanítványa bizonyítja, akik időközben nemzetközi sikereket értek el, hogy tanárként is kiemelkedő volt – annak ellenére, hogy a düsseldorfi akadémiáról elbocsátották.

A halálát követő években Beuys öröksége egyre fontosabbá vált, különösen a szobrászat területén. A műalkotásról mint egy társadalmi folyamat termékéről szóló elképzeléseit fiatal művészek követték körülbelül a 2000-es évektől. Manapság inkább a zöld mozgalom egyik alapítójaként tisztelik. Ezt bizonyítja az is, hogy München városa tölgyfákat ültet tiszteletére, ami egyik legismertebb, az 1982-es Documentán megkezdett projektjét idézi. A Pinakothek der Moderne állandó kiállításán továbbra is látható egyik fő műve, a 44 bazaltkőből álló, A XX. század vége című installáció (1983–1985). Első alkalommal mutatják be viszont 1974-ben, Kenyában készült homokrajzait – ezekről Charles Wilp készített fotókat –, amelyek a művészt már „sámáni” mivoltában láttatják. Végül érdekes lehet még az a kortárs kiállítás is, amely október elejétől lesz látható és Beuys szociális plasztikával kapcsolatos gondolataira reflektál.

KOVÁCS ÁGNES

IN MEMORIAM | HENCZE TAMÁS

2021. szeptember 30 - október 15.

