

# műút

Perneczky Géza: **rózsák  
nyesése**

Bolyongás a művész–galerista–műgyűjtő háromszögben



Perneczky Géza: **rózsák  
nyesése**

Ha a tehetség fogalmán gondolkodom, mindig megképződik előttem Perneczky Géza ábrázata. Az egyik legtehetségebb ember, akit valaha is ismertem. Bármire nyúl – márpedig sok mindenhez nyúl: művészetkritikus, művész, történész, elméletíró, szépíró, foglalkozott mail arttal, könyvei kiadásával, kaoszelmélettel, növényrendszertannal, múzeumtervezéssel, s ki tudná felsorolni, mi mindennel még –, érdekeset, magával ragadót, gondolatébresztőt, s a képzeletet kigyújtót alkot. Ebben a könyvében az utóbbi fél évszázad képzőművészetének egy lehetséges történetét meséli el (bőséges kitekintéssel korábbi korszakokra), bámulatos fesztelenséggel és letehetetlenül izgalmasan. A születés pillanatában illetve mozgásban látjuk itt, nemegyszer személyes élményként elbeszélve azt, amit máskor – majdnem mindig – száraz akadémikus tudásként, üres nevezéktanként kapunk a kezünkbe: az irányzatokat, művészi törekvéseket. Perneczky együtt meséli el a művészeti mozgalmak, a művészeti intézmények és a művészeti piac történetét – tömören, elevenen, tehetségesen.

Remek könyv.

Radnóti Sándor

Perneczky Géza: rózsák,  
nyesése

Bolyongás a művész–galerista–műgyűjtő háromszögben

köszönjük a Taniro Kft. támogatását

© Perneczky Géza, 2008

© Janos Szurcsik, 2008

a könyvet megjelentette a műút folyóirat szerkesztősége  
szerkesztette K. Kabai Lóránt  
[www.muut.hu](http://www.muut.hu)

kiadó a Szépmesterségek Alapítvány, Miskolc, 2008  
felelős kiadó Dr. Dobrik István

nyomtatta és kötötte a Szocio-Produkt Kft., Miskolc  
felelős vezető Osváth Zoltán

ISBN 978-963-06-5968-0

2008 műút-könyvek №1

Ha valaki úgy dönt, hogy újra ellátogat ifjúsága színterére, akkor előfordulhat, hogy nem csak a megváltozott utcakép miatt esik neheze a tájékozódás, hanem az emlékezetében élő villamossíneket sem találja már a helyükön. Bele kell törődnie abba, hogy átalakult közben az utcák forgalmi rendje, sőt az élet logisztikája is. Legjobb, ha vásárol egy útikalauzt, és alaposan áttanulmányozza, úgy, mintha nem is ebben a városban nőtt volna fel.

Így jártam most én is, amikor két olyan évtized után, amikor csak távolabbról kísértem figyelemmel, hogy mi történik a művészeti életben, megpróbáltam újra kiigazodni a kiállítások, gyűjtemények és a műkerkedelem világában, abban a labirintusban, melyet akkor ismertem meg, amikor csaknem negyven évvel ezelőtt a Rajna-vidékre érkeztem, és mohó kíváncsisággal vettem bele magam a múzeumi verniszázások közönségének, a belvárosi utcákon sorakozó galériák látogatóinak vagy az utamba akadó rokon lelkek, gyűjtők, kiadók és producerek nyüzsgő forgatagába.

## A művészeti élet nagymesterei és Robin Hoodjai

Akkor mindjárt az első napokban úgy hozta a sors, hogy a düsseldorfi művészeti akadémián járva Beuys osztályába cipelt be valaki. Mivel éppen december hatodika volt, Beuys ruhát cserélt a főiskolai osztálytermet végiglátogató Mikulással, és egy asztalra állva kis happeninget rögtönzött. Nem sokkal később Eötvös Péter vitt el a Stockhausen családhoz, ahol a zeneszerző második felesége, Mary Baumeister festőművész volt, vagy inkább ezt mondanám: dobozokat, objektumokat épített, hogy aztán New York-i galériáknak szállíthassa őket. A látogatásból több évig tartó baráti kapcsolat lett, sok művésszel és muzsikussal találkoztam nála. Egy másik támpont a kölni Genter Strassén működő Kombinat volt, egy többemeletes ház, amelynek a helyiségei különböző stúdiók voltak, itt dolgozott például Vostell, de néhány muzsikussal is, közöttük Kagel. Ezek az évek voltak az azóta lebontott Kölni Kunsthalle virágkorának az esztendei is. Egy sor olyan tárlatot láthattam ebben a város közepén álló, nagyon optimálisan kihasználható épületben, melyekhez hasonlókat azóta sem rendeznek Kölnben.

Közben magam is művészkedtem, konceptuális fotókat és 16 mm-es filmeket készítettem, és csakhamar megszülettek a pecsétművészetre épülő füzeteszerű kiadványaim is. Ulises Carrión, a felejthetetlenül kedves és okos mexikói származású költő és művészetkritikus volt az első galeristám. Kiállítást rendezett nekem abban az In-Out Centerben, melyet két évig működtetett Amszterdamban. Amíg állt ez az intézmény, tulajdonképpen csak néhány holland kollégája és izlandi barátja (például az azóta neves művésszé vált Sigurdur Gudmundsson) látogatták a tárlatokat. Mióta viszont megszűnt, azóta művészettörténeti rangú vállalkozássá emelkedett, és mint ilyen, doktori disszertációk témája lett.

Ulises volt az is, aki bevezetett az alternatív művészek világába, a művészkönyvet, a mail artot és a különböző efemer műfajokat képviselő vagabundok közé. Olyan kulcsfontosságú személyekre hívta

fel a figyelmemet, akiknek a nevét akkor még semmilyen intézmény nem tartotta nyilván. Megadta például Jean Brown címét is, akinek valahol vidéken, Massachusetts gabonatáblái között volt többemeletes otthona, egy gabonatisztító üzemből átalakított archívum- és múzeumépület. Idős asszony volt, egy dadával és szürrealizmussal foglalkozó módos gyűjtő özvegye, aki a fluxusművészek és az alternatívok munkáival egészítette ki a rá maradt kollekción. Vele aztán a nyolcvanas évek közepéig leveleztem, ő a fontosabb munkáimat egy-egy példányban mindig el is kérte. Váratlan fordulatként ért aztán, hogy a gyűjteményét mindenestül megvásárolta a Getty Múzeum 1987-ben. Ennek köszönhetem, hogy azóta én is benne vagyok a Gettyék speciális gyűjteményeinek katalógusaiban. Jean Brown még a régi iskola szokásait követte, mert noha az utolsó éveiben tulajdonképpen már csak mail art művészekkel foglalkozott (akik mindenáron igyekeztek elkerülni azt, hogy a műveiknek egyáltalán ára legyen), mégis gyöngybetűkkel kiállított csekkekkel fizette őket. Én olyan ostoba voltam, hogy ezeket a 10-20 dolláros csekkeket rendre beváltottam a Deutsche Banknál – ma Jean Brownt az alternatív irányzatok legfontosabb mecénásaként, néha pápajaként emlegetik, és a tendencia az, hogy az aláírását viselő csekkek értéke is a kiállított összeg sokszorosára emelkedik.

Az alternatívokat egy sor hasonló maxima mellett az intézmények tekintélyétől és a pénzgazdálkodástól független alkotómunka utópisztikus eszméje éltette. A gondolat nem volt új, de új lehetett az, ahogy a megvalósítására törekedtek. A szabadság eme formáját a résztvevők ugyanis azzal igyekeztek elérni, hogy olyan kommunikációs hálót építettek fel, amely az akkor még olcsón és megbízhatóan működő postaforgalomra épült – és a képversekkel rokon vizuális anyaggal leveleztek. Ez a hálózat az egyre bővülő címjegyzékével és mesésen érdekessé váló forgalmával tényleg oda fejlődött, hogy kapcsolatrendszere csakhamar az egész világra kiterjedt, és működőképes is maradt vagy tíz-tizenöt évre. Hosszabb távon, különösen az intézményekkel való versenyben kitűnt persze, hogy mennyire sérülékeny egy ilyen, mindössze érzelmi elkötelezettségből táplálkozó csererendszer. De az elmaradt generációváltás is az oka lehetett annak, hogy csakhamar a fáradtság jelei mutatkoztak – szét is szakadt a háló éppen akkor, amikor a legtökéletesebbnek ígérkezett (erre még később visszatérek). Mégis, ma már vitathatatlan, hogy ez a kommunikációs kapcsolatrendszer volt az első, még „gyalogos” formája a későbbi, már digitális technológiára épülő internetnek is.

Ulises ennek a networknek az egyik legfontosabb tekintélye lett. Amikor felhagyott a galériázással, egy új intézményformát talált ki a maga számára. Archívumának, amely egyúttal a nemzetközi vizuális költészetnek és a nekilóduló művészkönyv-mozgalomnak is páratlan gyűjteménye volt, egy olyan belvárosi üzlethelységet bérelt, melyet aztán mint valami permanens kiállítást és szabadon látogatható stúdiót, illetve vásárlást és csereberét egyaránt megengedő boltot működtetett. Az árak többnyire olyanok voltak, hogy elég volt, ha a boltba belépve az aprópénzét vette elő az ember.

A neve *Other books and so...* volt, magyar megfelelője *Másfajta könyvek és izék...* lehetne, sőt egy lapot is kiadott egy darabig, aminek a címe stílusosan Ephemera lett. Vállalkozása olyan kapunak bizonyult, melynek küszöbéről nemcsak az európai alternatívok felé nyílt kilátás, hanem ez a bolt az amerikai és latin-amerikai posztfluxus-mozgalmakra vonatkoztatva is komoly vonzerőt jelentett – a helyiségben mindig a legkülönbözőbb emberek lézengtek, és ezek közül sokan nem az utcáról jöttek be, hanem távolabbról, más országokból vagy kontinensekről érkeztek. De maga Ulises is – mint egykor Szent Pál – többször útra kerekedett, hogy előadásaival és rögtönzött kiállításával az ígét hirdesse. Budapesten is járt, és jellemző volt rá, hogy amikor a Fiatal Művészek Klubja kiállítást ajánlott neki fel, ő a falakra legelőször is az alternatívok evangéliumát, a magával hozott címjegyzék lapokra bontott listáját szögezte fel. Még később, a nyolcvanas években is, amikor a neve már annyira ismertté vált, hogy külön üzlethelység nélkül is jól működött az intézménye, én pedig azért látogattam úgyszólván havonta Amszterdamba, mert a monográfiáimat kezdtem írni, és anyaggyűjtés céljából kutattam át a holland archívumokat és műtermeket, Ulisessel még ekkor is tartott a barátság. Nem csak a tapasztalatait, vagy a több példányban felgyűlt archiváliáit osztotta meg velem, hanem az otthonát is, ha hálóra volt szükségem. Egy olyan hálózat része lettem, mely akkor is elég munkát adott volna, ha tíz példány lett volna belőlem.

Így történhetett, hogy lassacskán kihűlt az érdeklődésem az elit művészet és a galériaélet iránt. Annyit még elértem, hogy Helmut Rywelski – aki az Art Intermedia gazdája volt, és galéria-helyiségként egy különös, barlangszerű lokált tartott fenn, mely több éven át Beuysnak is a kölni támpontja és galériája volt – engem is bevett a programjába. De már túl későn ahhoz, hogy hasznom is legyen belőle – az Art Intermedia úgyszólván hónapokkal azután, hogy

engem is publikált egy antológiászerű művészmappában, bezárt. Talán azért, mert Beuys minden mértéken túl meggazdagodott eközben, és Rywelski, az örök lázadó úgy érezte, hogy ezzel kiesett a kezéből az az utolsó adu is, amely az európai avantgárdba, vagy az ő kis üzletébe még életet lehelhetne. Ő komolyan vette ugyanis azt, amit Beuys inkább csak ösztönös taktikai érzékkel, mintegy a fellegekbe vetített költői fordulatként emlegetett, hogy az új művészet mindenki ügye. Abban az Art Intermedia-mappában, melyben én is szerepeltem, volt például Beuystól is egy szignált nyomat. Tíz márkába került az egész kiadvány, ami azt jelentette, hogy lapokra lebontva darabonként egy márkát kóstáltak a művek. Nem csoda hát, ha nem virágzott az üzlet, ilyen olcsón még Beuys sem kellett senkinek. Rywelski azonban nem engedett a csüggesztően olcsó áraiból, ez a fajta idealizmus nála báziskérdésnek számított. Valamikor a rádiónál dolgozott mint a WDR radikális balszárnyának az egyik neves embere, úgyhogy most, miután becsukta a boltját, bánatában megint újságíró lett. Én meg mit tehettem volna mást, elmentem egy másik galéristához, Paul Maenzhez, aki akkor éppen új csillagnak számított a nyugatnémet horizonton. Az intézmények is kikérték a tanácsát, vagyis ő volt az, aki átvette Zwirneréktől a stafétabotot.

Rudolf Zwirner és a vele egyívású néhány galeristát (például Hein Stünkét, Heiner Friedrichet, vagy Rolf Rickét) úgy ismerte az ember, mint a New York-i iskola és az amerikai pop art legfontosabb forgalmazóit az Alpoktól északra fekvő területeken, de ezek a tekintélyek ekkoriban már azon voltak, hogy fokozatosan visszavonuljanak az üzlettől. Maenz egy következő nemzedékhez tartozott, a kései konceptuális művészetet, vagy a transzavantgárd sereghajtóit, illetve az individuális mitológiák címszó jegyében porondra lépő újabb művészeket képviselte. Megnézte a fotóimat, és azt mondta, hogy ahhoz viszonyítva, amit a galériájában forgalmaz, ezeket ő túl okosnak találja. Lehet, hogy igaza is volt, legalább is én így éreztem, és Maenzet továbbra is iránymutató tekintélyként tiszteltem. Tényleg ő volt Németországban az egyetlen, aki még rá tudott tenni egy-egy lapáttal a neoavantgárd éppen lezáruló másfél évtizedére. Később, már a német egyesülés idején, vagyis, mondhatni, az utolsó percekben, Beuys egyetlen szóba jöhető utódjának, Anselm Kiefernek az ólomból gyúrt (és majdnem életnagyságú!) repülőgépeit mutatta be abban a csarnokszerű helyiségben, ami a kölni galériája volt. Cápaszzerűen a látogató felé úszó és mellmagasságban a levegőben megtorpanó sugárhajtású ragadozók benyomását keltették ezek a



félelmetes masinák. Ha megpihentek, kerekek helyett – akár az albatroszok – úszóhártás lábakon álltak, az oldalukba vakolt üvegfalon át pedig látni lehetett, hogy egyik-másik gépnek több kilónyi mák van a bendőjében. Azonkívül bibliai értékű ideológiai zsákmánnyal, ezüstösen hamvas, de mozdíthatatlanul nehéz művészkönyvekkel, fémlemezektől kovácsolt kódexekkel voltak megterhelve, amelyeket ezek a monstrumok kinyitva, talán hogy a Jóisten is könnyebben olvashassa, méternyi lepedőként kiterítve a szárnyaikon cipeltek. A tárlat a *Történelem angyalai* címet viselte.

Maenz ezután bezárta a boltját, Berlinbe költözött, és azzal foglalkozik azóta, hogy múzeum méretű és jelentőségű gyűjteményét menedzselje. Én pedig úgy éreztem, hogy ez a kiállítás számomra is méltó befejezés lehetne. Csak véletlenszerűen tévedtem be ezután egy-egy galériába, és egyáltalán nem forszíroztam, hogy a Düsseldorfban vagy Kölnben meghirdetett verniszázásokon mindig ott legyek. Az eseményeket *in situ* végiglihegő műértőből a komputeréhez ragadt remete lett belőlem.

## Mamuttárlatok és menedzserek

Lehet persze, hogy az út, melyet húsz év alatt megtettem, nem volt tipikus, de néhány meghatározó ismerve mindenképpen jellemző volt azokra az időkre. Zászlók alatt masíroztak az alkotók, és velük együtt mindazok, akiknek valamilyen köze lehetett a művészethez – a lobogókra pedig egymást váltó jelszavak, izmusok voltak felírva: nonfiguratív képek, absztrakt expresszionizmus, színmező-festészet, aztán minimal art, arte povera, pop art, konceptual art, és így tovább... Vagy mégsem? Persze hogy mégsem, hiszen éppen a pop art után, illetve körülbelül egy évtizeddel azután, hogy Andy Warholt és társait Leo Castelli New Yorkban soha nem látott népszerűséghez segítette, ha nem is olyan váratlanul, mint ahogy az első pillanatban tűnhetett, de mégis megszakadt a lánc. Az izmusok megállíthatatlannak tűnő burjánzását zavart csend, majd a művészeti élet protagonistáinak belső meghasonlása követte.

Azok, akik akkor a nyugat-európai piac közelében éltek, egy nagyon frappáns eseményhez köthették ezt az élményüket. Először is az történt, hogy egy kiállítás formájában ajándékba kapták az utolsó évtizedek egész termését, amit aztán nem sokkal később kellemetlenül hűvös tapasztalatok követtek.

Ajándékot emlegetve a *Westkunst* gondolok, arra a mamut-tárlatra, melyet egy kitűnő kultúrpolitikus, Kurt Hackenberg, Köln kultúrszenátora készített elő még a hetvenes évek második felében, és amelyet az általa összeválogatott nemzetközi team 1981-ben aztán meg is valósított a kölni vásárterületen (kurátor: Kasper Koenig, koncepció és katalógus: Glózer László). Eredetileg az lett volna a címe, hogy *Weltkunst*, azaz *Világművészet*, és csak a kelet-európai tömbországainak a várható tiltakozása miatt szűkítették le e megjelölést a nyugati féltekére. De mivel a *Westkunst* amúgy is az 1939 utáni fejlődésről adott számot (és hadd tegyem hozzá: soha többé meg nem ismételtelhető teljességgel), vagyis egy olyan időszakot ölelt fel, amikor Közép- és Kelet-Európában már nem születtek jelentős művek,

ezen a több millió dollár költséget felemésztő rendezvényen csaknem hiánytalanul ott szerepeltek a modernizmus hosszabb életű nagymesterei és a neoavantgárd két évtizedében működő fiatalabb tehetségek. Jellemző volt a tárlat dimenzióira, hogy a seregszemle egyik részlegében, mintegy ráadásként mindarra, amit a korszakok és irányzatok szerint tagolt anyag tartalmazott, az 1945 utáni fejlődés legjelentősebb fordulópontjai kaptak szenzációs dokumentációt, mert Dubuffet, Yves Klein, Richard Hamilton, Joseph Beuys stb. egy-egy történelmi fontosságú tárlatának (összesen egy tucat kiállításnak) a pontos megismérlésére bukkanhatott itt a néző. Mégpedig úgy, hogy egy az egyben újjáépítették az egykori galéria-helységek külső-belső architektúráját – a vásárterület csarnokaiban volt erre hely! –, és az így rekonstruált terekben kiállították azokat a közben szétszóródott, de most az egész világról újra összekeresgélte képeket, melyek annak idején a falakon függtek. Azóta sem próbálkozott senki hasonló teljesítménnyel.

Már jeleztem, hogy a *Westkunst* kapui 1981-ben nyíltak meg, szinte csak hónapokkal azután, hogy Bonito Oliva a transzavantgárd petárdáját az égbe lőtte. Majdnem azt írtam ide, hogy bombáját robbantotta, de már az első lökeshullámok elültével érezni lehetett, hogy bármilyen érdekes is a transzavantgárd bengáltüze, túlzás lenne vele kapcsolatban bombát emlegetni, hiszen nem az izmusok egykori dinamikája tartotta pörgésben ezt a szikrát köpködő kereket. Igaz, a szereposztás még a régi volt: íme, itt egy kitűnő kritikus, aki megírja a felfedezés örömetől áthatott esszéket, amott meg, lám, néhány kurátor, akik jó időben és jó helyen akasztják ki közszemlére a képeket. Az 1945 utáni fejlődés már produkált hasonlót, nem is egyszer. Gondoljunk csak Clement Greenberg működésének több mint egy évtizedes virágkorára. Az 1950-es évek elejétől kezdve csaknem két évtizeden át ez a New York-i műkritikus volt az amerikai lapok feuilleton-rovatának megfellebezhetetlen tekintélye. Csak azok válhattak a New York-i iskola neves képviselőivé – az absztrakt expresszionizmus és a színmező-festészet művelői voltak, valamilyen nonfiguratív művészek –, akiket Greenberg támogatott. Az ő segítségével azonban nem csak pártfogó hangú cikkeket, hanem korbácsütéseket is jelentett, Greenberg egy partizánvezér könyörtelenségével tüzelte harcra a csapatát az úgymond „burzsoá ízlésvilág” ellen (mert a terminológiáját is a klasszikus forradalmak szótárából vette), és így terelte a művészeket a létező legpolgárabb szervezet, a múzeumok intézményrendszere felé. Európában Pierre Restany

játszott hasonló szerepet, ő a nouveau réalisme (Arman, Tinguely, Spoerri, Yves Klein) működésének a hátterét tapétázta ki a cikkeivel. Az ötvenes évek harmadik újítójáról, Dubuffet-ről az mondható el, hogy igen sokoldalú borkereskedő volt, nagyvállalkozó, teoretikus, sőt műgyűjtő is egy személyben, és mint tudjuk, a nagy karriert befutó art brut terminus megalkotója – neki nem volt szüksége külső segítségre.

És Joseph Beuys? Őt nem egy kritikus, hanem egy düsseldorfi galerista, Alfred Schmela fogta karon, és vezette be a művészettörténetbe. Schmela azt a fajta galériást képviselte, amelynek felülmúlhatatlan prototípusát Ambroise Vollard, a belle époque Párizsának legendás képkereskedője testesítette meg. Schmela is öntörvényű lény volt, tömzsi, dörmögve cammogó medve, kiszámíthatatlan irányba lóduló Rajna-vidéki bennszülött, akinek még a németjét is nagyon erős tájszólás színezte. Mikor már többszörös milliomos volt, még mindig nem bírta rászánni magát arra, hogy valamilyen galéria-helységet béreljen. A lakásában bonyolította le az üzleteit, és híres volt arról, hogy veszélyes őt felkeresni, mert későn kel. Én is úgy találok vele, hogy amikor kiszálltam a vonatból Düsseldorfban, és valamikor a déli órákban sikerült eljutnom az otthonáig, ahol aztán kissé lámpalázasan becsöngettem, még mindig a pizzamájára húzott házikabátban találtam, így rendezgette-rakosgatta a bútorokhoz támasztott képeket. Persze végül mégis csak felépült a Galerie Schmela is, méghozzá közvetlenül a düsseldorfi Kunsthalle mellett, ezt azonban csakhamar átvette a lánya, mert addigra Schmela már megöregedett.

Ezeket a mellékesnek tűnő epizódokat most azért részletezem, hogy emlékeztessenek rá, az európai kultúra utolsó két és fél évszázadának nagy teljesítményei nem ragyogó tükörtermekben vagy intarziadíszes íróasztalok mellett, hanem takaros, vagy éppenséggel lompos polgári lakásokban, néha pedig bordélyházakban, vagy a hátsó udvarok műhelyeiben, afféle bateau-lavoirokban születtek meg. A XX. század végén azonban szembeszökően megváltozott a helyzet – talán az üzletvitel rizikófaktorának megnövekedése vagy a belsőépítészeti megoldások volumenének kitágulása is közrejátszhatott ebben. Hangár nagyságú galériaenteriók jöttek divatba, ami pedig a forgalom lebonyolítását illeti, jéghideg kalkuláció az üzletvitelben és könyörtelen rámenősség, néha egyenesen ultimátumra emlékeztető hangvétel a partnerekkel való kapcsolatokban.



Ez volt jellemző arra a stílusra is, ahogy a műkereskedelem kisebb, de frissebb és elszántabb része Bonito Oliva innovációit felkarolta, és a szélesebb közönségréteg felé való közvetítését az Alpoktól északra is menedzselni kezdte.

1980 körül a közvéleménynek még sejtelve sem lehetett róla, hogy a színpalak mögött miféle konfliktus kiobbantására történtek előkészületek. Csak amikor egy évvel később valóban megnyílt a *Westkunst*, derült ki, hogy ez a nagy gonddal és körültekintéssel megvalósított tárlat nem találkozott a műkereskedelem élcsapatának ízlésével, ezek ugyanis hiányolták a több évtizedet átfogó seregszemléről az utolsó hónapok termését, a nagy üzletnek ígérkező transzavantgárd és az azzal párhuzamba állítható helyi kezdeményezések szerepeltetését. Sikerült is elérniük azt, hogy ott, ahol a *Westkunst*-tárlatnak vége lett, ne ütközzön a látogató zárófalba, hanem egy nyitott ajtó vezessen innen a folytatásba, a vásárterület következő szekciójába. Itt egy rögtönzött show formájában az volt kiállítva, ami a nyolcvanas évek művészetének ígérkezett. (A *Westkunst* katalógusában ezt a toldalékat tulajdonképpen csak a kötet záradékaként odabiggyesztett *A művészek kínálata* fejezetcím, és alatta egyetlen mondat képviselte, amely így szólt: „A kiállítás és a közikönyve egy nyitott oldallal végződik”.)

Elsősorban olyan művészek munkái szerepeltek ebben a rögtönzött folytatásban, akik mint a Neue Wilde (új vadak), vagy mint a Heftige Malerei (heves, indulatos festészet) képviselői váltak ismertté, akik a transzavantgárd olasz művészeivel, vagy azok amerikai megfelelőivel voltak párhuzamba hozhatók, és akiket egyre gyakrabban a neoexpresszionizmus gyűjtőnév alatt kezdtek szerepeltetni. Ez a folytatás természetesen szervezetileg sem tartozott már a *Westkunst*hoz. És nemcsak nyers hangon szólt, hanem nagyon eklektikus benyomást is tett – nem csoda, hiszen az itt látható képek az akkor már több mint fél évszázada meghaladottnak vélt expresszionizmus stílusjegyeit támasztották fel szándékosan elnagyolt és túlfeszített gesztusokkal, provokatív éllel.

Elképzeltető volt persze, hogy ezzel a kísérlettel az olasz transzavantgárd német változata születik majd meg, és ha volt ilyesmire esély, akkor azt illetett volna támogatni is. Ami azonban mégis elrontotta a bemutatkozás légkörét, az volt, hogy a megnyitó után gyorsan világossá vált, hogy szemben a *Westkunst*

anyagával, melyet három kontinens múzeumaiból és magángyűjteményeiből kölcsönöztek ki a retrospektív tárlat rendezői, ennek a neoexpresszionizmust bemutató kortárs kollekciónak a darabjai megvásárolhatók voltak – és úgy tűnt, éppen ennek a különbségnek kellett most feltétlenül érvényesülnie.

A sajtóvisszhang egy része el is marasztalta a *Westkunst*ot, hogy maradiak, vagy „múzeumiak” a szempontjai, és hogy nem tart lépést a legfrissebb eseményekkel. Való igaz, a *Westkunst* rendezői nem voltak elég éberek. Nagyon könnyelműen azt az alcímet adták ennek a történeti áttekintésnek, hogy *Kortárs művészet 1939 óta*. Vagyis tágabban értelmezték a szót, mint a műkereskedelem. Törölniük kellett volna a szótárukából a „kortárs” jelzőt, és vele együtt mindazt, ami a jelenre, vagy a piacra emlékeztethet.

## Pillantás a kulisszák mögé

A berzenkedés természetesen nem járhatott sikerrel, legfeljebb arra volt jó, hogy elrontsa sokak szájízét. A folytatás azonban már tényleg komoly krízishez vezetett. A következő esztendőben, 1982-ben került sor ugyanis a hetedik *documentára* Kasselnben. És ahogy közeledett a megnyitó, lassan megtudhattuk az újságokból, hogy baj van a *documentával*, mert Rudi Fuchs, az erre a fordulóra kinevezett művészeti vezető, úgy látszik, kénytelen feladni azt a koncepcióját, amivel pedig nem sokkal korábban elnyerte a *documenta* szervezeti vezetőinek a bizalmát és vele a kurátori rangot is. Mik voltak a megbiatása mögött álló feltételek?

Néhány szót a *documenta* megszületéséről és működési elveiről: Az első tárlatot, amely retrospektív módon a klasszikus moderneket mutatta be, egyszerűen még *A huszadik század művésze-te* címmel 1955-ben rendezték meg abban a XVIII. században épült Friderikánumban, melyet Európa első képtárnak épült architektúrájaként ismer a művészettörténet – a többi nagy múltú múzeumépület ugyanis inkább kastélyként szolgált eredetileg. Ez a későbarokk palota túlélte a második világháborús bombázásokat, és azóta is a kasseli hercegi parkot szegélyező városnegyed díszje. A vállalkozás kezdeményezői – és még hosszú időn át a folytatás elvi és gyakorlati szempontjainak kijelölői is – a modern képzőművészet nemzetközi tekintélyű professzorai, Arnold Bode és Werner Haftmann voltak, akiknek sikerült rávenniük a nyugatnémet szerveket, hogy ebben a történelmi atmoszférát sugárzó épületben négy-öt évenként olyan nemzetközi művészeti szemléket rendezzenek, melyek abban különböznek a sokfelé megtartott és a legkülönbözőbb céllal meghirdetett biennálétől, hogy minden egyes alkalommal valamilyen súlyponti szempontot szolgáló és szigorúan válogatott nemzetközi anyagot mutatnak be. Az egyes *documenta*-tárlatokat egymást váltó kurátorokra bízták – a száznapos rendezvényért ők vállaltak felelősséget, és ők jelölték ki, illetve hívták meg a résztvevőket is. Vagyis a *documenta* nem országok seregszemléje, és nem is a művészek kulturális olimpiája. Díjak

kiosztására sem kerül sor természetesen. Ehelyett az lett a feladata, hogy világos koncepciót és megbízható értékrendszert képviseljen a régibb keletű nemzetközi szemlék pátosza és pompája helyett.

A költségeit már az első alkalomtól kezdve egy cégszerűen bejegyzett társaság viselte, de nem egyedül, mert a finanszírozásba Hessen tartomány és Kassel városa is beszállt. Az első *documentán* másfél száz művész több mint ötszáz műve került bemutatásra, az azt követő tárlatokon pedig általában ennek a számnak a duplájával lehetett számolni – miközben a kiállítási terület is jelentősen megnövekedett. Nemcsak a parkban lévő egykori Orangeriet csatolták a *documentához*, hanem egy újonnan épült Neue Galerie is a tárlatok szolgálatába állt, és ezen kívül egyre több alkalmi pavilon vagy plasztikai együttes tarkította a *documenták* alkalmából a kasseli park zöld gyepét. A seregszemlék, melyeknek az volt a célja, hogy a náci uralom és a második világháború pusztításai után visszaállítsák Németország kulturális tekintélyét a világban, lassacskán törleszteni tudták az adósságokat, de a növekvő kapacitás oda vezetett, hogy már fennállt a veszélye annak is, hogy túlpörög a kiállítási gépezet. Már az első szemlék után elfogytak a klasszikus modernek, az újabb négy-öt éves periódusok pedig túl rövidek voltak ahhoz, hogy ilyen rövid idő alatt új remekművek száza szülessenek – kiszámítható volt, hogy csakhamar felhígulnak majd a tárlatok.

Megoldásként két út kínálkozott: vagy ritkábban rendezni a *documentákat*, vagy pedig radikálisan csökkenteni a résztvevők számát, és így biztosítani a színvonalat. Az utóbbi megoldásra esett a választás, mert kár lett volna megbolygatni az egész világról Kasselbe látogatók százezreinek időközben kialakult reflexeit, és ezzel veszélybe sodorni a négy-öt évenként kulmináló *documentaturizmust*. A belga Rudi Fuchs volt az első olyan kurátor, aki egyrészt nem a német nyelvterületről érkezett (nyilvánvaló előny, ha szembe kell szegülni a közben kialakult hazai szokásokkal), másrészt pedig a vezetőség elképzeléseivel is összehangolható elképzeléseket hozott magával. Úgy vélte, hogy a *documentának* meg kell elégednie a Friderikánum épületével, s ebből egyenesen következett az is, hogy ezúttal csak két-három tucat művész szerepelhet. Így lett volna elérhető az, hogy a tárlatok újra magvasabbak és színvonalasabbak legyenek. A lábra kelt rémhírek viszont arról szóltak, hogy a galeristák szervezete egy olyan listát nyújtott be Rudi Fuchsnek, amely ezeknek az számoknak a sokszorosát tartalmazta.

Valószínű, hogy már korábban is működött a műveket kölcsönző intézmények befolyása valamilyen formában, most azonban a kapcsolatok, úgy látszik, konkrétabb formát öltöttek. Például olyat, hogy ha nem találna a lista meghallgatásra, akkor a szervezethez tartozó galériák megtilthatják a velük szerződésben álló művészeknek, hogy a *documenta*n szerepeljenek. Mivel a művészeti piacon nem sok esélye lehetett az olyan művészeknek, aki nem volt leszerződve valamelyik fontosabb galériához, egy ilyen bojkott lehetőségét, illetve az azzal járó következményeket komolyan kellett venni. Rudi Fuchs végül is 167 művész mintegy 1000 művét állította ki Kasselben, ami azt sejteti, hogy ő komolyan vette a veszélyt. És csak úgy tudott helyet találni ennek az óriási anyagnak, hogy igénybe vette a rendelkezésre álló valamennyi épületet. A következő *documenták* pedig aszerint szerveződtek, hogy jelentkezett-e olyan kurátor, aki elég erőt érzett magában arra, hogy *documentát* rendezzen a műkereskedelem legbefolyásosabb részének megkerülésével.

A kívülállónak az lehetett az érzése, hogy akadt ilyen, nem is egy, de az is hozzátartozott a benyomásokhoz, hogy meg kellett fizetni az ilyenkor elkerülhetetlenné váló manőverezések árát – komplikáltabbá váltak az előkészületek, és egyre furább lett a kiállítások összetétele. A következő seregszemlére például az Egyesült Államok egyik nagy gyűjteményéből kértek kölcsön – és hoztak át hajóval – néhány igen nagy méretű Anselm Kiefer-képet, holott Kiefernek akkor még Németországban volt a műterme (később költözött át Provence-ba). Feltehetőleg azért, mert ezekre az Európán kívülre került műtárgyakra már nem vonatkoztak a galériákkal kötött megállapodások. De volt olyan *documenta* is, melynek az egyik legnagyobb tételét Gerhard Richter motívumgyűjteménye, közel ezer fényképfelvétele képviselte – ezek a fotók ugyanis csak munkaeszközök voltak, és nem számíthattak igazi műtárgyaknak, kívül estek tehát a műkereskedelemmel kötött szerződéseken. És sor került szociológiai kitérőkre is, így például amatőrök és naivok szerepeltetésére, vagy az 1987-es *documenta*n képzőművészettel is foglalkozó költők (például Ian Hamilton Finlay) bevonására, de helyet kaptak építészeti megoldások is (egy az ilyen példák közül: Stephan Wewerka könnyűfém pavilonja), illetve design-munkák (többek közt a legújabb Mercedes-modellek, melyeknek persze a frankfurti és párizsi autószerelőknél lett volna a helyük). Egy további *documenta* gerincét magas színvonalúnak beígért előadások sorozata jelentette, és a bemutatásra kerülő vizuális műveknek, fényképeknek, videóknak és különböző

módon kivitelezett terveknek tulajdonképpen az volt a feladata, hogy ezeket az értekezéseket gazdagítsák illusztrációs anyaggal (jelző: száz nap *documenta*, száz előadás). De a kilencvenes években megint csak előfordult az, hogy a *documenta* felhozatalát vélhetőleg a műkereskedelem kívánságainak figyelembevételével állították össze. Emlékszem, még a nyári szünetben üressé váló iskolai tantermekben is kiállítási szekciók kaptak helyet egy alkalommal. Nem csodálnánk, ha a szervezők belefáradtak volna a csatározásokba, vagy ha úgy érezték volna, hogy nem megoldás a *documenták* anyagát a vezető galériák megkerülésével összeállítani.

Szeretném hangsúlyozni, hogy mindabból, ami a színpad mögött történt, a sajtó alkalmankénti találgatásaitól eltekintve soha semmi nem került nyilvánosságra. A *documenta* mindmáig nemzeti ügynek számít a német szervek és a közvélemény szemében, sőt bizonyos mértékben európai ügynek is (mert például mérsékelni képes az amerikai művészet tagadhatatlan hegemoniáját), és ha voltak problémák, azokat nem egy marmelád-üzem színvonalán oldották meg. A hivatalossá tett forrásanyagban azonban megtalálható a történetek nyoma. Manfred Schneckeburger, aki korábban már rendezett egy seregszemlét Kasselben, és Rudi Fuchs vendégszereplése után elvállalta az 1987-ben sorra kerülő nyolcadik *documenta* rendezését is, az előkészületek idején – nyilván azért, hogy a megszilárdítsa a *documenták* erkölcsi tekintélyét – közreadta egy kötetben az addigi seregszemlék szervezeti és művészeti vonatkozású adatait, sőt az egyes rendezvények finanszírozási mérlegét is – legfeljebb csak a sajtóidézetekkel bánt takarékosabban. De a könyvhöz írt bevezetőjében ott olvashatjuk: „...a *documenta*nak ismételtelen is a szemére hányták, hogy azokat a művészeket állítja előtérbe, akik amúgy is uralják a piacot, vagyis hogy nem más, mint a műkereskedelem kirakata. [...] Nagyon komplikáltan működik a függőségeknek ez a rendszere, ám nincs veszélyesebb függőség, mint az, amit a nyilatkozatok szabadjára eresztése és az információk manipulálása okozhat. Persze hiábavaló lenne tagadni, hogy a *documenta* függ ezektől a dolgoktól, hiba lenne nem észrevenni, hogy egyik vagy másik *documenta*-tárlat tényleg affinitásba került a piaccal. Mert nem mindig hazudnak a pletykák, ha árukapcsolásról, az erős műalkotások kikölcsönzését a gyengébbekhez kötő feltételekről, vagyis a galeristák ama igyekezetéről szólnak, hogy optimális helyet verkedjenek ki a művészeknek.” És hadd idézzem még ugyanebből a kötetből Rulf Herzogenrathnak, a német Kunstverein elnökének két mondatát: „Magával ragadónak

tűnt Rudi Fuchs azon javaslata, melyet még 1978-ban tett, és amely egy csupán 40 művészből álló szemle víziója volt, koncentráció, az »esztétikai értékek temploma«. És velem együtt sokan másoknak is csalódnuk kellett, amikor éppen ezt nem sikerült elérni.”

Az egyik legkorábbi *documenta*, az 1959-es, melynek címe *Művészet 1945 után* volt, még egy nagy tekintélyű galériatulajdonost, Rudolf Zwirner tudhatta kurátorának, de ott volt a szakbizottságban Stünke, a klasszikus veretű Galerie der Spiegel vezetője is. A jelentősebb galériatulajdonosok részvételére máskor is sor került még ezután – bizonyítékként arra, hogy a művészeti élet két kardinális fontosságú táborának, a műkereskedelemnek és a kurátoroknak a konfrontációja csak újabb keletű dolog, és kezdetben még nem volt meg. Mivel magyarázható, hogy mégis ilyen irányt vettek az események menet közben?

Lehet, hogy az egyszerű kiállításlátogató, de esetleg a megfigyelő szerepébe került szakember is az etikai normák hanyatlásáról beszélne – ismerjük az ide vonatkozó kifejezéseket, amelyek olyan könnyen csúsznak ki az emberek száján. A tájékozottabbak talán inkább az amerikai piaccal hasonlítanák össze az európai műtárgy-forgalmat, és a hisztériáért a kis európai nemzetállamok felfűtött belső piacát, az ott kialakuló, túlságosan szoros versenyt okolnák. Lennének továbbá olyanok is, akik az árak valószínűtlen megugrásával magyaráznák a kiélesedett helyzetet, és nem lehetetlen, hogy ők járnának a legközelebb az igazsághoz. A viszonylag kiegyensúlyozott klímájú ötvenes éveket követő tíz esztendő alatt – legalább is ami a modernnek élbolyát illeti – az árak átlagban öt-tízszeresükre növekedtek.

## A műtárgypiac súlypontjainak megváltozása

A nyolcvanas évek elején tudomásul vettük azt, hogy az olasz transzavantgárd festői láthatólag azt tűzték ki célul, hogy az őket megelőző törekvésekhez képest (minimal art, concept art, arte povera stb.) üdítően fantáziadúsak és mesélő kedvűek legyenek, de az is valószínű, hogy nem én voltam az egyetlen, aki a képeikben gyönyörködve arra gondolt, hogy Enzo Cucchi, Sandro Chia vagy Francesco Clemente afféle rezervátumot alkotnak, ami tulajdonképpen kívül esik az avantgárd berkein. Egy *secret garden*, egy rózsakert volt ez, ahová az izmusok csatáiból megtérve ülhetett ki virágokat szagolgatni az ember. Persze, nem nagyon bánkódtunk amiatt, hogy Itália egy ilyen kies liget, hiszen a németekkel, lám, mostoháiban bánt a természet. Mert a Heftige Malerei kertjeiben, úgy tűnt, csupa csalán nő – ámbátor nem lehetett letagadni azt sem, hogy a csalán is tolmácsolhat extatikus élettérzéseket.

Amerikában már nem volt ennyire áttekinthető a helyzet, ott a neoexpresszionizmus sohasem lépett fel zárt falanxként. Láttam Julian Schnabel egyik retrospektív kiállítását, azokat a híressé vált képeket, amelyeket tört tényérokkel meghintett vásznanokra applikált – és tetszettek. Olyan volt, mintha Kienholz civilizációs hulladékokból épített szobrait préselte volna valaki táblaképekké. Persze ezek a képek még így is elég egyenetlen felületekkel rendelkeztek, néha például szarvasagancsok álltak ki belőlük. Aztán megismertem azokat a 20-30 négyzetméteres vásznait is, melyekről már hiányoztak mind az agancsok, mind pedig a porceláncserepek – Schnabel lehigadt, és ez nem tett jót neki. Kitűnt, hogy az éles és szűrős felületek nélkül sokkal üresebb.

Jeff Koons munkásságát már nem volt ilyen könnyű polcra tennem. Az első jelentős műve, amivel találkoztam, az a kettős szoboralkotás volt, amely az aacheni Ludwig Fórumban volt kiállítva: a művész és felesége populáció közben, a testekre vetett glamuróz tüll-lepellel, mely csak arra volt jó, hogy még jobban kiemelje a meztelenségü-

ket. Később meggyőződhettem arról, hogy Koonsra nem az ilyen túlkomplikált alkotások az igazán jellemzőek. A kilencvenes évek óta túlnyomórészt olyan plasztikákból épül fel az oeuvre-je, melyekben egy konzervatív ízlésű biedermeier polgár sem találna semmi kivetnivalót. Mert ezek kissé a meissenai vagy herendi porcelánnippekre emlékeztetnek, noha azok tízszeres vagy százszoros nagyításainak tűnnek – és néha csakugyan porcelánból is készültek (mint például az a pasztellszínekkel és arany futtatással gazdagított szobormű, amely Michael Jacksonról készült egy majommal az ölében). Még hatásosabbak voltak akkor, ha a környezetüket tükröző, és ezért a formákat valószínűtlen ragyogásba öltöztető krómozott acélból készültek. Amikor először láttam ilyen műveket, illetve a belőlük kifejlesztett, úgynevezett „ballon”-szobrokat (ezek is nipppek, de luftballonra emlékeztető részletformákkal), ismét megerősödött az a benyomásom, hogy a porcelán dísz tárgyak világa ez, sőt közelebb-ről bemérve a vonzalom irányát Közép-Európa tárgyi kultúrájának hatását éreztem – csakhogy fantasztikusan elidegenítve, a Szíriusz valamelyik bolygójáról érkezett idegen szemével nézve. Koonsnak sikerült elérnie, hogy az ő tolmácsolásában ezek az ismerős eredetű formák se hasonlítsanak semmire. Sokat tanult Warholtól is, sőt talán éppen ő Warhol legkonzekvensebb folytatója, hiszen mindketten denaturalizálják a giccseket. Meg voltam rendülve, és magyarázatot kerestem.

Az egyik elméletem úgy szól, hogy Staller Ilona, aki Ciccioletta néven pornósztrákerként csinált karriert, aki pártja képviselőjében már igen fiatalon az olasz parlament tagja lett, és aki ezután azért vándorolt tovább Amerikába, hogy ott Jeff Koons felesége legyen, merész eltökéltséggel nem csak az amerikai kultúra egyik kulcspozícióját szerezte meg, hanem – betörve az Egyesült Államok legmagasabb körébe – az óvilágból magával hozott ízlést is sikerült ott érvényesítenie. Mert azzal, amire Jeff Koonst inspirálta, művészettörténetet csinált. Nem kizárt, hogy Bartók zenéje és az Aranycsapat futballja után ez a harmadik legnagyobb olyan teljesítmény, amely a XX. század folyamán a Kárpát-medencéből érkezett. (Koons a házassága előtti években főleg rideg atmoszférájú és spekulatív ízű objektet készített, Ciccioletta viszont majdnem úgy hatott rá, mint amilyen hatással az underground legendás fellegvára, a Factory lehetett Warholra, erre az eredetileg visszahúzódó természetű, templomba járó fiúra – mindkét esetben az ellenkultúra termékenyítő hatása figyelhető meg.)

Két külső körülmény könnyítette meg, hogy a nyolcvanas és kilencvenes években kialakult talányos helyzetet az ízléstörténet és a közgazdaságtan egy-egy epizodikus fejezetének tekintsem. Az egyik fordulat ma már közhely, és ez a posztmodern bejelentése volt. A terminológia elég korai. Charles Jencks kötete, amely a posztmodern építészet nyelvi problémáiról szól, 1977-ben jelent meg. Ez, rövidre fogva a lényegét, a stíluspluralizmus és az eklektika visszatérésére keresett példákat az építészetben. Lyotard filozófiai esszéje, a *La condition postmoderne* (magyarul: *A posztmodern állapot*) két évvel követte Jenckset, és ez az eszmefuttatás sokkal mélyebbre ásott. A stílusjegyek gyengülésének (vagy elhalásának) tünetei mögött megpillantotta az okokat is: a mítoszok és narratívák kiürülését, magyarán a tetteinket vezérlő ideológiák és utópiák kifáradását. A nyolcvanas évek közepére-végére azonban már csendes egyetértés alakult ki arról, hogy az így bejelentett új korszakot (és terminológiáját) nem szabad túl komolyan venni – mert annyi igaz, hogy valaminek tényleg vége lett, anélkül azonban, hogy ezzel valami új dolog elkezdődött volna. A helyzet egy függőben maradt sakkjátszmára emlékeztetett. A játékosoknak meg lett engedve, hogy azt csináljanak a szünetben, amit csak akarnak. Majd úgy is szól a csengő – így az instrukció –, ha újra helyet kell foglalniuk a tábla mellett. A csengő azonban mindmáig nem szólalt meg.

A másik esemény már kevésbé ismert, és speciálisan a képzőművészet és a műkereskedelem kölcsönös viszonyának az ügye. A nyolcvanas évek végén és a kilencvenes évek elején ugyanis nemcsak a tőzsdéken, hanem az árverési csarnokokban is egyfajta krach ütött be, a modern művészettel foglalkozó műtárgyforgalom megbénult egy időre, sőt vannak ágazatai, ahol az árak máig sem regenerálódtak teljesen. Akkor még az átlagosabb szintű impresszionista képek forgalma is nagyon visszaesett, és sok minden más, például Picasso idős korában festett képeinek és az ugyanezekből az esztendőkből származó sokszorosított grafikáinak a keresettségé pedig annyira megrokkant, hogy az máig is érezhető. Legrosszabbul azonban éppen azok az 1980 körül jelentkező új festői csoportosulások jártak, melyek a *Westkunst* folytatásaként megrendezett – illetve az azzal szembeállított – bemutatókon is szerepeltek, vagyis a neoexpresszionisták. Mint egy túl nagyra fújt léggömb, kipukkadt a körük fújt dicsőség. Ha megpróbálok visszaemlékezni ezekre az időkre, akkor úgy rémlik, hogy velük kapcsolatban olvastam először a spekulációs buborékok (bubble, Blase) művészeti életben játszott szerepéről.



Az első pillanatban az lehetett az ember benyomása, hogy ez az első izmus a modernizmus történetében, amely tényleg megbukott. A szakértők nagy része persze kezdettől fogva hangoztatta, hogy szó sem lehet egységes stílusirányzatról, és ezt a véleményüket meszesemenően igazolta az azóta eltelt közel három évtized. Ma ugyanis még világosabban látszik, hogy nincsen olyan stiláris mérce, és nem lehetünk olyan kronológiai párhuzamra sem, amelynek jegyében Anselm Kiefer egyívásának tűnhetne például Julian Schnabellel, vagy Penck rokona lehetne Baselitznek, és még kevésbé állíthatók párhuzamba az itt felsoroltak, teszem azt, Francesco Clementével. Ez egy nagyon szétszórt csapat, melyet a pop arttal összehasonlítva csupán a festői technika visszatérése (az „ölfaktális” élmények, ahogy Duchamp mondaná), az absztraktokkal szembeállítva pedig egyedül a figurális ábrázolásmód valamilyen formája fűz össze. És voltak olyanok is köztük, akikre még ez sem áll, mert Schnabel tulajdonképpen nem figurális, a korán elhunyt Martin Kippenberger is egy egészen különleges fejezet lehetne (változatlanul emelkednek az árai, vagyis őt nem is rántotta magával a bessz). Mindenesetre egy olyan korszak után, amikor a modern művészet sokra kötelező genezise diktálta a tempót, a neoexpresszionisták munkái a megállás és a megnyugvás élményét keltették, a felfedezőutak után visszatérést a jól ismert öblökbe. És az ilyesmi is okozhat időleges eufóriát – szól a szakirodalom ítélete. Én annyiban vagyok türelmesebb, hogy úgy gondolom, ha nem alkottak valamilyen irányzatot, akkor tulajdonképpen nem beszélhetünk bukott izmusról sem. De ezzel persze még nem válaszoltam arra a kérdésre, hogy miként ítéljük meg a neoexpresszionizmus fejezetbe fölvetett egyes életműveket.

Azt az álláspontot osztom, hogy minden korszakban születnek jelentős tehetségek, és csupán csak az a nagy kérdés, hogy jut-e az ilyeneknek méltó feladat. Hogy a neoexpresszionizmus évtizedére vonatkoztatva ez pontosan mit jelent, arra még korai lenne végleges választ adnunk. A nyolcvanas évek elején fellépő fiatalok között tényleg akadtak olyanok, akik nem ígértek túl sokat, és akiknek az oeuvre-je csak tovább halványult a következő években (hogy neveket is említsek: Walther Dahn, Jiri Dokoupil, Rainer Fetting, vagy Salomé). Fellépésükre visszatekintve az egyik legérzékenyebb szeizmográfal rendelkező gyűjtő és művészeti író, a hamburgi Kunstverein jelenlegi elnöke, Harald Falckenberg úgy érzi, hogy a zenei branchokban dívó gyors sikerek, a trend-irodák instrukciói alapján kinevelt popsztárok lehettek az őket felfuttató galériák számára a példamutató modellek.

Ennek jegyében lehetett program egyfajta dilettantizmus és „bad painting”-mentalitás is. A korábbi évtizedek elméletileg is megalapozottabb képzőművészeti törekvései után pedig a konzumtársadalom alaprincípiuma, az azonnali élvezet, a *desire* vált a nyolcvanas évek vezérlő elvévé – a művészek, ahogy Falckenberg fogalmaz, a piac cinkosai lettek. Nem csoda, tehetném hozzá, hiszen még ma is ez a roppant leegyszerűsített, de hatékony modell az egyetlen instrukció arra nézve, hogy miként lehet karriert csinálni – gondoljunk csak az európai televízióadók által széles spektrumban sugárzott *Superstar*-műsorokra, és az azokba bújtatott „pedagógiai elvekre”. De Markus Lüpertz, aki eleve felkészültebb pozícióból indult, és aki a düsseldorfi művészeti akadémia professzoraként évtizedeken át festőfejedelmeknek kijáró tiszteletet élvezett, nos, az ő oeuvre-je sem bővült tovább az első esztendő néhány kemény ütésű találata után. Sandro Chia vagy Enzo Cucchi viszont nekem mindig is tetszett, Anselm Kiefert pedig eleve kiemelném a csapatból, mert őt még ezeknél is sokkal fontosabbnak érzem.

Vagyis úgy látszik, hogy az ízlésem nem nagyon változott meg azzal, hogy a neoexpresszionisták többsége – különösen, ha a piacukat nézem – ma már nincs ott az élcsapatban. A mezőnyt differenciáltan kell néznünk. És az is köztudott, hogy mindig akadnak kvalitásos életművek, melyek búvópatakaként csörgedeznek, és nem kizárt, hogy most is vannak ilyenek. Csak a múlt héten történt velem, hogy Köln egyik belvárosi utcájában járva önkéntelenül is megálltam egy jó nevű képergetező kirakata előtt, mert az volt az érzésem, hogy valami fontosat látok. És tényleg, néhány igen jó gouache- és olajkép volt az ott kiállított keretekbe lazán beillesztve – úgy tűnt, csak azért rakták őket oda, hogy a ráma ne hassanak annyira üresnek. Elvira Bach festményei voltak, egy korty friss víz a szmogtól elnehezült belvárosban, egy apró epizód a kölni utcaképben. Ő is egyike volt a nyolcvanas években nagy karriert befutott neoexpresszionista festőknek, most viszont, lám, örülhet, ha ilyen formában a közönsége elé kerül – nem mintha maguk a képek ettől észrevehetően gyengébbek lennének.

Elgondolkozhatunk azon, micsoda szerencse, hogy a modern művészet egészen az 1960-as évekig csak egy maroknyi kisebbség ügye volt. Szerények maradtak az árak, és ennek révén a művészek, illetve az általuk létrehozott életművek is hosszú évtizedeken át be voltak biztosítva mindenféle spekuláció ellen. Nem tudunk róla, hogy bár-



melyik izmus művészeit „túltermelési válság” fenyegette volna, vagy hogy a hisztérikus siker, az árak túlhevítése összeomlást produkált volna. A helyzet csak a hetvenes évek végére változott meg gyökeresen, egyenes arányban a pop art nemzetközi sikerré válásával, s ez megsokszorozta a kortárs művészet iránt mutatkozó keresletet.

Mert addig a moderneket csak néhány intellektuel vagy egészen különleges érzékenységgel megáldott lény értette és pártfogolta, rendszerint olyan tehetségek, akiket a hontalanság és az emigráció valamilyen formája tett nyitottabbá. Jó példa erre Gertrude Stein és fivérei esete, az ő ellenállhatatlan erővel kibontakozó gyűjtőszenvédélyük. Ezek a nyugtalan kedélyű amerikaiak éppen akkor telepedtek le Párizsban, amikor Picasso és „bandája” a porondra lépett. Néhány év múlva Gertrude Stein a modern irodalom egyik jelentős protagonistája lett, de a belső szabadság, mellyel rendelkezett, alkalmassá tette őt arra, hogy a képzőművészet felé is nyitott legyen, egy olyan korai pillanatban fedezve fel a kubizmus értékeit, amikor még maguk a kubista festők sem tudták magukról, hogy mit érnek. Tudjuk, a modernek legkorábbi harcostársai közé tartozott a lengyel származású Apollinaire is, megint csak több ország között hanyódó emigráns, félárvaként felnőtt zseni.

Egy későbbi jelentős mecénás, Peggy Guggenheim is „külföldinek” számított, még saját hazájában, az Egyesült Államokban is, mert sokáig csak a fekete bárány, afféle nyugtalan vérű unokahúg szerepét töltötte be a bányavállalkozásai révén dúsgazdaggá vált Guggenheim családban. Még gyerek volt, amikor az apja a Titanickal együtt elsüllyedt, és attól kezdve a nagybátyjai kezelték a vagyonát. Ők gondoskodtak arról is, hogy rendben megkapja az osztalékait, azt az évi apanázst, amiből tellett, amikor felnőtt, két kontinens partijainak látogatására. Legismertebb fényképét Man Ray készítette. Ezen arany fényű Poiret-nagyestélyiben, és Vera Strawinsky stúdiójából származó fejjel a bubifrizuráján lett lefotózva, hosszú, az art deco éveire jellemző cigarettaszípkával a kezében. A kép később *Glamour girl of the twenties* megjelöléssel az A. D. A. G. P. fotóügynökség slágere lett. Peggy sokáig csak a férfiakat gyűjtötte, de a szeretői között már a két világháború közti években is olyan kiválóságok akadtak, mint James Joyce, Samuel Beckett és Yves Tanguy, később pedig Max Ernsttel és Jackson Pollockkal került bizalmasabb viszonyba. Mindez azt igazolja, hogy bár jogosan képedünk el életstílusán, irigylésre méltóan tévedhetetlen volt a minőségérzéke.

Az említett nagyságok mellett Marcel Duchamp volt évtizedeken át az egyik legfontosabb tanácsadója, ő sugott neki akkor is, amikor a második világháború éveiben Art of This Century néven múzeummá kezdte kibővíteni a kortárs művészektől összevásárolt gyűjteményét (akkor még természetesen New Yorkban és nem Velencében).

A modern művészet sorsát egyengető szimpatizánsok igen sokáig csak egy maroknyi csapatot képeztek. Még a hetvenes évek elején is legalább miniszternek kellett lennie annak, aki, mint André Malraux, képes volt benyúlni a történelem kerekéi közé, hogy udvarképesebbé tegye a társadalom perifériáin megrekedt moderneket. Picasso halála után csak az ő energikus közbenjárásával sikerült úgy megváltoztatni a francia örökösödési törvényeket, hogy a hagyaték ne szóródjon szét, hanem a javából – a kötelező adót megváltva – állami gyűjtemény, a Picasso Múzeum lehessen. Ugyanakkor már Pompidou csillaga volt emelkedőben, aki valószínűleg többet értett meg a korszak átlagemberének az igényeiből, mint akár Malraux (aki marxista forradalmárként kezdte), vagy akár elnökelődje, de Gaulle, aki viszont híres volt arisztokratikus gesztusairól. Pompidou már másként értelmezte Malraux maximáit, és a tábortok pártosságát is a művelt polgár pragmatikus rugalmasságával cserélte fel – hadd emlékeztessen rá: civilben irodalomtörténész volt. A Pantheon klasszicizáló oszlopai helyett inkább az Eiffel-torony áttetsző szerkezetét tekintette a minőség példaképének, és azt próbálta az újabb igényekkel, a tömegszórakoztató intézmények demokratizmusával és bőséget imagináló színességével összeházasítani. Ennek a kezdetben megrökönyödést keltő törekvésnek lett a gyümölcse a Centre Pompidou, amely megnyitása után nem sokkal már nem csak abszolút győztesként feszített a porondon, hanem a modern művészet megváltozott státuszának is az egyik legfontosabb és legfélreérthetlenebb jelképévé vált. Mert amit a Pompidou Központ nyújtott, az nem csak könyvtár, modern múzeum, divatbemutató, és gyorsbűfé volt egyszerre, hanem sziporkázó vásár is, az esztétikai értékek és a média új lehetőségei szuperlatívuszait ígérő kombinát, felnőtteknek szóló Disneyland. Egy többemeletes pop art mű benyomását keltette.

Az utat idáig tényleg a pop art áttörése könnyítette meg, ez vált a modernizmus aszketikus évtizedei után a közben kialakult „vizuális étvágy” igazi haszonélvezőjévé. Glózer a *Westkunst* katalógusának oldalain egy csokorra való dokumentumot gyűjtött össze illusztrálni,

hogya a pop artot megelőző évtizedekben – a nyugati félteke demokráciáiban is! – mennyire bizalmatlan volt a közvélemény a modernekkel szemben. Csak kóstonak két idézet: „...nézzék meg, hogy mi van az úgynevezett *Velencei Biennálén* jövőt jelképező vízióként görbe vasrudakból és fémvázakból kiállítva – ez lenne hát a bölcsek köve. Ha üzemi baleset érné az emberi intelligenciát és az általa kormányzott perfekt világot, akkor maradna meg valami ilyesmi belőle” (Henri Nannen, a nyugatnémet Stern magazin kiadójának megjegyzései az olvasókhöz az 1958-as *Velencei Biennálé*val kapcsolatban. Nannen egyébként maga is műgyűjtő volt, de az ízlésvilága nem lépett túl a XX. század elejének német expresszionizmusán). Vagy: „Az átlag angol szereti az állatokat, és gyűlöli az absztrakt művészetet” (Desmond Morris kommentárja 1963-ban, a majmok festését bemutató *Biológia és művészet* című tárlat kapcsán). A váltás, mely a pop arttal érkezett, sokak számára fenomenális megkönnyebbüléssel érthető fel. Végre érhető formák és ismerős motívumok töltötték meg a képeket, például híres filmszínészek arcvonásai, vagy comics-füzetek egy-egy kiemelt képe, aztán ott voltak Robert Indiana *LOVE*-kompozícióiban azok a felejthetetlen betűk, Jasper Johns vásznain a zászlómotívumok és a számok, Warholnál pedig a kirakatokból is jól ismert konzervek, és persze a fogyasztói kultúra nonpluszultrája, a dollárcímletek.

És mindez nem csak akrilszínek vagy modern anyaghatások dekorativitásával, hanem egy csipetnyi humorral vagy iróniával is fűszerezve, valamint olyan reflexiók fényébe állítva, amelyeket az intellektuálisan igényesebb kortársak is elfogadhatónak találtak – sőt szerettek. Ebben az összefüggésben még az absztrakció, például Frank Stella formára vágott vásznai is sokkal megközelíthetőbbeknek tünnek. Az impresszionizmus óta ez volt az első urbánus művészet, az első olyan képi világ, amely valóban az otthonosság érzetét keltette. A népszerűsége mögött az az egyszerű tény állott, hogy mindenkit érintett, mert amit ábrázolt, azt mindenki ismerte.

## A pénz új mozgásformáinak igézete

A pop art sikerét nevezhetjük egyszerűen divatnak, tömeglélektani vonatkozású eseménynek is, de ezzel csak magunkat csapnánk be. Az az igazság, hogy a pop art sokkal több volt ennél, esztétikailag is korszakváltásnak bizonyult (magyarul is olvasható az ide vonatkozó szakirodalom főműve, Arthur C. Danto: *A közhely színeváltozása*). Hosszabb távon pedig még jelentősebb volt a hatása. A pop art nyomán tökéletesen átalakult a művészeti élet gazdasági szektora és a műkereskedelem szerkezete, ezzel együtt pedig megváltozott a képzőművészet szerepe is a nyugati világ mindennapi életében. Ennek az első jele az volt, hogy a műgyűjtők tábora nagyon kiszélesedett. A hatvanas évek végén és a hetvenesekben alig volt olyan egyetemi hallgató Nyugat-Európában és Amerikában, akinek a stúdiójában ne függött volna valamilyen pop art mű reprodukciója, vagy elérhető áron megkapható szitanyomata. Ebből a rajongásból még a sokkal kevésbé korszakváltónak bizonyuló op art is sokat profitált, mert körülbelül ugyanazokkal a nagyon eleven színekkel és szenzuális eszközökkel élt, mint a pop, csak legfeljebb a dekoratívabbnak ható geometrikus nonfiguráció jegyében.

Emlékszem, hogy 1971-ben, amikor a kölni Kunsthallében egy hatalmas Vasarely-kiállítás nyílt, Hein Stünke fogadást adott Vasarely tiszteletére a Galerie der Spiegel helyiségeiben, és az illusztris vendégsereget befogadó termék mellett egy kisebb helyiség is volt, százas kötegekben itt voltak a padlóra letéve azok a Vasarely-szitanyomatok, amelyek ennek a fogadásnak a tulajdonképpeni értelmét jelentették – arra vártak ugyanis a lapok, hogy a mester a rendezvény befejeztével aláírja őket. Akkor még álltak az európai országokat elválasztó vámhatárok, és ezért nem lehetett Párizsból készen áthozni a műveket. Vasarely kieszközlte, hogy én is a meghívottak között legyek, mert a Deutsche Welle számára akartam interjút készíteni vele, és ő tapintatosan, hogy ne zavarjuk a vendégsereget, ebbe a kis szobába húzott be. Ahol nekem, mivel nem volt időm arra, hogy közben a lábam alá nézzek, az első dolgom volt rálépni a nyomatok

egyik kötegére. Ugyanebben az évben történt az is, hogy Rywelsky számára készítettem egy konceptuális multiplikát, és ehhez apró színtanyomatokra volt szükségem. Az elkészült munkákat a kölni Ring egyik hátsó udvarán lévő műhelyből kellett elhoznom. Amikor egy anyag mozdulattal belöktem a helyiség ajtaját, az ott dolgozó fiatalok csoportja egy pillanatra mozdulatlanra dermedt – úgy látszik, elfelejtették bezárni a műhelyt, nekem pedig sikerült a megérkezéssemmel azt a benyomást keltenem, hogy egy hatósági rajtaütés aktív részese vagyok. Bér munkában foglalkoztatott főiskolai hallgatók lehettek, akik azzal voltak elfoglalva, hogy az egymás mellett lévő asztalokon Warhol egyik nyomtatának, a közismert Marilyn Monroe-portrénak különböző színekből összeállított tónusváltozatait húzzák le – százszámra persze. A jelenet azért tűnt nagyon autentikusnak, mert Warhol Factoryjára emlékeztetett, ahol szintén ilyen fiatalok dolgoztak a sziták mellett. Warhol mindig is büszke volt erre a kollektívára, sőt rendszerint azzal is eldicsekedett, hogy a kész munkákat is a barátai írják alá helyette.

Szükség volt a segítő kezekre, mert a piac kielégíthetetlennek mutatkozott, holott ezek a nyomatok a nekilóduló műtárgyforgalomnak még csak az alapszintjét, a legszerényebb szektorát jelentették. Sokan ugyanis azok közül, akik diákkorukban ilyen grafikákkal tették színesebbé a környezetüket, később, miután lediplomáztak és felemelkedtek a középosztály valamelyik rétegébe, áttértek a rangosabb egyedi munkák vásárlására. Ez önmagában még nem lett volna különös, hiszen a polgári otthonok már régóta elképzelhetetlenek voltak jellegzetes diszeik, az „eredeti olajképek” nélkül. Új mozzanat volt viszont az, hogy ezek a vásárlók azzal indultak neki a képbeszerzésnek, hogy a megvételre kerülő művek a pop art divathullámából ismert, és korábban csak repró formában birtokolt motívumok „igazi” változatai kell, hogy legyenek. Mivel pedig ilyen eredeti műveket csak ritkán lehetett találni azokban a boltokban, melyek a divatbutikok, fotóboltok és lakberendező stúdiók szomszédságában árulták a „kész kereteket” – annyira készeket, hogy rendszerint már a poszterek, a nagy alakú fotók, vagy a színes nyomatok is beléjük voltak helyezve –, az új típusú vásárlók az ilyen butikok helyett a kortárs galériák felé vették az útjukat. A galériák pedig, hogy eleget tehessenek a keresletnek, egyre-másra nyitották a nagyvárosok elegánsabb negyedeiben üzlethelyiségeiket. Innen már csak egy lépéssnyire volt az, hogy ha egy vásárló jobban bélelt pénztárcával rendelkezett, és a kortárs művészettel foglalkozó lapokba is bele-belené-

zett, akkor ne az üzletekben, hanem a nagy nevű galériáknál vagy az aukciósházakban próbáljon szerencsét. Az Egyesült Államokban és a nyugat-európai országokban az 1970-es évekre több tízezer ilyen vásárló gyűlt már fel, az évtized végén pedig állítólag már 100 kortárs műveket árusító galéria volt New Yorkban. E számok tükrében hihetetlennek tűnhet, hogy nem sokkal korábban, vagyis az ötvenes években ugyanott még csak egy tucat olyan üzlethelyiségre tellett, amelyekben nem csak antikvitásokat és barnára érett patinás olajképeket, hanem újabb keletű festményeket is árultak.

Most viszont mennyire megváltozott minden! Azok számára, akik rákaptak a modern művészet ízére, az élet az árverések látogatásával kaphatott izgalmasabb dimenziókat. Az árverési ház, mint intézmény sokkal nagyobb múltra tekinthet vissza, mint a művészeti galériák, melyek abban a formában, ahogy ma ismerjük őket, tulajdonképpen csak a XIX. század utolsó harmadában születtek meg. Lehet, hogy ez a kései dátum meglepő. 1870 körül történt, hogy a párizsi Laffitte utcában egy bizonyos Paul Durand Ruels az apjától átvett papír- és írószobát kínálatát kibővítette, és az ismeretségi köréhez tartozó festők képeit is árulni kezdte. Ebből a vállalkozásból nőtt ki aztán a Durand Ruels galéria, az első modern értelemben vett műkereskedelmi vállalkozás, mely csakhamar az impresszionistáknak is a legfontosabb galériája lett. Addig ugyanis csak az akadémiák védnöksége alatt álló szalonok állítottak ki rendszeresen képeket, sőt ezeknek fontos szempontja volt a hivatalos hierarchia kiépítése, és ennek hangsúlyozására díjazták a műveket. Az egykori szalonok még ma is élnek, mert azok a szezonális kiállítások (tavaszi és őszi tárlatok), vagy az évente összetrombitált seregszemlék, amelyeket a nagyobb művészeti szervezetek és egyletek rendeznek, és amelyeken nem egyszer még ma is kitüntetések osztoznak, tulajdonképpen a szalonok örökösei.

Paul Durand Ruels csak egy volt a rue Laffitte-en megtelepedett galeristák közül. Mellette csakhamar több konkurens cég is megjelent, és ezek már akkor, a XIX. század utolsó évtizedeiben is azokkal a fordulatokkal éltek, melyek ma is a műkereskedelem fontos eszközei. Szolid kuncsaftkört alakítottak ki, és olyan vállalkozó is akadt köztük (Hector-Henri Brame), akinek sikerült száz évvel megelőznie a későbbi szokásokat, mert ő már akkor visszavásárlási garanciával árulta a képeket. Csak az árnyalatok voltak mások. Például egy 5000 frankért eladott művet hajlandó volt egy év múlva 6000-ért visz-

szavásárolni – a kliense így egyrészt sokkal könnyebben szánta rá magát a vételre, másrészt pedig egy év múlva az ügyfél lehet, hogy mégis megtartotta magának a képet, mert úgy okoskodott, hogy ha a kereskedőjének megérné visszavenni 6000-ért, akkor az értéke egy újabb esztendő elteltével esetleg akár már 7000-re is felszökhet. Ennél kedvezőbb feltételek híre csak a régi babiloni árverésekről maradtak fenn, azokról az aukciókról, amelyeken a házasság korbá lépő lányokat árverezték el. Állítólag ezek a vásárok úgy zajlottak le, hogy először a kapós lányokra lehetett licitálni, akik az árverést rendező vállalkozásnak is igen sok pénzt hoztak be. Annyit, hogy abból bőven maradt arra is, hogy az árverés végén sorra kerülő csúnyák és szegények százalékot, afféle hozományt kapjanak belőle. Vagyis a szép lányok stafírozták ki a kevésbé szerencséseket, s ez nagyon ügyes fogás volt annak biztosítására, hogy valamennyien elkeljenek. (Elgondolkodtató, hogy milyen eredményre vezetne, ha a modern művészeti aukciókat is hasonló módon bonyolítanák le.)

Az újabb kori árverések persze ennél sokkal prózaibb célokat szolgálnak, és hagyatékok, csődtömegek, folyósításra kerülő befektetések, könyvtárak, ékszerek, antik porcelánok, kéziratgyűjtemények vagy pedig egyszerűen megunt művészeti kollekciók szoktak úgy kalapács alá kerülni, hogy aztán arra odafigyel a fél világ. Még a közelmúltban is az ilyen aukciók tették ki az árverési házak forgalmának a nagyobbik felét, lévén hogy a hozzájuk kerülő és rendszerint ismert eredetű – mert nagy nevű! – gyűjtemények igen sok tételből, és nagy értékkel rendelkező javakból álltak. Csak legújabban, a modern műtárgypiac felforrósodásával alakult ki olyan helyzet, hogy a periodikusan meghirdetett, és sokféle helyről beérkezett anyagot tartalmazó árverések egyik-másik tétele is szenzációs bevételt ígérjen.

Közismert, hogy az aukciósházak abszolút diszkrécióra kötelezik az ügyfeleiket, és hogy ők maguk is névtelenül kezelik a hozzájuk érkező ingóságokat. Csak a műtárgyak pedigréjét és az árakat hozzátják nyilvánosságra. És természetesen a mérlegüket, ennek alapján számolnak el aztán a fiskussal, mintegy a kuncsaftjaik nevében is. Az anonimitás szükséges ahhoz, hogy a piac szabadsága szavatolva legyen, és az árak tényleg az árverésre felkínált javakhoz, és ne pedig a háttérben álló személyekhez igazodjanak. Ezek a diszkréciót biztosító intézkedések teszik az árverési intézményeket védett szigetté a modern adó- és jogrendszer szigorú előírásainak a zord tengerében.

Természetesen nem lehet kizárni a működésükből az irracionális elemeket, azokat a fordulatokat sem, melyek néha a pókerhez teszik hasonlatossá az aukciókat. Nem csak fantáziadús vetélkedésre adnak alkalmat tehát a licitálások, hanem homályos háttérű spekulációknak is utat engedhetnek. Az árverési csarnok egy olyan hely, ahol még ma is próbára teheti a képességeit az, aki szereti a veszélyeket.

## A művészeti piac előnyei, rizikói, és veszélyes felpörgése

A XVII. század fejlett pénzgazdálkodással rendelkező országaiban, például Hollandiában az árverések csaknem valamennyi mai vonása felfedezhető volt már. Sőt az úgynevezett tulipánmánia éveiben egyik-másik holland városban a licitálások már egyenesen költői tartományokba emelkedtek, mert olyan virághagymák képezték ott a tétet, melyeket a súlyuk aranyértékével fizettek – noha ezek a gumók természetesen csak egyszer hajtottak virágot évente, vagyis nagyon jól őrködtek az inkognitójuk felett. A műfajból a csendéletfestés húzott hasznot, mert keresetté váltak azok a kismesterek, akik megbízható képeket festettek a virágba szökő ritkaságokról. Az aukción aztán az általuk festett a kis képek a hagymák számára kiállított „útlevélként” szerepelhettek. De a kevésbé szenzációs típusú aukciókról is sok érdekes adat maradt ránk. Rembrandtról tudjuk például, hogy kénytelen volt néha magas áron visszavásárolni az árveréseken felbukkanó képeit, nehogy a túlkínálat leszorítsa az árait. Hasonló fordulatok manapság is megesnek, és az ilyen sztorik néha happy enddel, máskor meg szomorú fináléval végződnek.

Már említettem Sandro Chia esetét. Neki a fáma szerint az volt a pechje, hogy Charles Saatchi volt az egyik legnagyobb gyűjtője. Saatchi (egy viszontbiztosító társaság kivételes invenciókkal megáldott képviselője, 650 millió dollárra becsült évi jövedelemmel) több mint harminc éve gyűjt kortárs művészetet, és több mint húsz éve a saját londoni galériájában árulja az érdeklődési körébe eső műveket. Pályafutásának legnagyobb fordulata az volt, hogy az 1987-es tözsdetrach után rövid úton piacra dobta a gyűjteményében lévő igen kvalitásos műveket, csaknem az egész kollekcióját, és utána főleg azokkal az angol fiatalokkal foglalkozott, akiket *YBAs* (*Young British Artists*) gyűjtőfogalom néven tulajdonképpen ő toborzott csapattá és menedzselte aztán sikeresen. Igen sok jelentős kiállítás megszervezése fűződik Saatchi nevéhez, ez a mérleg pozitív oldala. De úgy hírlik, hogy a nyolcvanas évek neoexpresszionizmusának kiárúsításával ő volt az egyik kiváltója annak is, hogy ez az áramlat megrokkant,

és azóta sem igazán piacképes. Akkor Saatchi az aukciósházakat néhány nap leforgása alatt állítólag 23 Chia-festménnyel árasztotta el. Ő maga azzal védekezett, hogy soha nem volt több képe Chiától, mint az a hét, melyeket annak rendje és módja szerint vissza is eredeztetett azon a galériáig, ahol korábban vásárolta őket. Kérdéses tehát, hogy végül is honnan érkezett a majdnem két tucat Chia az árverésekre. A kétségeket keltő manővert Saatchi aztán egy újabb bő évtized múltán, 2004-ben, úgy hírlik, megismételte. A fiatal brit művészek akkor már nem voltak sem annyira fiatalok, sem olyan szenzációsak, és miután rekordmagasságba emelkedtek az áraik, a mutatók megint süllyedni kezdtek. Saatchi bejelentette, hogy felszámolja a *YBAs*-gyűjteményét. Az egyik első mű, amin túladdott, Damien Hirst alkotása volt, egy kolosszális formaldehid-akváriumba helyezett tátott szájú tigriscápa. Ez a nem mindennapi objekt az 1990-es évek főművének számított – úgy hallani, hogy amikor híre ment annak, hogy eladó, maga a New York-i Museum of Modern Art (a MoMA) igazgatója volt az, aki az intézménye számára az 1991-es ár száznegyvenszereséért (!), 7 millió fontért megvásárolta a művet. Fenomenális siker? A mű alkotója, Hirst nem így érezte. Joggal félhetett attól, hogy ha a bejelentett eladási akció valóban lepereg, akkor a turnus végére az ő piaca is összeomlik majd. Hogy ne jusson Chia sorsára, állítólag felkereste Saatchit, hogy a nála lévő egyéb műveit súlyos dollármilliókért szép csendben visszavásárolhassa tőle.

A szakirodalom azóta ellentmondó adatokkal van tele, de annyi vitathatatlan, hogy az aréna homokjában ott vannak a vérnyomok. Másrészt viszont nem szabad elfelejteni azt sem, hogy a fejlett ipari országokban ma tízezrek, de valószínűbb, hogy százezrek profitálnak abból, hogy léteznek kortárs művészettel foglalkozó árverések. Az Egyesült Államokban már nagyon régóta az a rendszer, hogy meg lehet váltani az adót közgyűjteményeknek ajándékozott művekkel. Ez a könnyítés, melyet aztán egy sor más ország is átvett, a művészettel való szolidabb spekuláció különböző formáit teremtette meg. A legegyszerűbb úgy élni vele, hogy az ember elmegy egy olyan galériába, ahol ismerős már valamennyire, és bejelenti azt a szándékát, hogy ezt vagy azt a művet azért venné meg, hogy odaajándékozza valamelyik múzeumnak. Mivel a galériáknak is érdeke, hogy a művészeik a közgyűjteményekben képviselve legyenek, előfordulhat, hogy mélyen áron alul hajlandók megválni a kiválasztott alkotástól. Fontos persze tisztázni a múzeummal is, hogy mire fáj a kurátorok foga, hogy mit fogadnak el.



Több nyugati országban úgy szólnak a rendelkezések, hogy az állampolgár az adójából nem csak azt a vásárlási összeget írhatja le, amit számlával is igazolni tud, hanem megteheti azt is, hogy a szabadpiacokon kialakult magasabb árfekvéshez igazítsa az adománya értékét – a hasonló pedigírjú művek leütési ára számíthat ilyenkor iránymutatónak a fináncatóságok szemében. Ilyen lépésre elsősorban akkor nyílnak lehetőségek, ha a szóban forgó műalkotást a tulajdonosa már régebben vásárolta meg. De mind az ilyeneknél, mind pedig a frissen megvett képek esetében nagy lehet a kísértés arra is, hogy a múzeumnak szánt ajándékot végül ne oda, a közgyűjteménybe, hanem egyszerűen valamelyik kurrens árverésre vigye el az ember, mert így jobban járhat. Ha ezt teszi, akkor természetesen csúfosan visszaél az árait készségesen leszorító galériás bizalmával, vagy a művész jóhiszeműségével, ha netalán a művet nagyon kedvezményes áron magától az alkotótól vette meg. Az ilyen hűtlenség főbűnnek számít. Korrekt dolog viszont árverésre vinni az olyan képeket, melyeket eleve egy korábbi árverésen vásárolt meg valaki. És nem lehet kifogást emelni ellene akkor sem, ha ugyan galériától származik a mű, de a galerista beleegyezését adta az árveréshez. (Előfordulhat az ilyesmi is, különösen akkor, ha időközben olyan magasra szöktek fel az árak, hogy a galerista inkább lemond az ilyen esetekben szokásos visszavásárlási jogáról, mert a megdrágult kép visszavételével csak veszítene.) Vannak kombinatív tehetségek, akiknek megéri, hogy eljárjanak az aukciókra, és ott árgus szemmel figyeljék az eseményeket, hogy aztán kihasználják azt a pillanatot, amikor kedvező alkalom kínálkozik egy ilyen lépésre. Ezekből nem egyszer igazi árverési szakember lesz.

A legelterjedtebb forma azonban sokkal kényelmesebb. A hetvenes évek óta már Európában is megjelentek az úgynevezett Art Investment Fundok, azok a szövetkezeti alapon működő finanszírozó szervezetek, amelyekbe a honpolgár egyszerűen befizeti azt az összeget, melyet művészeti spekulációra szánna. A Fund szakemberei az így összegyűjtött pénzen olyan modern művészeti alkotásokat vásárolnak, melyeket (1) méltányos bér ellenében kikölcsönözhetnek a múzeumok – ez azért lehet előnyös a múzeumnak, mert nem kell a túlságosan új keletű és bizonytalan jövőjű művészetbe ölniük az amúgy is szűkös vásárlási kereteiket, ám a divat által felkapott művészeket (legalábbis így, letét formájában) mégis kiállíthatják; (2) egy idő után aztán, ha úgy alakulnak az árak, aukcióra lehet vinni e műveket, és az árak úgyszólván mindig így alakulnak, hiszen az olyan

művek, melyek egy-két évig ott függtek a múzeumok falain, érthető módon már nem a régi értékükön kerülnek árverésére. Az első olyan konzorciumot, amely a műalkotások effajta „érlelésével” foglalkozott, André Level, egy üzletember hozta össze Párizsban még 1904-ben. Tíz év múlva, még a világháború kitörése előtt szenzációs nyereséggel el is árverezték az Hôtel Drouot-ban a jó időben megvásárolt későimpresszionista és koramodern műveket. Level a vállalkozásnak a *La Peau d'Ours*, a „medve bőre” nevet adta, utalva La Fontaine ama meséjére, amelyben a vadász már akkor eladta a medve prémjét, amikor még el sem ejtette az állatot. Mint látjuk Level (és vele La Fontaine) leleménye továbbfejleszhetőnek bizonyult, hiszen az (1) és a (2) módusok kombinálásával a műalkotásokról egymás után két bőr húzható le. Az esetleges adókedvezmények az ilyen konzorciumok működésében persze már nem játszanak semmiféle szerepet; aki belép a Fundba és investál, a nyereségét évi osztalékok formájában kapja meg.

Az árverések forgalmának és a licitek megugrásának az egyik igen jelentős formájáról még nem tettem eddig említést, ez a gyanús eredetű összegek műtárgyvásárlásokba való átmentése – a köznyelv ezt hívja pénzmosásnak. Sem a galériák, sem pedig az aukciósházak nem kerülhetik el, hogy ha ilyen háttérből származó pénz árasztja el a művészeti piacot, akkor az egy időre az ő forgalmukat is megnövelje. Holott nem ez az érdekük. Mert az ilyen összegek mögül hiányzik mindaz, ami az egészséges befektetéseket szabályozni tudná, így azok az egészen elemi szintű erények is, melyek a pénz vásárlóértékének tiszteletben tartásával, az üzletkötések rentabilitásának megőrzésével és a pénzért kapott ellenértékek reális felbecsülésével függnek össze. Ha az ilyen pénzek nagyobb volumenben kerülnek forgalomba, akkor a licitjeikkel olyan irreális magasságba tornáztatják az árakat, amely a piac túlhevüléséhez és az egész pénzügyi rendszer összeomlásához vezethet.

Ez történt nemzetközi méretekben a nyolcvanas évek második felében. Az előtérben sokáig nem is a válság, hanem éppen ellenkezőleg, a prosperitás színjátékai folytak. A játék fő szereplői a két legnagyobb aukciósház, a Christie's és a Sotheby's voltak. Mindkét vállalkozás angol eredetű intézmény, és már a XVIII. század óta foglalkoznak a vagyontárgyak forgalmával, illetve a fokozatosan nemzetközivé táguló műkereskedelemmel. A XX. század évtizedeiben már számos európai és tengeren túli lerakattal rendelkeztek, és ezek



közül a század második felére, érthető módon, a New York-i képviselők bonyolították le a legnagyobb forgalmat. Részben ennek tudható be az is, hogy amikor úgy hozta a sors, hogy a Sotheby's-nél érezhetően visszaesett az üzlet, akkor – az 1980-as évek elején – egy amerikai vállalkozó, Alfred Taubman volt az, aki mentőangyalnak jelentkezett, és megvásárolta az intézményt.

Taubman modernizálta az Sotheby's-t. Az volt az egyik legszerencsésebb ötlete, hogy az árverési gyakorlatot banktevékenységgel kombinálta. A műtárgyaikat aukcióra hozó kliensek azonnal kétféle segítséget is kaptak. Egyrészt *árgaranciát*, ami annak a szavatolását jelentette, hogy az árverésre beadott javaik egy bizonyos áron tényleg el fognak kelni (a rizikót a Sotheby's vállalta), másrészt pedig az árverésre beadott műtárgyaik ellenében a Sotheby's-től olyan *előleget* vehettek fel, melyet aztán később, az aukciók lezajlása után törleszthettek. Ez jótékony módon csökkentette azt a kényelmetlenséget, amely például abból adódott, hogy az árverések terminusai néha nagyon elhúzódtak, és a klienseknek ilyenkor sokáig kellett várniuk a pénzükre. Később Taubman a vásárlóknak is bankhitelt nyitott. Ha valaki kiszemelt magának valamilyen árverési tételt, akkor bátrabban licitálhatott, mert a Sotheby's hitelakciói álltak mögötte – az aukciósház lehetővé tette, hogy a fizetési kötelezettségeit *részletekben törlessze*. Ezt a rendszert azok is ismerik, akik nem járnak aukciókra, hanem például kocsit vesznek, mert az autósalonok is ugyanígy kombinálják a gépkocsieladást a részletekben törleszhető bankhitellel. Taubman intézkedéseit a Christie's először felháborodottan ellenezte, de néhány év múlva nem tehetett mást, mint hogy szerényebb hangot üssön meg – és a Christie's-nél is bevezették a klienseknek szóló garanciát, valamint a bankhitelt. Taubman pénzügyi politikája iskolát csinált, elterjedtek a hitelakciók, és ez érezhetően megnövelte az aukciósházak forgalmát. A nyolcvanas évek második felében az árverések rendszeres vásárlóinak a számát egyedül az Egyesült Államokban már legalább százezerre becsülték.

És még egy érdekes adat. Már szóltam arról, hogy ezek voltak egyúttal azok az évek is, amikor a művészeti piacon a kortárs művészek alkotásai kerültek egyre inkább előtérbe. Az ARTnews és az Art & Antiques folyóiratok 1984-től publikálni kezdték a nemzetközi mezőny legjelentősebb műgyűjtőinek a névsorát, amelyből kitűnt, hogy a rendszeres vásárlók 60 százaléka ekkor már amerikai volt, őket követték a japán és a német gyűjtők. De még érdekesebb ada-

tokkal szolgált az a felmérés, mely a vásárolt művekre vonatkozott. Mert a lista élére az egész műtárgyforgalom 46 százalékaival a kortárs műalkotások kerültek! A klasszikus modernnek 20 százalékkal, a régi mesterek pedig 12 százalékkal szerepeltek ezekben a statisztikákban, a maradékban az ázsiatika állt az első helyen.

És ekkor indult el egy olyan folyamat, mely azóta is foglalkoztatja a szakirodalmat és a pénzügyi politika intézményeit. Az impresszionista és posztimpresszionista mesterek képei, valamint a korai modernnek ugyanis egyre-másra kezdték megdönteni az árverési rekordokat. Nem azzal, hogy minden egyes alkalommal százszámra adták el az aukciósházak az ilyen képeket (noha ilyen értelemben is nagyon megnőtt a kereslet). Hanem az történt, hogy egyetlen sztárként kikiáltott festmény is behozhatott olyan összeget, ami korábban egy teljes árverési nap (vagy hét) forgalmával ért fel. Úgy tűnt, hogy új és szenzációs korszak köszönt be az aukciósházak történetében – egy újabb tulipánmánia? Mindenesetre olyan összegeket kasszírozhattak, amekkorákról korábban álmodni sem lehetett.

A folyamat azzal indult meg, hogy 1986-ban a Christie's londoni házában árverésre került egy olyan Manet-mű, amely Zola *Nana* című regényében is meg volt említve, és ez a kép az akkor még teljesen valószínűtlennek tűnő, tízmillió dollárnak megfelelő fontért kelt el. Nem sokkal később a Christie's bejelentette, hogy 1987. március 30-án (van Gogh születésnapján!) van Gogh egyik napraforgós csendéletét árverezze majd el, az egyetlen a hét hasonló témájú kép közül, amely még nem volt múzeumi tulajdonban. A híre gyorsabban kezdtek verni a pulzusok. A licit ötmillió fontról indult, és 25 millió fontnál (kb. 60 millió dollárnál) állt meg. A képet végül is a japán Yasuda Fire and Marine biztosítási intézet kapta meg egy ausztrál vállalkozó, Alan Bond ellenében – az ő párharcuk srófolta fel ennyire a vételárat. Ezután a Sotheby's volt soron. Még ugyanebben az évben New York-i házukban elérkezették van Gogh *Kardliliomok* című képét. A mű kikiáltási ára 15 millió dollár volt, és ekkor végre sikerült Alan Bondnak győznie – közel 50 millió dollárért lett övé a festmény. Bond fizetési haladékokat kért, ezt meg is kapta, de a közben beköszöntő tőzsdekrach után csak úgy tudott kilábalni az adósságaiból, hogy jelentős veszteséggel átengedte a képet a Getty múzeumnak. A Sotheby's azonban semmit sem veszített, ellenkezőleg! Ugyanazon az árverésen, amelyen a *Kardliliomok* is elkelt, összesen 110 millió dollárt kasszírozott 100 olyan festmény után, amelyek

főként a francia impresszionizmust képviselték – ez az összeg egy-két évtizeddel korábban még több hónap teljes forgalmát jelentette volna. 1988-ban a londoni Christie's Picasso egyik 1905-ös dátumú Harlekin-képét tűzte árverésre. Ezt a kék és rózsaszín korszak határára álló művet a japán Mitsukoshi áruházlánc művészeti igazgatója vásárolta meg az egyik kliensük megbízásából közel 40 millió dollárért.

A huzat ekkor már olyan erős volt, hogy az kihatott a kortárs művészetre is. 1988-ban Karl Ströher, az a német vállalkozó, aki nem csak csokoládégyárosként volt Peter Ludwig konkurense, hanem egy nagy pop art gyűjteményt is felépített, a német múzeumok nagy bánatára (mert azok persze ajándékozási akcióban reménykedtek) elárvereztette a gyűjteményét – és a művekért az egykori vételárak minimum öt-tízszeresét kapta meg. Ezzel egy időben Jasper Johns célkorongot ábrázoló festményei közül az egyik, mely megfestése idején alig néhány ezer dollárt ért, a Sotheby'snél 17 millió dollárért kelt el. A következő évben, 1989-ben pedig De Kooning *Interchange* című festménye került kalapács alá. A kép 18 millió dollárt hozott – ez rekordnak számított egy még élő művész esetében! Egy újabb Picasso-festmény, az *Au Lapin Agile* ára pedig először 40 millió dollárnál állt meg. A *Tükör* című képet Kameyama, egy japán gyűjtő 26 millióért kapta meg, a *Les Noces de Pierrette* című többalakos festményt pedig Tomonori Tsurumaki, egy ingatlanspekuláns szerezte meg 51 millió dollárért – ezek a képek mind Picasso rózsaszín korszakát képviselték. És látjuk, alig akadt festmény, melyet ne valamelyik japán licitáló szerzett volna meg.

Ekkor már a japán múzeumok is felszisszentek. Nyilatkozatok jelentek meg, amelyek azért marasztalták el Tsurumakit, mert nem japán, hanem európai művészetet vásárol, mégpedig olyan áron, amilyenel lerontja a japán művészet hitelét, illetve semmissé teszi a honi közgyűjtemények esélyeit. De felfigyeltek az impresszionista és posztimpresszionista képek kiáramlására az európai országok is. Vizsgálatok indultak, melyek során kitűnt, hogy egyedül 1988-ban a japán vámhatóságok összesen 1398 milliárd (!) dollár értékben kezeltek Európából érkező importfestményeket. 1989-ben már napirenden voltak az olyan 10 milliós vételek, melyek mögött japán vásárlók álltak, és igazi szenzációt tulajdonképpen csak az jelenthetett, amikor 1990 májusában új rekordok születtek. Van Goghnak a kezelő-orvosáról, doktor Gachet-ról festett portréja valamivel több mint 82

millió dollárért kelt el, és ezt megint csak egy japán üzletember vitte haza. Renoir *Au Moulin de la Galette* címen ismert és sokat reprodukált festményének egy változata is 78 millióért cserélt gazdát. A kimutatások későbbi összesítése alapján tudjuk, hogy a nyolcvanas évek második felében az egész nemzetközi műtárgyforgalom felét már japán vásárlások képezték.

Tánc volt ez a szakadék szélén. 1990 februárjában a tokiói börzén ugyanis olyan veszteségeket jegyeztek, melyek megközelítették az 1987-es esztendő októberének, az emlékezetes fekete pénteknek a tragédiáját, vagyis a legnagyobb bukást az 1929-es tőzsdekrach és a nyomában kibontakozó világválság óta. Noha néhány hónappal később, 1990 májusában, mint láttuk, az árveréseken még mindig születtek rekordárak is, ám ez nem tehetette jóvá azt, hogy ugyanakkor a Christie'snél rendezett képaució 77 festményéből 26 már nem kelt el – ez 10 millió dolláros kiesést jelentett –, a Sotheby'snél pedig 33 kép maradt vásárló nélkül a felkínált 88-ból – itt 55 millió dollárral maradt el a forgalom attól, amit terveztek. Az ezt követő hónapokban aztán akadtak olyan európai árverési intézmények, amelyek az aukcióikra bevett képek alig 20 százalékát tudták csak eladni. 1990 második felében a két vezető aukciósház, a Christie's és a Sotheby's összesített forgalma is a korábbinak az 50 százalékára csökkent, és biztos, hogy deficittel zárták volna az évet, ha nem lettek volna azok a rekordokat döntő májusi sikerek. A legkézenfekvőbb magyarázat az volt a történetekre, hogy az egymást követő árverési szezonok már régóta mesterségesen magasra vert árakkal operáltak, és hogy e szerencsétlen fejlődés mögött a Japánból érkező és minden realitást nélkülöző jenözön állt.

Valóban a jen 1985-ös felértékelése volt az első az események sorában, melyek ide vezettek. Akkor az úgynevezett „Plaza-egyezmény” keretében az öt vezető ipari nagyhatalom képviselői abban állapodtak meg, hogy a japán valutának a dollárral szembeni értékét 100 százalékkal megemelik. A japánok addig sem nyomorogtak, de ekkor – legalábbis a külföldi kapcsolataikban – egyik napról a másikra a pénzük duplája hullott az ölükbe. De lépünk tovább. A vizuális kultúra ágazatai mindig is nagy szerepet játszottak életünkben, amióta pedig a modern technológiák átvételével különösen intenzívvé vált Japánban a gazdasági élet, a művészet kultuszának korábbi hagyományaira támaszkodva kialakulhatott az európai előképeket követő múzeumkultúra is. Mivel az átlag japánra jellemző, hogy egész életén

át megmarad az első munkahelyén (e szokás mögött a nem sokkal korábban még feudális hierarchia szerint tagolt társadalom szabályai öröködték), és mivel a japán munkaadók patriarchális ízü kötelezettségeihez tartozik, hogy mint egy nagy családban, az alkalmazottaik szabadidejének a kitöltésével is sokat törődjenek (egy tényező, ami e mellett szól: Japánban munka után nem érdemes rögtön hazamenni, hiszen az otthonokban nagyon szűk a hely), hitelt kell adnunk annak az egyébként elképesztő adatnak, hogy 1973 és 1987 között 500 új múzeum épült a felkelő nap országában, és ezek nagy része az üzemekhez és a társadalmat átfonó különböző intézményekhez tartozott. A képzőművészeti alkotások megbecsülése tovább nőtt, a képek ajándékozása (kicsiben és nagyban) a japán ember életét kitöltő társadalmi sztereotípiák egyikévé vált. Ez persze érthető módon visszahatott a műkereskedelemre is, de még nem feltétlenül jelentett volna veszélyt az európai és amerikai műtárgyforgalomra nézve.

Komoly bajok csak akkor kezdődtek, amikor kialakult a következő, csakhamar mások által is lekoppintott korrupciós modell: az Itomán nevű osakai textilvállalkozás és a Sumimoto Bank (a világ harmadik legnagyobb bankintézete) úgy kerültek kölcsönös függésbe, hogy az Itomán is belépett a telekspekulációkkal foglalkozó tőkeerős csoportosulások körébe, amikor pedig számára balul ütöttek ki az ingatlanvásárlások, és a Sumimoto Banknál már 1,3 billió jen (tízmilliárd dollár) adóssága gyűlt fel, akkor a bajba jutott vállalat úgy kérészt kiutat, hogy műkereskedelmi manipulációkba kezdett. Ehhez a kezdeti lökést az igazgató ismeretségi köréhez tartozó befolyásos személyek egyike, mégpedig éppen a Sumimoto Bank vezérigazgatójának lánya adta, aki – talán hobbiból – egy galériát vezetett. E galéria tanácsadói köréből szerveződött a spekulánsok ama köre, melynek a segítségével az Itomán néhány hónap alatt 7343 európai eredetű képet (Picassót, Renoirt, Chagallt, Modiglianit és százával a kisebb mestereket) vásárolt fel azért, hogy e képeket aztán nagyon olcsón (majdnem ajándékképpen) a megcélzott telektulajdonosoknak adhassa el azzal a hallgatóságos ígérettel, hogy néhány hónap múlva többszörös áron visszavásárolják majd tőlük őket – ha cserében hajlandók eladni a telkeiket. Vagyis a képek kenőpénz helyett működtek, és azért voltak alkalmasabbak erre a szerepre, mint a szimpla készpénzjuttatás, mert a festmények forgalmát, hogy ne sértsék meg a kialakult szokásokat, a japán adóhivatalok is diszkréten kezelték. Ha a telektulajdonosok nem csak az ingatlanjaikat adták

el aztán az Itománnak, hanem valamelyik „Picassójukat” is (micsoda véletlen, éppen volt kéznél ilyen), akkor ez utóbbi tranzakcióból származó jövedelmük után már nem kellett adót fizetniük. A többszörös cserebere végén mindenki nagyon meg lehetett elégedve, látszólag semmi illegális dolog nem történt. A megvesztegetésnek ez a módja tehát teljesen veszélytelennek tűnhetett.

Nem csoda, hogy modell értékűvé vált, és csakhamar egészen a kormánykörökig praktizálták a hangsúlyozottan európai eredetű (vagyis a tradicionális értékek rendszerén eleve kívül maradó!) képek forgatásának ezt a módját – ehhez kellett üresre vásárolni Európában és Amerikában a nagy aukciósházak polcait. Természetesen a szükséges mennyiségű van Goghra vagy Picassóra még a nagy behozatali kvóták mellett sem tellett, de ezek a kiemelkedő értékek különben is megmaradtak a magasabb régiókban, ott, ahol mint hatalmi szimbólumok és presztizstárgyak szerepelhettek. A mindennapok gyakorlatában megtették az átlagosabb impresszionista képek is, vagy a már jelentős értéket képviselő korai modernnek. Azt viszont biztosítani kellett, hogy ezek is a kívánatos mértékben legyenek jövedelmezőek, és erről gondoskodtak azok a galériakörök, melyek együttműködtek az Itománnal, és igen magas értékű tanúsítványokat állítottak ki az Európából ezerszámra importált képekre. Ezeknek a szakértői minősítéseknek a hitelében hosszú ideig senki sem kételkedett. „Mindez jól mutatja, hogy mennyire pragmatikus a legtöbb japánnak, de magának a kormánynak a beállítottsága is, ha művészetről van szó. A művészeti piac nem több a számukra, mint amit a pénz mozgatása vagy annak a szimpla látszata jelenthet” – írta Peter Watson, aki a műkereskedelem történetével foglalkozó könyvében részletező alaposítással dolgozta fel ezeket a fejleményeket. Watsonnál olvashatjuk azt is, hogy a későbbi rendőrségi vizsgálatok során az a tanúsítvány lett a rekorder, amelyik a vonatkozó kép valószínű értékének az ezernégyszázszorosára volt kiállítva. De itt maga a festmény legalább eredeti mű volt. Mert a hatóságok hálóján szép számmal akadnak fenn hamisítványok is – például állítólagos Modiglianik.

Watson talán túlságosan is általánosító hangnemben fogalmazott véleményéhez én hozzátenném azt (és nem azért, hogy mentsem, hanem hogy érthetőbbé tegyem az eseményeket), hogy itt tulajdonképpen két nagyon különböző kultúra találkozott és keveredett össze, és nyilván ez is közrejátszott abban, hogy események mögött nem működtek a mértéktartásra intő reflexek. A japánok a máso-

dik világháború katasztrófája és Hiroshima traumája után gyorsan, csaknem kényszeresen vettek át sok mindent a győztes hatalmaktól, miközben sem idejük, se módjuk nem volt rá, hogy ezeknek a dolgoknak a történelmi gyökereit és az európai vagy anglo-amerikai kultúrában játszott árnyaltabb szerepét megismerjék – Watson is foglalkozik azzal, hogy milyen groteszk méreteket öltött például Japánban egy másik importált szokás, a golfozás szenvedélye.

Azt persze már nem mentheti semmiféle naivítás, hogy a képekkel való manipulálás milyen elképesztő mennyiségű hasznot hozott azoknak, akik a gazdái voltak az egésznek, és azt sem, hogy amikor a vizsgálatok elkezdődtek, a képek forgatóinak ez a köre (akkor már a Seibu nevű nagyáruház egyik leányvállalataként) azonnal csődöt jelentett be – miközben a tengernyi pénznek nyoma veszett. A helyzetet belülről ismerő szakértők úgy tudják, hogy az egész gépezetet (az Itomán érdekkörén kívül is) széles körben folytatott ingatlanspekulációk során felgyűlt hatalmas összegek – illetve a legalizálásukra tett manőverek – tartották életben. A szálak a politikai élet felsőbb körei felé vezettek. A többi már történelem. Az egész világon visszasett a műkereskedelem, Japánban gazdasági recesszió kezdődött, meggyengült a jen, és a kilencvenes évek elején volt egy japán kormány, amelyik lemondott.

## **Rezignáció és rekapituláció**

### **– kísérletek a *fairness* érvényesítésére**

Ha még emlékszik olvasóm azokra a sorokra, melyekkel e tanulmány elején az alternatívok világszemléletét jellemeztem, akkor e ponton lehet, hogy azt várja el tőlem, hogy kimondjam: igaza volt a pénzgazdálkodásról lemondó mail art mozgalomnak. Ezt azonban két okból nem tehetem meg. Az egyik elég kézenfekvő, mert egy közjátéknak tűnő alternatív mozgalom, amely mindvégig szándékosan marginalizálta magát, és amely után csak archívumokba átmentett postai küldemények tömege, egyfajta szamizdat anyag maradt fenn, egyszóval ez a nagyon sok résztvevőt, de csak kevés kiemelkedő teljesítményt vagy emlékeztető művet felmutató tábor nem alkalmas arra, hogy a mérleg serpenyőjébe dobjuk (óvatosságra inthet persze, hogy a dadaizmus is ötven éven át csak néhány különc viccelődésnek lett elkönnyelve, és még a közben megszülető modern múzeumok sem vették be sokáig a kiállításaikba a dadaista műveket – ma viszont a dada a modern esztétika és művészettörténet kulcsfontosságú fejezete).

A másik ok kevésbé ismert, de ha elmondom az indítékait, és nagyon esendőnek tűnő történetét, akkor az arról győzheti meg olvasóimat, hogy az alternatívok konyháján sem főztek ki szerencsésebb terveket, mint amilyeneket különben szoktak kiagyalni azok a jó szándékú mozgalmak, melyek egy könnyelmű pillanatukban úgy döntenek, hogy megváltják az emberiséget. A sztori a következő: az alternatív művészek egyik legradikálisabb köre, a „neoizmus” az 1990-től az 1993-ig terjedő három évre általános érvényű „művészeti sztrájkot” hirdetett. A mozgalom alapítója egy Amerikába került magyar orvostanhallgató és popénekes, Kántor István volt, a sztrájk azonban már nem az ő nevéhez fűződik, hanem legjelentősebb tanítványának, az angol Stewart Home-nak volt az ötlete. Az lett volna a sztrájk feladata, hogy véget vessen a művészet „újratermelésének”, és ezzel nehéz helyzetbe hozza, végül pedig bukásra ítélje a művészeti élet nemzetközi intézményrendszerét, és vele a pénz diktató-

rikus szerepét a művészetben. Csak annyit kértek a sztrájk szervezői a művésztől, hogy a mondott három év alatt ne készítsenek újabb műveket, mert a többi, vagyis az összeomlás bekövetkezik majd magától, ha a marketingre épülő művészeti élet mögül kifogy az utánpótlás. Nem ez volt az első művészszttrájkra szóló felhívás a XX. században, de kétségtelen, hogy ez kapta a legnagyobb nyilvánosságot. Több tényező gondoskodott viszont arról, hogy a sztrájk esélyei elenyészőek legyenek. Ilyen volt mindjárt a hároméves intervallum választása – a szervezők roppantul alábecsülték a modern művészet piaci tartalékait. De sokkal fatálisabb következményei lettek egy további körülménynek. Mivel a művészeti élet tényleges producerei, azok az ismertebb művészek, akik már kialakult piaccal is rendelkeztek, nem voltak megnyerhetők a sztrájk számára (miért sztrájkoltak volna éppen ők, akik nagyon meg lehettek elégedve a piac működésével?), az alternatív tábor egy nemes gesztussal önmagát kötelezte hároméves szünetre.

Amit ez a mail art estében jelentett: e három év alatt szünetelnie kellett a világhálón pulzáló forgalomnak. Elfogytak a vizuális anyaggal kísért küldemények, és megszűntek az azokat bemutató rendezvények is. Nem születtek katalógusok (melyek korábban sokszor kézzel színeztettek voltak!), és nem bővültek tovább a címlisták – egyáltalán: nem is használták a címeket, hiszen nem történhetett semmi sem. Ez az önként vállalt csend, mely hasonló volt ahhoz, mint amikor valaki hosszú időre visszatartja a lélegzetét, öngyilkossággal ért fel. A sztrájk kezdeményezője, Stewart Home bevonult a művészettörténetbe, hiszen úgy hírlik, hogy azt a vaságyat, melyen pihenve a sztrájk éveit töltötte, végül is megvette a MoMA. Ezzel persze csak az nyert igazolást, hogy a művészeti sztrájk egy bravúrosan leplezett műalkotás volt, egy merész tétet megjátszó performansz, melynek egyik ereklje értékű kellékét a kurátorok a sztrájk végeztével múzeumi állományba vették. A hálózat sok száz tagja azonban már nem járt ilyen jól. Három év nagy idő! A címlisták használhatatlanná váltak a sztrájk végére, mert azok, akik e listákat étellel tölthették meg volna, „hazamentek” közben – a hálózat, mire vége lett a sztrájknak, elnéptelenedett.

De sok minden más is történt ugyanebben az időben, ami kifogta a szelet az alternatívok vitorlájából. Éppen az 1990-es év volt a szovjet hatalmi tömb összeomlásának az esztendeje is. Mivel a vasfüggöny az átlagos postai küldemények számára nem jelentett leküzdhe-

tetlen akadályt, hiszen sok minden átcsergött az ellenőrző szervek rostáján, a mail art hálózata egyike lett ama nagyon kevés illegális szerveződésnek, melyek hozzásegíthették a keleti tömb országainak a művészeit ahhoz, hogy kapcsolatban maradjanak a világ többi részével – ezért vettek részt benne nemcsak lelkes amatőrök, hanem neves, szeriőz művészek is. A totalitarianizmus gépezetének eltűnésével azonban megszűntek azok az indítékok, melyek a hálózat további fenntartása mellett szóltak. A kilencvenes évek közepén a digitális technikával már amúgy is egy gyorsabb és nagyobb kapacitású technológia lépett színre. Az internetre gondolok, amely per sze százszázalékosan kommersz vállalkozás, egyébként pedig tökéletesen anyagtalan média – képtelen rá, hogy tapintható formába öntött műveket, matériához kötött szociális meleget is közvetítsen. Amit tehát az elődje, a mail art másfél-két évtized alatt kitermelt, az dobozokba került, és ma olyan archívumok anyagát képezi, amelyek szét vannak szórva az egész földgolyón. Kérdés, hogy akad-e majd köztük olyan gyűjtemény, melyet megkímél az idő? Átmentődhet-e a mozgalom emlékménye egy olyan korba, amely újra kíváncsi lesz az okokra, az indítékokra, és a történetekre?

A 1990-es évek annak az utópiának a győzelmét hozták, mely úgy szólt, hogy lám, meghaltak, kipusztultak az utópiák. Én is ezt a útmutató felismerést követtem, egyrészt, mert a nagypolitika eseményei is ebbe az irányba mutattak. Másrészt pedig azért, mert a minden napok is azt igazolták, hogy a világ nem az olyan fajta önzetlen értékrendszerekre épül fel, mint amilyeneket az utópikus tanítások is hirdetnek. Háttal fordítottam tehát a művészetnek (legalábbis abban az értelemben, hogy a művészet valamilyen utópia szolgálata is a legtöbb esetben...), és inkább a káoszelmélettel kezdtem foglalkozni, a matematikának azzal az ágazatával, amely (sok más elgondolkodtató ismeretelméleti tézis mellett) a jövőt prognosztizáló előrejelzések lehetetlenségét, és ezzel együtt az utópista tanítások téves voltát is bizonyítja. Szabad óráimban ennek az ágazatnak a vizuális gyümölcseivel, a determinált káosz megjelenítésével foglalkoztam, és olyan fraktálokat írtam, amelyeknek a képi generálása (egy szigetnyi rend a káosz tengerében!) csodálatos formagazdagságú szerveződésekért. És amikor elfogyott e hobbi mögül az ihletem, a növényvilág rendszertani problémái kezdtek érdekelni, vagyis egy másik olyan univerzum, amelyben még megvannak, még változatlanul érvényesek az organikus élet és a komplexitás törvényei. Mel-



lemnek szegezheti persze bárki a kérdést: szóval a rózsák nyesése érdekelt?

Ebben a helyzetben ért az a megtisztelő feladat, hogy gyűjtsék össze egy csokornyit a kortárs műgyűjtésről elmondható ismeretekből. És amikor körülnéztem, akkor tört rám az a felismerés, hogy lám, kihagytam majdnem húsz évet, és annyira elszoktam az utcaképtől, hogy nem találom a helyükön már a síneket sem. Újra elővettem Peter Watsonnak a nemzetközi műtárgypiac karrierjéről írt vastag könyvét, melyet megjelenése idején, a kilencvenes évek elején egyszer már elolvastam. De mivel azóta majdnem két évtized telt el, ellátogattam a König-féle könyvesboltba is, hogy megtudjam, mi lehet az, ami a jelenre vonatkoztatva ad hiteles képet. És úgy fordult a sora, hogy ez a látogatás maga is a kép része lett.

## Tallózás a jelenkori szakirodalomban

Walther König ma a nemzetközi piac legszámottevőbb művészeti-könyv-kereskedője – minden jelentősebb városban, de néhány fontosabb amerikai metropoliszban is megtalálhatók nagyszabású fiiláléi, és minden nagyobb német múzeum recepciós csarnokában ott vannak könyves butikjai. Könyvkiadással is foglalkozik Köln – New York kettős székhellyel. Mióta megdrágult a posta, olyan nagykereskedői láncot épített fel, amely az előnyösebb tarifával dolgozó speditőrvállalkozásokkal karöltve gondoskodik a könyvek kontinensek közti forgalmáról (a kölni központ neve Art Book Cologne).

Öccse, Kaspar Koenig művészettörténetet végzett. Mint a kölni *Westkunst* és a düsseldorfi *Von hier aus (Innen nézve)* című mamutárlatok kurátora vált ismerté a nyolcvanas évek első felében, ezt követően pedig a frankfurti művészeti főiskola tanára, majd az ottani művészeti vásár menedzsere és a helyi kortárs gyűjtemény igazgatója lett. Jelenleg a kölni Ludwig Múzeum vezetője. A család újabban a műkereskedelemben is képviselteti magát, a fiatalabb generációhoz tartozó Johann König ugyanis Berlinben, Leo Koenig pedig New Yorkban nyitott galériát. Walther Königet 1969-ben ismertem meg személyesen, akkor még csak egy nagyon szűk könyvesboltja volt Köln belvárosában, a Breite Strassén, majdnem szemben a DuMont kiadó épületeivel.

Frau Koch, a kölni városi művek főmérnökének felesége vitt el hozzá annak idején, az ő telefonszámát pedig Szenes Zsuzsától, Erdély Miklós feleségétől kaptam meg még Pesten. Zsuzsika megkért, hogy keressem fel Frau Kochot, ha Kölnbe érkezem. A két asszony egy évvel korábban, a pesti hatoson kötött ismeretséget, még pedig úgy, hogy Frau Koch villamosra szállva véletlenül Zsuzsika mellé ült le, és egy pillantást vetve a szomszédjára látta, hogy az egy Beuyskiadványt tart a kezében. Ez elég alapot nyújtott ahhoz, hogy beszélgetésbe kezdjenek. Frau Koch egy kofferral a kezében jelent meg, amikor Kölnben sikerült elérnem őt és rávennem arra, hogy találkozz



zon velem. Pontosán olyan volt, mint amilyenek Szenes Zsuzsika már leírta: vékonyka, nagyon bájos és törékeny asszony. Már tudtam róla, hogy Twomblyt gyűjt, és tényleg olyan pársnak és áttetszőnek látszott, hogy Twombly ecsetvonásai sem lehettek volna nála érzékenyebbek. Továbbá jól állt neki az üres koffer. Így hármában (ő, én meg a koffer) mentünk el este fél hétkor, amikor különben már zárni szoktak a boltok, Könighez. Frau Koch bejelentette az érkezésünket, vagyis König már várt minket, és addig rakta a kortárs törekvésekről szóló legkülönbözőbb könyveket a Frau Koch által hozott kofferba, amíg az teljesen meg nem telt. Közben berobogott Vostell is, akit Frau Koch kért meg arra, hogy segítsen. Aztán Frau Koch fizetett, az én dolgom pedig az lett, hogy Pestre érkezve elvigyem a könyveket Erdély Mikihez (csak másfél évvel később került sor arra, hogy egy újabb kölni utam során Németországban maradjak). Walther Königről még csak annyit, hogy később a második legfontosabb eladója lett a *Magazine Network* című munkámnak – az első fontos terjesztőm a New York-i Printed Matter at Dia nevű művészeti szaküzlet volt a MoMA szomszédságában.

Most csak König feleségét találtam ott a többemeletes könyvesházban. Kedvesen fogadott, és csak akkor vált kissé bizalmatlanná, majdnem szúróssá a tekintete, amikor elmondtam, hogy műgyűjtéssel kapcsolatos elemző irodalmat keresek – tehát semmiképp sem képes albumokat vagy híres műgyűjtők regényes életrajzait. A fejét rázta. Tudomása szerint gyűjtésről szóló szakirodalom nincs, mondta, de azért elvezetett egy olyan polchoz, ahol elsősorban a múzeum-menedzselésről és a professzionista galériavezetésről szóló munkák voltak felsorakoztatva. Itt végül is találtam egy kötetet, melynek címe *Traum-Karriere Künstler. Auf dem Weg zum Superstar* volt (*Álomkarrier: művész. A szupersztárhoz vezető úton*), és jobb híján ezt vettem meg. A könyv egy műbarátoknak és -gyűjtőknek szóló tanácsadó sorozat második darabja volt, a további köteteire más könyvesboltokban találtam rá aztán. Az ezekben fellelhető soványka bibliográfiát és az interneten található címeket is számba véve (Frau König igazat mondott, kicsiny a műgyűjtést elemző irodalom) végül is két-három kötet bizonyult használhatónak, köztük mint legsúlyosabb munka a *Collecting Contemporary* című antológia, melyre majd még visszatérek. Mindjárt az egyik legelső adat, mely megérdekelte, hogy a megvásárolt kiadványokból kijegyzeteljem, van Gogh Gachet-portréjára vonatkozott. Watson a könyvét egy olyan fejezettel zárta, mely az *Epilógus: A világ dr. Gachet után* címet viselte. Ter-

mészetesen azzal a kicsengéssel, hogy miután 1990-ben megszületett a 82 milliós rekordár, biztos, hogy a világ sem marad a régiiben. Watson nem csinált titkot belőle, hogy ő ezt a csúcst nem sikerként, hanem hipertóniás tünetként diagnosztizálja, és közelgő tragédiára tippel. Valóban, amit a könyve megírása idején még nem tudhatott előre, dr. Gachet portréjának az ára néhány év múlva, amikor újra gazdát cserélt a kép, már nem ért meg 82 millió dollárt senkinek, 15 millióra zuhant az összeg. Egy másik forrásmunkát kinyitva viszont arra a szenzációs híre leltem, hogy Picasso festménye, a rózsaszín korszakban festett *Fiú pipával* a Sotheby'snél 105 millió dollárért kelt el, igaz, lényegesen később, 2005-ben. Egy 2008-ban megjelent legújabb kötetben pedig már adatok olvashatók egy, csak néhány hónappal korábban gazdát cserélt Pollock-képről is – 140 millió dollárt fizetett érte az új tulajdonosa, vagyis pillanatnyilag ez a mű viselheti a minden idők legdrágábban piacra került festménye büszke címét.

Nem fárasztom az olvasót azokkal az adatokkal, melyek mind arról szólnak, hogy a kilencvenes évek recessziója után az új évezredben magához tért a piac, és ott folytatódott az árak emelkedése, ahol a nyolcvanas évek végén abbamaradt, legfeljebb most már nem japán krózosokkal a háttérben, hanem sokkal tarkább és az egész világon szétszórt (és ezért talán megbízhatóbb?) érdekeltek hadával. Inkább arról számolnék be, ami túlmutat ezeken az adatokon.

Valamennyi megvásárolt áttekintés vagy szaktanácsadó munka azzal kezdi az első oldalon (és az utolsó oldalt is azzal fejezi be), hogy a *művek vonzereje* az, amiért érdemes művészetet vásárolni – azt tanácsolják tehát, hogy csak olyan művekkel foglalkozzon a kezdő műgyűjtő, amelyekhez, úgy érzi, hogy van valamilyen személyes kötődése. Ami persze nem jelenti azt, hogy például feltétlenül „értenie” is kell a képeket (mert hiszen ki „érti” őket?). Nagy előny az, ha olvassa a szaklapokat, de mégis fontosabb az intuíció, a művekből áradó és aligha analizálható vonzerő követése. Az így vásárolt műalkotás többet jelenthet (és sok esetben anyagilag is szerencsésebb vételnek bizonyulhat), mint a vásárlások ad hoc sokasága. Mert ha nem így gyűjt az ember, akkor a végén még az is kiderülhet, hogy téves volt az investíció. Vannak persze nemzetközi szinten is jól ismert kapacitások, akiknek a gyűjtőmunkájáról azok az oldalak szólnak, amelyek a könyvek első és az utolsó lapjai közé vannak befűzve. De a gyűjtés, ahogy ezt a szakmunkák is külön hangsúlyozzák, az ő

esetükben egy parányi kisebbség szívügye, gyógyíthatatlan betegsége. Mániákus tevékenység, amely persze – mert ez is benne van az osztásban – jó esetben egy sor művészeti intézmény megszületéséhez vezethet.

Ahogy azt Marc Glimcher, az egyik legszolidabb és legsikeresebb New York-i galériaigazgató egy interjúja során el is mondta: „Ez egy nagyon drága hobbi. Azt szoktam mondani a kuncsaftjaimnak, hogy a műgyűjtés nem való a gazdagoknak, hiszen éppen ők azok, akik az ilyesmit saját maguknak a legkevésbé engedhetik meg. Én magam is csak sokszorosított grafikákat gyűjtök, és azokat is csak afféle mellékes szórakozásként. [...] A nagy művészet semmiképp sem demokratikus [...] a festészet az ősi ideák olyan újrafogalmazása, amelyben ugyan már ott van visszahozhatatlanul a mulandóság mozzanata is, de még a lényegesre desztillálva. Ezért van, hogy annyira ritka, és így érthető az is, hogy a finomságai is olyan hihetetlenek. [...] És ne felejtjük el, hogy valamennyi múzeumunk olyan magángyűjteményekből állt össze, melyek annyira megnövekedtek egy adott időpontra, hogy a tulajdonosaik a nyilvánosságnak engedték át őket. Ezzel zárul a kör.”

Az idézet abból a már említett kötetből, a *Collecting Contemporary*-ből való. Ezt a meglehetősen vastag és fényűző módon kiállított könyvet csak némi vonakodás után vásároltam meg, mert a Taschen kiadó egyik népszerűsítő kiadványának ígérkezett. Végül is kiderült róla, hogy csakugyan az, de nem pejoratív értelemben. Pillanatnyilag ez az egyetlen olyan munka, amely az éppen aktuális művészeti életéről elég hiteles, mert első kézből való forrásanyaggal szolgálhat, még hozzá nagy mennyiségben. Az anyagát Adam Lindemann állította össze, aki maga is gyűjtő, és kitűnő ismerője a nemzetközi piacnak meg a kortárs művészetnek.

Két évig dolgozott a könyvön, és ez alatt negyven olyan személlyel készített interjút, akik a tapasztalataikról, a szakmai fogásaikról és a néha egymásnak is ellentmondó esztétikai elképzeléseikről vagy a jövőt illető prognózaikról beszéltek. Elsősorban olyan eszmefuttatások olvashatók benne, melyek amerikai és angol szakemberektől származnak, de szerepelnek német nyelvterületen élők, sőt latin-amerikai gyűjtők és kurátorok is, két műgyűjtő pedig a francia nyelvterületről érkezett. „Egzotikus” személy csak egy van a könyvben, egy görög építési vállalkozó, aki viszont azért nem bontja meg

a rendet, mert noha a gyűjteményének egy saját tulajdonú athéni alapítvány a székhelye, ő maga mégis benne van a MoMA, a Tate és a Guggenheim kuratóriumaiban, s ez egészen normális karrier egy ilyen nemzetközi jelentőségű gyűjtő esetében. Egyébként pedig a MoMA jelenlegi igazgatójának, a Sotheby's legsikeresebb árverésvezetőjének, továbbá a legismertebb mai galeristáknak és gyűjtőknek a véleményével lehet találkozni a könyvben, de nem maradt ki belőle a nemzetközi mezőny legextravagánsabb szereplője, a már ismertetett Charles Saatchi sem. Tizennégy műkereskedő, tizenegy műgyűjtő, három aukcióvezető, öt múzeumigazgató és kurátor, valamint néhány úgynevezett „art consultant” (a nagy gyűjtők és intézmények szolgálatában álló tanácsadó) szövegei töltik meg a kötetet. Ráadásul egy beszélgetést olvashatunk még a jelenleg legnagyobb tekintélyű művészeti vásár, az Art Basel igazgatójával is.

Műkritikus csak egy van, David Rimanelli, aki az Artforum hasábjain ír. Lehet, hogy abból, hogy egyedül képviseli a brancsot, fontos arányeltolódásokra lehet következtetni. Érdekes, amit mond: „Nem Baudelaire áll a művészeti kritika kezdeténél [...] hiszen már az idősebb Plinius is írt a görög művészetről szólva olyan mondatokat, mint például »Deinde cessavit ars« – És akkor vége lett a művészetnek [...] Viszont Baudelaire a kezdete annak, ahogy ma műkritikát olvasunk – mégpedig az intellektuális igényű nézetei miatt. [...] Megkövetelte, hogy a műkritika élvezetes, vitázó és politikus legyen [...] hogy legyen tartása. [...] Aztán természetesen Clement Greenberg, ő volt az, aki látta Pollock első kiállítását [...] de más művészek számára is hihetetlenül fontossá vált [...] Greenbergnél minden az absztrakt művészet körül forgott, akörül, amit számára a New York-i iskola testesített meg. A gyűjtők is azt vették, amit Greenberg ajánlott. [...] Hogy mi a műkritikus mai feladatköre? E tekintetben elég bizonytalan vagyok, mert a műkritika jelenlegi szerepére nagyon szkeptikusan és pesszimista módon tekintek.”

Lehet, hogy Lindemann is hasonló véleményen volt, és ezért nem vett be több kritikust a kötetbe. Abból a néhány sorból, amit Rimanelli nyilatkozatához fűzött, az derül ki, hogy szerinte is jó lenne tudni, mi lehet az oka annak, hogy a képzett emberek manapság képtelenek érvényt szerezni a sajtóban megjelenő cikkeiknek. Egészen a korai hatvanas évekig a nagynak (néha pedig gyűlöletesnek) ismert Clement Greenberg még meg tudta tenni azt, hogy a kritikaival sikerre vigye vagy bukásra ítélje a művészek kiállításait – írja

Lindenmann. És azzal folytatja, hogy kimondja: ma viszont senkinek sincs ilyen hatalma. Jeff Koons és Damien Hirst kiállításait csak nemrég taposták sárba a művészeti lapok, de amikor a cikkek megjelentek, már minden el volt adva. Vagyis biztos, hogy a műkritika nem alkalmas arra, hogy bárki is megtudja belőle, mely művek hozhatnak hasznot számára. Viszont egy csomó pénzt takaríthat meg az ember, ha odafigyel a szaklapokra, amikor azok a csalásokra és a hamisításokra hívják fel a figyelmet – vélekedik Lindenmann.

A galeristákkal való beszélgetések során csaknem mindig felmerül az a kérdés, hogy mennyire időtálló az értékskála, melyet működésükkel létrehoznak. A legtöbb galériavezető persze biztos benne, hogy bár igaz, hogy minden évtizedből csak néhány művész életműve bizonyul majd maradandónak, az ő „istállójához” tartozók azonban kivétel nélkül beletartoznak eme szerencsések szűk körébe. Vannak persze őszintébbek is. Jeffrey Deitsch New York-i galerista úgy véli, hogy a nyolcvanas években legalább ezer olyan művész volt, akiknek a kiállításait komolyan kellett vennie, de közülük legfeljebb tizenötnek sikerült elérnie azt, hogy még ma is ott szerepeljen az árveréseken. Ez belátásra int. És nem titkolja, hogy ő maga kétféle művészt foglalkoztat: „Akikért tényleg elkötelezem magam, vagyis akiknek ösztöndíjat is adok, értsd, pénzzel segítem a műtermi munkájukat, tehát akikért annyira lelkesedem, hogy a saját gyűjteményem számára is megvásárolnám a műveiket, azokat természetesen képviselem is, és ezek azok, akiknek mindenképpen tárlatokat is rendezek. Az ilyenek azonban alig tesznek ki fél tucatot, és legfeljebb az vigasztal, hogy ők a következő évtizedben vagy még azon túl is szerepelni fognak. De nem szívesen mondanék le arról a szabadságról sem, hogy olyan műveket is kiállíthassak, melyeknek értékében már nem lennének ennyire biztos... amelyeket lehet, hogy nem mutatnék be már tíz év múlva.”

A nagy gyűjtemények árnyékában tevékenykedő konzultánsok a legóvatosabbak. Mark Fetcher (New York) szerint korszakonként maximum tíz művész bizonyulhat fontosnak, de hiba lenne, ha bárki is csak ahhoz a tízhez tartaná magát, akikre éppen gondol, mert ha így tesz, akkor fix értékekben gondolkodik, és köztudott, hogy soha nem igazolódnak be az ilyen merev értékrendszerek. Többen szóba hozták az internet által megváltozott viszonyokat is, azt például, hogy *jpg* formátumban másodpercek alatt eljuthat bármely kép a világ bármelyik pontjára, és hogy mennyire átalakította ez a műtár-

gyak megismertetésének és forgalmazásának dimenzióit. Mark Fetcher szerint: „A művészeti alkotómunka teljesen decentralizálódott. Nincs többé olyan központja a kulturális életnek, mint amilyen Párizs volt a XIX. században, vagy New York a XX. század második felében. A műgyűjtésre ösztönző érdekek is megtalálhatók ma mindenütt a világon. A piac egy mátrixszá vált.”

Ezt igazolná egyébként az is, hogy vannak szép sikereket elért művészeti szakírók és kurátorok, akik – ha valamelyik távolabbi országból kerültek New Yorkba – egy idő után megtehetik azt, hogy visszatérjenek a hazájukba, hogy ott saját galériát nyissanak, mégpedig úgy, hogy amit ott árulnak, az aztán visszautat talál New Yorkba is – vagyis egy tényleg minden irányban bejárható mátrix válik ilyenkor a kapcsolatok alapjává. Márcia Fortes például São Paulóban van otthon, és azt vallja, hogy amit a galériájában kiállít, az a nemzetközi mezőny kiszakíthatatlan része. Hozzáteszi persze, hogy a nála kiállító művészek felét New Yorkból hozta magával, és ez a félmondat arról árulkodik, hogy a mezőnynek még mindig megvannak azok a megkerülhetetlen súlypontjai, melyek oldalra billentik a mérleget. És csak úgy lehet a távolabbi földrészek művészetét is sikeresen integrálni, ha azok olyan tőkeerős gyűjtőkkel rendelkeznek, akik miatt megéri akár São Paulóba is odautaztatni az élvonalbeli New York-i művészeket.

Melyek a szóba jöhető országok? Egyet éppen most ismertünk meg, ez Brazília, de a Lindenmann-nál olvasható interjúk alapján Mexikó is kezd ilyenné válni az utóbbi időben. Aztán ott vannak a régebben bejáratott helyek, mindenekelőtt Anglia, melyet klasszikus aukciósházai révén a műkereskedelem patinás fővárosának nevezhetünk még ma is, noha a belső forgalma és a hazai klientúrájának vásárlóereje messze elmarad az Egyesült Államok és az újabb üzleti nagyhatalmak, vagyis Japán és Németország kapacitása mögött. Nem szabad elfeledkeznünk a bankjairól és a modern múzeumairól ismert Svájcra sem, mely egyúttal – kevesen tudják ezt – az egész nemzetközi modernizmus legfontosabb trezorja is. (Mert a zürichi és a genfi repülőterek tranzitterületein egy-egy atombombbiztos bunkerben helyezték el azokat a méregdrága raktárakat, ahol a vármhatóságoktól távol tartva és a toladó nemzeti érdekek érvényesítését is tökéletesen kivédve lehet polcokat bérelni azoknak a képeknek, amelyeknek az ára százezer dollárnál kezdődik, és ötven- vagy százmilliónál áll meg – először Hattula Moholy-Nagytól hallottam

ezeknek a bunkereknek a létezéséről, de azóta több forrásmunkában tallózva is beléjük botlottam.) Egyre fontosabbá válik egy új klubtag, Kína is. Feltűnő, hogy Franciaországot inkább csak mint kiállítóhelyet preferálja a művészetet forgató nemzetközi tőke, mintha Párizs soha nem lett volna a műtermi munka szempontjából is igen veszélyes rivális. Árnyaljuk egy kicsit a képet: az említett klubtagokból több úgynevezett „fejlődő ország” a szegény lakosság roppant tömegével és az elmondhatatlanul gazdag vállalkozók kicsiny csoportjával. E szempont alapján esetleg Oroszországot is bevehetnénk a válogatásba, és valóban úgy hírlík, hogy az orosz műgyűjtők felső rétege olyan tehetős, hogy mindent megengedhet magának. Néhány nappal ezelőtt mesélték ismerős galériások, hogy milyen izgatottak, éppen egy Moszkvában nyíló művészeti vásárra készülnek. És hogy állunk Törökországgal vagy az Arab Emirátusokkal, Szingapúrral, a gazdaságilag megerősödött Chilével?

Érdekes kérdések ezek, és tanulságos hozzájuk olvasni egy másik könyv szerzőjének véleményét is. Piroščka Dossi (München) munkáját vettem elő, a *Hype! Kunst und Geld* című kötetet. Ennek mondanivalóját elsősorban kultúrkritikai és szociálkritikai szempontok diktálták, ezért áll címében is a „művészet és pénz” szétszakíthatatlan párosa előtt a nehezen lefordítható, és imperatívuszba tett *hype* szó (körülbelül annyit jelent, mint „marketinglárma”, „csinnadratta”, vagyis ebben a szövegösszefüggésben ez lehet a fordítása: Mindent bele!).

Dossi azt az általános megfigyelést vetíti rá a művészeti piacra, amely szerint a kilencvenes évek óta megfordult a szociális kiegyenlítődés folyamata: a gazdagok megint egyre gazdagabbak lesznek, miközben a középosztály és az átlagos családok elszegényednek. Tehát amit mond, az az egyes országokon belüli egzisztenciális pályák lebontásának vagy legalábbis a műkereskedelem szűkebbre szabásának története lehetne. Így gondolja ezt Dossi a népek nagy családjában és a nemzetközi művészeti piac tekintetében is? Adatokat hoz arra, hogy azok a nyugat-európai országok, amelyek még nem is olyan régen kulturális nagyhatalmak voltak, mint például Hollandia vagy Dánia, és éppen a képzőművészet területén komoly nemzetközi tekintélyt is élveztek, a mai mezőnyben már elvesztették ezt a rangjukat, hisz egyre kisebb súlya van annak, amit mondanak. Nekem két dolog jutott erről az eszembe. Az egyik az volt, hogy a COBRA óta a Benelux-országok és Dánia tényleg nem jelentkeztek a

piacon egyetlen jelentősebb művészeti csoportosulással sem. Amikor pedig Olaszország a transzavantgárdal jött, akkor annak nem Itáliában, hanem New Yorkban alakult ki a piaca, sőt majdhogynem oda költözött a művészekkel együtt a tulajdonképpeni székhelye is. Hasonló rangvesztést figyelhetünk meg a legtöbb nyugat-európai ország esetében, és ez ellentmond a mátrixelméletnek.

Ugyanakkor azonban nem nehéz megjósolni azt sem, hogy Japánt és Kínát követve több ázsiai ország jut el hamarosan az amerikai típusú ipari társadalom és kulturális berendezkedés küszöbére, vagyis hogy a mátrix mégiscsak létezik, és azon van, hogy hálójával újabb területeket fonjon be. Dél-Korea máris benne van a rendszerben, legfeljebb azért nem tűnik ez fel, mert túl kicsiny ország. India, Szingapur és Malajzia jöhetnek még szóba a közeljövőben, az ő esélyeiket legfeljebb a nagy meleg, és – ahol erős az iszlám hatása – a vallási tilalmak fékezhetik (ikonoklasztázia: az ábrázolóművészet tilalma). És ne feledkezzünk el kolosszális riválisukról, Ausztráliáról sem. Azt is mindenkinek tudnia kell, hogy a *Velencei Biennále* már régen nincs egyedül – São Paulo, Sanghaj, Sevilla és Isztambul sorakoztak fel mint legfontosabbak mellé.

Művészeti vásárokat pedig a műfajt megteremtő Köln után, illetve a hozzá felzárkózó Bazel mellett ma már egyre több helyen tartanak. A *Kölner Kunstmarkt* a Kunsthalléban startolt 1967-ben, később *Art Cologne* néven az árumintavásár területére költözött – az időtartama egy kurta hét, 2006-tal bezárólag mindig novemberben. Volt néhány esztendő a hetvenes évek végétől kezdve, amikor a vásárt évenként váltakozva hol Kölnben, hol Düsseldorfban rendezték, de a két város nagyon különböző mentalitása nem kedvezett annak, hogy ez a megoldás tartós legyen. Az *Art Basel*t 1970-től rendezik a kora nyári hónapokban, akkor, amikor összeeshet az éppen megnyíló *Velencei Biennálé*val, sőt, négy-öt évenként a *documenta*-tárlatok első vagy második hetével is – ez a kedvező időpont arra vezetett, hogy a meszszírók érkező, tengeren túli gyűjtőknek különösen megérte, hogy előjegyezzék maguknak a naptárunkban Bázelt. A kölni művészeti vásár kezdeményezői nem is késlekedtek, hogy megpróbálják leszorítani a porondról a riválist. Kísérletek történtek például arra, hogy kitiltsák a rendezvényükről azokat, akik közben kiállítottak Bazelben is. (Hans Mayer, a düsselforfi galerista, aki mindkét vásáron szerepelni igyekezett, így nyilatkozott: „Mivel nem voltam hajlandó elhagyni Bázelt, két évig nem állíthattam ki Kölnben.”)

A monopolhelyzet megtartására irányuló törekvések azonban az egyre-másra nyíló művészeti vásárok mezőnyében eleve kudarcra voltak ítélve. Az új évezred küszöbére kialakult az a helyzet, hogy most már egy egész sor fontos vásár nyílik meg évente: *Frieze Art Fair* Londonban; *ARCO* Madridban; *FIAC* Párizsban; *Art Forum* Berlinben; *Fine Art Fair* Frankfurtban; *Armory Show* New Yorkban; az *ADAAA Art Show* a New York-i Seventh Regiment Armoryben; valamint a *Viennafair* Bécsben. És amint pedig éppen hallottuk, vásárokat fognak rendezni ezentúl Moszkvában is. Hogy a nyaralók (vagy telelők) se maradjanak művészeti vásár nélkül, az *Art Basel* egy idő óta sikeres leányvállalatot létesített Floridában *Art Basel Miami Beach* néven (mindig decemberben, karácsony előtt). 2006-ban az *Art Cologne* már nem került be a műgyűjtők számára összeállított éves naptárba, mert a legjelentősebb galériák meghirdették, hogy bojkottálni fogják az árumintavásárok gazdájaként működő, és üzletileg nagyon kemény partnernek bizonyuló céget, a vásártársaságot. Valóban át is költöztek ezek a nemzetközi rangú galériák a berlini *Art Forum*-ra, és magukkal vitték a forgalom egy részét oda is. Kölnben azonban még ezt követő évben is háromszor akkora volt a forgalom, mint Berlinben, hála a Kölnhöz szokott és nagyon tehetős ruhr-vidéki vásárlóknak. Mert az *Art Cologne* természetesen nem szűnt meg, de a szervezői pillanatnyilag az előtt a nehéz feladat előtt állnak, hogy a rendezvényüknek újra nemzetközi súlyt harcoljanak ki. Ezt kívánják elérni például azzal, hogy 2007 óta az *Art Cologne*-t is tavasszal tartják. 2008-ban pedig meghívták igazgatónak az addig Los Angelesben művészeti menedzserként dolgozó Daniel Haget, aki nem más, mint Moholy-Nagy unokája, és akinek az lesz a dolga, hogy az anglo-amerikai műkereskedelem színe-javát visszahozza az *Art Cologne*-ba. És tanulva az *Art Basel Miami Beach* példájából a kölniek is megalapították a maguk egzotikus leányvállalatát, az *Art Cologne Mallorca*-t, amely nem csak a késő őszi terminust vette át, hanem azonnal a spanyol műkereskedelem komoly súlygyarapodását jelentette – a Kölnben rendezett anyavásár számára is, nem csak Mallorcán.

Ezek azonban csak apró részletkérdések, mert fontosabb, hogy a bővülés folyamata tényleg tovább tart. Hogy az újonnan integrálódó földrészek mi tesznek le majd az asztalra, az persze még a jövő titka. Lehet, hogy úgy igazi a mátrix, hogy bár valóban létezik az a decentralizált háló, amely átfonja a földgolyót, de ez kapcsolatrendszer egyelőre csak olyan formában működik, hogy a műtárgyforgalom hálójá a Mount Everest magasságában feszül a népek és az orszá-

gok felett. Mondhatnánk: a sztratoszféra az otthona. Nincs lift, mely ilyen magasra vinné az embert, legfeljebb a pénz emelhet fel valakit ennyire ózondús rétegekbe. Ami persze New York felhőkarcolóiból nézve nem feltétlenül tűnik helytelen megoldásnak.

Dossi könyvében – szociális kérdések ide, méltányosabb elosztás problémája oda – nem szerepelnek a volt kelet-európai tömb országai sem. Ha reálisan gondolkodik az ember, akkor viszont nem mondhat mást, mint hogy ezeknek az országoknak még igen nagy esélyük van rá, hogy a művészeti piacuk ne a beszűkülés, hanem a tágulás, a fejlődés útját járja, hiszen mélyről indultak, és sok a bepótolnivalójuk addig, amíg a nemzetközi színvonal közelébe érkeznek. A kelet-európaiak a Lindemann-féle antológiában is csak egyszer kerülnek szóba, az viszont azért érdekes, mert a műgyűjtők közé felvett Francesca von Habsburg ejt szót e régió művészeiről.

Francesca nem más, mint báró Hans Heinrich Thyssen-Bornemisszának, a nemzetközi hírű iparmágnásnak és gyűjtőnek a lánya. (Ismeretes, hogy a fantasztikus értékeket képviselő Thyssen-Bornemissza gyűjtemény Madridban a Pradóval szemben kapott székházat nem is olyan régen. Kevésbé köztudott viszont, hogy onnan a magyar név a család pedigrijében, hogy báró Bornemissza udvari kamarás volt Ferenc József szolgálatában, és az ő lányát vette el a Thyssen család akkori feje. A következő nemzedék pedig csak úgy tarthatta meg a bárói címet, ha mindkét szülő nevét továbbvitte.) Francesca férjhez ment Karl von Habsburghoz, a történelmi patinát viselő Habsburg család ez idő szerinti vezetőjéhez, így lett a Habsburg család tagja. Bécsben él, és az öröklött géneknek engedelmeskedve egy kortárs művészettel foglalkozó alapítványt hozott létre, a Thyssen-Bornemissza Art Contemporaryt, amelynek ő az elnöke. Ő az egyetlen a Lindemann-kötetbe fölvevett gyűjtők között, aki, mint hangsúlyozza, nem vásárol képeket: „Ma már nem veszek semmit, hanem helyette különleges és nagy volumenű projektekre adok megbízást olyan művészeknek, mint Olafur Eliasson, Doug Aitken, Matthew Ritchie, Janet Cardiff, Ernesto Neto, Kutlug Ataman, Diana Thater, Cerith Wyn Ewans, Jim Lambie, Jun Nguyen-Hatsushiba – de újabban egy sor fiatal kelet-európai művésznek is.”

Mióta túlhevült a művészeti piac, és a múzeumok képtelenek lépést tartani az árakkal, ez a nehéz helyzet Francesca szerint különösen nagy felelősséget ró a gyűjtőkre. Ők lehetnek azok, akik a megbí-



zásaikkal megvalósuláshoz segíthetnek olyan elképzeléseket, amelyek ugyan a művészekről származnak, de amelyekhez mégis csak a mecénások nyújthatnak elég segítséget. E segítség nélkül az egész művészeti világ a kommersz középszerbe süllyedne el. Fontosnak tartotta azt is, hogy az interjú során a saját alapítványa mellett más olyan szervezeteket is megemlítsen, melyek az övéhez hasonló munkát végeznek: a londoni Artangel, és a New York-i Public Art Fundot hozta szóba.

Még egy gyűjtéssel és szponzortevékenységgel foglalkozó alapítvánnyal találkoztam Lindemann könyvében, mégpedig a New York-i Judith Rotschild Foundationnel. Az alapító egy 1993-ban elhunyt absztrakt művész volt, aki úgy végrendelkezett, hogy a vagyonát egy intézményszerűen működő fórum kezelje. Részben a művésznő hagyatékának ápolása lett az alapítvány dolga, de nagyjából karitatív jellegű tevékenységre fordítja pénzét az intézmény, amelynek a státusához az is hozzátartozik, hogy 25 év alatt fel is kell élnie ezt a tőkét. Olyan gyűjtemények felépítése a feladata, amelyeket egy-egy jelentősebb múzeum kaphat meg végül ajándékba. Az egyik első ilyen kollekció a *Russian Avant-Garde Book 1910–1934* gyűjtemény volt, ezt a MoMA vette át. A Rotschild Alapítvány azóta elsősorban kortárs grafikákat és rajzokat vásárol, mégpedig azzal a céllal, hogy az így megszerzett művek egy-egy művészeti áramlat műtermi munkáját dokumentálják. Az ilyen háttérjellegű rajzanyag ismerete nélkül ugyanis elképzelhetetlen a színvonalas múzeumi munka, ám éppen ezeknek a rajzoknak a megvételére általában már nem jut pénz a múzeumokban, ezek ugyanis többnyire néhány fontosnak ítélt főműre költik el az évi vásárlási kereteiket.

## Az integráció felé – mit képvisel Amerika?

A művészet sorsáért felelősségre intő figyelmeztetések, a lehangoltságot és a körültekintő munkát kívánatosnak tartó nyilatkozatok más interjúkban is visszatérnek. Ezek, úgy tűnik, teljesen háttérbe szorították azokat a hangokat, melyek még a közelmúltban is az avantgárd retorikát, és a harc szükségességének gondolatát tartották életben.

Mert a régi avantgárd még harc volt a javából. Harc úgy, ahogy azt például a fiatal Picasso értette (aki, ha a barátaival éjszakai csatangolásra indult a Montmartre utcáin, akkor a Bateau Lavoire-ből magával hozott pisztolyával durrogatott a sötétben), vagy úgy, ahogy az érett Picasso döntött a mellett, hogy a *Guernicát* festi meg a párizsi világiállításra kért dekoráció helyett. De harc volt a dadaisták szellemében, vagy André Breton, a szürrealisták pápájának értelmezésében – ő a harmincas években a baloldali mozgalmak internacionáléjának módszereit vette át (központi bizottsági ülések, kizárások a szürrealista internacionáléból stb). Láttuk, Clement Greenberg hogyan harcolt a „burzsoázis ízlés” ellen, de Pollockot is tulajdonképpen egy önpusztító küzdelem vitte el. A jó művész arról ismerszik meg, hogy igaz ügyekért harcol – így szól az íratlan szabály. És ennek jegyében érkeznek hozzánk még ma is azok az e-mailek, melyekkel avantgárd ihletettséggű barátaink figyelmeztetnek minket a világban történő igazságtalanságokra. Mert nagyon erős az a tradíció, amely a korszerű művész méltó helyét valahol a bűnüldöző szervek és Gáboriel arkangyal kivont kardú alakja között képzelik el. Tiltakozz! Csatlakozz! – ezt olvashatjuk az üzenetekben.

Különösen a kilencvenes években borították el a művészeti élet felszínét az izmusok küzdelmeit imitáló gesztusok és reflexek – úgy látszik, még nem szokott hozzá a világ műveltebb fele ahhoz, hogy nincsenek már új stílusáramlatok, melyekhez csatlakozni lehetne. A gesztusok inflációja pótolta tehát az irodalmi és művészeti irányzatok forradalmait, a köpenyegek ráncaiból elővarázsolt mozgalmak azért



tűnhettek a progresszív művészet egyenes vonalú folytatásának, mert humanista tradíciókat követtek, elkötelezettek voltak. Nagyon eltökélten léptek fel például azért, hogy igazi vagy vélt kisebbségek védelmét lássák el.

Elsőként a nők jogainak és művészetének a kérdése jutott újra szóhoz – ennek nemcsak komoly előzményei voltak már, hanem létjogosultságát sem lehetett tagadni (hogya a statisztikai adatok szerint a nők tulajdonképpen nincsenek kisebbségben, az egy másik probléma). De csakhamar megjelentek további áramlatok is, a környezetvédők művészete vagy az észak–dél lejtőből adódó problematika művészeti feldolgozóinak a köre. Ennek volt változata az, amikor Peter Ludwig, a műgyűjtő és többszörös múzeumalapító áthozta Európába a Fidel Castro védnöksége alatt álló *Havannai Biennálét*, amely hangsúlyozottan a „dél” művészetének a seregszemléjeként mutatkozott be (ugyanő próbálta meg – sikertelenül – azt is, hogy a vásárlásaival a szocialista országok hivatalos művészetét tegye piacképesé). Voltak persze egyszerűen a latinók vagy az afrikaiak művészetét önálló stílusirányzatnak kikiáltó konstrukciók is. És természetesen az is divattá vált egy időre, hogy a művészet stílus kategóriái fölé rendelt fenomént lássanak a kurátorok és monográfiaszerzők a homoszexuálisok festészetében (nem feledkezve meg arról, hogy ezen belül külön autonómiát biztosítsanak a leszbikusok művészetének). És talákozni lehetett a modern kor nomádjainak művészetével, sőt arra is találtam példát, hogy a perifériák művészete helyettesítette azt, ami egyébként az egyetemes művészet egy fejezetét jelenthette volna. Az egykori kelet-európai tömb országainak művészetével foglalkozott – elismerő hangszíval – egy egyesült államokbeli kiadvány e terminus jegyében. És nem lehet tagadni azt sem, hogy Hans Belting eszmefuttatásai is, amelyek a művészet és a művészettörténet végét jelentették be, elsősorban ezekre a szeparációba menekülő kisebbségekre hivatkoztak.

Egy olyan archipelagus képe merült fel, melynek minden egyes szigetét valamilyen kisebbség autonóm rangra emelt művészete képezte, és ezeket nem volt szabad az általában vett művészet mércéjével mérni. Emlékszem, hogy a kisebbségek védelme jegyében vívott csatározások a napi politika színpadát is meghódították egy időre. Németországban a szociáldemokrata pártban például heves viták kezdődtek arról, hogy a pártfunkciók hány százalékát kell betölteni nőkkel, harmincötöt vagy ötvenet? És amikor megszületett

a kötelező ráta, akkor az asszonyok közül sokan annyira megalázónak érezték, hogy nem a képességeik alapján, hanem csak a megszavazott arány kedvéért kaphatnak ezután tisztséget, hogy többen közülük kiléptek a pártból. A kilencvenes években kezembe került egy olyan angol nyelvű művészeti kiadvány volt, amelyben kizárólag a fenti skatulyázás alapján felállított kategóriák szerepeltek, David Hockney például csak mint homoszexuális művész kaphatott helyet benne. Ezekben az években került forgalomba a mail art csatornáin keresztül Bill Gaglione egyik emlékezetes gumipecsétje, melynek nem lehetett félreérteni satirikus élet. Bill úgy érezte, hogy ő sem mulaszthatja el, hogy felértékeli magát, mégpedig a kisebbségek divatjának a jegyében. Egy játékpecséteket gyártó üzeme volt San Franciscóban, nem esett tehát nehezére, hogy olyan pecsétekkel áarassa el a kuncsaftkörét, melyen ez a szöveg volt olvasható: „Bill Gaglione is a lesbian”.

Ma a nők csaknem ötven százalékban vannak jelen a műtermekben, és a piacokon való részvételük sem probléma, de mégsem hangsúlyozzuk külön azt, hogy íme, ez egyfajta női művészet. És elhalkult a többi mondvacsinált művészeti kategória körül felvert lárma is. A művészeti életnek nem sokat használtak ezek az agyonforszírozott és ideológiákkal megterhelt építmények, sokkal pragmatikusabb szempontok érvényesítése lett volna sürgető, például az, hogy olyan mércéket használjon a művészeti közélet, melyek továbbra is lehetővé teszik a minőség összehasonlítását, és ezzel együtt a jó értelemben vett integrációt is – ugyanakkor azonban útját állják annak, hogy uniformizálódjon a kínálat, hogy egy-egy divathullám „tisztára” söpörje a piacot, az árveréseket, és a gyűjteményeket.

Lindemann antológiájában – már csak a spekulációs buborékok kialakulása, és az elpattanásuk után kialakuló krízis veszélye miatt is – visszatérő refrén az önkorlátozás szükségessége. A galeristák, műgyűjtők és kurátorok egyaránt ezt az erényt hangoztatják. Arra szólítanak fel, hogy közös erővel alkossunk meg és tartsunk be bizonyos józanságra kötelező szabályokat.

Úgy tűnik, hogy a fő szabály, mely az ezredforduló utáni évtizedet uralja, a *primary market* (elsődleges piac) és a *secondary market* (a másodlagos piac) elkülönítése, a két tartomány közötti forgalom korlátozása, a határaik tiszteletben tartása lenne. Lindemann annyira

fontosnak tartotta a nemzetközi piacnak ezt a tulajdonképpen nem új, de, úgy látszik, hogy most (talán csak az amerikai piacon?) sokkal következetesebben érvényesített kettéválasztását, hogy egy külön fejezetet szentelt e rendszer ismertetésére. Az *elsődleges piachoz* tartoznak a művész műtermében történő vásárlások, valamint a műtárgyaknak az a forgalma, melyet a művészeket képviselő galériák bonyolítanak le. Hiszen amit ott eladnak, az tényleg először kerül a piacra. A *másodlagos piac* viszont az árverések birodalma. Itt rendszerint nem a primer forráshelyeik megbízásából, hanem az első eladásuk óta őket birtokló tulajdonosaik kezén át kerülnek a műtárgyak az árverési asztalra. (Egy megjegyzés: az olyan kis országokban, mint nálunk is, ahol a nagyobb galériák foglalkoznak azzal, hogy árveréseket is rendezzenek, nincs különösebb értelme annak, hogy szétválasszuk a kétféle piacot, hiszen ugyanazokban a kezekben van a forgalmazás mindkét módja.)

Azt, hogy a művésztől is lehet vásárolni műveket, csak azért említettem meg, mert így igaz. Az átlagos gyűjtő azonban ritkán kerül olyan helyzetbe, hogy közvetlenül a művésztől vásárolhasson, sokkal valószínűbb, hogy a galériák közvetítésével veszi a műveket. Lindemann arra a finom, de fontos különbségre is figyelmeztet, amely az angol nyelvterületen a galerista és a műkereskedő, azaz „art dealer” között van. A *dealer* inkább csak boltos, aki nem ragaszkodik a művészek egy kiválasztott köréhez, és kitüntetett vásárlóiról sem vezet feltétlenül listát. A galerista ezzel szemben csak korlátozott számú művésszel foglalkozik, de azoknak nem csak a műveit adja el, hanem menedzseli is őket. Segíti a művészeket a műtermi problémáik megoldásában, foglalkozik a sajtójukkal, kiközvetíti őket a nagyobb kiállításokra, és ami a legfontosabb, örködik az áraik felett. Ezek az árak nem lehetnek irreálisan magasak (hiszen nem érdeke, hogy spekulációs buborék alakuljon ki a művészek körül, amely aztán előbb-utóbb úgyis kipukkan, és az árak zuhanását vonja maga után), de persze méltatlanul alacsony árakat sem pártolhat. Ezen túl pedig a galériák arra törekcsenek, hogy törzsvevőket nyerjenek meg maguknak, akiknek gyűjteményeit aztán előnyben részesítik az alkalmilag jelentkező más vevőkkel szemben. Bármit is gondoljon a kezdő műgyűjtő, biztos, hogy a legjobb vásárlásait nem az árveréseken fogja megejteni, hanem valamelyik ilyen galeristánál. Mert a galerista az, aki az év 365 napján igyekszik eladni az általa menedzselte művészek munkáit, és nem pedig csupán ama néhány árve-

rési óra alatt képviseli őket. Érdeke tehát, hogy az árak elérhetőek legyenek.

Új mozzanat (és lehet, hogy egyelőre ez is csak az angol nyelvterületen terjed), hogy a galeristák ma már visszavásárlási garanciát biztosító szerződés aláírására kötelezik a vevőiket (kivételesen a múzeumi ajándékozáshoz szánt művek esete). Ezzel egy korábbi, „spontánul” követett, és bizonytalan sorsú gyakorlat kapott feszes, írásos formát – nincs pardon, a vásárlónak tudnia kell, hogy hányadán áll, ha képet vesz. Ez a szerződés megvédi a művészt attól, hogy egy későbbi aukció áldozata legyen, értve ez alatt az aukciókon működésbe lépő spekulációs spirált, mely gazdaggá tehet egy árverési hiénát, de egy fillért sem hoz a mű megalkotójának. A visszavásárlási garancia természetesen a galeristát is hozzásegíti ahhoz, hogy a „megunt” vagy kényyszerű helyzetben újra eladásra kerülő művek visszakerüljenek hozzá, és így továbbra is ellenőrizni tudja a képek sorsát, és ezzel együtt az árakat is. Fontos tudni, hogy ezek a galerista és vásárló között kötött szerződések tényleg joghatályosak lehetnek (tessék tehát elolvasni az apró betűs záradékokat is). Csak napjainkban kezd egy további méltányossági klauzula is elfogadottá válni, mégpedig az, hogy a galeristához visszakerült mű – ha közben már magasabb árfekvésbe került – egy újabb eladás során ne csak neki hozzon hasznot, hanem százalék jusson abból a mű megalkotójának is. Magyarán ha a galerista másodszor is nyereséghez jutott a kép révén, akkor másodsorra is megoszthatja az ebből eredő hasznát a művésszel.

Peter Watson számolt be róla, hogy az első olyan műkereskedő, aki a galériájában ilyen rendszert vezetett be, Mary Boone volt. Az Egyesült Államokba kivándorolt egyiptomi szülők gyermekeként került Kaliforniába a nagynénjéhez, ahol „meleg esők és tropikus színek voltak”, de pénz bizony nem nagyon akadt a háztartásban. Sokat szenvedett attól is, hogy az iskolatársai mind szőkék voltak, őt viszont eszkimónak nézték, mert sötét volt a haja, és nagyon nagy az orra. Felnöve rövid ideig egy művészeti főiskolát látogatott, majd egy New York-i galériában lett asszisztens belőle (ekkor már keresett annyit, hogy az orrát is kisebbre műtesse). Az 1977–78-as szezonban sikerült végre önálló galériát nyitnia, és az első nagy sikerét azzal aratta, hogy az akkor még csak 28 esztendősnél Schnabelnek rendezett egy kiállítást – ő maga is csak 27 éves volt ekkor. Schnabel azzal kereste a kenyerét, hogy egy nagy étterem konyháján dolgozott mint mosogató – innen a sok eltörött tányér az oeuvre-jében. Mary

Boone nem talált kivétnevalót abban, ha Schnabel a művészetében a foglalkozásának ezt a melléktermékét is hasznosítani próbálta. Az első Schnabel-kiállítás után néhány hónappal tehát egy nagy feltűnést keltő második show-t rendezett, ahol kizárólag csak a porcelán-cserepekkel applikált képek szerepeltek, és ezzel egy olyan bombát sikerült robbantania New Yorkban, amiből annak idején, az ilyen krízisek klasszikus évtizedeiben ez a város kimaradt: az avantgárd hőskorának forró légkörét és felháborodott vitáit sikerült visszahoznia egy időre. Három év múlva már mindketten világhírűek voltak.

Mary Boone büszke volt rá, hogy ő nem képerkedő, hanem a művészek partnere, és egy interjú során úgy ecsetelte a különbséget, hogy a legsikeresebb New York-i galeristával, Castellivel hasonlította magát össze: „Leo az Eisenhower- és Kennedy-évek produktuma, én viszont posztwatergate vagyok, posztvietnam és posztmodernista, ezért hiszem úgy, hogy jobban képviselem azt, amit Amerika akar. Ma már okosabbak vagyunk, kevésbé sovíniszták. [...] Leo a gyűjtőit tette gazdagabbá, én viszont a művészeimet teszem gazdaggá.” Nemcsak azzal törődött, hogy nagyon igényes katalógusok kísérjék a kiállításait, hanem a későbbi eladások profitjából is juttatott művészeinek. A vevőket rendszerint arra kötelezte, hogy a hozzájuk kerülő műveket bizonyos mértékig komisszióknak tekintsék, vagyis ha továbbadják őket, akkor az így elért haszonból a galériának is kötelesek egy részt átengedni, és ezt a százalékot osztja meg aztán a művészeivel. A komissziós kötelezettségeket bizonyos esetekben megválthatta a vevő azzal, hogy rögtön a művek első megvásárlásánál a galériával bizonyos többlétszázalékban állapodott meg, melyet aztán bevettek a vételárba is.

A rendszer tulajdonképpen a mai visszavásárlási szerződéseket előlegezte. Természetesen nem váltott ki ujjongást, Mary Boone-t galerista kollégáinak a köre néha igen élesen támadta, volt úgy, hogy bolondnak nézték, máskor meg egyenesen árulónak, és nem egyszer, merő taktikából, a művészeit támadták meg helyette. Ma már jobban látni, hogy mégis Marynek volt igaza, hiszen tényleg ő volt az, aki inkább képviselte azt, amit „Amerika akart”.

## A művészet légnemű könnyedsége

Nem ismerünk a történelemben még egy, a művészeti produktivitás szempontjából olyan termékeny népet, mint amilyen a virágkorát élő régi görög társadalom volt, és mégis nagyon különös volt a művelt görögök viszonya a művészethez.

Platón a művészeknek nagyon alacsony rangot adott a társadalmi hierarchiában, hiszen a művészek csak kézművesek lehettek, és amit létrehoztak, azt Platón idejében valóban csak nyersanyagértékük alapján becsülték. És a mindennapi életben is az volt a helyzet, hogy a műalkotások tulajdonképpen az isteneknek szentelt ünnepi ajándéknak számítottak, és ekként díszítették a templomokat vagy a köztereket, a műgyűjtés pedig ismeretlen fogalom maradt. Mindennek az állt a háttérben, hogy görögök úgy gondolták, hogy a művész csak médium az istenek kezében, és ebből a szemléletből következett az is, hogy szerintük a művek szépségének nem lehetett sok köze az őket létrehozó emberek tehetségéhez. A templomokban lévő műkincsekről pontos listát vezettek, de csak a felhasznált arany értékét jegyezték tárgyról tárgyra, mert ez volt az az érték, melynek szükség esetén hasznát láthatták. Amikor a perzsák időszámításunk előtt 480-ban elpusztították Athén erődítményrendszerét, a helyreállítási munkák során a görögök tömegesen verték szét a márványszobrokat, hogy azzal töltsék fel a talaj egyenetlenségeit. Meg voltak győződve arról, hogy ha az istenek újra úgy akarják, hogy szobrokkal tiszteljék meg őket, akkor majd tesznek azért, hogy színre lépjenek azok a mesteremberek is, akik kellő mennyiségben és a korábnál is jobb minőségben farnak majd műremekeket. Csak a hellenizmus korában terjedt el a műgyűjtés gyakorlata, vagy a tehetségek kultusza.

Közmondásos, hogy a rómaiak már milyen modern módon tekintettek a művészetre, tisztában voltak azzal, hogy semmilyen egyéb hadizsákmány nem ér fel az elrabolt műtárgyak értékével. A meghódított területeken található művészi alkotásokat ezért – eltérve az

akkor dívó barbár szokásoktól – nem pusztították el, hanem hajószámra vitték Itáliába. A római társadalom vezető rétegében nemcsak divattá, hanem egyenesen kötelező presztízsszemponttá vált a műgyűjtés, és vele egyidejűleg a műtárgyak szakszerű (ma azt mondanánk: múzeumi szempontok szerinti) megőrzése és bemutatása. Ez azzal kezdődött, hogy a hadvezérek meghagyták katonáiknak, hogy a rabolt műtárgyakat gondosan csomagolják be, mert ha nem így járnak el, akkor levonják a zsoldjukból a későbbi restaurálási költségeket. És azzal fejeződött be, amit Plinius írásaiban találunk, ő ugyanis már pinakothéka jellegű képtárakról számol be, és arról értesít minket, hogy az ilyen gyűjtemények az épületek északi oldalán kaptak helyet, hogy ne érje közvetlen napfény az érzékeny képeket. Caligula olyan művészeti árverésekkel próbált segíteni az anyagi helyzetén, amelyekhez hasonlókat Rómában már korábban is rendeztek. Lefeljebb az volt a különbség, hogy Caligula aukcióin a vételre felkínált tárgyak nem voltak különösen értékesek. Viszont megvoltak az eszközei hozzá, hogy a meghívott előkelőségek ész nélkül licitáljanak, és leütés után fizessenek.

A rómaiaktól maradtak ránk az első olyan történetek is, melyek a műgyűjtés szenvedéllyel való válságáról szólnak. Verres például, aki Sulla egyik hadvezére volt, később pedig Szicília kormányzója lett, noha nagyon egyszerű viszonyok között született, művelt embernek számított, és kitűnő ismerője volt a művészeteknek. Nem tudott ellenállni annak, hogy a görög emlékekkel teli Sziciliában ne halmozzon fel magának egy olyan gyűjteményt, melyet már a birodalom központjában sem nézhetek jó szemmel. Cicero az egyik híres beszédében a rá bízott tartomány kirablásával vádolta meg Verrest, és azt követelte, hogy 40 millió szeszterciuszt fizessen a római államkincstárba kártérítésként. Verres csak Cicero meggyilkolása után térhetett vissza a száműzetésből, de amikor újra birtokba akarta venni a gyűjteményét, akkor ezzel Marcus Antonius szándékait keresztezte. Antonius a híres korinthuszi bronztárgyakat követelte Verrestől, aki ezzel az elé a választás elé került, hogy vagy megcsonkítja a gyűjteményét, vagy pedig kiszolgáltatja magát Marcus Antonius kényének kedvének. Verres – mint igazi műgyűjtő – inkább a halált választotta, mintsem hogy beletörődjön az értékes bronzok elvesztésébe.

A klasszikus görögök és a pragmatikus rómaiak művészetéhez való viszonyának az ellentétéből egy német archeológus, Adolf Furtwängler a XIX. század végén azt a tézist vezette le, hogy azokban

a korokban, amikor mérhetetlen gazdagságban születik a művészet, nem kap lábra a műgyűjtés, az apályosabb korokban viszont annál céltudatosabban kezdik gyűjteni a korábbi korszakok művészetét az emberek. Ezt az elképzelést támaszthatta alá az a megfigyelés is, amely szerint a hangsúlyozottan vallásos korokban, amikor a művészet a kultuszokat szolgálta, a profán gyűjtés szempontjai vagy eleve ismeretlenek maradtak, vagy pedig csak nagyon háttérbe szorulva érvényesülhettek. Ellentmond viszont a tézisnek az, amit a reneszánsz századokról tudunk. Hallatlan mértékben lendült fel akkor az antik emlékek gyűjtése, ám ezzel egyidejűleg a kortárs művészeti produkció is.

Hasonlóan termékeny korszak kezdődött a XIX. század végén, illetve a XX. elején is, amikor a művészek megsokszorozódott kreativitása gátszakadáshoz vezetett – és ugyanezekben az évtizedekben alakult ki a modern értelemben vett műgyűjtés is. Ennek az lett az egyik jellegzetessége, hogy egyre erősebben dominált benne a transzcendens elem, az a szabadság, amely eloldja a műtárgyat a történelmi értékéktől, vagy materiális kivitelezésük és racionálisan magyarázható társadalmi hasznosságuk szempontjaitól. A művészet olyan lett, mint egy superkönyű szesszel töltött ballon. Elszakadt a józan mindennapok világától, maga mögött hagyta azokat a kötöttségeket, amelyek évezredek óta gondoskodtak arról, hogy valamilyen formában mindig jelen legyen, és most légszomjat imagináló magasságokba emelkedve lebeg fölöttünk, néha úgy tűnik, hogy az ott uralkodó szeszélyes légáramlatok játékszere lett. Ebből a magasságból diktál divatot, ízlést, játékszenvedélyt és persze árakat is – nagyon sok mindent.

Taubman, aki megvásárolta az angoloktól Sotheby'st, az amerikai üzletemberek pragmatizmusával szemléli ezt a jelenséget: „Művészetet eladni egy olyan dolog, ami sokban hasonlít a limonádé eladásához. Az embereknek nincs szükségük limonádéra, nem feltétlenül szükséges, hogy igyák, ugyanúgy, ahogy nem feltétlenül fontos az sem, hogy festményeket vegyenek. De mi eladjuk nekik a képeket, és ezzel azt az érzést ébresztjük bennük, hogy egy boldog élmény részesei lettek.” Valóban, mind a limonádénak, mind pedig a festményeknek elenyészően kicsi a használati értéke. Tehát nem a materiális szükségleteinkkel magyarázható, hogy vásároljuk őket, hanem inkább „szokásból” élünk velük – a kultúránkhoz tartozik mindkét fajta „élmény”. A művészet pedig ezen felül még ama tulajdonsága

révén érdemelhet különös figyelmet, hogy sokban hasonlít a pénzhez is. Csak fektessünk egymásra egy egydolláros és egy százdolláros bankjegyet, és látni fogjuk, hogy nincs köztük egy milliméternyi különbség sem, tökéletesen fedésbe hozható a két papírdarab. Csak a névértékük különböző. Hasonló ez ahhoz, hogy vannak képek, melyek súlyukat vagy méreteiket illetően meglehetősen egyformák, de akadhat köztük néhány olyan darab, amely a társainál ezerszer vagy százszorosra többet ér.

A műtárgyakra természetesen nincs ráírva a névértékük, és ez teszi őket még pénznél is sokkal rugalmasabbá – és diszkrétebbé. Míg a pénzt csak úgy lehet haszonnal forgatni, ha az összegeket egy másik pénznemben kifejezett értékükkel vagy a javak valamilyen formájával állítjuk szembe, és oly módon transzferáljuk aztán ezeket, hogy az akció végén ne csak a pénzünkönél maradjunk, hanem ezen felül még profitunk is legyen, a művészet esetében nem feltétlenül szükséges, hogy ily módon „dolgoztassuk” a műveket. Olyan a műalkotások névértéke, mint a hőmérő higanyszála, akkor is képes rá, hogy emelkedjen (vagy süllyedjen), ha csak valamelyik raktárban porosodnak a művek. Jobb persze, ha kirakatba tesszük őket, mert akkor nem csak szem előtt maradnak, hanem abban az örömben részesíthetnek minket, hogy mások is láthatják őket – azt hiszem, ezt nevezte Taubman „boldog élménynek”. Mert nem elhanyagolható szempont az, hogy míg a pénzt nem szokás a kirakatba tenni, a művészet egyenesen oda kívánkozik.

Igen, a pénzt évezredek óta egyfajta tabu védi attól, hogy illetéklenek legeltessék rajta a tekintetüket – „man redet nicht vom Geld”. A műalkotások azonban mintegy kiközvetíthetik a nagyvilág számára is azt, amit különben csak a pénz, ez a „piszkos dolog” mesélhetne el. A galériákban nem szokás kiakasztani az árcédulákat, ez méltatlan lenne a művekhez. Viszont rendszerint ott fekszenek az asztalokon azok az exponát-listák, melyek az árakat is tartalmazzák, és amelyeket, ha odalépünk az asztalukhoz, az asszisztenskisasszonyok tolnak diszkrétan a kezünk ügyébe. Néha persze, mint egy rossz csomagolás, átszakadnak a diszkréciót védő intézkedések, és ilyenkor váratlanul megpillanthatjuk a rítusok mögé rejtett lényegét. Akkor történhet ilyesmi, ha például kinyitjuk a napilapokat, és azt olvassuk valamelyik oldalon, hogy van Gogh *Kardliliomai*ért egy árverésen ötvenmillió dollárt fizettek. Ilyenkor nem csak az a feszélyezettség fog el bennünket, melyet a pénzt körülvevő tabu magyarázhat (kis

pézt, kis tabu – nagy pénz, nagy tabu), hanem talán a büntudat is hozzájárul a rossz közérzetünkhöz. Ezt pedig azért érezhetjük, mert egész civilizációnk, vagyis mindnyájan tehetünk róla valamiképpen, hogy ilyen méltatlanság történt a festővel. Nem csak láthatóvá tettük a képei mögött meghúzódó monetáris értéket, hanem durva kezek azonnal nullákat is írtak az összeg után – egy nullát, két nullát, három nullát –, és mindezt akkor, amikor maga van Gogh, a művek megalkotója ezt a hihetetlen felértékelést már nem érthette meg.

Valóban csodákról lenne szó? Olyasmiről, mint amit Mózes érezhetett, amikor a nyáját őrizve megpillantotta az égő csipkebokrot, mely aztán mégsem égett el? A hang, amely napjainkban szól ki a bokorból, józanságra int. Arra emlékeztet, hogy az áraknak, melyet a van Gogh-képek után fizetnek az emberek, még akkor is, ha szerényebbek lennének a dimenziói, és egy kép csak félmillióba kerülne, szóval az áraknak még ilyenkor is nagyon kevés köze lenne magukhoz a képekhez. Hiszen a művészet, önmagában véve, úgy, ahogy van, megfizethetetlen – e tekintetben a régi görögöknek volt igazuk, akik nem is nagyon ügyeltek a műtárgyak sorsára, hanem az istenekre bízták azt, hogy legyen művészet. Amit megfizetünk, az a művek körül kialakult kultusz, illetve e kultuszban való részvételünk ára. És ez a színpad nagyon sokrétű, nagyon összetett, és természetesen nem csak a művészet játszik benne fontos szerepet.

A középkorból fennmaradt elszámolások arról tanúskodnak, hogy az oltárképekre vonatkozó szerződésekben a legnagyobb tétel nem a művész honorárium, hanem rendszerint a felhasználásra kerülő festékpigmentek ára volt – voltak olyan festékek, melyeket súlyuk aranyárával fizettek. Nem csoda hát, ha olyan nagy gonddal bántak a költségesebb pigmentfajtákkal a mesterek, és hogy a munkát is általában a legdrágább színek, például a lapis lazuli, a bíborvörös vagy az ultramarin felhordásával kezdték el. Azt kell mondanom, hogy a később kialakult szokások, például hogy a művek csereértékébe benne foglaltasson az, amit a művészet szellemi értékének szoktunk nevezni, vagy hogy a műalkotás ára hűen tükrözze a művész személyének társadalmi reputációját is, nos, ezek a paraméterek még annyira sem biztos fogódzók, mint amennyire biztosak a pigmentanyaggal kapcsolatos nagyon esendő kérdések (onnan a „paraméter” szó, hogy a Capital nevű német lap szokta ezeket az adatokat, illetve a segítségükkel kiszámított rangsort – kik a legdrágább művészek? – a *Kunstkompass* című rovatában évente táblázatba foglalni).



Vannak műalkotások, melyek évszázadokon át megőrzik a rangjukat, mások viszont csak néhány évtizedig, vagy csak néhány évig életképesek, és még az sem biztos, hogy ez utóbbiak sokkal rosszabb művek lennének. Az esetek jelentős részében az a valószínűbb, hogy egyszerűen más elvárások, rövidebb időre szóló igények diktálták a megszületésüket. Ha Damien Hirst attól félt, hogy művei valamely dömpingszerű piaci akció végére néhány millió dollár helyett csak néhány tízezer dollárt érnek majd, akkor jól cselekedett, ha idejében ellenlépéseket tett, mert nem csak a pénzét, hanem az éppen megszerzett hírnevét is félthette. De ha azt olvassuk, hogy dr. Gachet portréjáért a 82 millió dolláros rekordárat követően egy újabb tranzakció során már csak 15 milliót fizettek, akkor eszünkbe sem jut azt hinni, hogy még mindig van Goghról van szó. Például hogy az derült volna ki róla, hogy ennyivel rosszabb festő lenne. Ehelyett az jut az eszünkbe, hogy meggyengült a piac, amihez van Goghnak nyilván semmi köze. (Vagyis disztigválni kell – és hadd mondjam meg, hogy a *Kunstkompass* szerkesztői nem engedhetik meg maguknak azt a luxust, hogy érvényesítsék az ilyen természetű különbségeket, és ez teszi a munkájukat nagyon kétségessé. Az ő táblázataik „hisznek” a pillanatnyi áraknak, a kiállítások számszerű volumenének, és a műtárgyforgalom összetételét tükröző többi paraméternek.)

Még a van Goghnál sokkal kisebb művészek esetében is az a helyzet, hogy amikor legomboljuk a művek vételárát, akkor elsősorban a pénz és a piaci viszonyok bonyolult szerkezetének az egyik vetületét tesszük láthatóvá, és csak ennek függvényeként beszélhetünk arról, hogy ennyibe vagy annyiba került nekünk a művészet. Biztos, hogy a festmények esetében sokkal nagyobb a játéktér a tekintetben, hogy hány nullával végződjön az értéküket jelző összeg, mintha csak primőr zöldséget vagy vasércet vásárolnánk a piacon, melyek szintén olyan javak, amelyeknek az ára néha nagyon ingadozó lehet. Éppen ez a szabadság teszi veszélyesen izgalmassá és hazardjátékszerűvé a művészettel való spekulációt. Vitathatatlan előnye viszont az, hogy a mi pénzünk, és e pénzen keresztül a mi egzisztenciánk kerül jobb megvilágításba általa. És ennek a presztízsünket is lágyan simogató öröme már nincs sok köze a vételt megelőző számítgatásokhoz, noha mindvégig megmaradhat bennünk az a csiklandós sejtelem, hogy a kép azért került olyan sokba, mert ára volt annak is, hogy egyesek ahhoz segítettek hozzá minket, hogy művészettel reprezentálhassuk magunkat – és a pénzünket.

Általában megéri az üzlet, mert ebben a formában a vagyonunk átlényegült már. Ott állunk kezünkben a megvásárolt képpel, és előfordulhat, hogy ennek hatására, mint Hóreb hegyén a csipkebokor, egész valónk lángolásba kezd. Oldd meg saruidat – szólal egy hang. Megszólalna akkor is, ha nem a kép, hanem csupán egy köteg pénz, a festmény ára lenne még mindig a kezünkben?

## A múzeumok szentélyei és a magángyűjtemények különböző modelljei

Ezt a parancsot a sarukkal kapcsolatban csak egyszer éreztem az életemben, de akkor tényleg majdnem úgy, mintha egy hang szólított volna fel arra, hogy a ragyogást, amelynek fényképjába léptem, természetfölöttinek érezsem. Az Ermitázsban történt 1967-ben.

Úgynevezett „fiatal művészettörténész” voltam, egyúttal a *Magyar Nemzet* kritikusa is, és ebben a minőségben ért az a kitüntetés, hogy a Tudományos Akadémia megajándékozott egy Szovjetunióba szóló utazással. A háttérben a két ország tudományos intézményei közötti csereakciók álltak. Úgy látszik, hogy volt egy egyszemélyes út a magyar fél kezében, amely az Akadémia Nauka moszkvai és leningrádi szekcióihoz vezetett, és amelyre a magyar fél nem talált azonnal jelet. Tudtam, hogy a szakma legjobbjai már mind voltak egyszer a Szovjetunióban, és elképzelhetőnek tűnt, hogy egy újabb útra ugyanők már nem jelentkeztek. Hogy a meghívás tényleg valami olyasmi lehetett, ami leesett a nagyok asztaláról, és aztán afféle morzsaként került hozzám, az azonnal beigazolódott, amikor Moszkvába érkeztem.

Senki sem várt ugyanis a seremetyevói repülőtéren, nekem pedig a repülőjegyemen és a szolgálati útlevelelen kívül semmiféle igazoló papír nem volt a zsebemben, semmi olyasmi, amin ott szerepelt volna mint moszkvai úti cél a Akadémia Nauka valamelyik intézete. Ez azt jelentette, hogy hiába érkeztem meg, tulajdonképpen nem voltam illetékes. Komoly ok arra, hogy a legnagyobb borúlátással tekintsek a jövőmre. Súlyosbította a helyzetet, hogy egyetlen rubel sem volt a zsebemben, hiszen tilos volt pénzt átvinni a két ország között a határon, azt mindig a fogadó fél nyújtotta át ünnepélyesen a megérkezés perceiben. Becsületszavamat adtam az egyenruhás közegeknek, hogy a Tudományos Akadémia hívott meg, mire azok telefonálgatni kezdtek. Késő este lett, mire felszabadult valahol egy kocsis, és oda-gördült a reptér bejárata elé. Egy mackós mozgású sofőr vezette, aki elmondta, hogy megtalálták valamelyik irodában a nevemet, de le-

gyek mégis türelemmel. Egyelőre csak annyit tehetnek, hogy szállást adnak nekem abban a kollégiumban, ahol a vizsgákra Moszkvába érkező vidéki aspiránsok kapnak helyet. Aztán a zsebébe nyúlt, hogy addig is, amíg rendeződik a helyzetem, legyen elég pénzem étkezés-re, egy köteg rubelt adott át nekem. Papírja nem volt róla, amit aláírhattam volna, mégpedig azért nem, mert, mint mondta, ez az ő pénze. Fel akartam írni a nevét, hogy majd később visszafizethessem, de kétségbeesve védekezett. Végül megértettem: azzal, hogy kisegített, tulajdonképpen nagyon komoly szabálytalanságot követett el. Négy napig kallódtam az aspiránsok otthonában, míg végre értem jöttem.

E négy nap alatt egy sűrített kurzust kaptam arról, hogy a szellős távolságoknak, a nyírfaerdőben felejtett lelkeknek, a villámcsapászerűen fájdalmas, ám mégis nagylelkű gesztusoknak, meg a mellbeverően nagyszerű, néha pedig halálos kimenetelű véletleneknek ez a keveréke itt standard – ez az, amit maguk az oroszok is „sztrógaja Moszkvának”, szigorú Moszkvának neveztek. Egy hét múlva egy este induló vonattal, amely egy olyan Oroszországon vitt át, melyet az éjszaka áthatolhatatlan homálya függönyözött le, megérkeztem Leningrádba, a fehér éjszakák ezüsthéjű fővárosába. Nyár eleje volt, ami azt jelentette, hogy itt már hiába köszöntött be az este, még az éjszakai órákban sem sötétedett be. A Néva-parton járva az volt az ember érzése, hogy a lapályos táj, melyre a város épült, a víz fodrozódó fátylán át még éjfélkor is nikkelfényt lövell. Másnap jelentkeztem az Ermitázsban, ahol már vártak rám. Egy idős, törékeny asszony, aki a grafikai osztály egyik részlegét vezette, franciául szólított meg. Megkérdezte, hogy mit akarok látni. Azt feleltem, hogy bármit, ami szerinte kielégítheti a kíváncsiságomat. Mosolygott, föltette a szemüvegét, alaposan megnézett, és aztán egy XVII. századi rajzalbumot emelt ki az egyik szekrényből. Jacques Callot itáliai jegyzeteinek egyik gyűjteménye volt, sebtében felvázolt tollrajzok, melyek maszkos alakokat, groteszk figurákat, afféle komédiásokat és vaskos piaci jeleneteket ábrázoltak. Callot később ezek alapján készítette *Capricci* címen ismert metszeteit. Ahogy kinyitottam az albumot, fel kellett nevetnem. Ő meg csak mosolygott, és mint a nagyanyám szokta, régimódias gyengédséggel megsimogatta a kezem.

Egy óra múlva egy sor ajtón és folyosón át elkísért a kiállítási termekig. Bolyongani kezdtem, nézelődtem. Időnként olyan termekbe kerültem, amelyeknek ablakai a Névára néztek. És egy ilyen teremben ért a *back out*.

Nem tudom, hogy meddig tartott, lehet, hogy csak egy-két másodpercig – mindegy. Az ütés erős volt, és csak ez számított, aztán pedig azon voltam, hogy magamhoz térjek. Rájöttem, hogy egy kis kép előtt állok, és azt nézem. A kép nem a falon függött, hanem díszesen faragott fakeretbe helyezve, majdnem úgy, mint egy paraván, két ablak között, de néhány méterre a terem közepe felé betolva, mellmagasságban volt úgy felállítva, hogy a fény oldalról érje. Leonardo festménye volt, a *Madonna Litta*. Igen, az arc volt, amiről nem tudtam levenni a tekintetemet. Ehhez hasonló tisztaságot még soha életemben nem láttam. Mert az arc ugyan egy megszokott emberi arc volt, természetesen a Madonna arca, egy fiatal nő portréja, de megmagyarázhatatlanul átszellemítve. Biztos, hogy semmiféle reprodukció nem lenne alkalmas arra, hogy a felület érzékenységét és a színek engedelmes hajlékonyságát, vagy az arc mögött érezhető másik világ halk lejtéssel doromboló jelenlétét éreztesse. Egy tájjal ért fel, egy másik nyárba kíváncozó látvánnyal, olyan volt, mint a tökéletessége miatt kissé idegennek ható és talán örökre elmulasztott világegyetem küldötte. Nem volt előtte páncélüveg, semmi sem. A világítás optimális volt, és egyedül voltam a teremben. Még sokáig néztem. Aztán megkerestem a kijáratot, és hazamentem.

Csak sokkal később olvastam utána II. Katalin cárnő életének, aki a Téli Palota mellett egymás után több képtárat is építtetett (Kis Ermitázs, Nagy Ermitázs – ma ezek egyetlen nagy komplexumot képeznek), és aki azt írta egyik levelében, hogy azokban a termekben egyedül ő élvezi a képeket, no meg az egerek – ezért lenne a neve Ermitázs, azaz remetelak? Furcsa név egy képtár számára. Úgy tudni, egy idő múlva külön engedéllyel látogathatóvá váltak a kiválasztottak számára a termek, sőt, a XIX. században már a művészeti főiskolások is letelepedhettek ott a stafelájaikkal, hogy képeket másoljanak. Annyi biztos, hogy Nagy Katalin a *Madonna Littát* soha nem láthatta, mert az Ermitázs mindkét Leonardo festette Madonnája csak később, a XIX. században került a gyűjteménybe. De legalább a cárnő kegyeltjétől, Potyemkin hercegtől várnánk el utólag azt, hogy Katalint a képei közé néha elkísérje – talán meg is tette. (Egyébként a róla szóló anekdotákkal ellentétben, melyeket az irigyei terjesztettek róla, a rá bízott közpénzeket korrekt módon kezelte, és a „Potyemkin-falvak” házai sem voltak soha kulisszák.) Potyemkint nemcsak a nagypolitika, hanem a gazdasági élet is nagyon érdekelte, de kérdéses, hogy lehettek-e sejtelmek arról, hogy a műkereskedelemmel kapcsolatos üzletágak olyan fontossá válnak majd a XX. század végére? (Külön

fejezet – és itt nem foglalkozhatok vele –, hogy a becslések szerint az illegálisan birtokolt műtárgyakkal való kereskedelem ma világviszonylatban is a harmadik legnagyobb tétel. Az első kettő a kábító-szer-csempészet és a fegyverkereskedelem.)

Nagy Katalin korában, a XVIII. században kaptak végleges (tényleg fejedelmi!) dimenziót a nagy európai gyűjtemények is, például a Louvre vagy a Prado, amelyek persze már akkor is több száz évesek voltak, hiszen az alapításuk többnyire a reneszánsz idejére esett. Katalin az orosz cári gyűjteményt, amelyben elsősorban a hajózással kapcsolatos flamand és németalföldi képek és rajzok szerepeltek, Nagy Pétertől örökölte, aki annak idején Hollandiában kitanulta a hajóácsmesterséget, és a képeket is egy hajóács szemével nézte – és gyűjtötte. Maga Katalin akkor vált szenvedélyes gyűjtővé, amikor a véletlen úgy hozta, hogy az ölébe hulltak – igaz, nem ingyen – Nagy Frigyes vásárlásai. Nagy Frigyes egy berlini műkereskedőt bízott meg a gyűjteménye bővítésével, aki a király számára kétszázötven képet vásárolt, köztük három Rembrandtot is. Ám ez a kollekció éppen a hétéves porosz–osztrák háború végére gyűlt össze, és ez egy olyan időpont volt, amikor Frigyes nem volt abban az anyagi helyzetben, hogy a képeket ki is fizethesse. II. Katalin ekkor határozta el, hogy átveszi a gyűjteményt, és ezután már nem tudott megálljt parancsolni magának, ügynököket küldött ki a világba, akik neki gyűjtöttek. Építésze, Vallin de la Motte alig győzte az újabb vásárlások számára felhúzni a termeket.

Sajnos a nagy európai képtárak közül éppen az, amelyik a maga idején a legnagyobb és legérdekesebb lehetett, nem maradt fenn, és ez a gyűjtemény II. Rudolf császár (1552–1612) nevéhez fűződik. Rudolf fiatal korában a Habsburgok spanyol ágának udvarában élt, II. Fülöp-nél nevelkedett, és nyilván itt ragadt rá a művészet szeretete is – nagybátyja, Fülöp ugyanis nem csak rendkívül nagy gyűjteménnyel rendelkezett, hanem értett is a képekhez. Ő fedezte fel Hieronymus Boscht, és nagy tisztelője volt Tizianónak, a leghosszabb életű reneszánsz festőnek (akinek földre esett ecsetét – ahogy a fáma tartja – még Fülöp apja, V. Károly császár emelte fel egyszer).

Rudolfból is nagy műveltségű és kitűnő ízlésű ember lett, uralkodónak viszont már sokkal kevésbé vált be. Prágai udvarában egyszerűen nem fogadta a hozzá érkező követeket, annál több időt töltött művészekkel és tudósokkal, asztronómusokkal és alkimistákkal, ha

pedig adódott rá alkalom, szívesen beszélgetett el azokkal, akik más udvarok képtáiról és ritkasággyűjteményeiről meséltek. Ügynökei voltak Európa-szerte, akiknek az volt a feladata, hogy felvásárolják számára azokat a dolgokat, melyek különös értéket jelenthettek. A gyűjteményét ő maga Kunst- und Wunderkammernek, művészeti és kuriózumgyűjteménynek nevezte, ugyanis a benne található több mint 800 festmény mellett – a korszak szokásaihoz híven – mindent gyűjtött, ami érdekességnek számított. Csak nemrég került elő könyvtárának katalógusa, egy több mint 400 oldalas kódex, amelyben a könyvek mellett Rudolf kincsei is fel vannak sorolva, köztük olyan dolgok is, mint például egy kétfejű csecsemő vagy néhány szeg Noé bárkájából. Vagyis ez a kollekció igazi univerzális múzeum lehetett. Udvari festője, Giuseppe Arcimboldo képei mellett (ezek a bizarrul szürrealisztikus hatású festmények növényekből vagy apró tárgyakból összeállított emberi arcokat ábrázoltak) tengeri kagylók, ritka ásványok, állati csontvázak és nemesfémfoglalatba vont kókuszdiók vagy strucctojások is voltak a Wunderkammerben, de természetesen ékszerek, technikai eszközök és tudományos műszerek is. Ha ez a gyűjtemény még ma is együtt lenne, akkor az európai kultúrtörténet egyik legérdekesebb fejezetének, a manierizmus korának lehetne páratlan dokumentuma. A festmények katalógusa nem maradt ránk, de nagyon sok közismert képről és antik művészeti tárgyról tudható, hogy annak idején a Rudolf-féle gyűjteményben szerepeltek – ezek közül csak néhány veszett végleg el, a legtöbbjük ma is megvan a világ nagy múzeumaiban. A gyűjtemény akkori értéke 17 millió gulden lehetett.

A rudolfiánus kincseskamra még Rudolf életében megcsonkult – a cseh rendekkel vívott háború finanszírozására ment el sok minden belőle, de a naiv természetű, emberkerülő császár, aki a ritkaságai közé visszahúzódó remete életét élte, különben is kihasználható volt. Jellemző, hogy attól való félelmében, hogy esetleg majd (ahogy azt udvari asztronómusa megjövendölte) a saját gyereke öli meg, családot sem alapított soha. A palota cselédsége tele volt tolvajokkal – ezeket Rudolf halálakor azonnal letartóztatták (a legközelebbi inasa – ő tudhatta, hogy mi oka volt rá – azonnal felakasztotta magát a börtönben). A kuriózumok nagy része értéktelennek tűnt a tolvajok vagy a rokonok szemében, ezek gyorsan elpusztultak. A Habsburgok osztrák ága a gyűjtemény egy részét Bécsbe mentette át, más darabokkal pedig kifizetetlenül maradt számlákat egyenlítették ki Európa-szerte. Egy hellenisztikus torzó, az *Ilionusz*, amelyet Rudolf

3400 dukátért vásárolt, nem sokkal a császár halála után – mivel „sérült” szobor volt – 55 krajcárért talált gazdát, és csak a XIX. században került végre a müncheni Glyptothékba, mai helyére. A gyűjtemény végérvényes széthullása a harmincéves háború idejére esett. Miután a szász királyi udvar számára 50 kocsirakomány kincset vittek el, röviddel a háború befejezése előtt még a svédek is megszállták Prágát, aminek a következményeképpen sok olyan festmény, mely annak idején a prágai palota falán függött, ma különböző svéd kastélyokat díszít – a generálisok hadizsákmányaként kerültek ezek Svédországba. A zsákmány oroszlánrésze – egy korabeli leltár szerint 570 Prágából származó festmény – Krisztina királynő képtárát gyarapította. Amikor a királynő úgy döntött, hogy katolizál, a képek nagy részét magával vitte Svédországból Rómába, de már útközben sok mindent pénzzé tett, és Rómába érkezve is a vagyontárgyaiból élt. Ami mégis megmaradt, azt Krisztina halála után az orléans-i herceg örökölte, aki később a rá maradt képeket elárvereztette. (Ezt olvasva talán felrémlik Greta Garbo alakja is, amint fiúruhába öltözve, nyugtalanító bájjal és kecsességgel megjelenik a Krisztina királynőről forgatott filmben...)

A rudolfiánus gyűjtemény skurill hátterével és univerzális ismereteket begyűjtő gazdagságával, mágiát és tudományt, titkokat és szépséget összemosó mértéktelenségével olyan modellt képviselt, amely gyakran visszatért a történelem folyamán – sőt lehet, hogy ez a fajta gyűjtőtevékenység tükrözi a leghívebben a művészetek és a kvázi-tudományos diszciplínák ősi funkcióit is, azt az emberi törekvést, hogy hatalmat nyerjünk a tér és idő labirintusa, valamint a dolgok menetét igazgató ismeretlen erők felett. Persze hiába. Csak időnként, csak egy-egy pillanatra emelkedik ki az emberi szellem a gőzölgő völgykatlanok mélyéről, hogy tekintetét a hegygerincek kéklő magasságába emelje, és ott szembeforduljon a fényvel – és hogy ekkor végre körülnézzen. Egy ilyen szerencsés pillanat felejtethetetlen tökéletessége tükröződik a görög művészet klasszikus korszakában, amikor a művészetet, vagy azt, amit a művek jelenthettek, nem akarták mindenáron birtokolni az emberek – úgy vélték, hogy ezek a dolgok „maguktól” is jelen vannak, megszületnek, majd elmúlnak, aztán esetleg újjászületnek. A reneszánsz idején, amikor tényleg sok mindent feltámasztottak vagy újjáteremtettek az antik világ örökségéből, már nem sikerült ennek a mértéktartásnak is újra érvényt szerezni. Legfeljebb egy-egy művész, mint például Leonardo, jutott el olyan fokra, hogy nem tulajdonított minden

kérdést megoldani képes varázsos hatalmat vagy mesés értéket a művészetnek, és a vajákos praktikákat is gondosan kerülve elégedett meg azzal, ami tényleg megismerhető a világból, hiszen ez is végtelen soknak tetszett (Leonardo traktátusát olvasva kitűnik, hogy ő a festészetet csupán a levegő és a fény fizikájára – ma azt mondánánk: az atmoszférára – vonatkozó ismeretek egyik nagyon érzékeny és szemléletes ágának tekintette). Ez a hozzáállás persze kristályos tisztasággal vetült vissza azokra a tárgyakra és képekre is, melyeket – mint művészetet – az ilyen alkotók maguk körül mégis csak megteremtettek. Talán nem járok el nagyon önkényesen, ha a rudolfánus gyűjtemény maximalizmusával éppen a leonardói mértéktartást és fegyelmet állítom szembe mint lehetséges, vagy kívánatos másik fajta modellt.

Ha megkérdeznének, hogy hol láttam olyan művészeti gyűjteményt, melynek felépítésében ez a fajta szerényebb, de mégis eredményesebb arányérzék játszhatott szerepet, akkor habozás nélkül két kollektiót említenék meg.

Az egyik magángyűjteményként született, és ez az a Gulbenkian-gyűjtemény, melyet ma a lisszaboniak a saját közgyűjteményükként, a város legszebb múzeumaként ismernek. Caloust Sarkis Gulbenkian örmény vállalkozó volt, aki a XX. század első évtizedeiben nagy szabású olajimpériumot épített fel a Közel-Keleten (az Iraq Petroleum Company csak egyike volt a vállalatainak). Az orosz forradalom után elvesztette örményországi vagyonának nagy részét, de a már akkor meglévő jelentős műgyűjteményéből sikerült például a kedvenceit, a tizenkét Guardi-képet megmentenie és Nyugat-Európába menekítenie. Ezek a Guardi-képek – mind velencei városkép a színek metallikus tisztaságával és a lagúnákban tükröződő épületek, gondolák, emberi figurák kalligrafikus rajzú könnyedségével – lettek annak az újjáteremtett későbbi gyűjteménynek az alapjai, amiből aztán Gulbenkian Lisszabonban idős korában egy sokrétű alapítványt (múzeumot, zenetudományi központot, művelődéstörténeti intézetet stb.) teremtett meg.

Gulbenkian nem volt modern ízlésű ember, legjobban a klasszikusokat és az impresszionistákat szerette, és gyűjteményében is több ezer év emlékanyaga képviseltette magát. Kaukázusi származásához híven nagy szerepet szánt kollektiójában például a keleti szőnyegeknek, a gyűjtemény egy másik súlypontja pedig kiemelkedő érték-

ket képviselő szecessziós ékszerekből állt össze – ez egy kicsiny, de felejthetetlen terem. Mindebből már sejthető, hogy a Gulbenkian-gyűjtemény nem hasonlít a legtöbb nagy múzeumra, holott körülbelül ugyanolyan osztályai vannak, mint azoknak. Ami mégis megkülönbözteti a világban lévő irdatlan emlékanyag-tömegetől, az az, hogy itt „össze vannak nyitva” a termek. Ez bizonyos mértékig még fizikailag is igaz, mert kevés ilyen emberi arányú, modern és levegős múzeumépülettel találkozhat az ember. De még inkább igaz szellemileg vagy szemléletileg. Mert a múzeum látogatójának az a benyomása, hogy Gulbenkian csak azt vásárolta meg, ami a tizenkét Guardi mellett nem tűnt stílustörésnek. Vagyis sikerült egy olyan múzeumot létrehozni, melynek minden egyes tárgya ugyanazt az ízlést, ugyanazt a személyes hitelű atmoszférát sugallja. Ez a teljesítmény szinte hihetetlen. De az a mondás járja, hogy a jó gyűjtő maga is művész, és ez a gyűjtemény tényleg egy páratlan műremek.

A másik példászerű kollektió eleve közgyűjteményként született. Paul Klee a dessau Bauhaus 1929-es feloszlata után néhány évig a düsseldorfi művészeti főiskolán tanított, 1933-ban, Hitler hatalomra jutása után azonban innen is távoznia kellett, és ekkor visszatért svájci szülővárosába, Bernbe. Tudjuk, nem sokkal később az ő műveit is eltávolították a német közgyűjteményekből, és az 1937-es *Entartete Kunst* kiállításon, melyet Hitler a modern művészet megbélyegzéseként rendezett Münchenben, Klee számos képe is ott szerepelt. Ennyit az előzményekről.

Maga a szóban forgó gyűjtemény pedig úgy jött létre, hogy az 1950-es évek végén egy pittsburghi nagyvállalkozó árverésre akarta vinni a nyolcvannyolc képből álló Klee-gyűjteményét, ám Észak-Rajna-Vesztfália kormányának (főváros: Düsseldorf) sikerült elintéznie, hogy ezt a kollektiót még az árverés előtt megvásárolhassa Németország számára – afféle posztumusz elégtételként, hiszen adósnak érezték magukat a korán, 1940-ben elhunyt Klee emlékével szemben. A képek azonban nem maradhattak légtüres térben, ezért majdnem ugyanazzal a lélegzetvétellel, még 1960-ban megalapították az Észak-Rajna-Vesztfáliai Művészeti Gyűjteményt is, amely akkor nem is állt másból, mint ebből a nyolcvannyolc Klee-munkából. Két évvel később kerestek egy igazgatót is az intézmény élére, és így lett a fiatal bázeli művészettörténészből, Werner Schmalenbachból a gyűjtemény vezetője. Kapott egy mesés nagyságú éves vásárlási keretet, magyarán egy csekk-könyvet (ne felejtjük, ezek az évek vol-



tak a nyugatnémet gazdasági csoda esztendői!), és mellé néhány légitársaság telefonszámát, no meg egy titkárnőt, valamint egy raktárhelyiséget. Múzeumépülettel (gyönyörűvel, mely fekete gránitból épült, és elegáns, mint egy frakk!) csak több mint negyed évszázad múlva gazdagodott az intézmény, akkor, amikor Schmalenbach fáradhatatlan munkával már a kontinens egyik legnagyobb XX. századi művészeti anyagát hozta össze.

Három tényező összetételalkozásának köszönhető, hogy itt tényleg páratlan anyag látható: 1) Dr. Franz Meyers, düsseldorfi miniszterelnök olyan alapszabályt fogadtatott el 1960-ban a tartománnyal, amely kimondta, hogy művészeti vonatkozású döntéseket csakis az alapítvány elnöksége hozhat. 2) Az alapítvány elnöksége egyetlen személyből állt, és ez azonos volt a gyűjtemény igazgatójával. 3) Az igazgató munkáját tanácsadói joggal egy három tagú vásárlási kuratórium támogatta volna, de mivel a düsseldorfi parlament hónapokig nem ért rá arra, hogy kinevezze ezt a testületet, Schmalenbach viszont azonnal vásárolni szeretett volna, ő maga keresett három olyan nagy tekintélyű műgyűjtőt, akiket jól ismert, és akiket később már kínos lett volna elbocsátani a kuratóriumból.

Mik voltak Schmalenbach vásárlási alapelvei? Ezekről is olvashatunk a könyvében: 1) Csak semmi regionális művészet, a gyűjteménynek a legrangosabb nemzetközi standardhoz kell igazodnia. 2) Csak semmi gyűjtőszennvedély, az ilyesmi ugyanis mindig a mennyiséggel és a birtoklási vágygal kapcsolatos, itt viszont ezek egyike sem kaphat szerepet. 3) Csak semmi bizottságosdi. Mivel a helyes művészeti döntések csakis személyes hitelű döntések lehetnek, a vásárlások legfőbb szempontja az igazgató vásárlási óhajának feltétlen érvényesítése kell, hogy legyen. Hol marad akkor a demokrácia? Schmalenbach kifejti, hogy ő egy demokratikus procedúra kapcsán kapta meg az egyszemélyes felelősségű posztját. És a demokráciát a továbbiakban csak úgy szolgálhatja, ha az így ráruházott felelősségnek a legjobb tudása szerint tesz eleget.

Egyébként pedig emlékirataiban elárulja azt is, hogy amikor nekikezdett a gyűjtésnek, a fentiekén kívül nem voltak különösebb szempontjai. Menet közben határozta el például azt is, hogy a gyűjteményben ne szerepeljenek szobrok – éspedig azért ne, mert egyre biztosabb lett abban, hogy a vásárlásra kapott pénz olyan komoly összeg, hogy kár lenne azt kétféle dologra költeni 50-50 százalé-

kos sikerrel. Elég, ha csak a képtár jön össze, de az 100 százalékos tökélyel. Sikerült ezt megvalósítania? Schmalenbach jó időszakban kezdett vásárolni, akkor, amikor még sok minden volt a piacon, és az árak is a maiaknak csak töredékét képviselték. De már akkor úgy érezte, hogy bizonyos dolgokért beutazhatja az egész világot, és mégsem kaphatja meg őket sohasem. A gyűjtemény egyik kiemelkedő darabját, Matisse 1947-es *Vörös enteriőr két asztalon lévő csendélettel* című művét már elég korán megvásárolta, de ezután még egy korai, fauves jellegű Matisse-szal is szeretne volna kikerekíteni az életműről alkotott képet, és erre csaknem harminc évig kellett várnia. Végül a véletlennek köszönhető, hogy Marina Picasso (Pablo Picasso egyik unokája) hajlandó volt megválni egy 1904-es datálású képtől, a *Saint-tropez-i öböltől*, mely határeset a pointillizmus és a fauves stílus között Matisse oeuvre-jében. Voltak olyan művészek is, akiket Schmalenbach eleve nem óhajtott felvenni a gyűjteményébe, ilyen volt például Joseph Beuys, aki pedig ott, Düsseldorfban tartotta az udvarát. Schmalenbach csak Beuys halála után kezdett felmelegedni a mester néhány alkotásával szemben, és kezdett komolyan foglalkozni azzal a gondolattal is, hogy vásárol valamit a Beuys-hagyatékából. Úgy hozta azonban a sors, hogy Beuysot nem ő, hanem Armin Zweite, az utóda vitte be az Észak-Rajna-Vesztfáliai Művészeti Gyűjteménybe. Schmalenbach örült ennek, mert így megmaradhatott az évezedeken át hangoztatott véleményénél: „Biztos, hogy a művészet természete szerint irracionális. Itt azonban extrém mértékben vallási pótlék lett belőle.”

A szememre lehetne hányni, hogy olyan eseteket mutatok be, melyekből aligha tanulhat egy mai műgyűjtő – aki valószínűleg nem Habsburg uralkodó, nem olajmágnás, de még csak nem is olyan múzeumigazgató, aki egy soha vissza nem térő gazdasági csoda mesés hozamát fölözheti le. E kérdésben azonban vitatkoznék az olvasóval. Mert kicsiben is lehet jó arányú gyűjteményt létrehozni, olyat, amelynek van formátuma és karaktere – és ez tényleg csak formátum kérdése.

## Zárszó: Hogyan adjuk el a magyar művészetet?

Félreértés ne essék, Magyarországon ma virul a műkereskedelem, és nincs szükség arra, hogy a galeristák munkájába bárki is belekotnyeleskedjen. Amiről szót ejtenék, az a nemzetközi piac és magyar művészet kölcsönös helyzete, átjárhatósága, a már említett mátrix érvényesülése – egy olyan kapcsolatrendszer, amelyről sokan álmodtak már, és amely néhány epizódyszerű közjátéktól eltekintve tényleg csak álom maradt eddig.

Fentebb egyszer már arra a kijelentésre ragadtattam magam, hogy a mátrix működésének egyik legfontosabb feltétele, hogy az úgynevezett perifériákon is legyenek tőkeerős műgyűjtők, akik meg tudják vásárolni a központokból odalátogató csúcsművészetet, mert ezzel egy olyan út taposódhat ki, mely előbb-utóbb az ellenkező irányban is járhatóvá lesz. Volt ilyen műgyűjtő a magyar történelemben, gondoljunk csak Nemes Marcellre (ő műkereskedéssel is foglalkozott néha), aki a XX. század elején El Grecótól Cézanne-ig gyűjtötte a legnagyobbakat – és ezek voltak azok az évek is, amikor igen sok fiatal művész töltött hosszú esztendőket Párizsban, miközben a budapesti Nemzeti Szalonban rendezett csoportos kiállításokon futuristák, kubisták, vagy expresszionisták mutatkoztak be. Ennek a nagyon egészséges irányú fejlődésnek az első világháború kitörése vetett véget.

Ma elvben semmi akadály nem lenne annak, hogy a folyamat újra elinduljon, egyelőre azonban hiányoznak hozzá az újabb Nemes Marcellek. Hogy kinek mennyi pénze van, és hogy mire költi azt, a kívülálló persze nem szólhat bele. Viszont biztos vagyok abban, hogy az 1980-as évek óta porondra lépő újabb magyar művészek hangvétele és tehetsége nem marad el azoknak a művészeknek az erényeitől, akik a miénknél szerencsésebb országokban élnek. Úgy tűnik tehát, hogy az információk forgalma és a gének működőképessége kielégítő. Ami hiányzik, az tényleg a művészet területére érkező pénz mennyisége. Természetesen nem állami pénzekre gondolok.

Az abszolutizmus korszakának elmúltával egyetlen ország hivatalai sem rendelkeznek már a kultúra megteremtéséhez szükséges pénzmennyiséggel, (de az ehhez szükséges autonómiával sem! – a Schmalenbach nevével jellemezhető kivételes helyzet is csak egyetlen egyszer fordult elő Európában az elmúlt kétszáz évben). Legfeljebb a kultúra menedzselésére vállalkozhatnak az állami szervek. Megteremteni egy olyan *tárgyi kultúrát*, mint amilyen a képzőművészet, az a menedzselésnél nehezebb és drágább dolog, és ma sokkal inkább, mint bármikor korábban, a magánvagyonok függvénye. E kérdésben nem is mondhatok mást, mint azt, hogy várjuk őket – azokat, akik vállalkoznak rá, hogy a Nemes Marcell utódai legyenek.

A tehetség és a pénz azonban még nem minden. Egy harmadik tényező is ott áll a háttérben, és ez tényleg olyan, mint az illúziót keltő háttérkulisszák, vagy mint a virágok színe és illatanyaga, amely, mint tudjuk, ellenállhatatlan vonzerővel hat a méhekre. A kuliszszáknak az a dolguk, hogy kápráztatóak legyenek, de nevezhetném katalizátornak is őket. És a képzőművészet világmátrixának hálójába tényleg mindenütt bele vannak fonva azok a hívogató teljesítmények is, melyek már régen nem eladók, és talán nem is épülhetnek bele közvetlenül az újabb művészetbe sem, de felértékelik a tájat, és mézédessé teszik a levegőt az ellenállhatatlannak kikiáltott élményekkel. És az a helyzet, hogy az utóbbi három-négy évtizedben már ezeknek az érzékeny stimulált gyűjtőpontoknak a vonzásában él, ezek körül forog az egész nemzetközi művészeti élet. Ilyenek lehetnek nagy nevek és híres művek, mint Michelangelo freskói a Sixtusi kápolnában, Rembrandt, Frans Hals és a többiek Amszterdamban, vagy ugyanott a van Gogh-gyűjtemény, Párizsban pedig a *Mona Lisa*. De lehetnek architekturális szenzációk is, mint a Louvre üvegpiramisa, a Centre Pompidou fonákjára fordított épülete, a homlokzatára függesztett cső- és lépcsőrendszerrel, vagy a bilbaói Guggenheim Múzeum, a falak eksztatikus táncával, imbolygó lengésével. Ilyen templomok nélkül (szignifikáns, szignifikáns! – rajong a turista), illetve a beléjük költöztetett idolk nélkül nem működik a mai kultúra gépezete. Van nálunk ilyen?

Nincs, holott lehetne. Egy lehetséges Csontváry Múzeumra gondolok Budapesten. Mivel a Duna-part már foglalt, a budai oldalon, a Vár Vérmező feletti platóján (ott, ahol egyelőre még ásatások folynak), vagy pedig valahol a János-hegy oldalában lehetne a helye. Egy földszintes épület, amely nem is kerülne sokba, de pazar kilátással

bírna az alatta elterülő városra, no meg persze parkosított környezettel, és vendéget marasztaló gasztronómiai kiegészítésekkel. Az architektúrájának hibátlannak kell lennie, ami azt jelenti, hogy szerény kell maradjon az épület – a Csontváry-képek játszanak itt a „szignifikáns” szerepet. A legtöbb pénzt tehát nem is maga a múzeumépület, hanem inkább az azt kiszolgáló forgalom logisztikájának megoldása (utak, gépkocsi- és buszparkoló helyek stb. kiépítése) emésztene fel. Ha előrelátók vagyunk, akkor talán még egy helikopter-leszállóhelyet is kiszoríthatnánk a Ferihegyről érkező légi taxik számára. Mert ne legyünk ostobák és szerények! És persze feltétlenül csatolni kéne a Csontváry életművét bemutató részhez egy változó kiállításoknak szánt levegős és jó világítású termet is, melyekben a vendégtárlatok kapnának helyet. Azért szükséges ez, mert a tapasztalatok azt mutatják, hogy még az olyan páratlan jelentőségű múzeumok is gyorsan unalmassá válhatnak, mint amilyen például az amszterdami Van Gogh Múzeum, ha csak egyetlen személy kultuszára és ugyanarra az évtizedeken át változatlanul felejtett kiállítási anyagra épülnek. A Csontváry Múzeumot nem tudom elképzelni egy bombabiztos betonbunker nélkül (a szükség esetén odamenekítendő képek számára), de egy hasonlóképpen bombabiztos vonzerővel rendelkező nemzetközi program nélkül sem. A művész hagyatéka a Nemzeti Galéria tulajdonában van, ami azt jelenti, hogy a tudományos háttérapparátus már adott. A változó kiállításoknak szánt részleg menedzselése is a Galéria feladata lehetne, akként például, hogy a vendéghiállításoknak szóló termet bérbe adja a nagy európai testvérmúzeumoknak egy-egy idejére. Közben persze a kortárs magyar művészek is kiállíthatnának itt. Ez lenne az a lift, amely kissé magasabbra emelheti őket.

Csaknem másfél évtizede a Magyar Építőművészet szerkesztője azzal a kéréssel keresett fel, hogy írjak valami érdekeset a lap számára. Éppen akkor fejeződött be a Csontváry-képek restaurálása, és kapott egy újabb évtizedre provizórikus otthont a hagyatéki anyag a pécsi Technika Házában (melyet csak nagyon-nagyon ritkán látogatnak külföldiek). Ez adta az ötletet, hogy elkészítem egy jövőbeli, egy *nem provizórikus* Csontváry Múzeum építészeti és konzervátori szempontjainak rajzokkal is kiegészített tervét – mindezt a lap szerkesztői aztán le is közölték. Maga Csontváry nagyon pontos elképzelésekkel rendelkezett arra vonatkozóan, hogy miként kellene kinéznie az állandó kiállításának, és ezeket az érdekességeket is belevettem a tervekbe. A bálbeki „nagy áldozókövet”, melyet Csontváry az épület

elé szeretett volna helyezni, persze nehéz lenne felhozni Szíriából, de egy harminc és feles mozsárágyúra a homlokzat elé, ami szintén a szívügye volt, biztosan telne. És ha tovább melegszik a klíma, semmi akadálya nem lenne annak sem, hogy egy libanoni cédrus is helyet kapjon a múzeum kertjében. Csak jelzem, hogy maga Csontváry még egy zenepavilonra sem sajnálta volna a költségeket – hát miért ne lenne az is?

Hogy ez nem egyeztethető össze a leonardói modellel, melyet fentebb már annyira dicsértem? Persze, hogy nem. De vegyük figyelembe azt, hogy a képzőművészet nemzetközi mezőnyét ma nem a leonardói diszciplína, hanem megint a kuriózumok és meglepetések kultusza jellemzi, hiszen tele vannak a világ múzeumai bizarr túlzásokkal és extatikus fényű eseményekkel. Vagyis az összkép a rudolfiánus szempontoknak kedvez. De a pillanatnyi benyomásoktól függetlenül is az a helyzet, hogy a nagyközönség mindig is a piramisok lélegzetelállító meredekségét, a bálbeki romok mitologikus nagyszerűségét kereste, vagyis azokat a dolgokat, amelyeket vegy-tiszta formában inkább a Disneylandek nyújtanak.

Csontváry, aki a saját életvitelét tekintve példás aszkéta volt, pontosan tudta ezt – és ezért döntött úgy, hogy mint művész, nagylelkű lesz. Nem kötött kompromisszumot a mindenkori lunaparkokkal, hiszen volt annyira tehetséges, hogy az efféle ostobaságokra ne legyen szüksége. És ami mondanivalója volt, azt sem hallgatta el soha. De úgy alkotta meg a műveit, hogy azok spektakulumként is jól működjenek.

## Névmutató

Aitken, Doug	59	Falckenberg, Harald	24, 25
Apollinaire, Guillaume	26	Ferenc József	59
Arcimboldo, Giuseppe	78	Fetcher, Mark	54, 55
Arman	13	Fetting, Rainer	24
Ataman, Kutlug	59	Finlay, Ian Hamilton	18
Bach, Elvira	25	Fortes, Márcia	55
Bartók Béla	22	Friedrich, Heiner	9
Baselitz, Georg	24	Fuchs, Rudi	16, 17, 18, 19, 20
Baudelaire, Charles	53	Furtwängler, Adolf	68
Baumeister, Mary	6	II. Fülöp	77
Beckett, Samuel	26	Gaglione, Bill	63
Belting, Hans	62	Garbo, Greta	79
Beuys, Joseph	6, 8, 9, 12, 13, 49, 83	de Gaulle, Charles	27
Bode, Arnold	16	Glimcher, Mark	52
Bond, Alan	39	Glózer László	11, 27
Boone, Mary	65, 66	van Gogh, Vincent	39, 40, 43, 50, 70, 71, 72, 85, 86
Bornemissza báró	59	Greenberg, Clement	12, 53, 61
Bosch, Hieronymus	77	Guardi, Francesco	80, 81
Brame, Hector-Henri	31	Gudmundsson, Sigurdur	6
Breton, André	61	Guggenheim, Peggy	26
Brown, Jean	7	Gulbenkian, Caloust Sarkis	80, 81
Caligula	68	von Habsburg, Francesca	59
Callot, Jacques	75	von Habsburg, Karl	59
Cardiff, Janet	59	Hackenberg, Kurt	11
Carrión, Ulises	6, 8	Haftmann, Werner	16
Castelli, Leo	11, 66	Hag, Daniel	58
Castro, Fidel	62	Hals, Frans	85
Cézanne, Paul	84	Hamilton, Richard	12
Chagall, Marc	42	Herzogenrath, Rulf	19
Chia, Sandro	21, 25, 34, 35	Hirst, Damien	35, 54, 72
Cicciolina (Staller Ilona)	22	Hitler, Adolf	81
Cicero	68	Hockney, David	63
Clemente, Francesco	21, 24	Home, Stewart	45, 46
Cucchi, Enzo	21, 25	Indiana, Robert	28
Csontvári Kosztka Tivadar	86, 87	Jackson, Michael	22
Dahn, Walter	24	Jencks, Charles	23
Danto, Arthur C.	29	Johns, Jasper	28, 40
Deitsch, Jeffrey	54	Joyce, James	26
De Kooning, Willem	40	Kagel	6
Dokoupil, Jiri	24	Kameyama	40
Dossi, Piroschka	56, 59	Kántor István	45
Dubuffet, Jean	12, 13	V. Károly	77
Duchamp, Marcel	24, 27	II. Katalin (Nagy Katalin)	76, 77
El Greco	84	Kiefer, Anselm	9, 18, 24, 25
Eliasson, Olafur	59	Kienholz, Edward	21
Eötvös Péter	6	Kippenberger, Martin	24
Erdély Miklós	49, 50	Klee, Paul	81
Ernst, Max	26	Klein, Yves	12, 13
Ewans, Cerith Wyn	59		

## Névmutató

„Frau“ Koch	49, 50	Rembrandt	34, 77, 85
Koenig, Kaspar	11, 49	Renoir, Pierre-Auguste	41, 42
Koenig, Leo	49	Restany, Pierre	12
Koons, Jeff	21, 22, 54	Richter, Gerhard	18
König, Johann	49	Ricke, Rolf	9
König, Walther	48, 49, 50	Rimanelli, David	53
Krisztina (svéd királynő)	79	Rizchie, Matthew	59
de La Fontaine, Jean	37	Rotschild, Judith	60
Lambiem Jim	59	II. Rudolf	77, 78, 79
Leonardo da Vinci	76, 79, 80	Ruels, Paul Durand	31
Level, André	37	Rywelski, Helmut	8, 9, 30
Lindemann, Adam	52, 54, 55, 59, 60, 63, 64	Saatchi, Charles	34, 35, 53
Ludwig, Peter	40, 62	Salomé	24
Lüppertz, Markus	25	Schmalenbach, Werner	81, 82, 83, 85
Lyotard, Jean-François	23	Schmela, Alfred	13
Maenz, Paul	9, 10	Schnabel, Julian	21, 24, 65, 66
Malraux, André	27	Schneckenburger, Manfred	19
Manet, Édouard	39	Spoerri	13
Marcus Antonius	68	Staller Ilona (Cicciolina)	22
Matisse, Henri	83	Stein, Gertrude	26
Mayer, Hans	57	Stella, Frank	28
Meyers, Franz	82	Strawinsky, Vera	26
Michelangelo	85	Ströher, Karl	40
Modigliani, Amadeo	42, 43	Stünke, Hein	9, 20, 29
Moholy-Nagy, Hattula	55	Sulla	68
Moholy-Nagy László	58	Szenes Zsuzsa	49, 50
Morris, Desmond	28	Szent Pál	8
de la Motte, Vallin	77	Tanguy, Yves	26
Mózes	71	Taubman, Alfred	38, 69, 70
Nagy Frigyes (király)	77	Thater, Diana	59
Nagy Katalin (II. Katalin)	76, 77	Thyssen-Bornemissza, Hans Heinrich	59
Nagy Péter (cár)	77	Tinguely	13
Nannen, Henri	28	Tiziano	77
Nemes Marcell	84, 85	Tsurumaki, Tomonori	40
Neto, Ernesto	59	Twombly, Cy	50
Nguyen-Hatsuhiba, Jun	59	Vasarely, Victor	29
Noé	78	Verres	68
Oliva, Bonito	12, 14	Vollard, Ambroise	13
Penck, A. R.	24	Vostell, Wolf	6, 50
Picasso, Marina	83	Warhol, Andy	11, 22, 28, 30
Picasso, Pablo	23, 26, 27, 40, 42, 43, 51, 61, 83	Watson, Peter	43, 44, 48, 50, 51, 65
Platón	67	Wewerka, Stephan	18
Plinius, idősebb	53, 68	Zola, Emile	39
Pollock, Jackson	26, 51, 53, 61	Zweite, Armin	83
Pompidou, Georges	27	Zwirner, Rudolf	9, 20
Potyemkin herceg	76		
Ray, Man	26		

## Irodalom

- Bongard, Willi:  
*Kunst und Kommerz. Zwischen Passion und Spekulation*, Oldenburg, 1967.
- Cooper, Douglas (ed.):  
*Great Family Collections*, London, 1965.
- Danto, Arthur C.:  
*The Transfiguration of the Commonplace. A Philosophy of Art*, Harvard University Press, Cambridge, 1981. / *A közhely színeváltozása. Művészetfilozófia*, Enciklopédia Kiadó, Budapest, 1996.
- Dossi, Piroshka:  
*Hype! Kunst und Geld*, Deutscher Taschenbuch Verlag, München, 2007.
- Falckenberg, Harald:  
*Aus dem Maschinenraum der Kunst. Aufzeichnungen eines Sammlers*. Philo & Philo, Fundus Bücher, Hamburg, 2007.
- Furtwängler, Adolf:  
*Über Kunstsammlungen in alter und neuer Zeit*, München, 1899.
- Getty, J. Paul:  
*The Joys of Collecting*, New York, 1965.
- Glózer László:  
*Westkunst. Zeitgenössische Kunst seit 1939*, DuMont, Köln, 1981.
- Jencks, Charles:  
*The Language of the Postmodern Architecture*, Norfolk, 1977.
- Kahnweiler, Daniel-Henry:  
*Mes galeries et mes peintres*, Gallimard, Paris, 1961, 1982. / *Meine Maler – meine Galerien*, DuMont, Köln, 1961.
- Lindemann, Adam:  
*Collecting Contemporary*, Taschen, Köln, 2006.
- Lomberg, Katja:  
*Wie Kunstwerte entstehen. Das Geschäft mit der Kunst*, Murmann, Hamburg, 2008.
- Lyotard, Jean-François:  
*La condition postmoderne*. Paris, 1979. / Jürgen Habermas, Jean-François Lyotard, Richard Rorty: *A posztmodern állapot*, Századvég Kiadó, Budapest, 1993.
- Perneczky Géza:  
*A Háló. Alternatív művészeti áramlatok a folyóirat-kiadványaik tükrében 1968–1988*, Héttorony Kiadó, Budapest, 1991. / *The Magazine Network. The trends of the alternative art in the light of their periodicals 1968–1988*, Soft Geometry, Köln, 1993.
- Perneczky Géza:  
*Hogyan építsünk Csontváry-Múzeumot?*, Magyar Építőművészet, 1995/5.
- Perneczky Géza:  
*Művészet az ezredfordulón*, Palatinus, Budapest, 2006.
- Reitz, Manfred:  
*Berühmte Kunstsammler*, Insel Taschenbuch 2174, Frankfurt–Leipzig, 1998.
- Schmalenbach, Werner:  
*Die Lust auf das Bild. Ein Leben mit der Kunst*, Siedler Verlag, Berlin, 1996.
- Schmid, Karlheinz:  
*Ratgeber Kunst*, Lindinger + Schmid. (Megjelenik 2007-től)
- 1) *Erfolgreich sammeln. Zeitgenössische Kunst zwischen Leidenschaft und Rendite*
  - 2) *Traum-Karriere Künstler. Auf dem Weg zum Superstar*
  - 3) *Unternehmen Galerie. Kunsthandel, professionell*
- Schneckenburger, Manfred:  
*documenta. Idee und Institution – Tendenzen, Konzepte, Materialien*, Bruckmann, München, 1983.
- Vollard, Ambroise:  
*Souvenirs d'un marchand de tableaux*, Paris, 1937. / *Erinnerungen eines Kunsthändlers*, Diogenes, Zürich, 1980.
- Watson, Peter:  
*From Manet to Manhattan*, Hutchinson, London, 1992. / *Sotheby's, Christie's, Castelli & Co. Der Aufstieg des internationalen Kunsthandels*, Econ Verlag, Düsseldorf, 1993.



## Képkereső

Az olvasó korlátlan mennyiségben találhat színes képanyagra, ha a jól ismert kereső programoknál rákattint a rendszerint első gombként szereplő „képek” opcióra, és a megnyíló képkeresőbe (images.google.hu valamint images.search.yahoo.com) beírja a művész teljes nevét. A képkínálat egyes darabjaira rákattintva rendszerint megjelenik annak a folyóiratnak vagy honlapnak a teljes cikke is, ahonnan a kép származik. Ezek a publikációk nemcsak a témához kapcsolódó szöveges információkat, hanem igen sokszor további képillusztrációkat is tartalmaznak. Az alábbi listák a tanulmányban szereplő XX. és XXI. századi művészek neveit sorolják nemzedékek, áramlatok és műfajok szerint csoportosítva, valamint néhány, a mai szakirodalomban gyakran szereplő további kortárs művész nevével kiegészítve. A magyar mezőnyre vonatkoztatva a Fiatal Képzőművészek Stúdiójának honlapja, illetve az ahhoz közvetítő rokon címek adhatnak tájékoztatást:

studio.c3.hu  
day.hu/helyszinek/1509  
www.artportal.hu  
www.artportal.hu/lexikon/fiatalmuveszek/  
exindex.hu  
tranzitblog.hu  
prae.hu  
ikon.hu  
balkon.hu  
artpool.hu  
c3.hu

## Nevek az idősebb nemzedékből

Arman	Henri Matisse
Joseph Beuys	Amedeo Modigliani
Andre Breton	Moholy-Nagy László
Ulises Carrión	Pablo Picasso
Marc Chagall	Jackson Pollock
COBRA	Man Ray
(Appel, Constant, Jorn stb.)	Gerhard Richter
Jean Dubuffet	Judith Rotschild
Marcel Duchamp	Daniel Spoerri
Erdély Miklós	Frank Stella
Max Ernst	Yves Tanguy
Hamilton Finlay	Jean Tinguely
Sigurdur Gudmundsson	Cy Twombly
Robert Indiana	Victor Vasarely
Edward Kienholz	Wolf Vostell
Paul Klee	Andy Warhol
Yves Klein	

## Transzavantgárd

Sandro Chia	Enzo Cucchi
Francesco Clemente	Mimmo Paladino

## Neue Wilder / Heftige Malerei

Elvira Bach	Anselm Kiefer
Georg Baselitz	Martin Kippenberger
Walther Dahn	Markus Lüpertz
Jiri Dokoupil	A. R. Penck
Rainer Fetting	Salomé
Jörg Immendorf	

## Amerikai neoexpresszionizmus

Frank Auerbach	David Hockney
Jean-Michel Basquiat	David Salle
Eric Fischl	Julian Schnabel

## Young British Artists

Fiona Banner  
Christine Borland  
Tacita Dean  
Tracey Emin

Douglas Gordon  
Damien Hirst  
Mark Wallinger  
Rache Whiteread

## Újabb festészet

Franz Ackermann  
Marcel Dzama  
Martin Eder  
Tim Eitel  
Katharina Grosse  
Peter Halley  
Jörg Herold  
Michel Majerus  
Jonathan Meese

Sarah Morris  
Takashi Murakami  
Carsten Nicolai  
Olaf Nicolai  
Neo Rauch  
Daniel Richter  
Matthew Ritchie  
David Schnell

## Plasztika / Objekt

John Bock  
Cosima von Bonin  
Chapman Dinos  
Chapman Jake  
Tony Cragg  
Sylvie Fleury  
Damien Hirst  
Jeff Koons  
Jim Lambie

Sarah Lucas  
Mark Manders  
Paul McCarthy  
Ernesto Neto  
Richard Prince  
Pipilotti Rist  
Ulrich Rückriem  
Franz West  
Erwin Wurm

## Installáció, performansz

Doug Aitken  
Kutlug Ataman  
Matthew Barney  
Cosima von Bonin  
Janet Cardiff  
Olafur Eliasson

Cerith Wyn Ewans  
Yayoi Kusama  
Michel Majerus  
Jonathan Meese  
Richard Prince  
Jason Rhoades

## Médiaművészet, videó

Doug Aitken  
Kutlug Ataman  
Emanuelle Antille  
Mathew Barney  
Gary Hill  
Bjørn Melhus  
Aernout Mik

Jun Nguyen-Hatsushiba  
Tony Oursley  
Diana Thater  
Wolfgang Tillmans  
Rosemarie Trockel  
Gillian Wearing  
Peter Weibel

## Fotóművészet

Darren Almond  
Christian Boltanski  
Thomas Demand  
Andreas Gursky  
Ed Ruscha

Cindy Sherman  
Florian Slotawa  
Thomas Struth  
Hiroshi Sugimoto  
Christopher Wool



ISBN 978-963-06-5968-0



9 789630 659680

