

MŰ-TÁRGYALÁS I.

Kerekasztal-beszélgetés

Topor Tünde: Nagy szeretettel köszöntöm beszélgetéssorozatunk vendégeit és közönségét! A Vaszary Galéria rengeteg érdekes és közönségbarát kiállítás után egy kezdeményezést indított az útjára. Szeretne a kiállításokhoz kapcsolódva egy szakmai fórumot is biztosítani a felmerülő kérdéseknek és problémáknak; úgy, hogy az a közönség számára is érdekes legyen és közelebb vigye olyan felvetésekhez is, amelyek, ha csak a műveket nézik, akkor esetleg eszükbe sem jutnak. A rendezvénysorozat első beszélgetése a most látható Picasso-lapok kapcsán a grafika témakörét fogja körüljárni, ami elsőre nem tűnik egy különösebben problematikus témának, de majd látni fogjuk, hogy nagyon is az és nagyon sok kérdést felvet.

Azt hiszem, nyugodtan kezdhethjük a grafika magasztalásával a beszélgetést, előtte azonban szeretném bemutatni a beszélgetés résztvevőit: Geskó Juditot, a Szépművészeti Múzeum 1800 utáni Gyűjteményének a vezetőjét; Révész Emesét, a Képzőművészeti Egyetem tanárát; Róka Enikőt, a Kiscelli Múzeum – Fővárosi Képtár igazgatóját és Gallov Péter grafikus művészt. Valami személyeset szeretnék kérdezni először. Mi volt az első olyan élmény, amikor már tudatosan grafikával, rajzzal találkoztak a résztvevők?

Gallov Péter: Az első tudatos megfontolás, hogy én rajzzal szeretnék foglalkozni, egy egészen furcsa szituációból jött. Gimnázium után nem tudtam pontosan, hogy mitévő legyek, úgyhogy nem csináltam semmit. Szüleim mondták, hogy ez így nem fog menni, menjek dolgozni. Egy raktárban dolgoztam, kisegítő munkás voltam minimálbéren. Nem kellett túl sokat gondolkodnom azon, hogy én ezt a munkát nem akarom életem végéig csinálni, jobb lenne visszagondolni arra, mi ment nekem kiskoromban. És a rajz az ilyen. Egy-két év kimaradt, mindig rajzoltam, de a tudatos döntés az ott a raktárban született meg. Először a Budai Rajziskolába felvételiztem. Mindenféle képzettség nélkül felvettek, de nem volt elég pénzem arra, hogy azt azonnal finanszírozzam és elkezdjem. Úgy döntöttem, hogy még egy kicsit raktároskodok, gyűjtöttem rá pénzt, és mellette jártam ugyanabba az iskolába előkészítő rajzra. Elkezdtem tudatosan készülni, de ott még nem döntöttem el, hogy iparművészet, képzőművészet, illusztráció; azt se tudtam, hogy mi az, hogy képgrafika meg linómetszés. Amikor fölvettek, akkor ismerkedtem meg a grafikai technikákkal és ott már kiderült, hogy ez nekem való.

Geskó Judit: Amit nagyjából fel tudok idézni, az az, hogy gimnazista koromban Miskolcon a főutcán egy könyvesbolt kirakatában ott állt Körner Éva *Picasso* monográfiája. Beléptem a könyvesboltba, átlapoztam, és másnapig rettenetes szorongásban éltem, hogy vajon meglesz-e még ez a könyv másnap is, amikor az árát elkérhettem a családtól. Nemcsak a borítón lévő *Las Meninas* (Velázquez) parafrázis, hanem a kis könyvben a gyönyörű hidegtű és rézkarc illusztrációk is mélyen megérintettek.

Elhangzott a Vaszary Baráti Kör rendezvényén, Balatonfüreden, 2015. július 3-án.

Róka Enikő: Azt hiszem, ilyen intenzív találkozás a grafikával az egyetem alatt történt először, amikor a galéria grafikai gyűjteményébe mentünk múzeumi gyakorlatra. A grafikai gyűjteménybe való bekerülésem valójában a pusztán véletlennek volt köszönhető: egészen egyszerűen ott volt állás. Már a gyűjteményben dolgozva kerültem közel a grafikához, amit nagyon megszerettem és borzasztóan izgalmasnak találtam.

Révész Emese: Én föl tudom idézni elég pontosan a fordulat évét, mert már a doktorimat is grafikából írtam. A XIX. századi sokszorosított grafika akkor még egy tudományos probléma volt. Hirtelen bekerültem a Képzőművészeti Egyetemre és ennek a dolognak egy egész más szintjével találkoztam, ott ugyanis láttam a kortárs grafika születését. A litógépeket, a rézkarcoló prést és azt a heroikus munkát, amit tényleg nem tudok más szavakkal, csak patetikusan heroikusnak nevezni, amit ezeken a gépeken ezek a fiatalok végeznek, akik hisznek abban, hogy a képgrafikának van létjogosultsága az ezredfordulón is. Ez volt az a találkozás, ami érzelmileg is megérintett, és amióta valóban úgy érzem, hogy egyfajta hivatásom az, hogy közvetítsek a közönség, a gyűjtők, a nézők és az alkotók között.

Topor Tünde: Ez rögtön egy nagyon érdekes problémát vet fel, ugyanis ha megnézzük, a grafika történetileg valójában a nagy, reprezentatív műtárgyakhoz készülő vázlatoknak is a sora, annak a fázisai. De mi a létjogosultsága ma a kortárs művészetben azoknak a technikáknak, amik tulajdonképpen régen azért jöttek létre, mert még sehogyan sem lehetett közvetíteni és megmutatni a világ különböző pontjain az embereknek, hogy hogy néz ki egy-egy műalkotás. Ez volt a funkciója a sokszorosított grafikáknak. Ma mi a funkciója és mi az értelme annak, hogy tulajdonképpen egy funkcióját veszített műfajt művelnek a művészek?

Geskó Judit: Azért egy fogalmi tisztázásra szükség van, mert magyar nyelven az, hogy grafika jelenti az egyedi munkát is, a rajzot, és jelenti a sokszorosított grafikát is, szemben több idegen nyelvvel. Tehát el kellene döntenünk most így ötünknek, hogy csak a sokszorosított grafikáról vagy a rajzról is beszélünk.

Topor Tünde: A történeti része, tehát az, hogy rajz, akvarell, vázlat stb., az viszonylag egyértelmű; de nyilván érdekesebb az, hogy kezdetekben a grafika mint műfaj másodrendűnek számított mindig a festményhez és a szoborhoz képest. Ma a kortárs művészetben mindenképpen van egy olyan tendencia, amikor a grafika már jön föl és teljesen egyenrangú ezekkel a műfajokkal. Mi az érdekesebb? Erről a funkcióváltásról és az új karrieréről beszélni, vagy azért beszéljünk a történeti részről is? Beszéljünk mind a kettőről.

Geskó Judit: Szerintem a kortárs művészetnek van egy nagyon erős szociológiai vetülete, és Magyarország, vagy a keleti régió és a nem keleti régió viszonya a sokszorosított grafikához teljesen más. Itt, ha egy fiatalnak, egy gyereknek vagy egy fiatal felnőttnek van pár ezer vagy pár tízezer forintja, akkor jó esetben Van Gogh vagy Monet reprodukciót vesz, és nem tudja, hogy ugyanazért a pénzért csodálatos sokszorosított grafikákat vásárolhatna. Tehát a dolognak a demokratizmusa, ami miatt a modern művészetben 100-120 évvel ezelőtt óriási hangsúly került a sokszorosított grafikára, itt minálunk még mindig nagyon halvány. Ez teljesen másképp néz ki Angliában, Franciaországban, vagy New Yorkban. A rajz, az már – bár úgy, ahogy te mondod – lényegét tekintve nagyon hasonló, de az már egy másik kategória; a grand art és a sokszorosított grafika között egy mediális részben fekszik. Számomra, aki magamat egy néptanítónak tekintem, a sokszorosított grafikának

ez a drámája Magyarországon, hogy nincsenek meg sem a fórumok, sem a megfelelő galériák, sem a művészettörténészek, tisztelet a kivételnek, akik azt hangsúlyoznák, hogy a nyomtatott grafika is óriási érték és nem kell, én nyugodtan mondhatom, Monet, Van Gogh és Cézanne reprodukciókat vásárolni, hanem kell venni Gallov Péter kortársaitól sokszorosított grafikát; és ezzel őket is támogatni és esetleg „bejön”, és ötven év múlva nagyon sokat ér, mert aki vett 1962-ben egy Kondor grafikát, az most bizony komoly értékkel rendelkezik. De azt hiszem, Enikő jobban tudja ezt.

Róka Enikő: Az az elképesztő, hogy abban a heroikus korszakban Magyarországon, ami nagyjából az 1890-es évektől kezdődik – ami a sokszorosított grafikának, a képgrafikának és az alkalmazott grafikának egyaránt a fénykora, illetve az egy első jelentős korszaka – akkor ugyanezzel a problémával küszködtek a grafikát propagáló művészettörténészek és a művészek maguk is. 1906-ban indult az első olyan vállalkozás, a Könyves Kálmán litográfiai sorozat, ami pontosan azt célozta meg, hogy egy viszonylag szerény anyagi bázissal rendelkező hazai műértő közönséget kineveljenek, és ez végül teljes pénzügyi kudarccal zárult. A fő ellenség sem volt más, mint a reprodukció, ami akkor, a századfordulón olajnyomat technikával készült. Érdekes és elgondolkodtató, hogy ma is a reprodukció az, ami lehetetlenné teszi a sokszorosított vagy a művészi grafikának a térnyerését.

Révész Emese: Azért is érdekes, hogy Enikő említette a Könyves Kálmán mappasorozatát, mert én rendszeresen találkozom azzal a jelenséggel, hogy a '45 utáni egyetemesebb művészetben milyen nagy súlya volt a grafikai mappáknak. Mondjuk a neoavantgárdban. A pop-art-tól kezdve a művészek rendszeresen kiadták a műveiket sokszorosított grafikában is. Ennek ellenére utoljára talán a '70-es évek elején jelentek meg ilyen mappák. Ha jól láttam, akkor most Keserü Katalin dolgozta föl részben Lantos kapcsán ezeket a mappákat. Ez egy azért érdekes kérdés, mert ha valaki azt mondja, hogy nincs pénzem Bak Imrére, Nádler Istvánra, a magyar neoavantgárd derékhadára, akkor az az egyik lehetséges válasz, hogy ők próbálkoztak azzal, hogy a művészetet sokszorosított grafikaként hozzáférhetővé tegyék, de ennek nincs itthon kultúrája és hagyománya. Egy fiatal hiába adna ki, mondjuk egy 50-80 példányszámos mappát, kérdés, hogy annak lenne-e vásárlóköre. Márpedig Nyugat-Európában meg Amerikában ennek igen nagy kultúrája és gyűjtőköre van. Nem tudom, mit kellene ahhoz tenni, hogy ez nálunk is megteremtődjön.

Róka Enikő: Igen, éppen az az elképesztő, hogy már a századfordulós cikkekben megfogalmazódik a remény, hogy csak egy generációnak kell felnőnie és ez megvalósul. Mára több generációval odébb vagyunk ...

Geskó Judit: Csak egy filológiai adalék, mert az Emese által felvetett problémára, a problémának az egyik felére a választ már megadta Riva Castleman, a Museum of Modern Art egykori gyűjteményvezetője. Egyik sokszorosított grafikatörténeti munkájában írta, hogy az 1945 utáni „bumm” azért következhetett be, mert nem volt pénze a gyűjtőknek arra, hogy Chagall vagy Braque, Miró vagy Lipschitz képeket és szobrokat vásároljanak; azonnal rámozdult a galériahálózat és a piac, és azok a művészek, akik elmentek a háború elől Amerikába, ott az Egyesült Államokban találkoztak egy új infrastruktúrával, és a Pierre Matisse Galériától kezdve rengeteg más New York-i galéria száz számra adta ki ezeket a mappákat, amiről Emese beszélt, és nagyon jól el tudták őket adni. De itt Magyarországon – egyrészt a '18 és '44 közötti időszak is egy szegényes időszak volt, utána pedig a '70-es évekig szinte semmi nem történt. Tehát nemcsak a XIX. századig visszavezethető fáziskésés, hanem konkrétan a társadalmi viszonyok alakulása is akadályozta ezt. Hogy aztán a '70-es években, amikor



kezdtek kiadni ezeket a mappákat, miért nem fejlődött a piac, ennek nagyon sok oka van. Többek között saját magukat nyírták ki, mert azok az úttörő emberek, akik ezeket a szép, '70-es évekbeli mappákat előállították, vérszemet kaptak a saját sikerüktől, és egyszer csak megjelentek a piacon, a saját galériáikban, illetve a műgyűjtők felé olyan lapokkal Dalítól, Picassótól, Mirótól, amely lapokat kontrol nélkül felvásároltak azok a gyűjtők, akiket be tudtak vonni ebbe a játékba. De aztán – ahogyan lenni szokott, mindig minden kiderül – eltelt 5 év, 10 év vagy 15 év, el akarták adni az ő híres Dalijukat, és nem tudtak érte kapni két fillért se, mert valami alpári technikával készült reprodukció vagy még rosszabb esetben hamisítvány volt. Nem lehetett semmit sem tenni ebben az időben ezek ellen a gazemberségek ellen. És ez is rontotta a hitelét a sokszorosított grafika kultúrájának.

Topor Tünde: Most előreszaladtunk, de még egy kicsit visszacsatolnék oda, hogy alkotói szempontból miért választja valaki azt, hogy ő nem fest és nem tulajdonképpen a legnépszerűbb műfajt műveli, hanem megakad a grafika szintjén?

Gallov Péter: Aranyos, „ha megakad a grafika szintjén”. Épp ezen gondolkoztam, hogy én megakadtam kiskoromban, meg hogy a rajz egy ilyen fundamentális dolog. Lehet, hogy nem fejlődtem tovább, nekem annyira bejött kiskoromban a rajz, hogy ennél jobb nincs. Valójában én azért mentem képgrafikára, mert ott tudtam legjobban művelni a rajzot, és ott több fogalmat nyertem arról, mi az, hogy rajz. Más anyagokba rajzolni, vagy nyomatot készíteni egy rajzról. Mint a lágyalap

technika. Nagyon-nagyon közel van a rajzhoz. Szóval én mindig a rajzi perspektívát tartottam szem előtt. A sokszorosításban is azon kísérleteztem és azon dolgoztam sokat az egyetemi évek alatt, hogy a rajzosságot tudjam igazából sokszorosítani. Én emiatt is választottam ezt a szakot.

Topor Tünde: A különböző grafikai technikákhoz hozzárendelhető-e akár valamilyen lelkiállapot, akár a kifejezésvágnak valami jól megkülönböztethető formája? Miért választja valaki a hidegtűt, miért választja valaki a linót?

Gallov Péter: Igen. Az egyik technika, amire később jöttem rá, hogy nekem nagyon tetszik, de már nem művelem, az a mezzotinto. Úgy éreztem, hogy a technika által a rajzról (meg tán egy kicsit furcsán hangzik), de önmagamból is sokkal többet tudok meg. Először is úgy kell elképzelni, ha valaki nem tudja, hogy fekete alapra mintha fehérrel rajzolnánk és itt semmilyen maratási eljárás nincsen, ez kvázi a hidegtűnek egy inverze. Teljesen feketét kell csinálni a lemezből, aztán vissza kell csiszolni. Én nagyon oda voltam a tónusos metszetekért, meg láttam is régi reprotkat, hogy ezeket is használták a festmények reprodukálására. Nagyon tetszett, hogy: hú de jó, egy festmény, marha jó fekete-fehérben. Ez nagyon szép. Ez tetszik. Ezeket tanulmányoztam is és próbáltam is ezt művelni, de később valahogy kialakult bennem egy rendszeretőbb ember, és ez az alapelv, hogy rend vagy rendszerűség, valahogy elkezdte kitolni az érdeklődésem vagy kitörölni ezt a technikát, és elkezdtem sokkal tisztább dolgok felé haladni, hogy inkább több legyen a fehér. Így szépen visszakanyarodtam a rajzhoz. A lágylap technika volt az, amit nagyon sokáig csináltam. Valahogy úgy éreztem, hogy ez még plusz precizitást igényel tőlem, hogy ez annyira érzékeny dolog, hogy nehogy hozzáérjek a lemez felületéhez bármivel, mert akkor tönkreteszek pikk-pakk mindent.

Topor Tünde: A Cézanne kiállítás kapcsán szerettem volna kérdezni, hogy az, hogy Cézanne milyen grafikai technikákat használt, milyen reprodukciókat tett ki, ahol szintén csak fekete-fehérben látszott valami képnek vagy alkotásnak, nem is képnek, hanem mondjuk, szobornak az emléke vagy a halvány visszfénye; ebben mit tartatok érdekesnek?

Geskó Judit: Ha az ő műtermének a falairól készült fotókat nézzük, ott a sokszorosított grafikák és ezek a bizonyos olajnyomatok teljesen egyenrangúan függenek egymás mellett. És, ahogy Rippl-Rónai a naplójában meg is emlékezett erről, Cézanne-t lázba inkább az olajnyomatok hozták, minél jobban le volt butítva egy Veronese kép, vagy egy Hans Makart festmény, őt annál inkább lázba hozta, mert a nagy formákat, illetve struktúrákat kereste rajta. Számára az, hogy a kitűzött lap egyedi sokszorosított grafika vagy reprodukció, teljesen irreleváns volt. De válaszlok: nekem nincs kedvenc grafikai technikám, valamennyit izgalmasnak találok.

Topor Tünde: Enikő, látsz-e valami struktúrát abban, hogy ki milyen technikát választ és ez összefügg-e a kifejezésvággal illetve a lelki alkattal?

Róka Enikő: A lelki alkattal kapcsolatban nem igazán tudok válaszolni, de azt gondolom, hogy egyfajta intellektuális érdeklődés, manuális készség és kifejezési vágy miatt választanak egyes technikákat. Nem elhanyagolható az a szempont sem, hogy mi a céljuk valójában: egy autonóm mű létrehozása vagy esetleg saját maguk alkotásának a reprodukálása. Tudni kell, hogy a sokszorosított grafikában mindvégig ott volt/van a reprodukív funkció, hiszen céljuk, hogy a műveket, a több példányban terjeszthetőségnek köszönhetően eljuttassák a nagyközönséghez. A rézkarcnak,

a rézmetszetnek, a fametszetnek nagyon markáns vonásai vannak s megvan a saját története, amit most így nincs mód kifejteni, hogy mikor, miért választottak egyes technikákat. Szerintem, a kérdésre válaszolva, ebből a szempontból a legizgalmasabb, a litográfia: ez az a technika, ami a legtöbbféle lehet és nagyon erősen kötődik a reprodukcióhoz. Ugyanakkor az egyedi technikáknak a legszélesebb spektrumát lehet vele imitálni, megidézni. Ez a századfordulótól kezdve rendkívül népszerű technika volt, Magyarországon is. Amikor a Nemzeti Galéria csapata 1998-ban rendezett egy kiállítást a modern magyar litográfia történetéről, szinte minden esetben, amikor megvizsgáltuk a litográfiákat, azt a kérdést kellett feltennünk, hogy az adott művésznak, aki ezt a sorozatot, egyedi lapot vagy önálló lapot előállította, valójában mi volt a célja. Szinte minden esetben egyedi válaszok születtek erre. Hogy most a saját művét szerette volna népszerűsíteni e módon vagy autonóm módon kísérletezett a technikával. Mit szeretett volna megidézni, egy tusrajzot, vagy pedig egy vonalas, mondjuk egy szecessziós grafikát? Mivel a litográfia eléggé flexibilis technika, ezért ezeket a kérdéseket nagyon jól meg lehet fogalmazni. Egyébként ebben a korszakban az egyik legnagyobb kísérletező a litográfiában Rippl-Rónai József volt.

Révész Emese: Egy kicsit a közönségnek is hadd segítsek, hogy hol tudnak majd utánanézni azoknak a dolgoknak, amikről beszéltünk. Enikő is említett egy kiállítást '98-ban; ha arra kíváncsiak, hogy a magyar grafika történetéről hol tudhatnak meg többet, a Miskolci Galériának volt egy kiállítás-sorozata, és ahhoz kapcsolódóan remek katalógusok, amik végigvették az egyes technikák történetét, századfordulós könyvillusztrációt, fametszetet, linómetszetet és rézkarcolókat. Ez az egyik központja egyébként ma is a kutatásnak, a Miskolci Galéria és az ahhoz kapcsolódó kiállítások. De nem igazán erről akartam beszélni, hanem egy másik aspektusáról a technikaválasztásnak. Azt tapasztalom, de erről majd Péter tud többet mesélni, hogy azért nagyon erősen befolyásolta régen is meg most is a technikaválasztást az, hogy mihez férnek hozzá, milyen eszközökhöz. Ugyanis az egy borzasztó nagy probléma – akár, ha a mai kortárs közeget nézzük –, hogy kiképeznek fiatalokat arra, hogy professzionálisan tudjanak történeti technikákat művelni, úgy tudnak mezzotintót és aquatintát, ahogy senki más, de aztán, mikor kilépnek az egyetem kapuján, akkor nagyon kemény napidíjakat kell azért fizetniük, lényegében megfizethetetlenül magas napidíjakat, hogy ezeket a technikákat műveljék. Ha jól tudom, akkor ma Budapesten nincs is olyan műhely igazából, ahol ez hozzáférhető lenne. A Váci Műhely az, ahol egy hatalmas litógép áll, mindenkinek ajánlom figyelmébe, fantasztikus látvány. Január végén láttam először a váci litógépet. Ez Európa egyik legnagyobb XIX. századból itt maradt litográf masinája és nem tud róla senki. Arra akarok csak utalni, hogy nagyon nehéz hozzáférni ezekhez az eszközökhöz, ezekhez a technikai eszközökhöz. Sokszor a technikaválasztást ez is befolyásolja. Sok esetben az, hogy konceptuális technikákhoz nyúlunk a kortárs művészek, hogy egyedi nyomatokat készítsenek, fraktáns, vagy például most Koós Gábor az óriás fametszeteit, amit egyedileg megmunkált, raklap méretű fametszeteiről készít és húz le egy példányban, az is befolyásolja, hogy nem juthat hozzá technikai háttérhez. A magyar sokszorosított grafika helyzetét a jelen korban nagyon befolyásolja, hogy újra tudjuk-e élesztetni ezeket a műhelyeket. Lesz-e megint műhely Vácon vagy lesz-e például Miskolcon, ahol nagyon hosszú időn keresztül volt ilyen grafikai műhely. Ebben egyébként nagy szükség lenne magántámogatásokra vagy a műgyűjtők támogatására.

Topor Tünde: Nagyon jól előrehaladtunk ebben a témában, úgyhogy egy újba csapunk bele, ami mind a kettővel összefüggésben van: ez a szerzeményezés kérdése. A Szépművészeti Múzeum Modern Gyűjteménye grafikai szempontból hogyan alakult és miért úgy alakult?

Geskó Judit: Ugye az alapítás éve az 1906, és abban az időben a Vallás- és Közoktatási Minisztériumban a terület felelőse egy nagyszerű műgyűjtő, Majorszky Pál volt. Ő a Szépművészeti Múzeum grafikai gyűjteményének és azon belül is Meller Simonnak egy nagyon komoly büdzsét bocsátott a rendelkezésére. Annak a pókhálónak, amely a virágzó Budapesten szövődött, az egyik szálára a nagy és gazdag képgyűjtemények tették le a maguk remekműveit, a másik részére maga Majorszky, aki rajzokat (Delacroix-tól Bonnard-ig) gyűjtött, de volt egy harmadik szála is. A Szépművészeti Múzeumnak az volt a feladata, hogy a sokszorosított grafikai gyűjteményét szisztematikusan építse, és szinte hetente, háromhetente érkeztek a Keleti pályaudvarra a legjelentősebb párizsi, londoni, berlini, drezdai, lipcsei galériákból ládák, amelyekért kiment a múzeumszolga és lovaskocsival behozta, kibontották a ládákat, nézegették, emésztgették, hogy mit szeretnének megvenni. Ezerszámra vásároltak elsőrendű grafikákat, így van például 200 fölötti számban Toulouse-Lautrec litográfiánk. Ezekben a ládában lapultak azok a korai Picasso grafikák, amelyek közül néhány itt, a Vaszary Galériában is ki volt állítva az elmúlt három hónapban, és most is van néhány. Ez egy közel húsz lapból álló sorozat. Maguk a lapok 1908-ban érkeztek, és a Szépművészeti Múzeum volt az első, amely mint közgyűjtemény, Picasso műveket vásárolt a világon, Meller személyének köszönhetően, de már akkor olyan ára volt ezeknek a lapoknak, hogy 1908 és 1912 között négy év alatt fizették ki ezt a másfél tucatnyi grafikát. Egészen a háború végéig (tehát nemcsak '14-ig, hanem '18-ig), ilyen-olyan módon egy szisztematikus és nagyon átgondolt gyűjtés folyt. Utána jött 20 év visszaesés. Egyedül a Szépművészeti Múzeum magyar művészetet gyűjtő részlegei maradtak aktívak. A magyar grafikák gyűjtésében nem történt visszaesés. Az '56-os szétválásig a magyar grafikát megállás nélkül gyűjtötték. A Szépművészeti Múzeumba érkezett a '60-as években Passuth Krisztina, aki 5-6 évig dolgozott a grafikai gyűjteményben. Ő megpróbálta felvenni azokkal a külföldön élő magyar származású művészekkel a kapcsolatot, akiknek volt grafikai életműve, és nagyon szép dolgok is bekerültek. De jöttek ezek a kétarcú, „külföldön élő hazánk fiai” kiállítások, amikor már a Soós Jósikák és Gertler Tiborok is ajándékozni akartak, hogy a katalógusaikba beírják a Szépművészeti Múzeum nevét, és akkor nagyon felhígult a gyűjtemény. Egy tisztulási folyamat akkor indult meg, amikor a '80-as évek elején az Ignotus család utolsó még élő tagjai úgy döntöttek, hogy létrehoznak egy alapítványt, és az ő általuk a Szépművészeti Múzeumnak adott pénzből, műtárgyakból cserék folytán újra elindult egy szisztematikusabbnak mondható grafikai gyűjtés. Most nem akarok neveket felsorolni nagy számban, de mondok három-négy nevet, Lucio Fontanától Tatafioréig, Pencktól Rodcsenkóig és Le Corbusiertől Robert Indianáig, Sonja Delaunay-tól Bridget Riley-ig és Molnár Verától sok mindenki másig.

Róka Enikő: 18 évig dolgoztam a Nemzeti Galéria grafikai gyűjteményében. Nem tudom, hogy mennyire közismert a galéria története. 1957-ben jött létre a múzeum. A gyűjteménynek egy része a Fővárosi Képtár anyagából jött, egy nagyobbik része a Szépművészeti Múzeum anyagából, és onnantól kezdve egy szisztematikus gyűjtés is folyt. Azok alatt az évek alatt, amit én ott töltöttem, elsősorban a hiányokat próbáltuk pótolni. Az elődeim javarészt, főleg a közvetlen elődöm, Bajkay Éva a '80-as évektől törekedett arra, hogy a gyűjteményben kifejezetten a modernizmust és az avantgárdot erősítse, hiszen kultúrpolitikai okokból kifolyólag, valamint az előző gyűjteményvezetők másféle elkötelezettsége miatt ez az anyag részben kimaradt a gyűjtésből. Mi ezt követően a 2000-es évek elejétől kezdődő bő egy évtizedben próbáltunk arra törekedni, hogy hagyatékokból, művészleszármazottaktól megszerezzük, amikről tudtuk, hogy a későbbiekben szét fognak szóródni. Ezek közül szerintem a legkiemelkedőbb Szobotka Imrénének a korai kubista

sorozata volt. Ez egy csodálatos, tizenegynéhány darabos akvarell sorozat, amit sikerült megvásárolnunk (nem kevés bonyodalom árán), és ezt be is mutattuk egy kiállításon. Most féléve a Fővárosi Képtár gyűjteményével ismerkedem. Nagyon izgalmas ez is, mert szinte teljesen ismeretlen gyűjtemény, amiből nagyon sok kiállítást tervezünk a következő években.

Topor Tünde: A Képzőművészeti Egyetemnek is van egy nagyon speciális gyűjteménye, úgy-hogy egypár szót kénytelen leszel mondani róla.

Révész Emese: Azért is különleges, mert képzeljék el, az egész digitalizálva van. Ha felmennek a mke.hu oldalára, és ott ellavíroznak a gyűjteményig, akkor mindenről képet is fognak találni. Az ott tanult hallgatóknak az ifjúkori munkáit gyűjti ez a gyűjtemény. Bármilyen magyar alkotó, aki a Képzőművészeti Főiskolán tanult, annak a stúdiumait, tehát kifejezetten ifjúkori műveit, sokszorosított grafikáit találják ebben a gyűjteményben. De hogy egy másik vonatkozását is hadd említsem meg, én nem vagyok múzeumi ember, viszont szeretném, ha szóba kerülne, hogy a kortárs szerzeményezésnek az egyik legfőbb forrásai a grafikai biennálék, triennálék – és erről talán érdemes szót ejtenünk. Legutóbb a Nemzeti Galériában Százados Lászlóval beszéltem erről, és ő mesélt nekem sok mindent róla. Arról van szó, hogyha valaki kíváncsi arra, hogy mi a helyzet ma Magyarországon a grafikával, akkor egyrészt érdemes nyomon követni a miskolci grafikai, sokszorosított grafikai triennálét, amit sokáig két évente rendeztek meg, mostanában három évente. Ez elvileg a legátfogóbb felvonulása a magyar sokszorosított grafikának. Sok vita van körülötte, hogy mi felé megy a dolog, de ez egy olyan fórum, ami arra lenne hivatott, hogy egyfajta áttekintést adjon a magyar sokszorosított grafika helyzetéről. Érdemes nyomon követni, sok vásárlás is innen származik. Más a rajz. Az egyedi rajznak a központja Salgótarján, ahol szintén triennálékat rendeznek. Az előbb adta a kezembe Péter az Albertina nagy kiállítási katalógusát, ami kifejezetten az egyedi rajzokról szól, és bár még csak a reprotokat láttam, lehengerlő munkák készülnek Nyugat-Európában rajzban. A harmadik Eger, ahol akvarell triennálékat rendeznek. Az akvarell egy átmeneti műfaj, és ott van a legjelentősebb – történeti is, de inkább – kortárs akvarell gyűjtemény ma Magyarországon. Ez azt jelenti, hogy ők negyven éve gyűjtik a magyar akvarellt. Ha valaki erre kíváncsi, akkor nézzen utána, fantasztikus katalógusaik vannak, minden alkalommal tanulmányokkal. Ezek azok a központok, amik generálják a kortárs gyűjtést.

Topor Tünde: Mivel Emese említette azt, hogy tulajdonképpen a most készülő kortárs munkák nagy része nem egyszerű vázlatocska, hanem hatalmas méretű rajzok is készülnek. Például Iski Kocsis Tibornak kifejezetten ilyen triptichonjai és diptichonjai készülnek rajz technikával, de lehetne Révész László Lászlót is mondani, aki szinte hatalmas méretű rajzokat alkot. Mi a véleményetek arról, hogy minek köszönhető az, hogy a rajz így burjánzik, és ilyen monumentális igényel is fellépnek már a rajzolók?

Gallov Péter: Úgy érzem, hogy van egy alapvető kíváncsiság is, hogy egy rajz meddig terjed. Hogy a rajznak az intimitása, ami a sajátja szerintem, az hogyan tud szintén – paradox módon – hatalmas lenni. Szerintem ez egy eléggé izgalmas feladat, hogy hogyan tudok egy vázlatfüzetből annyira kilépni, hogy az akkora legyen, mint egy falfelület. Igyekeztem ezzel is foglalkozni. A Magyar Képzőművészeti Egyetemnek kihasználtam azt a lehetőségét, hogy lehet igényelni nyári műtermet. Odaadtak egy hatalmas műtermet és oda kitekerhettem 5 méter papírt és szuper jó dolog volt egy akkora vázlatfüzetbe rajzolni. Az előbb beszéltünk az Albertinás kiállításról, hogyha

valaki esetleg látta vagy kíváncsi rá, Paul Noble rajzát érdemes megnézni. Nem tudom, hány éven keresztül csinálta és ott hirtelen az emberre zúdul az az óriási időmennyiség is. Lehetetlen kikerülni. A feltétlen precizitás benn van, és minden, ami a rajznak a sajátja, az végigmegy mindenhol, minden felől. William Kentridge írógépes rajzai – hatalmasak. Ő mondjuk, lehet, hogy nem éveket dolgozott rajta, de ő a rajznak egy másik sajátosságát mutatta fel. A tempótét.

Geskó Judit: Hát ha Kentridge-t említi, akkor a kellős közepében vagyunk a problémának. Nincs a kortárs művészetben a technikák között érdemi határvonal. Ma már, ha rajzot mondunk, akkor nem ugyanarról a rajzról beszélünk, mint a XIX. században vagy a reneszánsz idején. Közben a kortárs művészet egészen biztosan, de már a XX. század folyamán is a művészet arról szól, hogy ezek a technikai falak eltűnnek. Addig, amíg ez nincs kibeszélve intézményes szinten és a művészeti közegben, és nem indul meg egy párbeszéd és maguk a művészek el nem érik egy erős nyomással azt, amit el kell érniük, addig nem is lesz változás. Ez egy borzasztó konzervatív állapot, ami pillanatnyilag van, erre a magamfajta, grafikával és rajzzal is foglalkozó muzeológusok azt szokták mondani, hogy: de másfajta kezelési módot igényel a papír. Igen, de mégiscsak ki kellene alakítani azokat a körülményeket, amelyek a rajznak azt a jellegét, amelyet ma betölt, kidomborítják, oda emelik, ahol a helye van. Annak sincs ma még kultúrája, hogy az átlag művelt ember tudná, hogy a XXI. századi rajz nem ugyanazt jelenti, mint a XIX. századi rajz. Spengler Kata vagy Vass László műgyűjtők már pontosan tudják, és emblematikus papírmunkák vannak a kortárs gyűjteményeikben.

Topor Tünde: Hogy látjátok, a rajz milyen pozíciót foglal el a kortárs műkereskedelemben?

Révész Emese: Az első kérdésed az volt, hogy miért ível föl és miért van reneszánsza a grafikának. Az egyik lehetséges válasz az, a rajz felől: az egy varázslatos pillanat, amikor a ceruza a papírhoz ér. Mondhatnám, egy mágikus pillanat. Ezt a mágiát, a teremtésnek ezt a varázslatát leginkább a rajz őrzi. Ezért őrzik, ezért becsülik olyan nagyra a múzeumok is a vázlatokat, hiszen a születő műnek az elcsípett pillanata, mondjuk egy Raffaellónál ott érhető a legtisztábban el. De tulajdonképpen a kortárs rajzban is megvan ez a mágia. Amiről Péter is beszélt. A sokszorosított grafika egy picit más miatt burjánzik és divatos ma – legalábbis Nyugat-Európában – Lengyel András egyik írásában alkímiaának nevezte azt a tudást, ami a sokszorosított grafika mögött van. Olyannyira, hogy nem pusztán arról van szó, hogy pikk-pakk bekenem a vásznat, hanem nagyon komoly kémiai tudás, elnyújtott, hosszadalmas alkotói folyamat van mögötte, ami a befogadó számára legalább annyira izgalmas. Olyan felületeket tud létrehozni a sokszorosított grafika, amire más nem képes. Egy akvatinta vagy egy mezzotinto nem reprodukálható computerrel. Az csak annak az összetett alkotófolyamatnak a végeredményeként jön létre. Ez szemet gyönyörködtetően lenyűgöző felületeket tud létrehozni. Még egy egyszerű frottázs nyomat is. Pont. Műkereskedelem. Erre szerintem Judit utalt az előbb, és én ezt hallom vissza olyanoktól, akik műkereskedelemben jártasak, hogy devalválta magát a kortárs magyar grafika a sok utánnomással. Hát a régít, nem tudom, egy Rippl-Rónai sorozatot, azt gondolom, megbecsüli a műkereskedelem. Ahhoz, hogy megbecsült legyen a műkereskedelemben a grafika, nélkülözhetetlen a történeti kutatási háttér. Az, hogy mondjuk a Rippl-Rónai kiállítás létrejött a Nemzeti Galériában, ahhoz az ezt megelőző kutatások és a miskolci kutatások is kellettek. Ha én azt mondom, hogy Rippl-Rónai sorozat, aki ismeri az életművet, mindenkinek be fog ugrani, hogy miről van szó. Amíg nem tesszük mögé ezeket a kutatásokat minden egyes szegmenséhez a magyar grafikának – Kondortól fölfelé is sok restanciánk van –, addig műkereskedelmileg sem lesz megbecsült. A másik része

pedig a '45 utáni helyzet. Valóban azt hallom, hogy nagyon sok az utánnomás. Itt megint csak nem alaptudás az, hogy egy grafikának korlátozott nyomatszámú van. Azt pontosan kell, hogy jelezze egy grafikus a nyomat és elvárható, hogy ezt a nyomatszámot ne lépje túl. Ez tulajdonképpen egy szakmai korrektség is. Ha ezt mégis túllépi, akkor az egész játék értelmetlenné válik. Megjegyzem zárójelben, hogy egyébként a kortárs művészetben magának a sokszorozásnak van egy nagyon erős teoretikus, konceptuális jellege is. Ha azt mondom, hogy háromszor lenyomom, már egész más, mintha csak egyszer nyomnám le. Elvileg. Önmagában a nyomtatás is egy nagyon érdekes érintkezés. Nagyon összetett dolog, de ha ezt a nyomtatványt már piaci célra szánom, akkor korrektül be kell tartani ezeket a szabályokat, de mivel ezek a szabályok nem tiszták, ezért a piac meglehetősen konfúz.

Róka Enikő: Szerintem is különbséget kell tenni az egyedi grafika és a sokszorosított grafika között. Az egyediségnek mindig is megvolt az a „mágiája”, hogy az sokkal többet ér, hiszen őrzi a művész eredeti kézjegyét. Alapvetően az egyedi rajznak a tisztelete a neoplatonikus idea tanból jön. Eszerint a művész első vázlata fejezi ki leginkább az első gondolatot, a művészi ideát, ami a legközelebb áll a tökéleteshez. Ebből a pontból indul el valójában a disegno-elmélet, ami egészen a XIX. századig meghatározta az akadémiai oktatást. Minden művészgeneráció ezen az elven nőtt fel, és hogy ezt konzerválták a képzőművészeti traktátusok, kötetek és kvázi tankönyvek. A XIX. században az impresszionizmus a vázlatot-vázlatosságot egy teljesen más minőségben újra beemeli az értékek közé. Az egyediség, a művész egyedi kézjegye mindig különleges értékkel bírt. Nem véletlen az, hogy mondjuk Rippl-Rónainál is, de még számos művésznél előfordul, hogy a sokszorosított grafikákra pl. akvarellt vittek fel. Ilyen Rippl-Rónai József *Lámpánál olvasó nőjének* egyik verziója, ami a litográfiát akvarelllel dolgozta meg. Nyilván Rippl-nél ez inkább egy kísérletezés volt, mint említettem, ő volt az, aki a legtöbbet kísérletezett a századfordulón a litográfia lehetőségeivel. Ez másoknál például nagyon sokszor kifejezetten üzleti célokat szolgált. A XX. század elején pl. Vaszarynak vagy Csóknak vannak sorozatai, sokszorosított lapjai, melyekbe időnként bele-beledolgoz egy kis akvarelllel a művész, és így tulajdonképpen az már egyedi művé válik. Más piaci értéke volt ugyanis egy egyedi grafikának, egy sokszorosított grafikának és egy „egyediesített” sokszorosított grafikának.

Topor Tünde: Azt hiszem, hogy nagyon sok pontját érintettük a grafika kérdéskörének. Még egy utolsó körkérdést szeretnék intézni a résztvevőkhöz. Említetted, hogy hogy devalválódott a sokszorosított nyomatok értéke azáltal, hogy mindenféle módon újranyomták. Hogyan tudja valaki, aki esetleg pont vásárolni akar, hogy jó művel van dolga vagy pedig egy silány másolattal?

Geskó Judit: A sokszorosított grafikánál megint különbséget kell tenni a nemzetközi anyag és a magyar anyag között, hiszen a magyar művészeknek elvéve van életmű katalógusa. A külföldi művészeknek – mondjuk Sam Francisszel bezárólag – nagy számban van *œuvre-katalógusa*. Az a jelenség, amelyet leírtam, hogy egy galéria ajtajában megáll az ember, benéz, és be se megy, mert látja mind a három falon, hogy problematikus nemzetközi grafikák is függenek ott – ez a szakembernek a tudása. De nem kell, hogy mindenki ezzel a szaktudással rendelkezzen, hanem a galériásnak kutya kötelessége, hogy ha Matisse vagy Picasso lapot feltesz a falra, akkor beszerezze ezeket az egyébként méregdrága *catalogue raisonné*kat, amelyek egy-, három- vagy ötkötetesek, 1.000-tól 5.000 Euro az áruk. Ha én el akarok adni kétfélmillió forintért egy sokszorosított grafikát, akkor igenis investáljak be és tegyem oda a polcra az *œuvre-katalógust*, hogy meg tudjam mutatni

a potenciális vásárlónak, hogy kérem szépen ilyen papíron, ilyen technikával, ha sorozatszám van, ilyen sorozatszámmal, aláírva, nem aláírva szerepel ebben az oeuvre-katalógusban az a mű, amelyet önnek kínálok eladásra. A nemzetközi anyagnál ez nagyon egyszerű, csak nem szerzik be az oeuvre-katalógusokat, és amit a falra tesznek, az nagyon sokszor problematikus. Tisztelet a kivételnek. A magyar anyagnál az a feladat, hogy folytatni kell a tudományos munkát, és jó, hogy ha a monográfusok elkészítik egy monográfia megírásával párhuzamosan a catalogue raisonnékat is; tudomásom szerint pillanatnyilag Lakner catalogue raisonné készül. Nagyon sok a művészet-történész, előbb-utóbb biztos felvállalják ezt a sziszifuszi munkát is.

Gallov Péter: A beszélgetés közben elhangzottak nevek, Rippl-Rónai, Csók, Bridget Riley, mondhatnék még néhány művészt, akiknek van az életműükben grafika, de nem kimondottan grafikusok. Fel van építve egy életmű, mindenki csodálja, amit csinálnak. A grafikákat is meg lehet venni kisebb összegért és így birtokolni lehet valamit az életműből. Ezek nem kimondottan grafikusok. Én képgrafikát végeztem, megtanultam a technikákat, de én azért tanultam meg, mert rajzzal akartam foglalkozni. Aki hozzám nagyon közel állt, kortárs képzőművész, Vija Celmins. Imádtam a grafikáit. Azt néztem, hogy pazarul rajzol. De ő is egy festő. Szóval nincs külön olyan, hogy *printmaking master*. Vagy Chillida. Őt is a szobrászatáról ismerjük, őt nagyon szeretjük, de rengeteg papírkísérelte van sokszorosított grafikával. Persze nagyon szívesen vennék egy olyat, de már olyan ára van..., de elérhető. Őt sem arról ismerjük, hogy egy kortárs grafikus. Vagy Koós Gáborról beszélünk, hogy kiterjeszti monumentálisra a projektet, installációra most már. Én úgy érzem, hogy nagyon nyitottnak kell lennem sok mindenre. Nem maradhatok csak annál, hogy megtanultam a technikákat, és nincs is kimondottan lehetőség mondjuk arra, hogy litográfiákat csináljak egyetem után, hanem ki kell próbálnom sok minden mást. Egyrészt magamat is jobban meg kell, hogy ismerjem, és hogy másra is adjak lehetőséget. Vagy a Julie Mehretu. Neki is szín pompás akvatintái vannak. Ő főképpen rajzzal foglalkozik, de ő is ilyen 8-10 méteres rajzokkal. Tőle is lehet munkát látni az Albertinában.

Topor Tünde: Még valami?

Révész Emese: Igen! Gyűjtés. Én, ha nekem lenne ilyen ambícióm, valószínű, hogy a '60-as, '70-es évek magyar grafikájára koncentrálnék. Amit Kondoron kívül nagyon kevésé ismerünk, pedig fantasztikus grafikusnemzedék kapcsolódik hozzájuk. Kass Jánostól egészen Maurer Dóráig említhetném a neveket. Valószínű, hogy az elkövetkező évtizedekben föl fogják dolgozni őket, tehát történetileg is elismertebbek lesznek. Nagyon alacsony áron lehet gyönyörű szép lapokat venni tőlük. És a grafikának nagyon sokféle ágáról beszélhetnénk még, a képregénytől kezdve egészen a könyvillusztrációig, amiről itt nem esett szó. Pedig speciel a magyar grafikának egy fénykora kapcsolódik a '60-as, '70-es években a Magyar Helikon Kiadó révén a könyvillusztrációhoz, ami akkor része volt a kortárs magyar grafikának, most nem. Kérdés, hogy ez változni fog-e idővel.

Róka Enikő: És még nem beszélünk az alkalmazott grafikáról, kisgrafikáról, plakátgrafikáról stb. Ezek egy újabb beszélgetés témái lehetnének.

Topor Tünde: Azt hiszem, az lehet a végkövetkeztetése ennek a beszélgetésnek, legalábbis számomra az a fő értelme, hogy a kortárs művészetben nincs értelme grafikáról beszélni. Kortárs mű van, és ha kicsi, ha nagy; ha olajjal készül, ha rajz, akkor is tulajdonképpen ugyanazon a szinten értékeljük.